UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VENEZIA

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

TESI DI LAUREA

LA CHIESA DI SANTA MARIA MAGGIORE IN TREVISO

Relatore : Ch.mo Prof. TERISIO PIGNATTI

Laureanda : MARIA ABITI

ANNO ACCADEMICO 1981 - 82

I N T R O D U Z I O N E

Lo scopo di questo lavoro è di delineare la storia della chiesa di Santa Maria Maggiore, evidenziando particolarmente il suo sviluppo artistico-architettonico.

Nello studio ci si è avvalsi sia delle opere conosciute che della ricerca d'archivio; tuttavia la ricostruzione storica è risultata particolarmente difficile, in quanto i testi pubblicati riferiscono per lo più notizie frammentarie e anche perchè gran parte del materiale documentario, a causa di varie vicissitudini, è andato perduto.

La chiesa, che fin dai tempi più remoti fu la sede a Treviso del culto per la Madonna, è ricordata sia dall'Anonimo Foscariniano (XV secolo) che da B. Zuccato (XVI secolo), autori delle più antiche "Cronache" trevigiane (mss. 659 e 596 della Biblioteca Comunale di Treviso); ma i due codici ci riferiscono precise testimonianze della chiesa solo per

il periodo ad essi contemporaneo.

Il primo testo che parla specificamente delle origini di Santa Maria Maggiore è il "Libro IV dei Miracoli", un codice datato 1331 la cui stesura è dovuta probabilmente a diversi e ignoti autori (ms. 646 della Bibl. Com. di Treviso); ma, data la sua antichità e il suo particolare carattere, quasi di "testo sacro", i fatti da esso narrati sconfinano talvolta nella leggenda e non sempre sono stati convalidati dalla successiva ricerca storica. Tale manoscritto è comunque importante, in quanto costituisce l'unica fonte che tratta delle origini di Santa Maria Maggiore.

Successivamente l'argomento fu oggetto di studio da parte del Guerra, autore della prima opera a stampa della storia della chiesa; ma, come si può dedurre dal titolo "Origine della miracolosa Immagine di Santa Maria Maggiore ... ", l'autore ebbe di mira più un lavoro ascetico che

storico.

Nei secoli successivi altri scrittori trevigiani si occuparono di questo tempio: l'autorevole storico Rambaldo degli Azzoni Avogaro (1786), i canonici G. B. Rambaldi (1863) e C. Agnoletti (1897), il parroco E. Verghetti (1904); anche le loro opere ebbero uno scopo principalmente devozionale.

Per avere una storia documentata di Santa Maria Maggiore dobbiamo arrivare all'opera del padre somasco G. B. Pigato, del 1911. L'autore effettuò delle ricerche d'archivio e fece indubbiamente delle importanti scoperte, compiendo dei decisivi passi avanti in senso propriamente storico. Tuttavia anche nella sua opera, volta a sottolineare la progressiva posizione di rinomanza conquistata da questa chiesa nell'ambito cittadino, viene dato maggiore rilievo all'aspetto liturgico connesso al culto per la Vergine e, in partico-

lare, alle importanti cerimonie pubbliche svoltesi in passato in questo tempio.

Scopo dunque del presente lavoro è di ripercorrere il cammino propriamente storico-artistico della chiesa di Santa Maria Maggiore, sia attingendo dalle fonti antiche che avvalendosi delle opere sopra citate; senza trascurare di vagliare i fatti tramandatici alla luce della più recente ricerca storica.

Per la parte più propriamente artistica va sottolineata l'importanza del Catalogo delle opere d'arte di Treviso di L. Coletti (1935) che rimane, anche se in molti punti ormai superato, lo studio più completo per chiunque si accinga a indagare sui molteplici aspetti dell'arte di questa città.

C A P I T O L O I

LE ORIGINI ANTICHISSIME DELLA CHIESA DI SANTA MARIA MAGGIORE: LEGGENDA E REALTA'.

Tutti gli scrittori di memorie sacre di Treviso sono concordi nell'attribuire a San Prosdocimo l'origine del culto della Madonna a Treviso (1). Secondo un'antica tradizione, questo Santo, dopo aver evangelizzato Padova intorno alla metà del III secolo ed essersi stato consacrato primo Vescovo, si spinse fino a Treviso a predicarvi il Vangelo. Ma il Santo si trovò di fronte ad una difficoltà piuttosto ingente per l'ulteriore diffusione della sua fede cristiana, poichè a Treviso continuava ostinato il culto pagano della

---

(1) Per esempio C. AGNOLETTI, 1897, pag. 368; G. B. PIGATO, 1944, pag. 8; G. RENUCCI, 1980, pag. 261.

Dea Iside Regina, una delle tante forme religiose che si trapiantarono in Italia dall'Egitto, dopo che Roma lo ebbe conquistato nel 30 a.C. (1). Treviso non è infatti lontana da Aquileia, città allora di confine e capitale militare della regione; per questo forse quel culto si era tanto radicato nei trevigiani. Ecco allora che San Prosdocimo, per contrastare il culto pagano della Dea Iside, fa erigere un sacello con un'immagine della Madonna, nei pressi della confluenza del fiume Cagnan col Sile: a tale iniziativa risale la venerazione a Treviso della Vergine e in quello stesso luogo sorgerà in seguito la Chiesa di Santa

---

(1) Pare che proprio presso la confluenza del fiume Cagnan col Sile vi fosse un sacello dedicato alla Dea; qui doveva trovarsi una lapide, ora perduta: "Isidi reg / L. Publicius / man tarv / lib.". Doveva trattarsi di una mensola che reggeva una statua votiva. La lapide fu stu

./.

Maria Maggiore.

E', questa di San Prosdocimo, una tradizione unanimamente accettata; la quale, però, come osservò il Michieli (1), ha piuttosto i caratteri dell'adattamento posteriore che del racconto storico; del resto non potrebbe essere diversamente, se consideriamo l'epoca lontanissima cui tale credenza si riferisce. Ad avvalorare comunque la leggenda Prosdocimiana, dobbiamo sottolineare quanto essa sia en

---

diata da MOMMSEN, C.I.L., 1872, V, pag. 201: dice che fu trovata in una parete dell'entrata di casa Federici, nella parrocchia di Santa Maria Maggiore. Ne parla anche . ASSONI AVOGARO, 1840, pag. 163.

(1) A. A. MICHIELI, 1958, pag. 18.

tica: ne parla addirittura il Libro IV dei Miracoli (1531) (1); è inoltre da aggiungere che il Santo ebbe sempre a

---

(1) Si tratta del manoscritto 646 della Biblioteca Comunale di Treviso, conosciuto anche come "Memorie della Chiesa di Santa Maria Maggiore di Treviso e della miracolosa immagine esistente in tale Chiesa". Il codice, che comprende complessivamente 116 fogli, è composto di due parti: la prima, divisa in dieci capitoli, riguarda la storia di Treviso e del Santuario; la seconda riferisce "alquanti celebri et notabili miracoli, gratie et benefitii, per la intercessione della Gloriosa Madre di Dio sempre Vergine Maria in questa chiesa ... frequentemente dimostrati et concessi". Facilmente le due parti furono redatte separatamente, tanto che la fine della prima è contrassegnata dall'anno 1512, mentre la seconda porta il 1531 come data d'inizio; bisogna, a proposito di date, tener presente il carattere particolare del manoscritto, la cui stesura abbraccia un arco di tempo di quasi un secolo. Possiamo definire l'opera come "curiosa": anzitutto il titolo: "Libro IV dei Miracoli". Perchè IV? Il ma-

./.

Santa Maria Maggiore un altare: il documento più antico che possediamo risale al 1414; ma presuppone l'esistenza

---

noscritto è la continuazione ideale di tre altri libri precedenti andati perduti per varie vicissitudini e quello che ne dice l'autore, nell'introduzione appunto del IV, è tutto quanto ne resta. Il primo, che conteneva le notizie relative alla fondazione della Chiesa, fu rubato nonostante la catena di ferro che lo legava ad una colonna; il secondo ed il terzo perirono nell'incendio del 1528. Arriviamo dunque al libro IV, che si propone di sostituire i tre precedenti ricorrendo a testimonianze e informazioni attinte presso persone che li avevano letti. Ad evitare il rischio di possibili furti, danneggiamenti o incendi, i Canonici lo sottrassero, nel 1632, alla devozione dei fedeli. Venne custodito in luogo sicuro, a disposizione, più che altro, dei predicatori chiamati a Santa Maria Maggiore per celebrarne le benemerenze. Più tardi, i religiosi lo depositarono in un luogo segreto e per più di un secolo se ne perse la traccia. Fu riscoperto dallo studioso Luigi Bailo che, nel 1882, lo offrì in dono alla Biblioteca Comunale di Treviso. Il libro IV, non sappiamo gli altri, è miniato; per la precisione presenta una miniatura e un disegno a penna (carte

./.

del culto di San Prosdocimo molto più addietro, almeno fino dall'XI secolo, quando fu edificata per la seconda

---

2 e 26 sul manoscritto) di cui è autore Giulio Clovio, una delle massime firme italiane nel campo della miniatura del Rinascimento. Tale nome appare accanto ai due disegni; inoltre, dato che anche il Clovio da quanto risulta dal manoscritto fu graziato dalla Madonna Grande, questi nella narrazione viene citato come autore dei due disegni. Anche secondo M. Levi D'Ancona, autrice di uno studio sul manoscritto, i due lavori del Libro IV vanno attribuiti al Clovio e dovrebbero datare 5 anni dopo il "Lezionario Grimani", con cui presentano i più forti legami stilistici. Anche M. Cionini Visani conferma la paternità del Clovio per le due miniature del codice trevigiano e sottolinea che tale volume può stilisticamente considerarsi, nell'arco della produzione cloviana, l'anello di congiunzione tra l'"Evangelarium Grimani" e il "Commentario Soane". Vedi M. LEVI D'ANCONA, 1969, pag. M. CIONINI VISANI, 1971, pagg.119-144; M. P. MANUEL, 1973, pp. 31-37.

volta la Chiesa e di cui non è nota nessuna modificazione fino all'anno 1462 (1).

Oggi comunemente il popolo chiama la chiesa "Madonna Grande"; tale denominazione nacque forse per distinguerla da Santa Maria Piccola, un antichissimo sacello annesso al Duomo (2).

Dopo di che la vita e le sorti della prima comunità cristiana di Treviso ci sono del tutto sconosciute; c'è un vuoto di parecchi secoli, a colmare il quale non soccorre neppure una pia leggenda. Questo vuoto è spiegabile dapprima con le persecuzioni contro le comunità cristiane

---

(1) Si tratta di un testamento. G. B. FIGATO, 1944, pag. 11.

(2) Santa Maria Piccola fu demolita nel 1485 quando il Duomo fu riedificato. G. AGNOLETTI, 1897, pag. 366.

scatenate dagli imperatori romani, le quali colpivano oltre le persone anche gli scritti cristiani; poi con le invasioni barbariche, le quali portarono con sè un profondo disprezzo per ogni tradizione culturale. L'ultima e più temibile avvenne nel 568 con la calata dei Longobardi; Treviso si salvò dalla distruzione grazie all'intervento del suo Vescovo Felice, il quale, avuto sentore dell'imminente arrivo degli invasori, si portò al passaggio del Piave presso Lovadina e, presentatosi arditamente al feroce Alboino, riuscì a placarlo e a farsi promettere di risparmiare la città dall'eccidio (1). Ma dovette essa pure piegarsi e subire il dominio di un duca longobardo. In seguito alla guerra fra Longobardi e Franchi, anche Treviso

---

(1) A. A. MICHIELI, 1958, pag. 25.

cadde e subì così il dominio franco. Ma questi erano più romanizzati e una sorte migliore attendeva la città. Per trovare qualche notizia dobbiamo scendere a questo periodo storico. Ci viene allora innanzi un codice, che si trova a Nonantola, che gli esperti di paleografia ritengono concordemente dell'anno 1002, nel quale leggiamo: " ... nell'anno del Signore 780, VII dell'impero di Carlo Magno, un duca di nome Gevardo aveva edificato in un fondo di sua proprietà una chiesa a onore e venerazione della beatissima Vergine Maria Madre di Dio, della Santa Croce e della martire Santa Fosca. L'aveva aggregata al monastero di San Silvestro di Nonantola e ne aveva fatti venire anche dei monaci per un regolare servizio divino ... Era situata in certa isola circondata dai due fiumi Cagnan e Sile, lontana circa un terzo di stadio dalla città di Treviso ..." (1). E' il luogo che corrisponde alla Santa Maria Maggio

---

(1) Il codice fu pubblicato da F. UGHELLI, 1720, V, 491.

re attuale o press'a poco al luogo dove la tradizione aveva posto il castello Prosdocimiano. L'epoca cui il codice si riferisce vedeva il definitivo consolidarsi del dominio dei Franchi. Caduta Pavia nel 774, il territorio dell'odierno trivenoto era stato denominato Marca del Friuli e governato, sullo stile dei nuovi conquistatori, da un marchese scelto da re Carlo. Automaticamente Treviso veniva incorporata nella Marca Friulana. Il Gevardo del codice medievale, con tutta probabilità, è un conte della famiglia Collalto, alla quale era stato affidato il governo cittadino. Questi morendo dotava di molti beni il monastero da lui edificato e pure la sua sposa Albergonda legò ad esso con testamento tutta la sua cospicua sostanza. La chiesa aumentò così di bellezza e di dignità, molto anche per merito delle cure dei monaci, i quali vi trasportarono anche i corpi dei Santi Martiri Sinesio e Teopompo. Questa fase durò circa un

secolo, cioè fino all'899, anno dell'invasione degli Ungari, i quali si rovesciarono sull'Italia distruggendo ogni cosa. Anche la città di Treviso fu saccheggiata e la nostra chiesa completamente distrutta. I monaci in parte vennero trucidati, in parte fuggirono a Nonantola, nel modenese, portando con sè i corpi dei due martiri suddetti (1). La zona rimase desolata per quasi un secolo e mezzo; dato il completo abbandono del luogo, uno spiazzo fu trasformato in Campo Marzio, dove si tenevano tornei e spettacoli d'armi; ma spesso accadeva che si oltrepassassero le misure cavalleresche e il semplice gioco diventava barbaro duello e molti gladiatori cadevano feriti anche mortalmente; dopo aver invano tentato di far cessare tali

---

(1) A. A. MICHIELI, 1933-34, pag. 50 e segg.; E. VEGGHETTI, 1904, pag. 8.

giostre crudeli, il vescovo Odorico I promosse intorno al 1045 l'edificazione di un capitello con una nuova immagine della Madonna, affinchè i torneatori contemplandola almeno morissero riconciliati con Dio; alla fine di quel secolo pare che il capitello sia stato ampliato in forma di cappella dai conti Guido e Nicolò da Camino in ringraziamento di aver avuto salva la vita nella guerra con il Patriarcato di Aquileia (1). Negli stessi anni (1086) la nobildonna Lucrezia della Torre, vedova del conte Gianbattista di Rovero, guariva da un'incurabile malattia. In riconoscenza di tale grazia fece ampliare la cappella della Madonna in una vera e propria chiesa e da quest'epoca si chiamò Santa Maria Maggiore e più precisamente Santa Maria Maggiore alla Mura, perchè nel 1086 fu compresa dentro la cerchia cittadina (2). La località si

---

(1) Libro IV dei Miracoli, 1581, cap. VII.

(2) Tale titolo era in una lapide sulla facciata di una casa di fianco al tempio, fino a quando i bombardamenti del 1945 non la distrussero. G. B. FIGATO, 1944, pag. 22.

chiamava Borgo Nuovo. Le autorità comunali deputarono ufficialmente, nel 1116, i Benedettini Nonantolani al culto della chiesa, facendo atto di donazione di Santa Maria Maggiore all'Abbazia di Nonantola (1). Nel 1132, con Bolla di Innocenzo II, tale donazione ricevette solenne riconoscimento pontificio (2). E' specialmente in questo periodo che nel trevigiano comincia a radicarsi profondamente il culto mariano, favorito anche dalla discreta tranquillità di cui gode la Marca durante il primo periodo dell'esperienza comunale. Ma è soprattutto la sacra immagine di Maria da tempo venerata a Santa Maria Maggiore ad attirare un sempre maggior numero di devoti; l'effige, ritenuta miracolosa, comincia ad essere circondata di ex voto, divengono numerosi i pellegrinaggi e i racconti di grazie da essa impetrate. La chiesa sarà per sempre la più cara al cuore dei Trevigiani.

---

(1) Libro IV dei Miracoli, 1531, cap. VIII.
(2) L. NETTO, 1980, pag. 25.

C A P I T O L O II

ALCUNI CENNI SULL'ANTICA CHIESETTA DI S. FOSCA.

Quando i Nonantolani fanno il loro ingresso a Santa Maria Maggiore, nel 1116, la chiesa di Santa Fosca risulta ricostruita a poca distanza da Santa Maria Maggiore, probabilmente all'imbocco dell'attuale via Stengade; anch'essa viene affidata ai Nonantolani e diviene la chiesa parrocchiale. Non abbiamo notizie di altri cambiamenti fino al 1511 quando anche Santa Fosca, per necessità militari, viene abbattuta. Quando è ricostruita, cambia di posto, e viene a trovarsi in linea con il Santuario della Madonna Grande e il monastero, in quella che oggi è via Bonifacio. Di questo periodo (la situazione dura fino al 1776, anno in cui Santa Fosca viene demolita) abbiamo varie planimetrie e disegni che ci dimostrano come

rispetto alle dimensioni di Santa Maria Maggiore, Santa Fosca fosse poco più di una cappella, anche se con il titolo parrocchiale. Il fatto che la chiesina venga ricostruita dimostra come Santa Fosca avesse in quel luogo una radicata devozione, probabilmente dovuta all'attribuzione di "patrona dei barcaioli" della Santa. I barcaioli di Treviso avevano una loro Scuola o fraglia, e come d'uso per le Scuole, si radunavano in una chiesa da loro scelta, dove tenevano un altare, i registri, la bandiera e un sepolcreto. Il padre Pigato, da noi citato più volte, ebbe modo nel 1941-42 di consultare il Libro dei Capitoli della Scuola dei barcaioli, in cui erano conservati i verbali delle sedute dal 1761 al 1805. Da esso apprese come i barcaioli di Treviso si riunissero, almeno fino al 1771, in Santa Fosca (1). Il loro altare,

---

(1) G. B. PIGATO, 1944, pag. 171. Il libro dei Capi-

./.

invece, con una pala rappresentante una Madonna dal manto svolazzante che si allarga a coprire i barcaioli (fine sec. XVI), si trovava in Santa Maria Maggiore.

La chiesetta di Santa Fosca aveva una struttura architettonica estremamente semplice, a unica navata; un solo altare dedicato alla Santa, una sacrestia, un piccolo campanile a forma di torre; al di fuori sopra la porta si vedeva un piccolo busto marmoreso, il solo oggetto che di tale fabbrica ora rimanga (1). Col passare del

---

toli, che si trovava presso la Biblioteca Comunale di Treviso, è ora introvabile. Probabilmente andò distrutto, insieme al altro prezioso materiale, durante i bombardamenti dell'ultima guerra.

(1) Il busto marmoreo di Santa Fosca è ora riposto in Santa Maria Maggiore, in una nicchia della navata destra. Vedi G. B. RAMBALDI, 1865, pag. 33.

tempo, mentre aumentava la rinomanza della Madonna Grande, sempre più veniva dimenticata invece la chiesetta di Santa Fosca, certamente anche per la loro eccessiva vicinanza. Quando alla partenza dei Canonici Regolari i loro beni furono venduti, il monastero e Santa Fosca furono abbattuti, e la chiesa non fu più ricostruita (1).

Alcuni anni fa è stato reso noto un ritrovamento compiuto presso l'Archivio di Stato di Treviso: si tratta di un volume manoscritto, datato 1° giugno 1772, contenente la descrizione dei beni appartenenti ai Canonici Regolari Lateranensi al tempo della soppressione degli istituti religiosi, sotto la Repubblica Veneta, nel 1768, re-

---

(1) I Canonici Regolari vennero allontanati da Santa Maria Maggiore nel 1771, a seguito della legge del 1768: la Repubblica incamerò i loro beni e li vendette ai Querini-Stampalia.

sa operante, per Santa Maria Maggiore, appunto nel 1772 (1). Le prime 27 carte danno la descrizione e valutazione dei beni della soppressa canonica di Santa Maria Maggiore; il testo è corredato da un disegno in scala "pertiche trevigiane" in cui vediamo la "pianta e prospetto del soppresso monastero di Santa Maria Maggiore", che comprende anche la chiesetta di Santa Fosca. La pianta, raffrontata con le mappe catastali odierne, ha consentito di individuare la posizione esatta di Santa Fosca, oltre alla misurazione delle dimensioni della stessa, del campanile e della sacrestia. Infatti, la precisione del disegno settecentesco per la parte dell'insieme edificato tuttora esistente (chiesa della Madonna Grande, campanile e par-

---

(1) In "SANTUARIO DELLA MADONNA GRANDE", 1971, novembre n. 5, p. 2.

te dell'antico chiostro), ha permesso semplici confronti e calcoli: la facciata della chiesa di Santa Fosca misurava m. 6,50 e la navata m. 11,50; il campanile, sito a sinistra della facciata stessa, era a base leggermente rettangolare di m. 2,90 per 3,50; la retrostante sacrestia era di m. 5 x 5,75.

L'area un tempo occupata dalla chiesina corrisponde attualmente ai civici numeri 11 e 13 di via Bonifacio; all'angolo destro della casa n. 13 troviamo una colonna alta circa m. 2,38, compresi la base ed il capitello a volute: non è improbabile si tratti dell'unico resto architettonico dell'antica chiesa.

Un'altra pianta della città di Treviso veniva stampata nel 1796 in Amsterdam, la prima in cui i dati topografici siano esatti in notevole percentuale; la parte relativa al complesso di Santa Maria Maggiore e Santa Fosca presenta un aspetto molto simile al disegno del 1772.

C A P I T O L O III

LA CHIESA DELLA MADONNA GRANDE NEL MEDIOEVO.

La chiesa della Madonna Grande fu dapprima sottoposta alla parrocchiale giurisdizione della vicina chiesetta di Santa Fosca, già ufficiata dai Monantolani, che probabilmente fu riedificata prima di Santa Maria Maggiore e si trovava all'imbocco dell'attuale via Stangado; sembra pure che il primo nucleo di monastero si trovasse appunto accanto a questa chiesetta e non fosse d'altro costituito che di poche stanze o celle ad uso dei monaci; a capo dei quali c'era un Priore, amministratore legittimo di Santa Maria Maggiore e di Santa Fosca, che governava la parrocchia e giuridicamente dipendeva direttamente dall'abate di Monantola. Nel "Libro IV dei Miracoli" l'ingresso dei monaci monantolani è assegnato al 1116; probabilmente la

data è abbastanza esatta, poichè conosciamo l'atto notarile di una donazione fatta al Priore di Santa Maria Maggiore e Santa Fosca nel 1121 ed è il primo documento originale conosciuto (1).

Per giudicare esattamente dell'importanza che venne assumendo la Madonna Grande nell'alto Medioevo, abbiamo un inventario che risale al 1294, fatto stendere per ordine dell'abate Guido di Nonantola (2). Da esso apprendiamo come Santa Maria Maggiore fosse fin dall'antichità

---

(1) Si tratta della donazione fatta da donna Gisla da Casier di una masseria a Venegazzù. Una masseria corrisponde, secondo il Muratori, a 20 campi padovani, cioè a ettari 6,8 circa. Vedi G. B. PIGATO, 1944, pag. 30 e nello stesso testo, Appendice Documenti, pag. 272.

(2) L'inventario è pubblicato da G. TIRABOSCHI, 1784,

./.

un monastero riccamente dotato; infatti i suoi possedimenti di terreni, di case, di orti e di mulini si estendevano sino alle più lontane zone della Marca. E' inoltre da sottolineare che fin dal 1132, in una bolla di papa Innocenzo II che enumera i beni di Nonantola, troviamo riportato: "In Tarvisiana Civitate Ecclesiam Sanctae Mariae et Fuscae cum libertate, capellis et omnibus ad eam

---

pag. 393. La chiesa possedeva allora 6 case padronali a Borgo Nuovo, in Costa Pieta ora via Tolpada, altre 12 a Santa Fosca, 17 situate nell'ex borgo di Santa Maria, altre 10 in borgo e borghetto di San Tommaso; inoltre due poderetti; un mulino con podere sopra il fiume Limbraga; un mulino livellario nei pressi di Casier sul Sile e campagne a Montebelluna, Venegazzù, Ponzano, Fontane, Vascon, Quinto, Breda, S. Elena, Martignago, Villorba, Spercenigo, S. Florian, Lanzago, Porto di Piera, Scorzè. Inoltre aveva il dominio diretto e la piena giurisdizione temporale e spirituale sopra li chiese.

pertinentibus" (1).

Siamo giunti con la storia della chiesa al periodo più movimentato del comune di Treviso, in cui si inseriscono episodi di tragica violenza; il periodo inizia con la signoria dei Da Romano, che dal 1237 riuscirono ad imporsi e a soffocare le libertà cittadine, ricorrendo ad ogni forma di illegalità e di sopruso. I Da Romano vennero massacrati dalla folla inferocita nel loro castello di San Zenone, nell'anno 1260. Seguì un periodo di libertà, poi le discordie tra nobili e borghesi permisero ad un'altra famiglia di impadronirsi del potere cittadino. Sono i Da Camino, che dominarono dal 1283 al 1312; anche il loro governo fu caratterizzato da tendenze fortemente assoluti-

---

(1) G. B. PICOTTO, 1944, pag. 23. La bolla è riportata da L. A. MURATORI, 1738, V, col. 423.

stiche. Liberatosi dai Caminesi ed avuto un nuovo podestà, il comune volle iscrivere negli Statuti cittadini il voto di onorare pubblicamente la Vergine, nel giorno dell'Assunzione (1). I governanti comunali esprimevano gratitudine per esser stati liberati dalle violenze dei tiranni e chiedevano alla Madonna di conservare in pace e tranquillità il territorio della Marca Trevigiana. Fu così istituita una cerimonia in cui intervenivano i massimi rappresentanti della cittadinanza, podestà e Corti degli Anziani e dei Consoli, i quali in solenne processione seguiti da tutto il popolo trevigiano, si recavano ogni anno alla chiesa di Santa Maria Maggiore e offrivano in dono sull'alta-

---

(1) La deliberazione, che si trova negli Statuti Caminesi, è riportata da molti autori, tra cui G. B. PIGATO, 1944, pag. 38; A. MARCHESAN, 1923, I, pag. 323.

re della Vergine un prezioso pallio e parecchie libbre di cera (1).

Nella seconda metà del XIV secolo si verificò un fatto importante per la nostra chiesa: il restauro dell'antica immagine della Madonna dipinta a fresco; per secoli era stata esposta a vicissitudini di ogni tipo, al fumo dei ceri votivi, al fuoco degli incendi e alla pietà dei pellegrini che, per soddisfare la loro devozione, dovevano toccare con le dita e strisciare il palmo delle mani su tutto ciò che aveva qualche rapporto con il sacro e con il divino. Il restauro fu affidato, secondo un'antica tradizione non più accettata dalla critica contemporanea, a Tommaso da

---

(1) La cerimonia dell'offerta è descritta da A. MARCHESAN, 1923, II, pag. 190.

Modena.

Dal 1350 al 1460 circa la chiesa di Santa Maria Maggiore conobbe uno dei periodi più confusi della sua storia, il periodo dei commendatari: accanto al priore nonantolano a governare il monastero vediamo infatti il commendatario, di solito un dignitario investito del beneficio; il quale poteva possedere diversi benefici, ma l'investitura non comportava l'obbligo della residenza (1). Questo fatto si inserisce nel quadro di confusione spirituale e

---

(1) L'istituto giuridico della "commenda" nacque tra il XIII ed il XIV secolo, quando il cumulo dei beni, abitazioni (tutto quanto passava come "beneficio ecclesiastico" annesso ad una determinata chiesa), raggiunse proporzioni tali da sfuggire al controllo di un unico amministratore. Allora il titolare del beneficio delegava altre persone di sua fiducia affidando ("commendando") loro notevoli porzioni di patrimonio in amministrazione. Pur sag

./.

politica in cui si trovò la chiesa nel XIV secolo: sono i tempi del Grande Scisma d'Occidente. Frutto di questi tempi disordinati fu per il nostro monastero un grave decadimento finanziario, dovuto specialmente al commendatorato di Francesco da Carrara, signore di Treviso dal 1384 al 1388, anno in cui la città passò a far parte della Repubblica di Venezia.

Il governo dell'Abbazia di San Silvestro di Nonantola sulla nostra chiesa cessò praticamente nel 1430; da quando cioè non venne più assegnato un priore nonantolano al monastero; rimasero tuttavia ancora alcuni monaci, ritenendo una sorta di giurisdizione puramente nominale, che cessò

---

gia economicamente, dal punto di vista religioso e morale la commenda divenne rapidamente una fonte di continui scandali.

del tutto nel 1463.

Ben poco sappiamo della originaria struttura architettonica di Santa Maria Maggiore nei secoli in cui fu ufficiata dai Monantolani. "Della chiesa restano visibili due enormi capitelli di colonne, ora presso il museo di Treviso nel chiostro a pianterreno (figg. 3 e 4). Da q uesti frammenti ci facciamo un'idea che lo stile della chiesa era dapprima romanico, il tetto basso, le colonne assai grosse e fatte di mattone, come di mattone era la più parte del materiale da costruzione. Indi prese timidamente le forme del gotico, ma non integralmente"(1). I due capitelli, provenienti forse dall'antica Santa Maria Maggiore, sono attualmente collocati in una sala del I piano al Museo Civico. Si tratta di un capitello con leo-

---

(1) G. B. PIGATO, 1944, pag. 61.

ni e di uno con decorazione floreale, entrambi in pietra d'Istria e certamente opera di uno scultore veneto della seconda metà del XII secolo. Appaiono piuttosto rovinati; ma sono comunque interessanti, specie per le grandi dimensioni (cm. 54 di altezza x 90 di larghezza; 63 x 85).

Invece riguardo al monastero dei Nonantolani fortunatamente ci rimangono dei resti architettonici, che non solo attestano la loro presenza plurisecolare a Santa Maria Maggiore, ma costituiscono pure per la città di Treviso una testimonianza dello splendore dell'arte del passato. Nel Libro IV dei Miracoli si legge che nel 1343 il Priore dei Nonantolani abitava in contrada Tolpada, nella "Costa Fleta", nelle prossime vicinanze della chiesa (1). Quando nel 1928 si volle adattare il gruppo di costruzioni chia-

---

(1) Libro IV dei Miracoli, 1531, c. 96.

mato "Casa Melina" ad edificio scolastico, vennero alla luce i resti dell'antico monastero gotico. Nella facciata verso il cortile contiguo alla via Tolpada venne così ripristinata una bella bifora archiacuta e trilobata tutta in mattoni all'infuori della colonna e del capitello, in pietra d'Istria. Vennero pure messe in luce le ricche decorazioni a fresco che ne cornicano gli archi e la inquadrano in una cornice a dentelli. La bifora spicca su una semplice tappezzeria a finti mattoni, a fresco, purtroppo assai deteriorata. Anche verso la strada si vede una monofora archiacuta trilobata e l'arcone che doveva contenere un poggiolo, rimosso durante i lavori. La parete doveva essere interamente affrescata; purtroppo il tempo e l'inquinamento atmosferico hanno assai deteriorato quella che probabilmente fu una delle più ammirate facciate di Treviso. Sotto il cornicione si può ancora vedere un fregio a foglia

me in cui è dipinto uno stemma; lo scudo è ripartito: la parte inferiore gialla; quella superiore rosso-bruna. Dalla parte del cortile maggiore al primo piano c'è una loggia di dieci arcate a pieno centro, con decorazioni ricche di azzurro. Di tali arcate due vennero riaperte; le rimanenti sono cieche. Eccetto le colonnine, il resto del lavoro è in mattone. Nell'interno della loggia, venne abbattuto il soffitto di canne e vennero in luce le travature con cantinelle di squisita fattura. Altri saggi di travature e avanzi di affresco furono trovati e lasciati scoperti. Questo bel palazzo fu dunque l'abitazione dei monaci monantolani fino alla metà del XV secolo e pure i loro successori, i Canonici Regolari del Salvatore mantennero tale residenza, fino a quando nel XVI secolo costruirono al lato sud di Santa Maria Maggiore il chiostro quadrato; quindi il Priore deve aver lasciato l'abitazione

del palazzo di Costa Flota, che forse fu permutato e così ridotto alla forma assai dimessa dalla quale il Comune l'ha voluto fare ritornare allo stato dignitoso (1).

---

(1) In "VITA CITTADINA", Treviso, 1930, n. 3, pag. 78.

C A P I T O L O IV

L'ULTIMO COMMENDATARIO.

L'ultimo commendatario di Santa Maria Maggiore fu il frate Lorenzo Filippari, dal 1420 al 1462; durante questo periodo la chiesa divenne giuridicamente anche parrocchia. Il Filippari merita di essere ricordato perchè, vedendo lo stato fatiscente del tempio causato da molti anni di trascuratezza, diede inizio ad un programma di restauro e di ampliamento che nel volgere di alcuni decenni apportò sostanziali modifiche alla chiesa: innanzitutto fra' Lorenzo fece allargare il presbiterio completandolo con un'abside e con due cappelle collaterali. Purtroppo non esistono descrizioni di questa prima ristrutturazione; è stata però avanzata un'ipotesi (1): a metà della navata

---

(1) G. NETTO, 1979, pag. 78.

sinistra, accanto all'"effige miracolosa" della Madonna, esiste un'altra immagine a fresco raffigurante la Vergine: è seduta su un trono che si sviluppa architettonicamente fino a diventare sullo sfondo una vera e propria abside, su cui spiccano tre eleganti bifore ornate da colonnine a spirale, sostenenti graziosi ornamenti quadrilobati, il tutto in stile tipicamente tardogotico. Potrebbe quindi essere qui raffigurata l'abside '400sca, che, come vedremo, andò distrutta nel 1511 per le opere di difesa.

Il Filippari inoltre rinnovò il pavimento con mattoni quadrati; fece ampliare di alcuni metri il corpo della chiesa in senso longitudinale e sulla nuova facciata, orientata verso ovest, fu costruito il portico, secondo l'uso antico di frapporre il narteco a filtrare la luce tra lo spazio aperto esterno e quello interno, più chiuso e rac-

colto (1). Il Filippari, che morì nel 1465, ordinò di essere sepolto presso la porta maggiore, sotto una pietra rossa rotonda. In seguito, le successive ristrutturazioni della Chiesa, insieme ai altre modifiche di cui si dirà più avanti, fecero scomparire il portico, includendone lo spazio nella navata. Quando nel 1734 fu rifatto il pavimento, vennero trovati i resti mortali del Filippari; per ricordarlo fu collocata all'interno del tempio sulla

---

(1) Il priore Filippari procedette pure, all'interno del tempio, a restauri o ritocchi delle cappelle, in particolare rinnovò il "celo" o soffitto di quelle della Madonna e di San Biagio; modificò il "volto de l'altare de Santa Orsola" per poter salire all'organo. Dal testo della visita che il Vescovo Barbo fece nel 1437 a Santa Maria Maggiore, risulta che nell'antica chiesa romanica esisteva un altare dedicato a San Prosdocimo e, inoltre, la cappella del Santissimo, di cui era altarista, ai tempi del Barbo, prò Zanino Bessasza; cappella di una certa dimensione, a quanto pare, poichè nel 1433 vi si poteva svolgere

./.

sulla parete nord una lapide con la seguente iscrizione: "Ossa - D. Laurentii Filippari - ac templi hucusque auctoris - meritissimi - testeis hoc medio renovato quadratis - recognita hac iterum composita - 1714".

Da una bolla del Papa Pio II, datata 8 settembre 1462, risulta che fu proprio il Filippari, d'accordo col comune e con l'autorità ecclesiastica a scegliere la congregazione dei Canonici Regolari del San Salvatore a cui affidare

---

il rito delle ordinazioni. Vedi G. MENOS, 1969, I, pag. 303. Vedi inoltre documento relativo visita vescovo Barbo. Si tratta di un documento di notevole importanza, poichè la visita che il vescovo Barbo fece nel 1437 a Santa Maria Maggiore costituì un fatto eccezionale, dato che la chiesa godeva dell'esenzione assoluta dalla giurisdizione episcopale; il vescovo infatti la visitò in qualità di delegato apostolico.

stabilmente la cura di Santa Maria Maggiore (1). Fecero il loro ingresso il 22 febbraio 1463.

---

(1) Il loro nome ufficiale è Canonici Regolari del Salvatore dell'Ordine di Sant'Agostino. Erano stati fondati dal veneziano papa Gregorio XII, nel 1408, ed erano aumentati rapidamente di numero per la fusione con due altre congregazioni di canonici regolari. Papa Martino V aveva loro concesso, nel 1417, di avere un proprio Priore Generale, e la facoltà di convocare il Capitolo Generale. La sede del Priore Generale era presso la chiesa di San Salvatore di Venezia. Nel 1507 papa Giulio II confermò loro i medesimi privilegi e la medesima giurisdizione di cui avevano goduto i monaci nonantolani sui patrimoni e le chiese dipendenti. Vedi L. NETTO, 1980, pag. 30.

C A P I T O L O V

L'OPERA DEI CANONICI REGOLARI NEL XV SECOLO.

I nuovi ufficiatori rivolsero subito tutto il loro impegno a migliorare la chiesa della Madonna Grande, al fine di diffonderne maggiormente il culto; a tale scopo ripresero il programma di restauro e di ampliamento già iniziato dal Filippari. Ma solo nel 1474 essi poterono operare una vera e propria trasformazione del tempio mariano (1); in quell'anno, infatti, era podestà di Treviso

---

(1) "... nel 1474 fu reducta e ampliada, come de presente appar, intervegnendo le votive elemosine dell'altar de Nostra Dona che fu et è reducto in grandissima veneration per li Freti Canonici Regular, messi in quel luogo per la comunità di Treviso ne li precedenti anni". ANONIMO FOSCARINIANO, XV sec., ms. 659, Bibl. Com. di Treviso. L'Anonimo Foscariniano, scrittore contemporaneo ai fatti,

./.

Jacopo Morosini, il quale diede un valido appoggio allo inizio dei lavori, quando il 2o marzo 1474 nella seduta del Maggior Consiglio egli pose per primo oggetto di discussione il restauro del Santuario, ottenendo il consenso unanime dei Consiglieri e dei Provveditori.

Si decise di demolire il portico davanti alla facciata e di includerne lo spazio nel corpo della chiesa, che ne risultò quindi allungato; l'edificio, a pianta rettangolare, fu ristrutturato all'interno in tre navate, corrispondenti alle tre cappelle dell'abside, divise tra loro

---

vide coi propri occhi questi lavori. In una lettera del Doge Moro si legge che i monaci avevano chiesto l'esenzione dai dazi, poichè "essendo oltre 20 persone che si occupano dei divini uffici e nella celebrazione delle messe, essi trovano nella necessità di riparare il monastero minacciato rovina". L'esenzione fu concessa. G. B. PIGATO, 1944, pag. 71.

da quattro grandi archi acuti, poggianti su colonne di mattone rosso, ornate di capitelli dorici; la navata centrale con soffitto a capriate, quelle laterali con volte a crociera. Da ambo i lati, in alto, furono aperte quattro monofore ogivali a illuminare la nave centrale. Il nuovo tempio si espresse compiutamente nella bella facciata gotica in nudo mattone, chiusa ai lati da pilastri, coronata da un frontone mistilineo ornato da quattro edicoletto a colonne ed archi trilobi e terminante in pinnacolo a pigna; unico accesso al Santuario, una porta centrale in pietra d'Istria, con l'architrave e gli stipiti ornati di una grande fascia con rosoni; sulla parte superiore della facciata, furono aperti due alti finestroni ad arco acuto contornati di fregi in terracotta (fig. 1 e 2). I fianchi esterni della chiesa furono decorati con una serie di conchiglie in terracotta a guisa di cornicione.

I religiosi, riconoscendo i meriti del Marcoini, fecero murare al centro della nuova facciata una lapide, sormontata dal Leone di San Marco e affiancata dagli stemmi della città di Treviso e del Podestà, con la seguente iscrizione: "Aedes Virgini sacrae - prius humiles vetustae - ad has moles - ingenio et cura Jacobi Maurocani - Tarvisii Praetoris - Praefectique Justissimi redactae sunt - anno salutis MDCCCLXXIV" (1).

La chiesa di Santa Maria Maggiore, esempio monumentale a Treviso in stile tardo gotico veneziano, con assai sobria decorazione, esprime quel momento che vide il trapasso tra lo stile archiacuto e quello del Rinascimento.

---

(1) La lapide rimase sulla facciata fino al XVIII secolo; attualmente, priva del leone, si trova all'interno della chiesa, presso la porta centrale.

E' da sottolineare che in questo rifacimento della fabbrica, e pure nelle successive ristrutturazioni, si badò bene di lasciare intatta la parete recante l'immagine a fresco della Madonna (1).

---

(1) G. B. PIGATO, 1914, pag. 69 e segg.; L. NETTO, 1980, pag. 11 e segg. Le fonti manoscritte più autorevoli da cui attingono questi storici sono la Cronaca dell'Anonimo Foscarinianè (XV sec.); il Libro IV dei Miracoli (1581); la Cronaca di B. Buccato (XVI sec.). Inoltre, l'"Origine della miracolosa immagine di Santa Maria Maggiore" di G. B. Guerra (1697), la prima opera stampata sulla storia della chiesa.

C A P I T O L O VI

PROSEGUIMENTO DEI LAVORI DURANTE IL PRIORATO CONTARINI.

Tra il 1491 e il 1503, il priore Antonio Contarini (1) proseguì e perfezionò i lavori, aiutato anche dalle autorità comunali, le quali stabilirono nel 1499 che i proventi derivati da tassazioni penali, multe e simili, dovessero essere posti a disposizione del Santuario mariano (2).

Fu così costruito il chiostro quadrato, addossato al fianco meridionale della chiesa; di esso attualmente rimane soltanto l'ala attigua al tempio; vi si scorgono

---

(1) Al Contarini, divenuto poi Patriarca di Venezia, fu attribuito nel 1619 il titolo di "Beato". Tale è tuttora popolarmente considerato, senza avere una propria liturgia, nè convalida ufficiale pontificia.

(2) G. B. FIGATO, 1944, pag. 73; L. NETTO, 1980, pag. 12.

delle decorazioni a fresco con finta architettura lombardesca (pilastrini e candelabre) (1). Per opera del Priore Contarini fu pure costruita una spaziosa sacrestia, situata accanto all'abside settentrionale, e, contigua, il nuovo campanile. Inoltre fu compiuto, all'interno del tempio, il recinto marmoreo che racchiude l'altare della Madonna: classico nella concezione architettonica, è animato da splendide decorazioni a intarsio di marmi policromi, da ornati e da fregi fantasiosi; è un quadrilatero, costituito da transenne a tre aperture; sulle transenne si ergono dodici pilastrini quadrati che sostengono una snella e graziosa trabeazione, a doppio scorrimento, con notevoli effetti di vivace dinamismo; il recinto fu studiato per mettere in evidenza la centralità della Madonna miracolosa.

---

(1) L. COLETTI, 1935, pag. 323.

intorno alla quale si andavano moltiplicando gli ex voto (1). Non si conosce il nome dell'esecutore di quest'opera, che è ormai rinascimentale nella concezione, ma che ancora risente di gusto gotico fiorito. Terminati questi lavori, si credette opportuno dare alla chiesa la solenne consacrazione; la cerimonia fu officiata il 5 aprile 1495 dal Vescovo Sebastiano Nascimbene, come testimonia una lapide collocata alla parete della navata destra, sulla quale è incisa la seguente iscrizione: "Deo Maximo Optimo - Virginique intactae - templum hoc - omnia simul haec altaria - Sebast. Nascimbenus - conovensis episcopus - consecravit - MCCCCLXXXXV die V aprilis".

Qualche anno dopo, nel 1498, papa Alessandro VI concesse ai Canonici Regolari di anticipare la solenne Messa

---

(1) L. NETTO, 1980, pag. 47.

di Natale alla sera della vigilia, concedendo al Santuario trevigiano il privilegio di cui allora godeva la basilica di San Marco a Venezia (1). Una iscrizione a perpetuarne il ricordo fu murata nella sacrestia: "Anno 1428 decembris, Alexander VI, privilegium huic abbat. ecclesiae, post horam 24 vigiliae Domini, missam celebrare - concedit, ac, Benedictus XIII, D. Filosi Ven., Abb. S. Salvatoris Ven. procurante, confirmat, Anno 1727 16 Dic." (2).

---

(1) F. VERGHETTI, 1 [illegible], pag. [illegible]; G. B. FIGATO, 1944, pag. 76.

(2) Da queste parole apprendiamo che l'uso di tale concessione venne presto abbandonato; per cui nel 1727 fu fatta nuova richiesta a Benedetto XIII. "... post horam XXIV vigiliae Domini ...": tenendo conto del diverso computo orario si tratta delle attuali ore 18 pomeridiane.

CAPITOLO VII

VICENDE DEL SANTUARIO NEL XVI SECOLO.

Al principio del XVI secolo la Repubblica di Venezia toccò l'apice della sua potenza; protesa col commercio fino al lontano Oriente, padrona di scali e di isole per tutto il Mediterraneo, aveva inoltre uno stato abbastanza vasto di terraferma, comprendente press'a poco le attuali regioni del Veneto, del Trentino, del Friuli, e in più Brescia e Bergamo nella Lombardia. L'esagerato espansionismo veneziano spinse gli Stati europei, riuniti nella lega di Cambray, a organizzare una imponente coalizione ai danni della Serenissima. Ad Agnadello le truppe della Repubblica vengono sbaragliate. Sobillata dalle promesse dell'imperatore, la nobiltà terrazzana fa insorgere Brescia, Bergamo, Padova e Vicenza; ma a Treviso il tentativo fallisce per

reazione popolare (1); e Venezia concentra qui la sua difesa, poichè si pensava che "dal ritenere o dal perdere la città di Trivigi", dipendesse in gran parte la speranza di recuperare il suo "imperio di terraferma" (2).

Treviso era però mal difesa dalle mura, che risalivano nella parte più antica ai tempi di Carlo Magno, e tra il luglio e il settembre 1511, con i nemici alle porte, si dovette provvedere a fare di una città-giardino una città-fortezza. A dirigere questi lavori fu chiamato Fra' Giovanni Giocondo da Verona, il quale come primo provvedimento ordinò lo spianamento dei borghi alla periferia della città, e fra questi appunto il borgo della Madonna Grande.

---

(1) Dell'episodio parlano sia R. CESSI, 1968, II, cap. III, che A. A. MICHIELI, 1958, cap. VII.

(2) Treviso aveva per Venezia un'importanza strategica fondamentale. A. A. MICHIELI, 1958, pag. 113.

Questa operazione doveva rendere più agili sia i lavori di fortificazione, sia le manovre di difesa. Si temeva che il nemico assalisse la città dalla parte di Santa Maria Maggiore o dai SS. Quaranta; perciò questi due punti furono fortificati più a fondo. Una viva testimonianza di questi avvenimenti c'è rimasta nei Diari di Marin Sanudo, in cui sono riassunte le lettere degli inviati veneziani a Treviso; nel leggerle, sentiamo la trepidazione che allora si provava nel manomettere la chiesa più cara ai trevigiani. Nella lettera del 10 settembre 1511, di Leonardo Giustinian, leggiamo: "Et è certo la Nostra Dona, è lì devotissima e tanto più che si fa ogni cosa de non tocar la chiexia, ma bensì è quasi compito a ruinar il campaniel e la più parte del monasterio;e si anderà zo la chiexia, non sarà si non la cappella grande, e non volemo gitar la capella di la Nostra Dona, perchè par a quelli, la Nostra

Dona li aiuterà contra l'inimico" (1).

Ma le ragioni pratiche della difesa esigevano che anche la chiesa fosse demolita, rispettando però sempre l'immagine della Vergine con il tempietto da poco costruito. Il giorno seguente, 11 settembre, leggiamo: "Za hanno comensà a ruinar la chiexia di Nostra Dona e anderà a terra la capella grande e le do capelete da' lai con la sagrestia, làsano la capella di la Nostra Dona e dentro la chiesia si faranno li ripari" (2).

Come viene riportato dal Giustiniani, la chiesa subì danni gravissimi, specie nella parte absidale: infatti furono distrutte le tre cappelle terminali, la contigua sacrestia e il campanile; mentre la vetusta immagine

---

(1) M. SANUDO, 1866, XII, 480.
(2) M. SANUDO, 1866, XII, 483.

della Madonna, con il tempietto marmoreo da poco costruito, furono protetti con ripari di fortuna. Il corpo della chiesa fu adibito a riparo per i militari. Del chiostro rimase in piedi soltanto l'ala contigua al tempio e anche essa servì come ricovero (1).

La guerra suscitata dalla lega di Cambray, dopo aver imperversato sulle contrade del Veneto ed estenuato gli eserciti combattenti, terminò nel 1516 con la pace di Nojon. Per la chiesa di Santa Maria Maggiore venne allora il momento di riparare i danni subiti . Probabilmente i lavori di ricostruzione iniziarono durante il priorato di Ubaldo da Venezia (2). Forse l'urgenza di riparare la chiesa non lasciò il tempo a considerazioni di tipo meramente artistico;

---

(1) G. B. PIGATO, 1944, pag. 98 e segg.

(2) Vedi in Appendice al testo di G. B. PIGATO, 1944, la serie dei Priori dei Canonici Regolari.

infatti, nel completare la mutila fabbrica, non se ne mantenne lo stesso stile architettonico, ma alle navate gotiche fu aggiunta una crociera, terminante con tre cappelle, in schietto stile lombardesco tardo. Ne risultò un contrasto di linee architettoniche che si nota immediatamente appena entrati in chiesa. L'arcone della crociera poggia su solidi pilastri crociformi, sormontati da grandi capitelli a volute; il presbiterio è sopraelevato di due gradini rispetto alle navate, la cappella maggiore è divisa dalle due cappelle laterali per due arcatelle minori poggianti su pilastrini marmorei; tutto sempre nell'ordine ionico (1). Nel corso di questi lavori si pensò pure di meglio assicurare l'antica parete su cui è dipinta l'effige "miracolosa"della Vergine; già da tempo il muro, o-

---

(1) L. COLETTI, 1935, pag. 323.

sposto a tramontana, mostrava segni di instabilità, dovuti all'umido e alla continua guerra del tempo (1). Quindi, a tale scopo di riparo, fu edificata una cappella semicircolare, comunicante per due porte con la chiesa; anticamente denominata Oratorio della Pietà, serve ora da Battistero; il soffitto è sorretto da quattro archi collocati agilmente sopra quattro colonnine di stile toscano; nel mezzo sovrasta una piccola cupola. Interamente affrescata, la cappella si isola dal resto della chiesa e si distingue per l'eleganza della sua architettura.

Tradizionalmente questi lavori (crociera, cappelle e battistero) vennero attribuiti a Tullio Lombardo: di questa opinione sono il Temanza (2), il Milizia, il Federici,

---

(1) G. B. RAMBALDI, 1865, pag. 37.
(2) T. TEMANZA, 1778, ristampa 1966, pag. 118: "E'
./.

il Crico (1), e con essi i vari autori di memorie della Chiesa (2). Ma il Paoletti (1893), che giudica quest'opera piuttosto severamente, ha trovato dei documenti in cui risulta che un certo Maestro Zaccaria di Lugano lavorava nel 1522-23 a Santa Maria Maggiore; sempre secondo questo studioso, costui potrebbe essere l'autore anche della crociera con le tre cappelle e il battistero (15 ottobre 1522:

---

sua opera (di Tullio) la crociera della chiesa della Madonna Grande, compiuta circa l'anno 1530. Vi sono ancora alcuni rocchi di colonna giacenti sulla piazza dinanzi, testimoni dell'intenzione che allora si avea di compierla interamente. Dal che se ne può dedurre che Tullio avesse fatto il disegno di tutto il tempio".

(1) F. MILIZIA, 1785, I, pag. 174; D. M. Federici, 1803, I, p. 231; L. CRICO, 1829, pag. 44.

(2) G. B. RAMBALDI, 1865, pag. 31; C. AGNOLETTI, 1897, I, pag. 380; G. B. PIGATO, 1944, pag. 105. Il Verghetti, nei

./.

"per la capella granda di Santa Maria Mazor in Treviso contati a maestro Zacaria Taiapiera ducati XII"; una fattura dell'anno seguente segnala il maestro Zaccaria che lavora " ... nella Capella granda dela prefata Gloriosa verzene maria posta in la giexia di frattj de S.ª Maria mazor in trivixo ..."). A convalidare questa ipotesi, aggiunge Paoletti, sappiamo di un certo Zaccaria da Lugano che figura pure nella fabbrica delle chiese di San Salvatore e di San

---

suoi "Cenni storici" su Santa Maria Maggiore, attribuisce invece questi lavori ai un certo maestro Lino Pietro Muratore; secondo lo storico, costui sarebbe l'autore sia della crociera con le tre cappelle terminali, sia del recinto marmoreo che racchiude l'altare della Vergine. Purtroppo non c'è dato sapere su quali documenti si basa tale affermazione. S. VERGHETTI, 1904, pag. 16.

Pietro di Castello, a Venezia, anch'esse, come quella trevigiana, ufficiate dallo stesso ordine di Canonici (1). Forse, sempre secondo il Paoletti, Tullio Lombardo potrebbe aver qui fornito qualche modello ed anche il tipo nelle classiche alette ioniche affiancate ai pilastri, che ricorda il congenere caratteristico particolare che appare per la prima volta a Venezia nelle arcate del tempio di San Salvatore.

Recenti ricerche da me effettuate nell'archivio storico di Santa Maria Maggiore apportano interessanti novità alla storia della ricostruzione della chiesa dopo la guerra di Cambray. Finora infatti si riteneva che la crociera

---

(1) Il Paoletti rinvenne infatti questi documenti riguardanti Santa Maria Maggiore nell'Archivio della Mensa Patriarcale di Venezia, a spese della quale erano stati eseguiti vasti lavori nel tempio veneziano di San Salvatore. P. PAOLETTI, 1893, II, pag. 247 e pag. 252.

attuale risalisse cronologicamente al decennio 1520-30, probabilmente eseguita da Zaccaria da Lugano; i documenti originali da me rinvenuti attestano, invece, che tale crociera in stile lombardesco tardo è frutto di un secondo rifacimento, avvenuto nel 1552, su disegno di un certo maestro Piero (1). Nella prima ricostruzione doveva arrivare all'altezza delle navate; e forse fu questo il motivo per cui i Padri Canonici decisero una seconda ristrutturazione, con un disegno che ne prevedeva la sopraelevazione rispetto al corpo della chiesa, forse nel tentativo di meglio armonizzare con lo slancio delle arcate gotiche (cfr. Appendice Documenti).

---

(1) "7 agosto 1552: Per Santi contadi al ditto maestro Piero per aver dato il modelo per voltar la crociera dela chiesa. A buon conto ... 6". Archivio di Stato di Treviso, Santa Maria Maggiore, busta 5, Chiesa e Scole del SS. Sacramento e Barcaroli.

A questo punto è d'obbligo un'altra considerazione: la cappella semicircolare o battistero, appartiene cronologicamente al periodo del primo rifacimento della crociera; dato che, come risulta dai documenti, nel 1539-40 fu decorata a fresco da Ludovico Fiumicelli.

Mentre si attendeva ai lavori di ricostruzione, la notte di San. Silvestro del 1528 un incendio si appiccò all'edificio (1). In questo frangente rimasero gravemente danneggiati il monastero, il nuovo campanile e la sacrestia; mentre all'interno del tempio andarono distrutti tanti arredi sacri, l'organo e molti ricordi storici. L'incendio contribuì ad aumentare le difficoltà finanziarie in cui già versava il monastero di Santa Maria Maggiore; i lavori in corso esigevano pronto pagamento, mentre d'altra parte era necessario sostenere spese ingenti per

---

(1) Libro IV dei Miracoli, 1531, c. 17.

il mantenimento del culto religioso. L'aiuto necessario venne dalla Santa Sede, che tra il 1517 e il 1548 annettè al nostro monastero cinque chiese con i relativi benefici(1). Sorretta da tali soccorsi, affiaiata con grande zelo dai Padri Canonici, ma soprattutto sostenuta dalla fede popolare vivissima, la chiesa di Santa Maria Maggio-

---

(1) San Martino di Paese; San Michele Arcangelo d'Arba, San Teonisto di Possagno; San Floriano di Callalta e San Silvestro di Selva. In tutte queste chiese la giurisdizione del nostro monastero era universale, estendendosi fino all'assegnazione diretta del parroco, con facoltà di sceglierlo dal clero regolare o secolare, a giudizio del padre Priore. G. B. PISATO, 1944, pag. 115. A completamento delle notizie riguardanti la chiesa nel XVI secolo, riteniamo opportuno dare notizia di un altro lavoro: dai documenti d'archivio risulta che i religiosi nel 1550 fecero restaurare il tempietto della Madonna, probabilmente rovinato in seguito all'incendio del 1528. Nello stesso torno d'anni, e precisamente nel 1554, è da rilevarsi la presenza a Santa Maria Maggiore del pittore Francesco Beccaruzzi da Conegliano, ivi chiamato per dipingere le portelle dell'organo.

re era la più frequentata dell'intera diocesi.

Alla fine del XVI secolo appaiono stabilite le solennità mariane celebrate in modo particolare alla Madonna Grande: il 25 marzo, l'Annunciazione; il 15 Agosto l'Assunzione, e l'8 settembre, la Natività di Maria.

CAPITOLO VIII

IL CAMPANILE.

Come già abbiamo appreso, nel 1511, durante i lavori di difesa della città, anche il campanile della Madonna Grande andò distrutto; nel ricostruirlo se ne mutò la ubicazione: mentre prima si trovava accanto all'abside settentrionale, poi fu eretto a destra della facciata della chiesa, isolato sulla piazza. Un'iscrizione posta sul lato ovest ci conferma le circostanze di tempo, di luogo e di persone che ne accompagnarono l'erezione: "Arcis nostrae tutelae.- Indulgentia sacri Senatus - Ex publico concessus - Locus ob fidem incomparab. - Canonicorum D. Salvatoris - Jac. Trevisano praetore procurante - M. D.XVI". Veniamo così a sapere che sull'area occupata dal campanile era stato eretto un fortilizio e che quest'area apparteneva al governo; per merito del podestà Trevisan essa nel 1516

era stata concessa dal Santa e sul luogo fu così costruito il campanile; ma rimase incompiuto e fino al XIX secolo ebbe l'aspetto di una tozza torre che arrivava al livello del tetto della chiesa; finchè il parroco Miani (1855-1871) ne tentò il completamento; l'ingegnere F. Pedrini, suo amico e collaboratore, nel 1862 presentò quattro progetti, diversi l'uno dall'altro per la forma della cella campanaria e della cuspide. Scelto quello che parve migliore, si cominciarono i lavori. Si erano giunti all'altezza di m. 42, cioè fino alla cella campanaria, quando la morte improvvisa del parroco arrestò la costruzione; da allora, il campanile aspetta ancora di essere ultimato. Quadrato e massiccio, con lesene angolari e una centrale per ciascun lato, ha alla base una porticina ed una finestrella ad arco tondo con semplice cornice in pietra nel lato nord; nel lato sud coppie di simili finestrelle si susseguono fino alla sommità(1).

---

(1) G. B. RAMBALDI, 1863, pag. 35.

C A P I T O L O IX

LA DECADENZA DEI SECOLI XVII - XVIII.

Nei primi anni del XVII secolo i Canonici Regolari al servizio della Madonna Grande giudicarono troppo spoglio il classico tempietto marmoreo che ornava l'altare della Vergine; quindi, allo scopo di completarlo nel 1622 vi fecero sovrapporre un attico in legno, ornato di nove quadri raffigranti la vita della Vergine, e questo fu sormontato da una cupoletta lignea ottagonale con lanterna, sulla quale stava un angelo. Nel 1972 fu pubblicato sul Bollettino mensile del Santuario un documento datato 26 febbraio 1622, recante i nomi degli esecutori della sovrastruttura lignea: maestro principale fu Messer Cristoforo Benchieri "conduttor dell'opera del legno" trevigiano; intagliatore messer Bortolo da Verona; pittore Matteo Domenico (cancellato: trevisano) "figlio quondam Giovanni

Morelato, Tarvisio"; doratore Giuseppe Piazza "figlio di Bernardin dorador trevisan" (1).

Pochi anni dopo, nel 1637, la Chiesa di Santa Maria Maggiore, che dall'origine era sempre stata un Priorato, venne elevata alla dignità di Abbazia.

Nel 1693 il tempio fu per la seconda volta preda di un incendio, in cui rimase danneggiata la parete attigua al monastero: è probabile che in questo frangente siano andate perdute le portelle dell'organo dipinte da Francesco Beccaruzzi, che si trovavano proprio da questa parte.

Ma gli anni correvano difficili e nella seconda metà del secolo la chiesa si avviò ad una rapida decadenza, in concomitanza allento declino che negli stessi anni stava vivendo la Repubblica della Serenissima.

---

(1) In Santuario della Madonna Grande, 1972, novembre, pag. 2.

Questo spiega perchè in questo periodo non siano stati eseguiti lavori di miglioramento alla struttura del tempio. Le condizioni finanziarie del monastero in quest'epoca sono fra le più misere che possiamo immaginare (1). Una delle conseguenze di questi disagi fu il ridursi del numero dei religiosi al servizio della nostra chiesa: mentre alla loro venuta i canonici regolari erano 20, dopo la prima metà del '600 questo numero si abbassa a quindici, poi a dodici.

Alla fine di quel secolo, nel 1695, il territorio trevigiano fu scosso dal terremoto; la città fortunatamente non ne rimase danneggiata; quando il pericolo sembrò scongiurato, i cittadini vollero ringraziare la Vergine con una pubblica processione, che viene ricordata nelle cronache

---

(1) La situazione è descritta eloquentemente in una lettera dell'abate ai propri superiori residenti a Venezia. G. B. FIGATO, 1944, pag. 134.

cittadine come la più famosa e solenne nella storia di Treviso. In quell'occasione fu offerta all'altare della Vergine una lampada d'argento finemente lavorata; vi erano scolpite tutt'attorno l'immagine della Madonna e di Santa Costanza, l'arme della città e la seguente iscrizione: "M.DC.XCV V KAL IULII M.A.F. TEMPERIOTUS CAUSA" (1).

Dal 1691 al 1722 compare nella storia della chiesa la figura dell'abate Bottini; questi rivolse tutto il suo impegno a risollevare le condizioni del tempio mariano; tentò, fin dove gli fu possibile, di rivendicare il patrimonio della chiesa, recuperando i diritti nelle parrocchie sottoposte alla giurisdizione di Santa Maria Maggiore. Un ricordo di questo presule rimane nel paliotto dell'altare della Vergine, che egli fece scolpire nel 1697 dallo scultore Matteo Domenico Merlini da Vicenza, facendovi raffigurare gli

---

(1) La sigla M.A.F. significa Magister Andreas Fecit.

./.

emblemi abbaziali.

In questo periodo avviene lo spostamento della sacrestia; infatti, mentre prima si trovava accanto all'abside settentrionale, ora viene collocata presso la navata destra, preceduta da un angusto vestibolo o antisacrestia, e comunicante con il convento. Dall'iscrizione sull'architrave se ne ricava la data di costruzione: 1747. La sacrestia è costituita da un'ampia sala, con cornici di stucco barocche sulle pareti e sul soffitto, racchiudenti tele di diverso pregio e valore.

Correvano anni difficili per la Repubblica di San Marco, sempre bisognosa di denaro essendo le casse dello stato quasi vuote per il continuo, ormai da tre secoli, guerreggiare soprattutto con i Turchi. Pertanto il 18 dic 20

La lampada fu rubata nel 1797 durante l'occupazione francese, insieme al resto dell'argenteria. RAMBALDO AZZONI AVOGARO, 1786, pag. 29.

settembre 1767 il Senato votò i primi provvedimenti restrittivi della libertà degli organismi religiosi, limitando il diritto a lasciti e amministrazioni. L'anno dopo (9 febbraio) venne disposta la riduzione del numero dei conventi e di conseguenza concentrati i religiosi: i beni erano naturalmente incamerati dallo stato e venduti. Nel 1769 fu la volta del nostro monastero: il 3 giugno fu intimato ai Canonici Regolari di San Salvatore di abbandonare Santa Maria Maggiore. Dopo numerosi e vani tentativi di resistenza, questi dovettero esulare per sempre nel 1772. Il monastero e la vicina chiesetta di Santa Fosca furono abbattuti; gli altri beni di proprietà dell'Abbazia furono posti in vendita; il compratore fu il N. H. Andrea Querini Stampalia, che acquistò pure, come patrono, il diritto alla nomina del parroco. Tutto ciò, benchè si sia trattato di provvedimenti molto gravi e radicali, ven

ne di gran lunga superato quando nel gennaio 1797 arrivarono i primi soldati francesi; benchè i repubblicani siano rimasti ad occupare le nostre terre per poco tempo, sostituiti dal 1798 al 1805 dagli Austriaci, pure ebbero la possibilità di dimostrare i loro metodi. A parte le ruberie dovute alla "iniziativa privata" dei singoli militari, abbiamo il 17 maggio 1797 l'ordine d'inventariare l'argenteria delle chiese, la cui parte "superflua" doveva essere subito inviata a Milano. Anche in questa occasione, naturalmente, non fu dimenticata la Madonna Grande, che si vide asportata tutta la sua bella e copiosa argenteria; la perdita aveva un valore non solo materiale, ma anche morale, poichè i preziosi portati via erano costituiti per lo più da ex voto donati da devoti per grazie ricevute (1).

---

(1) G. B. FIGARO, 1944, pag. 154.

Dopo la partenza dei Canonici Regolari la Chiesa di Santa Maria Maggiore fu affidata al clero secolare. Durante l'incarico di don Carlo Zotolfi, che assunse l'ufficio di parroco nel novembre 1772, si rese necessaria la riparazione del tetto della chiesa, cui si potè provvedere grazie alle offerte dell'intera cittadinanza. In questa occasione l'interno della chiesa subì una radicale trasformazione: le arcate ogivali delle navate vennero modificate in arco tondo mediante riempimento; le capriate della nave centrale, adorne di cantinelle dipinte, vennero nascoste da un soffitto a botte retto da graticci, mentre uno strato d'intonaco fu steso a ricoprire interamente le pareti e le colonne in nudo mattone. Altre trasformazioni riguardano la facciata, in correlazione alle modifiche apportate all'interno del tempio: anche qui la bellezza del nudo mattone fu ricoperta di intonaco; inol

tre furono aperte le due porte laterali per maggiore facilità d'accesso e i due occhi, in correlazione a quello centrale sopra la porta maggiore. Sulla parete nord, verso via Carlo Alberto, fu chiusa la porta dirimpetto a quella della sacrestia, unitamente a due finestre ogivali che esistevano da questa parte: probabilmente in questa occasione scomparve per ragioni di simmetria la finestra gotica a destra, di faccia al campanile. Questa ristrutturazione può considerarsi un tentativo di adattare lo stile architettonico delle navate alla classica crociera; va inoltre vista secondo il costume del secolo, che non apprezzava i pregi dell'arte gotica: sono innumerevoli gli esempi di simili trasformazioni (1).

---

(1) G. B. FIGATO, 1944, pag. 269.

Nel 1795 l'immagine a fresco della Madonna fu per la seconda volta restaurata e spogliata del tutto dalle vesti seriche che ne lasciavano intravvedere solo il volto e dai moltissimi ex voto che, malamente fissati al muro, avevano guastato il prezioso affresco; l'incarico fu affidato ai pittori Jacopo e Vincenzo Guarana. Contemporaneamente veniva rifatto l'organo, opera del celebre Callido, e costruita una nuova cantoria (1).

Nello stesso anno 1795 si ottenne che il Santuario fosse aggregato alla Basilica Romana di Santa Maria Maggiore, usufruendo di tutte le indulgenze già concesse a quella basilica dalla Santa Sede.

---

(1) D. M. FEDERICI, 1803, I, pag. 84.

C A P I T O L O X

LA CHIESA DI S. M. MAGGIORE AFFIDATA AI PADRI SOMASCHI.

Nel 1805 il Veneto venne aggregato da Napoleone a far parte del Regno Italico e sottoposto a riforme radicali sempre a sfondo liberale; il decreto più importante in campo religioso fu quello del 18 maggio 1809, con il quale il numero delle parrocchie trevigiane venne ridotto da 17 a 5; la Madonna Grande fu tra queste. Soppresse le chiese circonvicine, la nostra parrocchia si estese di territorio e aumentò di abitanti, che da 300 raggiunsero i 4.000, abbracciando le chiese di Sant'Agostino, S. M. Maddalena, San Giovanni del Tempio, che sussistettero come vicarie, e di Santa Margherita, Santa Cristina, San Francesco e Santa Sofia che furono atterrate o dissacrate (1).

---

(1) Cfr. Archivio della Curia di Treviso, Santa Maria Maggiore, busta 205 B.

Nel 1810 alla Madonna Grande venivano aggiunte due cappelle a forma di nicchia, dedicate una a San Girolamo e l'altra al Crocifisso, entrambe nella seconda campata, rispettivamente a sinistra e a destra. La cappella del Crocifisso fu costruita a cura del Conte Runteghello che aveva recuperato dalla soppressa chiesa delle Convertite il crocifisso ligneo che vi si conservava ab antiquo. I due altari furono acquistati tra i marmi sgomberati dalle chiese soppresse: uno proviene da San Francesco, l'altro da Santa Margherita (1). Tutte queste modificazioni architettoniche furono possibili grazie all'operosità del parroco De Luca (1803-1819). Il suo ricordo è perpetuato nel

---

(1) G. B. PIGATO, 1944, pag. 188.

la nostra chiesa con una lapide a fianco dell'ingresso della sacrestia (1).

Nel 1841 i nobili Querini Stampalia rinunciarono al diritto di elezione del parroco, che fu rimesso alla Curia Vescovile. Il primo parroco nominato dal vescovo fu Paolo Maria Gottardi (2). Questi si preoccupò innanzitutto del restauro di alcuni dipinti: la pala dell'Altar Maggiore e la Madonna dei Barcaroli; quindi fece ripulire tutta la parte marmorea e lignea, cupola compresa del tem

---

(1) Ioh. Baptistae De Luca - Basilicae Cath. Canonico- De Curia nostra - Cui an XL praefuit - Vigilantia diligentia liberalitate - optime merito Decessit in pace Christi - Annos natus LXXXV - XVI. Nov. - Suis omnibus bonis.Test. perpetuo addictis - Sacerdoti qui sacrificiis et opera - Huic S. Mariae Ecclesiae - Praesto sist.

(2) Archivio della Curia di Treviso, Santa Maria Maggiore, busta 205 B.

pietto racchiudente l'altare della Madonna.

Nel 1880 il nuovo vescovo Callegari vide che era impossibile, dato il risveglio della vita religiosa che interessava un sempre maggior numero di fedeli, un servizio religioso completo affidato a uno o due sacerdoti secolari; pensò pertanto di chiamare al ministero parrocchiale i Padri Somaschi, che già dal 1579 al 1810 avevano retto la vicina parrocchia di Sant'Agostino. Fecero il loro ingresso il 20 luglio 1882 (1). I nuovi religiosi meritano di essere ricordati per l'instancabile attività che svolsero alla Madonna Grande; seppero infatti industriarsi e provvedere ai riatti e restauri più urgenti, pur nelle disastrose condizioni di finanza in cui si trovavano (e i tempi non permettevano di risalire d'un colpo la china in fondo alla quale le soppressioni avevano fatto precipitare); senza dimen

---

(1) G. B. PIGATO, 1944, pag. 206.

ticare che non trascurarono il culto che un tempio millenario richiedeva.

Il 15 agosto del 1886 venne inaugurato l'Altar Maggiore, rifatto tutto a nuovo in marmo e recintato da un'ampia balaustra, pure marmorea; l'anno seguente fu rinnovato il pavimento, a grandi lastre di marmo, mentre le colonne furono completate di soccolo; le pareti e il soffitto delle navate furono ripuliti e così pure la cupoletta lignea del tempietto.

Il 26 marzo 1897 il Capitolo Vaticano decretò l'Incoronazione della taumaturga immagine di Maria, segnando una altra tappa importante nella storia della chiesa. Il ricordo dell'incoronazione fu scolpito sulla parete destra del tempio, con la seguente iscrizione: "Hanc Deiparae effigiem - Venerationi a S. Praesidione apropositam - a Thoma de Mutina depictam - per quam Deus mira ostendit - Iosephus Apollonio -

Episcopus Tarvisinus - corona redimivit - Curione Bachin Campagner - Conser. a Somascha".

Nel 1917, con Breve Apostolico di Benedetto XV, la chiesa di Santa Maria Maggiore venne elevata alla dignità di Basilica (1).

Finalmente, il 21 novembre 1937, nella seduta dell'Associazione del Patrimonio Artistico Trevigiano, sotto la presidenza di Luigi Coletti, venne approvata unanimemente la proposta di ripristino delle parti più vetuste del tempio. I lavori iniziarono subito; demolito il soffitto a botte, furono liberate le capriate del tetto e, disintonacate le pareti, riapparvero le arcate ogivali nella loro struttura originaria, insieme a frammenti di fasce decorative a fresco.

---

(1) Vedi: "La Basilica di Santa Maria Maggiore", Treviso, 15 agosto 1917 (numero unico).

Mentre le operazioni di restauro a Santa Maria Maggiore erano ancora in corso, la città fu bombardata la notte del 13 marzo 1943. Sfuggita indenne a tanti precedenti rivolgimenti, la chiesa quella sera rimase semidistrutta: colpita sul lato settentrionale, le vetuste mura del tempio crollarono trascinando nella rovina il tetto e la facciata; la parte absidale risultò soltanto scompaginata, grazie ai tiranti di ferro che saldamente la collegavano. Ancora una volta, l'immagine a fresco della Vergine rimase intatta. Crollò invece la pesante soprastruttura lignea del '600 del tempietto, mentre rimasero gravemente danneggiate anche le cappelle di San Girolamo e del Crocifisso (1).

---

(1) A causa del bombardamento del 1943, come testimoniano alcuni Padri Somaschi che già allora si trovavano a Santa Maria Maggiore, andò distrutta buona parte del mato-

./.

Appena fu possibile, il Genio Civile di Treviso, in accordo con la Soprintendenza ai Monumenti, approntò un progetto di ripristino dell'antica chiesa. Nel frattempo, però, già si era provveduto al recupero dei materiali di importanza artistica o che comunque servissero alla ricostruzione della chiesa. Vennero così salvati i frammenti dei pinnacoli, le terrecotte ornamentali dei rosoni e delle finestre, le inferriate, i grandi pezzi degli stipiti e dell'architrave del portale della facciata. Per l'interno, tutte le travi e i mensoloni delle capriate, le cordonate intagliate, le mensoline in pietra d'Istria, i capitelli e le basi delle colonne, i frammenti di due antiche

---

riale d'archivio che si trovava nella vicina sacrestia, con grave perdita della documentazione storica del Santuario.

sequasantiere, i pezzi della lapide del Podestà Morosini, e i minutissimi frammenti della Madonna dipinta a fresco sopra la porta maggiore. Tutto il materiale di recupero venne così adoperato per la ricostruzione, che richiese il periodo di 17 mesi. Le navate riapparvero finalmente nella loro originaria struttura gotica, in contrasto alle classiche linee della crociera e delle tre absidi, mentre all'esterno la facciata, disintonacata, riapparve nella sobra bellezza del nudo mattone (1). Nella ricostruzione fu apportata un'unica modifica, alla cappella del Crocifisso, che fu notevolmente rimpicciolita.

Questi sono gli ultimi lavori eseguiti alla Madonna Grande, che nel 1980 ha ricordato il XII centenario della

---

(1) M. BOTTER, 1955, pag. 6.

sua fondazione e, ormai da un secolo, continua ad essere ufficiata dai Padri Somaschi (1).

---

(1) Nel 1980, in occasione del XII centenario della fondazione della chiesa, è stata coniata una medaglia commemorativa. Il bozzetto è stato ideato ed eseguito da Memi Botter, che ha collocato al centro di un lato della medaglia la caratteristica, inconfondibile facciata gotica della chiesa trevigiana; tutt'attorno corre la leggenda "MADONA GRANDA - TREVISO 780-1980". Sull'altro lato la medaglia riproduce l'antica effige mariana che è venerata nella chiesa, ai piedi della quale è stata composta una sintesi architettonica della città di Treviso, riconoscibile in molti dei suoi elementi caratteristici: le mura veneziane con le porte di San Tommaso e dei Santi Quaranta, il Palazzo del Trecento con la torre civica, le cupole e il campanile del Duomo, le chiese di San Francesco e di Santa Maria Maggiore con i loro campanili e ancora case e altre torri campanarie che danno alla città un vivace rilievo.

C A P I T O L O XI

ICONOGRAFIA DELLA CHIESA.

Il primo documento utile per lo studio iconografico di Santa Maria Maggiore è costituito da una tela dipinta ad olio, attualmente conservata al Museo Civico trevigiano, contenente la pianta della città; si tratta della prima raffigurazione (almeno a quanto se ne conosce) aderente alla realtà, che ampiamente documenta i diversi aspetti delle contrade, le facciate degli edifici pubblici, ecc. Anonimo ne è l'autore e incerta la datazione (oscillante tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII). La pianta, ignorata per secoli, è stata recuperata e restaurata nel 1972 e pubblicata da Giovanni Netto (1). Prendiamo ora in considerazione uno stral

---

(1) G. NETTO, 1973, pag. 27.

cio della pianta, all'estremo lembo sud-est della città: qui troviamo segnalato il borgo denominato "La Madona", il cui asse è l'attuale via Carlo Alberto. Della chiesa si può notare la facciata, vista in prospettiva, con una unica porta centrale, i due alti finestroni ogivali e, al sommo, un unico occhio. Sulla parete settentrionale è segnata una porta, antistante a quella della sacrestia, e una serie di finestre gotiche (porta e finestre verranno otturate alla fine del XVIII sec.) Addossato al fianco meridionale del tempio, si vede il vasto chiostro racchiuso a levante dalla fossa delle mura (canale delle Convertite); poco lungi, in fondo a via Bonifacio, possiamo notare la chiesetta di Santa Fosca (distrutta alla fine del '700). La piazza, attualmente di forma quadrilatera irregolare, era ai tempi del dipinto occupata da un gruppo di case da sud protese a forma di triangolo irregolare.

In un disegno dell'Archivio di Stato di Treviso, datato I giugno 1772, sono riportati la pianta ed il prospetto del complesso architettonico comprendente Santa Maria Maggiore, il chiostro con vari annessi e Santa Fosca (1). Osserviamo la chiesa nel prospetto: è interessante notare come non sia stata riportata la sopraelevazione del tetto in corrispondenza della crociera cinquecentesca; mentre la facciata si distingue da quella attuale perchè ancora mancante delle due porte e dei due occhi laterali. Il campanile è disegnato piuttosto alto e slanciato, mentre sappiamo che nel 1772 non superava l'altezza della chiesa ed aveva un aspetto piuttosto tozzo. Nel disegno in pianta è interessante notare il locale di forma quadrangolare adibito a sacrestia, situato accanto all'abside settentrionale; all'interno della chiesa si può notare l'orga

(1) Si tratta dello stesso disegno di cui abbiamo par

./.

no collocato nella parete della navata destra, di fronte al tempietto della Madonna. Nel disegno si può inoltre osservare il complesso architettonico che collegava le due chiese della Madonna e di Santa Fosca: all'antico chiostro, costruito all'inizio del '500, ne era stato aggiunto un altro, quasi tre volte più ampio del primo, con portici sui lati est e sud (14 colonne e 14 archi) e chiuso soltanto da un muro di cinta ad ovest; ad esso si accostava un grande cortile, somigliante ad un'ampia aia di casa colonica, con porticati sorretti da robusti pilastri; lo stretto lato parallelo alla chiesa di Santa Maria Maggiore confinava con la sacrestia ed il campanile di Santa Fosca. Come già sappiamo, il complesso edilizio formato dai

---

lato nel capitolo riguardante la chiesetta di Santa Fosca. Il disegno fu ritrovato presso l'Archivio di Stato di Treviso alcuni anni or sono e pubblicato in "SANTUARIO DELLA MADONNA GRANDE", novembre, 1971, n. 5, pag. 2.

chiostri e da Santa Fosca andò demolito nel 1776, qualche anno dopo la partenza dei Canonici Regolari.

Altri elementi assai interessanti per l'indagine iconografica sono le incisioni di Antonio Nani, del 1842 (1). In una prima incisione vediamo l'esterno della chiesa; la facciata è quasi identica a quella attuale (ci sono le due porte laterali con i due occhi corrispondenti); l'unica particolarità che la differenzia è lo strato uniforme di intonaco che la ricopre (steso alla fine del '700). Accanto al Santuario si vede il campanile, che ha qui l'aspetto di una tozza torre e non supera l'altezza della chiesa.

In un'altra incisione sempre del Nani è raffigurato l'interno, e comprende la zona del presbiterio. Vi si può notare, nel braccio settentrionale della crociera, il tem

---

(1) A. NANI, 1842, incisioni VI e VII.

pietto della Vergine, come era allora sormontato dalla pesante sovrastruttura barocca, comprendente l'attico e la cupoletta lignea con lanterna; a destra, si vede la cantoria, ivi collocata nel 1795; al centro, l'altar maggiore, ancor privo di balaustra; è interessante osservare la ricca cornice barocca in cui era allora collocata la pala dell'Assunta (1).

Osserviamo ora altre planimetrie della città: quella di Bernardo Salomoni, del 1824; la pianta pubblicata da Giuseppe Santa Lena nel 1892; la Rinaldis-Borella del 1912. Per la parte riguardante il complesso architettonico di Santa Maria Maggiore le piante sopra citate non si

---

(1) La cornice, in legno, era formata da colonne scanalate binate reggenti un timpano triangolare ed uno arcuato spezzato in due tronconi, sui quali posavano due angeli. La cornice fu tolta nel 1955 e la pala dell'Assunta collocata fra le canne del nuovo organo.

diversificano fra di loro. Come si può vedere, Santa Fosca non esiste più, scomparsa assieme al complesso edilizio che costituiva il monastero di Santa Maria Maggiore; unico relitto rimasto, un'ala dell'antico chiostro, addossata al fianco meridionale del tempio.

CAPITOLO XII

L'ARREDO ARTISTICO.

Nel delineare la storia della decorazione artistica di Santa Maria Maggiore non si può che iniziare dal dipinto trecentesco della Madonna, che è l'opera d'arte più antica, intorno alla quale si è sviluppata la chiesa stessa. A questa effige, ritenuta "miracolosa", fin dai tempi più lontani fu tributata una particolare devozione, sia dalle autorità (nel giorno dell'Assunta il Podestà vi si recava in solenne processione col gonfalone, i consoli, gli anziani e con i rappresentanti delle corporazioni), sia dal popolo, che dalle parrocchie della diocesi; le grazie da essa impetrate, i prodigi che le furono attribuiti (liberò San Girolamo Miani dai ceppi quando era rinchiuso nel castello di Quero durante la

guerra di Cambray), fanno della chiesa che la ospita un vero e proprio Santuario, l'unico esistente a Treviso.

L'immagine attuale (figura 7), un tempo attribuita a Tomaso da Modena, ma più probabilmente opera del suo seguace Martino da Modena, fu eseguita a fresco nel XIV secolo, seguendo però lo schema di una più antica effige tipicamente bizantina, l'immagine della Vergine Nicopeia, che, secondo la tradizione, ancor oggi si trova nello strato di intonaco sottostante. Questo fatto si spiega con la necessità per la devozione popolare di non alterare fondamentalmente la venerratissima immagine della Vergine. La Nicopeia era "uno dei più venerati simulacri mariani di Costantinopoli" rappresentante la Vergine seduta in trono col figlio in grembo; l'immagine veniva portata in guerra e da questa sua peculiarità di protettrice degli eserciti le venne il nome di "fautrice di vittorie". L'icona pare venia-

se trasportata a Venezia in San Marco dal Doge Dandolo e da essa sembra derivare l'iconografia della Madonna in trono (1). La scelta di tale modulo compositivo per la Madonna di Treviso si ricollega con le origini stesse del suo culto: l'immagine doveva proteggere i cavalieri che si sfidavano in Campo Marzio, pertanto nessun altro tipo iconografico si sarebbe adattato di più della fautrice di vittorie (vedi cap. I). A questo proposito si può notare che una certa rigidità nell'affresco trecentesco, da connettersi alla necessità di seguire il modello prestabilito, si nota nel complesso sminuendo il valore artistico dell'opera. Ciò non toglie tuttavia che l'immagine sia veramente bella e costituisca per la città di Treviso un "unicum", testimone di un passato lontanissimo che, attraverso la devozione popolare, si è perpetuato fino ai no-

---

(1) Voce nicena in LESSICO UNIVERSALE ITALIANO, vol. XV, 1974, pag. 716.

stri giorni.

Fino alle soglie del XV secolo il dipinto della Madonna dovette costituire l'unica opera d'arte esistente in Santa Maria Maggiore, fino a quando, cioè, non fu eseguito un altro affresco, immediatamente accanto all'effige trecentesca. Si tratta, anche qui, di una "Vergine in trono", che sembra riprendere il modulo iconografico dell'immagine più antica (fig. 8). Interessante, a questo proposito, l'ipotesi del Mancato (1980) che si tratti della Madonna un tempo abitualmente esposta alla venerazione dei fedeli, mentre l'immagine ufficiale, di solito occultata, sarebbe stata scoperta solo nelle grandi occasioni; lo studioso, infatti, osserva come in molti Santuari esista ancor oggi l'usanza di nascondere le immagini "miracolose", quasi a preservarne il potere taumaturgico, mentre in loro vece vengono esposte altre effigi che ne riproducono

le caratteristiche (1).

Nel 1474, subentrati ai Benedettini Monantolani i Canonici Regolari, la chiesa fu completamente ristrutturata e le si diede la caratteristica impronta tardo gotica che ancor oggi ammiriamo. Alla fine del secolo, durante il priorato di Antonio Contarini, si portarono a compimento i lavori; una volta ultimata la costruzione dei locali annessi alla chiesa (chiostro, sacrestia e campanile) si provvide ad abbellire l'interno del Santuario e, soprattutto, la venerata effige mariana; infatti, per metterla maggiormente in evidenza, le fu eretto davanti un recinto murmoreo a pilastrini dalle pure e armoniose linee rinascimentali. Tra il recinto, o tempietto - come viene di solito

---

(1) Per esempio nel Santuario di Coltura di Polcenigo, alle sorgenti del Livenza, e nel Santuario della Santissima di Pordenone. E. MANZATO, 1980, pp. 32-36.

denominato - e la parete della navata di sinistra - dove appunto è dipinto l'antico affresco - fu lasciato un piccolo spazio per permettere il passaggio dei devoti: questo fatto si ricollega all'antica usanza delle religioni popolari di avere un contatto diretto, tattile, con tutto ciò che ha qualche rapporto con il sacro e con il divino.

Inoltre, nello stesso torno d'anni, per accedere dalla chiesa ai locali del convento furono collocate due porte in pietra d'Istria, decorate da pilastrini a forma di capitelli corinzi e da finissimi fregi, definite dal Coletti (1935) "opere elegantissime del più acerbo rinascimento veneziano". Sugli architravi furono incise le seguenti iscrizioni: "QUORUM DEUS ANIMAS EGO CORPORA SERVO" e "HAEC ORLATA DEO SERVANTUR DONA SACELLO".

A coronamento di una delle due porte fu posta la delicata scultura rappresentante una "Madonna col Bambino",

che ancor oggi vediamo sopra l'ingresso della sacrestia (fig. 9). Non abbiamo precise testimonianze a proposito di quest'opera, ma possiamo supporre che la Madonna, attribuita allo scultore veneziano Pyrgoteles e datata dal Coletti (1935) alla fine del XV secolo, sia stata eseguita proprio per questa chiesa, a compimento dei lavori di ristrutturazione.

La fine di quel XV secolo segnò la chiusura di un periodo sereno per il Santuario trevigiano, che, completamente ristrutturato, andava anche arricchendosi di opere d'arte. Ma i tempi stavano mutando e Treviso, legata alle sorti della Serenissima, dovette subire le conseguenze arrecate dalla guerra di Cambray; già sappiamo come la nostra chiesa, da poco tempo condotta a termine, rimanesse gravemente danneggiata in quel 1511; e come, appena possibile, vi si mettesse mano per riedificarla. Durante tali

lavori di ricostruzione fu aggiunta dietro il muro su cui era dipinta l'antica effige mariana una cappella semicircolare, comunicante con la chiesa attraverso due porte collocate simmetricamente ai lati dell'immagine. La cappella successivamente fu decorata da notevoli affreschi rappresentanti la vita di Gesù, che, come risulta dai documenti, risalgono agli anni 1539-40 e sono opera dei pittori Ludovico Fiumicelli e del suo compagno Zuan Piero (figg. 12-21); quest'ultimo è stato recentemente identificato da Giorgio Fossaluzza nel pittore Zuan Pietro Melloni da Crema (1). L'ambiente ora ospita il battistero, ma tale funzione è certamente successiva alla sua fondazione, poichè per ricavare la nicchia in cui trova posto il fonte si è in parte danneggiato l'affresco dell'"Ult

---

(1) G. FOSSALUZZA, 1981, pag. 73.

na Cena". Questi dipinti, formanti un ciclo fra i più preziosi ed interessanti di tutta la città, sono testimonianza di un momento di rinnovato interesse per i fatti dell'arte e della cultura dopo le vicende della guerra della lega di Cambray, che avevano duramente colpito la città; inoltre, sono molto importanti per la cultura artistica del '500 a Treviso, perchè sono documentati: permettono di ancorare un'opera del Fiumicelli, di cui si conoscono poche opere sicure, ad una cronologia precisa e testimoniano, inoltre, "la presenza di un artista come Zuan Pietro Melloni da Crema, la cui provenienza doveva certamente averne favorito una formazione sulla pittura manieristica lombardo-emiliana, dove spiccavano artisti come Correggio, Parmigianino e Pordenone" (1): rimane ora aperta la

---

(1) E. MANZATO, 1982, pag. 108. Opinione, questa, da me pienamente condivisa ed esposta anche nella scheda n. 6.

problematica incrente l'influenza di questo artista a Treviso, forse avvertibile in certi esiti manieristici di carattere parmigianinesco che si possono osservare in alcune case affrescate (per esempio, la casa di Via Stangade, presso Santa Maria Maggiore).

Questo ciclo di affreschi è ancora praticamente sconosciuto agli stessi trevigiani; è augurabile che l'opera di restauro, iniziata nel 1979 dalla signora Pinin Brambilla Barcilon di Milano e rimasta interrotta alla sola cupola, venga condotta a termine, al fine di attirare l'attenzione degli studiosi su questa insigne opera d'arte, che, se non ripristinata, rischia di andare perduta.

Un documento inedito da me rinvenuto nell'Archivio di Stato di Treviso testimonia la presenza a Santa Maria Maggiore nel 1594 del pittore Francesco Beccarussi

da Conegliano; si tratta della ricevuta di pagamento per la dipintura delle portelle dell'organo; purtroppo nelle successive travagliate vicende della chiesa, che subì anche degli incendi, le portelle sono andate distrutte; la loro perdita è senz'altro rilevante, visto le esili testimonianze che ci rimangono dell'attività artistica del pittore coneglianese.

Databile verso la fine del XVI secolo è la "Madonna dei Barcaroli", del Pozzoserrato(fig. 10). Il titolo del dipinto deriva dalla sua originaria collocazione sull'altare dei barcaroli di Treviso, una corporazione che aveva scelto la chiesa di Santa Maria Maggiore quale sede religiosa (attualmente l'altare dei Barcaroli non esiste più, sostituito nel 1810 dalla piccola cappella dedicata a San Girolamo Emiliani); bisogna a questo proposito ricordare che il Sile scorre immediatamente a sud del Santuario, e in quel luogo i trevigiani fin dall'antichità avevano eg

struito una "tolpada", cioè uno sbarramento di tronchi che serviva da difesa in guerra e da dogana in pace; data la vicinanza del luogo, era quindi naturale la devozione dei barcaroli alla Madonna Grande. Più anticamente la patrona dei barcaroli era Santa Fosca, la cui chiesetta si trovava a pochi metri di distanza dal Santuario; possiamo immaginare che col tempo la devozione a Santa Fosca sia stata assorbita dalla Madonna Grande, che era diventata la chiesa più importante sotto ogni aspetto.

Ma è nel corso del Seicento che il Santuario si arricchì del maggior numero di opere d'arte; tra esse la prima in ordine di tempo e fra le più pregevoli è la "Madonna e Santi" di Scuola Veronesiana, eseguita a spese della famiglia Federici, che aveva fatto erigere a Santa Maria Maggiore anche un altare; la tela costituisce certamente uno degli esempi migliori della diffusione in pro-

vincia dei modi di Paolo da parte dei suoi "haeredes". Attualmente, però, l'opera, in cattivo stato di conservazione, giace in vana attesa di restauro in un locale attiguo alla chiesa, quindi fuori dalla vista dei visitatori (figura 26).

Nel decennio 1620-30 un cospicuo numero di opere d'arte affluì al Santuario mariano, questa volta, forse, rispondendo ad un vero e proprio programma di decorazione artistica voluto dai Padri Canonici; mi riferisco alle nove tele rappresentanti episodi della vita della Vergine che furono applicate al tempietto rinascimentale (costruito nel 1492 e completato da una sovrastruttura lignea nel 1622); alla pala dell'altar maggiore, raffigurante l'"Assunzione di Maria" (fig. 28), la cui cornice risulta dorata nel 1620, alla "Storia di San Carlo Borromeo" (fig. 29), di cui abbiamo notizia dal Barchelati (1630); alla tela del

"Presepio" (fig. 27), datata 1621, alla quale io affianco, per evidente analogia, quella della "Pietà" (fig. 28), che attualmente trova posto in chiesa sulla parete di sinistra, accanto al tempietto. Tutti questi dipinti si presentano ora in condizioni assai fatiscenti e, salvo l'"Assunta", non sono mai stati restaurati. Le piccole tele del tempietto, poi, dopo il crollo dovuto al bombardamento del 1943, non sono state neppure più esposte in chiesa e si trovano ammassate in vari locali del convento. E' augurabile che almeno le migliori tra esse ("Adorazione dei Magi", "Circoncisione ", "Presentazione al Tempio", figg. 44, 45 e 46) siano sottoposte a conveniente ripulitura e quindi restituite alla loro originaria funzione di ornamento della chiesa.

Nel 1637 fu posto in opera nella cappella a cornu Evangelii il monumento sepolcrale di Mercurio Bua, aspor

tato come preda di guerra da Pavia fin dal 1527, opera dunque di un artista lombardo, identificato in Agostino Busti detto il Bambaja (fig. 11). Si ha motivo di ritenere che l'asportazione da Pavia e il tardo montaggio del monumento ne abbiano alterato l'originaria composizione e che quanto possediamo siano, pur consistenti, parti frammentarie (sembrano mancare, infatti, le statue della Giustizia e della Fortezza).

Dalle opere del Guerra (1697) e del Cima (1699) sappiamo di altri dipinti collocabili sempre nel corso del Seicento: mi riferisco alla tela della "Deposizione", che fu posta sull'altare della cappella del Battistero, a conclusione degli affreschi narranti la vita di Gesù, ed ora in sacrestia (fig. 33); al "Fatto d'armi di Quero", con l'episodio di San Girolamo Emiliani (fig. 38); e alla decorazione a fresco a finte architetture, sopra il tempiet

to, del bolognese Pier Antonio Cerva (fig. 25).

I quadri che attualmente decorano la sacrestia, posti entro cornici di stucco, quasi di sicuro pervennero a Santa Maria Maggiore dopo il 1747, anno in cui fu costruita l'attuale sacrestia; infatti, essi non sono ricordati dalle fonti antiche, ad eccezione dell'"Annunciazione, citata dal Cinn (1699) e attribuita dal Coletti (1935) ad un manierista veneto della fine del '500; certamente, quindi, il dipinto era prima esposto in chiesa, da cui fu levato dopo i lavori del 1747 e trasferito in sacrestia (fig. 34). Degli altri dipinti qui esposti, eseguiti da diversi artisti e variamente collocabili nel tempo, purtroppo non rimane nessuna testimonianza e la loro provenienza è del tutto ignota. Comunque, tra essi ci sono senz'altro dei pezzi pregevoli: sopratutto il "San Girolamo", di derivazione Giordanesca (fig. 40) e le due tele raffiguranti due Santi a torso nudo (Sant'Andrea e San Girolamo, figg. 31 e 32),

entrambe dello stesso artista (G. Bonagrazia?). In altri casi, invece, i quadri hanno solo funzione di "riempitivo", come la "Maddalena, Maria e Giovanni", che risulta parte di un dipinto più vasto, tagliato per essere adattato alla cornice di stucco, o il "Papa", di nessun pregio artistico (figg. 36 e 38). Comunque, almeno nei casi più meritevoli, un conveniente restauro sarebbe necessario per rimettere un po' in luce queste opere da sempre trascurate e quindi per ridonare decoro ad un ambiente dall'aspetto veramente decadente; e anche per consentire ulteriori approfondimenti critici.

C A T A L O G O

D E L L E

O P E R E

N. 1

Madonna in Trono col Bambino figg. 6 e 7

LUOGO DI COLLOCAZIONE parete della navata sinistra, in corrispondenza del braccio settentrionale della crociera

OGGETTO affresco

EPOCA seconda metà del sec. XIV

AUTORE "Martinus de Mutina"?

MISURE cm. 230 x 205

STATO DI CONSERVAZIONE: La Madonna è molto rovinata, a causa di guasti e scrostature provocati dalla infissione di chiodi per gli ex voto e di inesperti restauri; il Bambino invece è in condizioni discrete. Molto ben conservate le due piccole figure di guerrieri inginocchiati ai lati del trono.

DESCRIZIONE La Madonna è seduta su di un trono di architettura gotica, con le ante fregiate da ornamenti geometrici color ligneo e sormontate da otto minuscole guglie. Il manto regale molto ampio, adorno di fibbia dorata al collo, è di color bianco e nasconde una tunica di colore scuro. Il capo della Vergine è ricoperto da un velo sottilissimo,

oloserico, trasparante, che mostra capelli biondi ed ha per sfondo una luminosa aureola. Il Bimbo è seduto in grembo alla Madre, con tunica rossa, sopravveste giallognola, le braccia spalancate a croce ed entrambe le mani benedicenti. Le persone, dipinte a due terzi del vero, ed il trono sono interamente incorniciati da un fregio originale, affrescato con sottili ricami, dove la stella ha otto punte si alterna a disegni geometrici compositi, ed include due piccole figure di guerrieri inginocchiati in atteggiamento di intensa preghiera.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Per parlare di questo dipinto, il più importante in senso storico-religioso, è necessario ricordare le origini stesse della chiesa, che si sviluppò, stando a dati leggendari, ma credibilissimi, da una edicola devozionale o "capitello", racchiudente l'immagine della Madonna (v. cap. I). Vicende storiche e prodigi, quasi sempre connessi con guarigioni da ferite e infermità fecero sì che l'immagine venisse ritenuta miracolosa, vi venisse costruito intorno una cappella dapprima, quindi una chiesa di più vaste proporzioni, e vi prendesse piede quel tipico culto che investe i luoghi miracolosi, conser

vntosi vivo pressocchè fino ai nostri giorni. L'immagine dovette sempre condizionare lo sviluppo della chiesa, che ne conservò il sito originario: nell'attuale chiesa, eretta nella seconda metà del '400, fu conservato il brano di muro antico sul quale era affrescata l'immagine taumaturgica. La posizione ribassata dell'affresco, insieme al fatto che fu dato alla chiesa un orientamento canonico secondo la direttrice est-ovest, impedì di porla nell'ambito dell'altar maggiore, luogo d'onore per eccellenza, ma, poichè era d'obbligo distinguerla in qualche modo, si organizzò in corrispondenza di essa la cordora. Inoltre per onorarla e richiamarne con maggiore funzionalità l'attenzione dei fedeli, le fu eretto davanti, nel 1492, il recinto marmoreo di pure e armoniose linee rinascimentali. L'immagine fu anche in seguito salvata nelle più temibili circostanze, quando il tempio fu preda di incendi o addirittura quando nel 1941, per necessità militari, la chiesa doveva essere completamente abbattuta; per conservare l'affresco della Madonna le navate gotiche della chiesa rimasero in piedi, mentre venne abbattuta la parte absidale.

L'immagine che vediamo è tradizionalmente datata intorno alla metà del XIV secolo e si presenta nell'esatto schema della Nicopeia o fautrice di vittoria: bisogna a questo proposito ricordare che l'origine del culto della Madonna Grande è legato ai duelli e ai cavalieri che si sfidavano in Campo Marzio (V. cap. I). Ma sotto tale dipinto pare siano visibili, nelle parti scrostate della parete, i segni di un altro affresco, forse l'immagine primitiva fatta dipingere dal Vescovo Cèorico I nell'XI secolo. Dobbiamo dedurne che l'artista che dipinse nel XIV secolo non ebbe altro che il compito di restaurare l'antichissima effige, senza però alterarne il modulo iconografico. Tale restauro o, meglio, rifacimento, fu attribuito dal Federici (1803) a Tomaso da Modena, operoso a Treviso fin dal 1349. Lo studioso ottocentesco inoltre afferma che i due guerrieri-donatori inginocchiati ai lati del trono rappresenterebbero Gherardo e Rizzardo figli di Guecellone, dei Caminesi "di sotto". La paternità del dipinto fu in seguito oggetto di controversia; nella "Storia della Pittura" di Cavalcaselle-Crowe (1900), pur ricono-

scendo nel dipinto chiari caratteri tomaseschi, si propen
de ad attribuirlo piuttosto che al maestro a qualche suo
seguace; il Coletti nel suo primo studio su Tomaso (1933)
è incerto se attribuire l'affresco al modenese, a causa
dell'eccessiva rigidità e frontalità dell'immagine; succes
sivamente (1935) ne assegna la paternità al Tomaso giovani
le, specificando che le caratteristiche del dipinto, che
male si accorderebbero con i modi di Tomaso, sono dovute
all'impegno di rispettare lo schema iconografico della Ma
donna tipicamente bizantina. La critica più recente espun
ge l'opera dal catalogo tomasesco, a cominciare dallo Zu-
liani (1979) che la ritiene più tarda, in base alla strut
tura del trono e al profilo dei due guerrieri inginocchia
ti; concorde con tale espunzione è il Mansato (1980); del
lo stesso parere si dichiara Robert Gibbs (1981), il quale
propone come autore dell'affresco il "Maestro di Feltre",
già indicato dal Coletti come "Compagno di Tomaso", autore
di altre Madonne nella stessa Treviso e di una serie di af-
freschi a Feltre, nel Santuario dei SS. Vittore e Corona.

A mio giudizio è assolutamente da respingere la ro-

cente proposta di Robert Gibbs (1981), non riscontrando alcuna analogia di carattere stilistico tra l'opera attribuita al "Maestro di Feltre" e la Madonna di Santa Maria Maggiore; lo stile molto personale di questo seguace di Tomaso è più lineare e specifico: i contorni marcati, il modo di rendere visivamente i capelli a ciocche striate, le espressioni esagerate e alquanto patetiche, con qualche incertezza nello strutturare le teste e i visi (i volti sono concavi con le bocche disposte in modo poco corretto). Non accettata dunque questa nuova ipotesi, sarei propensa a cercare l'autore della Madonna in un altro stretto seguace di Tomaso. Tra le opere trecentesche esposte attualmente nel tempio di Santa Caterina di Treviso, assieme al ciclo tomaseco di Sant'Orsola, troviamo un affresco molto frammentario; si tratta di un "Cristo Passo" circondato dai simboli della Passione, che venne inaspettatamente alla luce nell'immediato dopoguerra da una casa di via XX settembre squarciata dalle bombe; la figura di Cristo è molto guasta, ma è ben visibile il profilo di un angelo a sinistra di precisa derivazione tomaseca, come af-

fermano sia il Coletti (1947, pag. 16), che il Menegazzi (1963, pag. 146). L'opera è firmata "Martinus de Mutina Pinxit", come si può leggere in fine ad una scritta a caratteri gotici maiuscoli, assolutamente simili a quelli usati da Tomaso nel Capitolo dei Domenicani in San Nicolò. Questo pittore è da identificarsi con Martino di Amatore Gerardacci da Modena che, secondo i preziosi spogli del Bampo (ms. 1410 Bibl. Com. di Treviso), ulteriormente arricchiti dal Gargan (1978, pp. 280-281), risulta presente e operoso a Treviso fra il 1369 e il 1380. Ma, secondo il Gargan, dal posto che il nome di Martino occupa nella matricola della Confraternita di San Liberale, iniziata, come sappiamo, nel 1360, il suo arrivo a Treviso va sicuramente anticipato di diversi anni.

Se accettiamo, come ormai la maggior parte degli studiosi, l'ipotesi del Coletti (1963) di un soggiorno di Tomaso a Treviso negli anni 1360-1366 (ciclo di Sant'Orsola), possiamo concludere che il Maestro ebbe come aiutante e collaboratore il conterraneo Martino dei Gerardacci da Modena. Da quanto si può vedere, i caratteri stilistici

stici di quest'opera di precisa derivazione tomasesca richiamano quelli della Madonna di Santa Maria Maggiore. La seccagrafia del profilo del personaggio ancora visibile, il suo incarnato bruniccio, il disegno degli occhi, tutto questo può rapportarsi ai guerrieri-donatori dipinti ai lati del trono della Vergine. Ma c'è un altro particolare, che io ritengo importante; i fregi che incorniciano entrambi di dipinti, formati dalla stella a otto punte alternata a un disegno geometrico composito, sono perfettamente identici, sia nei colori, sia nelle fasce chiare che delimitano i fregi stessi, sia nei riquadri grigi posti agli angoli. E' poi da sottolineare che a Treviso non esiste nessun altro fregio, non dico uguale a questi, ma neppure simile. Queste considerazioni, prese nel loro complesso, mi inducono ad avanzare il nome di Martino da Modena quale autore della "Madonna Grande". Finchè ulteriori scoperte di documenti non verranno a modificare o confermare la datazione della presenza di Martino a Treviso, dovremmo allora spostare di almeno un decennio (al 1360 circa) la tradizionale cronologia dell'affresco di Santa

Maria Maggiore.

RESTAURI: 1795, per opera di Jacopo e Vincenzo Guarenna; 1932, per opera di Mario Botter.

BIBLIOGRAFIA: CINA, 1699, III, c. 36; GUERRA, 1697, pp. 7-9; FEDERICI, 1803, I, pp. 76-95: T. da Modena; RAMBALDI, 1863, p. 32: T. da Modena; AGNOLETTI, 1897, I, p. 374: T. da Modena; CAVALCASELLE-CROWE, 1900, IV, p. 108: seguace di Tomaso; COLETTI, 1933, pp. 26, 130: T. da Modena?; idem, 1935, pp. 329-330: T. da Modena; idem, 1963, pp. 18, 120: T. da Modena; ZULIANI, 1979, p. 84; MANZATO, 1980, pp. 32-35; ZULIANI, 1980, p. 251; GIBBS, 1981, p. 107: "Maestro di Feltre".

N. 2

Madonna in Trono col Bambino fig. 8

LUOGO DI COLLOCAZIONE Parete della navata sinistra, immediatamente accanto al dipinto della Madonna "miracolosa" (invisibile ai visitatori perchè nascosta dagli ex voto).

OGGETTO affresco

EPOCA prima metà XV secolo

AUTORE Medi di Niccolò di Pietro

MISURE cm. 100 x 225

STATO DI CONSERVAZIONE Mediocre. L'affresco appare piuttosto rovinato, a causa sopratutto della infissione di chiodi per gli ex voto.

DESCRIZIONE La Vergine, seduta frontalmente, è vestita di una tunica verde con sopravveste rosso-scura, mentre il manto bianco, allacciato al collo, le lascia scoperto il busto e scende riccamente sulle ginocchia. Con la mano sinistra tocca affettuosamente la spalla del Bimbo che le siede in grembo; quest'ultimo appare vestito di tunica giallo-oro e tiene la mano alzata benedicente. Il trono è unico nel suo genere; infatti si sviluppa architettoni-

camente fino a diventare, sullo sfondo, una vera e propria abside di chiesa, su cui spiccano tre eleganti bifore con colonnine a spirale, sostenenti graziosi ornamenti quadrilobati, il tutto in stile tipicamente tardo gotico.

ISCRIZIONI Ai piedi della Vergine: "In gremio Matris iacet Sapientia Patris".

NOTIZIE STORICO-CRITICHE L'affresco, collocato immediatamente a fianco dell'immagine ufficiale e proprio per questo nascosto sotto i pannelli votivi, è rimasto quasi del tutto sconosciuto. Infatti nessuna fonte lo cita. Il suo pregio artistico è senz'altro modesticcimo; tuttavia lo stile gotico-fiorito della struttura architettonica del trono e la posa monumentale della Madonna fanno pensare ad un probabile influsso del maestro veneziano Nicolò di Pietro; si veda in particolare la sua Madonna in trono del 1394 alle Gallerie di Venezia (ripr. da G. Moschini Marconi, I, 1955, p. 14 fig. 10).

L'interesse che suscita questa effige va tuttavia al di là del suo modesto pregio artistico ed è legato alla sua natura di "multiplo", al fatto cioè che intende chiaramente

ripetere, nonostante le varianti di gusto e di stile, lo schema iconografico dell'immagine ufficiale che dà lustro alla chiesa e che sta immediatamente accanto. Di qui la ipotesi del Mannato (1980) che si tratti della cosiddetta "immagine feriale", cioè quella esposta in permanenza alla venerazione dei fedeli, mentre l'immagine ufficiale, abitualmente occultata, quasi a preservarne il potere miracoloso, sarebbe stata scoperta solo in occasioni particolari. Per quanto riguarda l'originale trono che nello sfondo rappresenta un'abside gotica, è stata fatta da G. Netto (1979) questa ipotesi: potrebbe trattarsi dell'abside eretta nella chiesa nella seconda metà del '400 e demolita al tempo della guerra di Cambray; ipotesi peraltro inaccettabile, se ammettiamo la datazione del dipinto nella prima metà del '400.

BIBLIOGRAFIA: PIGATO, 1911, p. 49; NETTO, 1979, p. 78; MANNATO, 1980, pp. 32-36.

N. 3

Madonna col Bambino

fig. 9

LUOGO DI COLLOCAZIONE Parete della navata destra, sopra la porta che conduce in sacrestia.

OGGETTO Scultura

EPOCA fine XV secolo

AUTORE Pyrgoteles (attr.)

MATERIA marmo bianco

MISURE cm. 50 x 75

STATO DI CONSERVAZIONE Buono

DESCRIZIONE La Vergine, raffigurata a mezzo busto, tiene il Bambino Gesù davanti a sè; con la mano destra gli tocca un braccio, mentre con la sinistra sostiene il mantello, che con ampie e fluide pieghe racchiude le figure in forma semirotonda.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE L'opera fu attribuita allo scultore veneziano Pyrgoteles dal Paoletti (1893) e dal Planitzer (1921), in base al confronto con altri quattro rilievi di Madonne di origine veneziana che formano, con questa, un gruppo chiuso con tipiche caratteristiche di stile;

in particolare è stata notata la stretta analogia con il gruppo "Madonna col Bambino", firmato "Pyrgoteles", che si trova a Venezia a Santa Maria dei Miracoli. In base soprattutto a questo confronto, mi sembra accettabile l'attribuzione al Pyrgoteles, il cui stile è riconoscibile nell'eleganza delle proporzioni e nella purezza dei lineamenti femminili.

BIBLIOGRAFIA: PAOLETTI, 1893, II, p. 217; PLANISCHIG, 1921, pp. 181-182; COLETTI, 1935, p. 336.

N. 4

Madonna dei Bargarolì

fig. 10

LUOGO DI COLLOCAZIONE Parete della navata destra, accanto alla porta dell'antisacrestia.

OGGETTO quadro

EPOCA fine XVI secolo

AUTORE L. Toeput detto il Pozzoserrato

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 265 x 155

STATO DI CONSERVAZIONE Mediocre

DESCRIZIONE La figura della Vergine, in veste color amaranto con mantello turchino foderato di verdone, il volto dolcissimo leggermente inclinato, si staglia in un cielo di nuvole giallo-rosa; con le mani tiene aperto l'ampio mantello, aiutata nel gesto da due angeli. Ai lati, sopra le nubi, una piccola schiera di Santi, tra cui San Romualdo e San Francesco, mentre altri due angeli, in alto, sorreggono insieme la corona della Madonna; in basso una folla di devoti in due schiere si rivolge supplice a Lei in atteggiamento orante.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Era anticamente la pala dell'altare dei Barcaroli, che avevano la loro Scuola in questa chiesa. Riguardo all'attribuzione del quadro al Possoserrato, le fonti concordano, a cominciare dal Guerra (1697), al Cima (1699), al Riganonti (1767); della stessa opinione la critica successiva: il Federici (1803), il Crico (1820), il Peltzer (1924), il Fokker (1931) e, per finire il Menegazzi (1957). A conferma della paternità tocpatiana del dipinto possiamo riscontrare delle analogie di carattere tipologico: il volto della Vergine non può non rammentare quello della "Madonna dei Calegari", dello stesso artista, nella vicina chiesa di Sant'Agostino, le palpebre quasi del tutto abbassate, appena segnato il piccolo naso, segnate le labbra non ben disegnate, identica l'espressione degli occhi. Di pregevole fattura i molti ritrattini di devoti in basso, che tradiscono nel gusto del particolare l'origine fiamminga del pittore. Ma nel complesso dell'opera si può notare una certa trascuratezza, dovuta forse ad una eccessiva rapidità di esecuzione; per esempio, le mani della Vergine sono trattate con poca cura e sembrano quasi

deformi; questo particolare mi ricorda le difficoltà anatomiche già constatate in altre opere attribuite al Pozzoserrato: la mano sinistra di Sant'Antonio, nella "Madonna dei Calegari", e le mani dell'angelo nella tela del "Annunciazione", un tempo a San Martino ed ora al Museo Civico. Questi esempi dimostrano come la produzione del Pozzoserrato, solitamente curata nei particolari e di buona qualità, decada ad un livello artigianale nelle opere legate alla committenza religiosa.

Secondo il Menegazzi (1957) è difficile collocare nel tempo le tele di carattere sacro del Pozzoserrato, per quanto sembri ragionevole, in base alla datazione della tela di Hannover - ultimi anni del '500 - e di alcuni disegni e delle stampe da essi tratte, riferirle al periodo 1588-1597 -'98, prima cioè dell'inizio del più fecondo e positivo periodo dell'artista, che corrisponde agli ultimi anni della sua vita e che si esprime appunto nella pittura di paesaggio.

RESTAURI: 1942 (forse in occasione di questo restauro fu aggiunta in alto quella parte di cielo per adattare la tela ad una cornice più grande); 1957 (Menegazzi, 1957).

BIBLIOGRAFIA: GUERRA, 1697, pp. 71-72; CINA, 1699, III, c. 36; RIGATONTI, 1767, p. 15; FEDERICI, 1803, II, p. 51; CRICO, 1829, p. 48; PELTZER, 1924, p. 143; FOWLER, 1931, pp. 141-142; COLETTI, 1935, p. 334; MENEGAZZI, 1957, p. 30.

N. 5

Monumento sepolcrale del capitano Mercurio Bua fig. 11

LUOGO DI COLLOCAZIONE Parete della cappella a cornu Evangelii

PROVENIENZA da Pavia

OGGETTO scultura ad alto rilievo

EPOCA primi decenni XVI secolo

AUTORE Agostino Busti detto il Bambaja

MATERIA calcare cristallino

STATO DI CONSERVAZIONE Discreto; manca la testa del personaggio seduto in trono nel I scomparto, del medico nel secondo e qualche braccio.

DESCRIZIONE L'urna è un parallelepipedo sorretto da due mensole e sormontato da 5 nicchie; la faccia anteriore è divisa in tre scomparti distinti ciascuno da sagome multiple di cornice. Primo scomparto: in una piazza costituita da edifici classicheggianti una figura togata siede in trono sotto un padiglione; verso di lei avanzano danzando figure di donne in leggeri veli, mentre ai suoi lati una turba di guerrieri gesticola cantando; sui gradini una folla di puttini e un cagnolo accovacciato; a sinistra, per con

trapposto, una parete rocciosa alla cui base si apre la bocca dell'Averno vigilata da Cerbero; accanto una megera ignuda suona il corno, mentre una figura diabolica agguanta un amorino e lo butta a Cerbero. Secondo scomparto: la scena si svolge in una stanza in cui un infermo è disteso in un letto a baldacchino; il medico gli prende il polso; verso il letto si incamminano donne portando lini e tazze di qualche bevanda; sul gradino il solito cagnolo e un amorino. Terzo scomparto: in un atrio a colonne il morto disteso sul sarcofago; dietro tre figure cantano tenendo un libro aperto; intorno due donne con alte fiaccole, insieme a gruppi di guerrieri mesti, seduti, di donne, di amorini. Alle due estremità dell'urna, in nicchie, due angioletti con fiaccole in mano. Sopra, in altrettante nicchie disposte a scala, cinque figure rappresentanti le Virtù: Prudenza, Carità, Temperanza, Speranza, Fede. In mezzo stemma.

ISCRIZIONI Sotto il sepolcro, su un quadro marmoreo di Bardiglio sormontato da un frontone arcuato interrotto da uno stemma (aquila) è l'iscrizione, in caratteri epigrafici romani, riferentesi al personaggio sepolto:

"Mercurio Bua comiti e principus peloponnesi - Epirotarum Equitum ductori - qui - Gallis in aragonesos dimicantibus. Saepius prostratis iisdem e Regno Neapolcos eiectis - Pisanis libertate donat,- Ludocivo Sfortia in Duc. Mediolan. Restituto - Trivultio fugato, Novara expugnata - Papia praelio devicta - Unde regium hoc monument. - Inclita spolia, edunit, - Bononia Iulio II Pont recepta - Bavaris Maximil. Imp. Subactis, - Francisco I Gall. Rege Venetor. Socio ab Helvet. Ad Marignan. Servato - Demum Post obitum alvisii totius Exercitus imperator. -

Hispanis ad Veronam profiligatis, - Militari prudentia admirandus, - Hic in pace nunquam moriturus quiescit, - Franciscus Agolantus - Nob. Tarv. abnepos ex neyte - posuit - Anno sal. MDCXXXVII".

NOTIZIE STORICO-CRITICHE L'opera fu a lungo attribuita a Tullio Lombardo, dal Federici (1803), Cricco (1829), Rambaldi (1863), Sernagiotto (1871), Agnoletti (1897). Ma già il cronista trevigiano B. Zuccato nella sua "Cronaca" (sec. XVI) aveva ricordato "le figure di marmo finissimo che sono al di sopra dell'arca del Conte Bua in Santa Maria Maggiore,

le ebbe il Conte medesimo nel sacco di Pavia". Il Santambrogio (1897), grazie anche a documenti rintracciati dal Sampo e dal Biscaro negli archivi trevigiani, potè assodare che si tratta di un lavoro di Agostino Busti detto il Bambaja. Secondo lo studioso, questo monumento era stato composto per una chiesa di Pavia - non viene specificato quale - e fu asportato come preda di guerra dai veneziani (1527), che lo donarono al condottiero greco Mercurio Bua, il quale lo destinò a propria tomba. Fu poi posto in opera da un tardo nipote del Bua nel 1637, come risulta dall'iscrizione sottostante. Il Santambrogio, inoltre, credette di scorgere nelle figurine, dai tratti peraltro piuttosto generici, del paziente e del morto la fisionomia del musicista lombardo Franchino Gaffurio; l'identificazione col celebre musicista poggia sopra il raffronto col ritratto di questo, miniato in un codice della Biblioteca Comunale di Lodi; a conferma di ciò, sempre secondo il Santambrogio, i temi allegorici rappresentati negli scomparti del sarcofago alluderebbero alle leggi dell'armonia e della disarmonia musicale.

Sull'attribuzione al Bambaja sono concordi il Serena

(1912), Coletti (1935), Bicchi (1964), Di Giovanni (1972).

Lo stile del Bambaja è riconoscibile in quest'opera nell'indiscutibile bravura tecnica (effetti di serica lucentezza nelle vesti, particolari triti e minuti, sottigliezze da orafo).

Caratteristiche analoghe possiamo riscontrare nel monumento funerario eseguito dal Bambaja dopo il 1538 per il cardinale Marino Caracciolo; nel sepolcro, che si trova nel Duomo di Milano, viene ripreso il tema del defunto giacente su un lettuccio appoggiato sul sarcofago; come nell'opera di Santa Maria Maggiore, anche qui possiamo vedere una massiccia ripresa di motivi classicheggianti eseguiti con grande raffinatezza.

BIBLIOGRAFIA: BURCHELATI, 1616, pp. 315-322; idem, 1630, p. 27; GUERRA, 1697, pp. 68-70; FRENICI, 1803, II, pp. 18-19; T. Lombardo; CRICO, 1829, p. 45; Gullio Lombardo; CICOGNA, 1842, V, p. 367; RAMBALDI, 1865, p. 12; T. Lombardo; SERNAGIOTTO, 1871, III, p. 49; T. Lombardo; AGNOLETTI, 1897, I, p. 381; T. Lombardo; SANTAMBROGIO, 1897, f. XV; VERGNETTI, 1904, pp. 18-19; SERENA, 1912, pp. 299-300; COLETTI, 1926,

p. 104; CERVELLINI, 1933, pp. 49-50; COLUCCI, 1935, pp. 325-326; FIGATO, 1944, pp. 165-176; BIOCCHI, 1964, pp. 25-26; DI GIOVANNI, 1972, pp. 591-593.

N. 6

Storie della vita di Gesù

figg. 12 - 21

LUOGO DI COLLOCAZIONE Cappella del Battistero

OGGETTO Ciclo di affreschi

EPOCA 1339 - 40

AUTORI L. Fiumicelli e Zuan Pietro Melloni

STATO DI CONSERVAZIONE Mediocre; si notano larghe cadute di intonaco, specialmente nella zona più a nord.

DESCRIZIONE La cappella, di pianta semicircolare, è formata da un quadrato di quattro archi reggenti una cupoletta. Tali archi posano sopra colonne doriche e formano, sulla parete meridionale, un nicchione a lunetta in cui trova posto l'unico altare; nell'opposta parete, sfonda una conca absidale; gli spicchi triangolari, che restano negli altri due lati di questo quadrato, e nei quali si aprono le porte di comunicazione con la chiesa, sono coperti di volte a crociera, che determinano sulle pareti delle lunette. La cappella è interamente affrescata. Nella cupola:

a) La colomba fra le nubi circondata dai cherubini

Nei pennacchi:

b) I quattro Evangelisti: San Marco in tunica grigia su

fondo giallo; San Giovanni in tunica verde scuro e manto giallastro; San Matteo in giallo chiarissimo e rosso bruno; accanto l'Angelo; San Luca in rosso-bruno.

Parete meridionale, lunetta sopra l'altare:

c) La Resurrezione di Cristo: la figura di Cristo che tiene in mano la bandiera sembra sollevarsi con impeto dal sepolcro, mentre due soldati di guardia alzano le braccia spaventati in atto di fuggire; a sinistra un altro soldato seduto, dai caratteristici calzoni attillati a righe bianche e rosse.

Nelle lunette laterali:

d) La Vergine Annunziata (a destra)

e) L'Angelo Annunciante (a sinistra)

Ai lati dell'altare:

f) Il profeta Isaia: In marrone e grigio bruno; ai piedi una targa con l'iscrizione: P. ISA/PROPTER/ SCELUS / POPULI / MEI / PERCUSSI

g) Il profeta Daniele: in viola, giallo e grigio; ai piedi di una targa con l'iscrizione: P.P. D. / FODIERUNT / MANUS / MEAS / ET PEDES / MEOS DIRUERE / RAVERUNT / OSSA MEA

Sopra le porte:

h) La sibilla delfica: affacciata ad un tondo, in velo oliva e veste mattone; tiene aperto un grosso libro in cui si legge: NASET / UR / PROPHETA / EX / VIRGI / NE / ABSQUE / HUMA / NA / CORE / UPTIO / NE.

i) La sibilla eritrea: in velo bianco e veste grigia orlata di bianco; tiene la penna nella mano destra alzata; la sinistra sul libro con l'iscrizione: MORTE MO / RISTUR / CHRISTUS / TRIBUS / DIEBUS / SOMNO / SUSCITTO.

Nella parete circolare; lunette:

l) La Natività: la Vergine e San Giuseppe adorano il Bambino; nello sfondo un ampio paesaggio dalle tonalità scure.

m) L'Adorazione dei Magi: a sinistra il gruppo della Vergine, ammantata in rosso vivo, con il Bambino nudo in grembo e, seduto accanto a lei, San Giuseppe in manto giallo-bruno; a destra il gruppo dei Magi; un vecchio Re dalla bianca barba adora Gesù; gli altri due Magi, uno in veste aurea, l'altro in giallo-bruno, offrono i

i doni; in angolo, all'estrema sinistra, un paggio vestito di rosso; dietro, un gruppetto di cavalieri.

n) La Fuga in Egitto: in primo piano la Vergine sull'asinello in manto grigio e tunica amaranto; San Giuseppe, in giallo su grigio, precede; li segue un angelo con la bisaccia sulle spalle; a destra, si apre un dolce paesaggio e s'intravvedono le cime dei monti.

In basso:

o) La Resurrezione di Lazzaro: al centro Gesù in manto bianco, in piedi, tiene la mano destra levata; dinanzi a lui la Maddalena, in tunica arancio, e Marta in veste azzurra, stanno chinate in atto di prostrazione; dietro le donne, una folla di spettatori; dietro Gesù, l'apostolo Pietro in veste viola e altri discepoli.

p) L'entrata in Gerusalemme: nel mezzo il Cristo, in veste color mattone e manto lilla chiaro, in groppa ad un asino, seguito da Pietro, in giallo e lilla, e da altri Apostoli; di fronte a Gesù tre persone inginocchiate: un vecchio vestito di bianco, e altri due uomini, uno in rosso e viola, l'altro in giallo-bruno; la scena è

osservata da un fanciullo arrampicato su un albero; a destra; veduta della città di Gerusalemme.

q) La Cena: la scena si svolge in un'aula con le pareti superiormente aperte in due ampie finestre con tende, da cui si scorge una veduta di città; Gesù, nel mezzo, è vestito di tunica mattone e manto lilla; sulla sua appoggia il capo San Giovanni, in veste oro e verde; al di qua della tavola Giuda, in viola, nell'atto di intingere la mano nel piatto; a sinistra di Gesù, l'apostolo Pietro, in veste giallastra; gli altri discepoli: in rosso; giallo e grigio; lilla; rosa-bruno; rosso-bruno; grigio-bruno e verde; giallo; lilla-grigio; giallo e verdone.

r) L'Orazione nell'orto: Gesù, in lunga barba, tunica mattone e mantello grigio, sta inginocchiato su un rialzo del terreno; in alto un angelo gli porge il calice, mentre una luce fredda investe il volto di Cristo e si espande sulle sue vesti e sul terreno; un po' lontani, a destra, i tre Apostoli addormentati, in giallo; lilla; viola. Nel fondo buio, la turrita città di Gerusalemme.

s) <u>Cristo davanti a Pilato</u>: il prefetto, in tunica gialla e bianca, sta seduto sopra un plinto ornato di bassorilievi; dinanzi a lui Gesù, in veste bianca e con le mani legate, viene condotto da una folla di armati (in giallo, bianco, verde, viola, grigio); nello sfondo si scorge la veduta di una città con un grande palazzo.

ISCRIZIONI: Sopra il profeta Daniele la data "MDXL".

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Fra gli studiosi del passato questi pregevoli affreschi costituirono argomento di discussione, a cominciare dal Cima (1699) che dichiarava questa cappella "tutta dipinta di pitture a fresco di mano foresta"; il primo a fare il nome di Ludovico Fiumicelli (notizie 1533-1563) fu il Rigamonti (1767), che gli attribuiva però non l'intero ciclo, ma solamente le lunette rappresentanti l'"Annunciazione". Il Federici (1803) in un passo estremamente confuso pare affermare che la cappella fu fatta dipingere da Costantino Leonida dopo il 1590 ad opera di Giacomo Lauro (notizie 1590-1605); in un altro passo sembra invece restringere alle sole Sibille l'at-

tribuzione al Lauro; lo studioso, comunque, si sbagliava, poichè equivocava fra Costantino Leonida, che era vivente nel 1616 (v. Burchelati, Commentariorum ...) e il padre di lui Francesco, morto nel 1585, al quale era dedicata una lapide nella cappella in parola. Il Crico (1829), riprendendo il discorso di Rigamonti (1767), estende per suo conto e genericamente l'attribuzione al Fiumicelli per tutto il complesso di affreschi. Il Coletti (1935) è incerto, e propone invece il nome di Francesco Beccaruzzi (1492 ca. - 1563). Ma nel 1944 il Pigato chiarisce le incertezze di datazione e di attribuzione pubblicando le ricevute di pagamento ai pittori L. Fiumicelli e Zuan Piero, suo compagno, dal novembre 1539 al febbraio dell'anno successivo. Pertanto la data 1540, ancora leggibile nella cappella, si deve riferire non alla sua fondazione, come pensava il Coletti, ma alla sua decorazione.

Gli affreschi sono caratterizzati da una tonalità calda, bassa, tendente al bruno; la modellatura è larga e morbida; il disegno è svelto, il tratto deciso. A volte, come nell'"Orazione nell'orto", i tentativi luministici

raggiungono un alto valore poetico. Ma si pone un altro problema: in base ai pagamenti si deduce che il Fiumicelli ebbe una parte maggiore di Zuan Piero nella decorazione della cappella; nella sostanziale uniformità che contraddistingue ad un primo colpo d'occhio le pitture, dopo uno studio attento, è forse possibile individuare le due mani: a mio avviso l'artista che collaborò con Fiumicelli in questo ciclo pittorico si limitò ad eseguire le slanciate figure dei due profeti ai lati dell'altare e le lunette rappresentanti l'"Annunciazione". La linea continua, sinuosa, elegante; la pennellata fluida e morbida che possiamo notare in queste figure, si differenziano, a mio avviso, dalle altre pitture della cappella, caratterizzate, come abbiamo detto, da un disegno svelto, dal tratto deciso. Rimane ora aperto il problema di delineare la figura di questo artista, Zuan Piero, che non dovette rimanere insensibile alle eleganze formali del Parmigianino e che recenti studi (G. Fogaluzza, 1981) hanno portato a identificare nel pittore Zuan Pietro Melloni da Crema, già segnalato dal Bampo (ms. 1410 Bibl. Com. di Treviso) tra gli artisti operosi a Tre-

viso nel XVI secolo. Viene così confermata la tradizione che accennava ad un "forestò da Caravaggio" (Sima, 1699) e un sospetto di Roberto Longhi (1960) che avvertiva in questi affreschi l'influsso di Altobello Melloni, gio di Euan Pietro. Di recente (Andrea Saccocci, 1981) si è notato che questo ciclo di affreschi, eseguito dal Fiumicelli nel 1539-40, dopo la pala per la chiesa degli Eremitani di Padova (1537), rinvia nei suoi caratteri stilistici alla pittura padovana dei primi decenni del '500, specie per quanto riguarda la tipologia dei volti e la timbricità dei colori; in particolare, sempre secondo il Saccocci, il Fiumicelli nel suo soggiorno a Padova dovette aggiornarsi "sul personalissimo modo di risultare tizianesco di Domenico Campagnola".

Giustamente è stato osservato da questo studioso che l'esperienza padovana dovette contare non poco sullo sviluppo dello stile del Fiumicelli. Padova offriva un ambiente ricco di stimoli culturali, che dovevano inevitabilmente venir percepiti dall'artista. A Padova aveva lasciato la sua impronta Tiziano, mentre affreschi della Scuola del Santo (1510-12), vi aveva lavorato il Romanino (pala di S.

Giustina, 1513) e, nel periodo in cui vi si recò il Fiumicelli, artisti come D. Campagnola, Girolamo dal Santo, Gualtieri e Stefano dell'Arzere vi svolgevano la loro attività, spesso associati in comuni imprese di lavoro. Ma la personalità con cui il Fiumicelli dovette più da vicino confrontarsi fu quella del Campagnola, un artista dalla formazione complessa, che aveva iniziato la sua attività come incisore e aveva visto Tiziano e Pordenone. I due pittori infatti nel 1537 concorsero insieme per la pala da collocarsi nella Sala del Maggior Consiglio di Padova è dal rapporto con questo artista e con l'ambiente circostante che probabilmente derivano il disegno svelto, la fermezza di contorno, la linea vibrante, nonchè il caldo cromatismo che contraddistinguono gli affreschi di Santa Maria Maggiore; mi riferisco in particolare alle scene di "Cristo con Marta e Maria", "Ultima Cena", "Entrata di Cristo in Gerusalemme", "Cristo nell'orto".

Ma, se giustamente è stato sottolineato questo rapporto con la cultura padovana, mi sembra doveroso almeno accennare all'influsso che dovette pur esercitare sull'ar

tista l'ambiente di Treviso, sua patria di elezione (sembra che il pittore fosse nativo di Vicenza). Fiumicelli a Treviso vide certamente gli affreschi del Pordenone nella cappella Malchiostro (1520), in Duomo, e le poderose figure di profeti dipinti nei pennacchi del Battistero sembrano testimoniarlo. E' forse possibile riscontrare qualche altra analogia tra gli affreschi di Santa Maria Maggiore e l'opera lasciata a Treviso dal Pordenone; per esempio i motivi a festoni di fiori su fondo oro dipinti in alto, nelle volette formate dagli archi, rimandano alla decorazione del pordenoniano "S. Antonio Abate" (1520), un affresco staccato proveniente dal demolito Oratorio di Sant'Antonio di Treviso ed ora al Museo Civico.

RESTAURI: 1935 (Coletti, 1935); 1978 (I lotto dei lavori) a cura di Pinin Brambilla Barcilon.

BIBLIOGRAFIA: CIMA, 1690, III, c. 36; "forgeto da Carravaio"; MURCHELATI, 1616, p. 315; RIGAMONTI, 1767, p. 15; FEDERICI, 1803, I, p. 137; G. Lauro; idem, II, p. 53; CRICO, 1829, pp. 46-48; COLETTI, 1935, pp. 330-334; PIGATO, 1944, pp. 107-109; POSSALUZZA, 1981, p. 75; GAGGOCCI, 1982, p. 209;

n. 7

Paliotto d'altare

fig. 22

LUOGO DI COLLOCAZIONE Altare della Madonna dentro il tempietto

OGGETTO scultura

EPOCA fine MVII secolo

AUTORE Matteo Domenico Merlini da Vicenza

MATERIA rilievi in marmo bianco, su fondo in marmo verde-scuro-venato.

MISURE cm. 257 x 98

STATO DI CONSERVAZIONE Ottimo

DESCRIZIONE Il paliotto è diviso in tre scomparti: al centro è scolpita la Vergine con il Bambino; ai suoi due lati due puttini sorreggono gli emblemi abbaziali: quello a destra il pastorale e quello a sinistra la mitra. Il paliotto ai lati e alla base è delineato da un fregio a motivi geometrici a intaglio.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Secondo il Guerra (1697) questo paliotto fu affisso all'altare della Madonna nel 1697, al tempo in cui era abate di Santa Maria Maggiore il canonico

Bottini; probabilmente fu lo stesso presule a voler raf figurarvi gli emblemi abbaziali; del resto già dal 1637 la chiesa, che era sempre stata un Priorato, era stata elevata alla dignità di Abbazia. E' sempre il Guerra a riferirci il nome dell'esecutore di quest'opera, che, nel l'abbondanza di elementi esornativi, non ci lascia un'im pressione del tutto limpida.

BIBLIOGRAFIA: GUERRA, pp. 64-65, 1697; PIGATO, 1944, p. 122.

N. 8

Santa Fosca

fig. 23

LUOGO DI COLLOCAZIONE In una nicchia della parete della navata destra, sotto la cantoria.

PROVENIENZA dalla demolita chiesetta di S.Fosca

OGGETTO scultura

EPOCA inizio XVI secolo?

AUTORE scultore veneto

MATERIA pietra viva

MISURE cm. 50 di altezza

STATO DI CONSERVAZIONE Buono

DESCRIZIONE La Santa è raffigurata a mezzo busto, con tunica stretta alla vita e sottana rigonfia di stoffa damascata.

ISCRIZIONE In un cartiglio applicato alla veste: "S. FOSCHA".

NOTIZIE STORICO-CRITICHE La piccola scultura proviene dalla chiesetta di Santa Fosca, demolita nel 1776, di cui costituisce l'unico ricordo. Secondo il Federici (1803) questa statua è antichissima, addirittura del XII secolo. Più accettabile sembra invece l'opinione del Coletti (1935),

che ritiene la scultura modesta opera locale del princi-
del XVI secolo.

BIBLIOGRAFIA: FEDERICI, 1803, I, p. 161; COLETTI, 1935,
p. 335.

N. 9

Assunta

fig. 24

LUOGO DI COLLOCAZIONE Sopra l'altar maggiore (fra le canne dell'organo).

OGGETTO Quadro

EPOCA fine XVI sec. - inizio XVII

AUTORE Sante Peranda

MATERIA Olio su tela

MISURE cm. 210 x 420

STATO DI CONSERVAZIONE Cattivo, per annerimento e sacche della tela.

DESCRIZIONE La Vergine, in tunica rosa e mantello blu, con le mani congiunte e lo sguardo rivolto al cielo, viene trasportata in volo da una schiera di cherubini, mentre in basso la folla agitata degli Apostoli attornia il sepolcro dischiuso. Le tonalità per lo più scure del dipinto acquistano una particolare freddezza nel contrasto con il bianco livido delle carni e l'azzurro crudo del cielo. L'atmosfera è velata e fredda.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE L'opera fu attribuita dal Guerra (1697) e dal Federici (1803) a Palma il Vecchio; mentre il

Burchelati (1630) la riferì dubitativamente a Palma il Giovane. Concordano invece sulla paternità del Peranda il Ridolfi (1648), il Cima (169), il Rigamonti (1767), il Crico (1823), il Bailo (1883) e il Coletti (1935).

Dai documenti rinvenuti dal Bampo (ms. 1410 Bibl. Com. di Treviso) risulta che il 16 marzo 1620 "Silvio Figmicelli indorador si obbliga, per commissione avuta dalla Scuola del SS. Sacramento, d'indorare la pala dell'altar maggiore nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Treviso". Pertanto sappiamo che intorno al secondo decennio del '600 il dipinto fu collocato sul luogo assegnatogli; ma, condivisa l'attribuzione al Peranda, il cui stilo è qui inconfondibile, oltre che per il colorito freddo, per la libertà dell'impianto strutturale, mi sembra improbabile che l'esecuzione della tela risalga agli anni intorno al 1620, dopo l'esperienza del pittore alla corte dei Pico alla Mirandola e degli Estensi a Modena (v. R. Marchiori Ascione, 1958, pp. 126-131). Secondo me il dipinto appartiene alla prima attività del Peranda, quando ancora l'artista risente fortemente dell'influenza del Palma e dell'ambiente accademico veneziano. Il dipinto potrebbe essere avvicinato stilisticamente al "Martirio di Santa Cristina" (1602), attual-

mante nella basilica dei SS. Giovanni e Paolo di Venezia, e alla "Battaglia di Giaffa" (ca. 1595-1605), eseguita per la Sala dello Scrutinio del Palazzo Ducale.

Inoltre, sempre riguardo all'"Assunta", ho trovato fra i documenti conservati in Curia, a Treviso, un invito del 1955 del Soprintendente Rusconi a rimettere il quadro nella sua originaria cornice secentesca di legno dorato. L'invito, evidentemente, non ha avuto seguito e l'"Assunta" continua a presentarsi degradata nell'attuale "cornice" delle canne dell'organo.

RESTAURI: dopo il bombardamento del 1945.

BIBLIOGRAFIA: BURCHELATI, 1630, p. 27; Palma il G.; RIDOLFI, 1648, II, p. 270; GUERRA, 1697, p. 47; Palma il V.; CIMA, 1699, III, c. 36; RIGAMONTI, 1767, p. 24; FEDERICI, 1803, II, pp. 14, 54,; Palma il V.; CRICO, 1829, p. 45; BAILO, 1883, p. 86; COLETTI, 1935, pp. 324-325; FIGATO, 1944, p. 106.

N. 10

Finte architetture

fig. 25

LUOGO DI COLLOCAZIONE Pareti e volta del braccio settentrionale della crociera, sopra il tempietto.

OGGETTO affresco

EPOCA seconda metà del XVII secolo

AUTORE Pier Antonio Cerva

STATO DI CONSERVAZIONE mediocre

DESCRIZIONE Si tratta di una complessa e fitta decorazione in cui predomina l'elemento architettonico, tendente a creare una fastosa scenografia, a diversi piani prospettici, legati alla pratica teatrale. Nella parete lo spazio viene scandito dalle colonne, dalle lesene, dai cornicioni e dalle balaustrate dipinte, sovrastate da un arco, oltre il quale appare una volta di cielo. L'effetto che viene suggerito da questa grandiosa quadratura è l'ampliamento dello spazio. Nella volta, invece, si vuole accentuare il senso del fasto e della ricchezza con il motivo dei finti stucchi e delle coppie di angeli reggenti festoni di frutta. Anche qui vengono creati spazi illusori negli occhi di

delo dipinti in prospettiva da cui si affacciano dei putti; nel mezzo, quattro angioletti sostengono una corona. Lo stesso motivo dell'articolarsi delle superfici ricorre nei balconi dipinti, a destra e a sinistra sotto la volta. Nelle pareti prevale la tonalità rosa chiaro su grigio-azzurro; nella volta il bianco a monocromo dei finti stucchi spicca sul fondo rosso cupo.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Il primo a darci notizie sulla paternità di questo affresco è il Guerra (1697) e lo assicura come di opera da lui stesso veduta dipingere. Del resto già il Malvasia (1678) ci informa che il quadraturista bolognese Pier Antonio Cerva in quegli anni si trova "nel padovano". Sull'attribuzione al Cerva sono concordi il Federici (1803), il Coletti (1935), e, più recentemente, la D'Arcais (1978) e il Pallucchini (1981).

RESTAURI: 1954, per opera di M. Botter (alla fine del '700 l'affresco era stato ricoperto di intonaco).

BIBLIOGRAFIA: GUERRA, 1697, pp. 70-71; FEDERICI, 1803, II, p. 111; COLETTI, 1935, p. 325; D'ARCAIS, 1978, p. 181; PALLUCCHINI, 1981, p. 334.

N. 11

Madonna e Santi

fig. 26

LUOGO DI COLLOCAZIONE Locale d'accesso al chiostro, immediatamente attiguo alla chiesa.

OGGETTO quadro

EPOCA 1604

AUTORE "Haeredes Pauli"

MATERIA Olio su tela

MISURE cm. 138 x 230

STATO DI CONSERVAZIONE mediocre; alcune lacerazioni della tela in basso.

DESCRIZIONE La Madonna, seduta sulle nubi, ha sul capo il velo argenteo e il manto turchino-grigio, sollevato da due angioletti volanti; tiene in grembo il Bambino nudo che si china a benedire, mentre in alto altri due angioletti reggono la corona. A destra, un po' più in basso, la vecchia Sant'Anna, in manto marrone e veste rosa-grigio-argento, eta inginocchiata in atto di venerazione; a sinistra, più in basso, San Francesco d'Assisi. Sotto, lungo il medesimo asse verticale della Madonna, si vede Sant'Antonio, seduto

sul noce, col giglio e un libro. In basso ai lati i due ritratti dei committenti di prospetto a mezzo busto: un gentiluomo di media età con capelli e pizzo neri, vestito di giubbone, con goletto, da patrizio trevigiano; dall'altro lato fa riscontro la figura di dama in abito nero accollato, manicotti con pizzi, goletto alla spagnola, capelli fulvi ravviati all'indietro; porta un anello al mignolo della mano sinistra.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Questa tela, che si trovava fino a qualche tempo fa nella cappella del Battistero è più anticamente in chiesa presso la porta della sacrestia, fu eseguita a spese di Bonsembiante Federici e della moglie Felicita Zanetti, parrocchiani di Santa Maria Maggiore. Dai documenti risulta che la famiglia Federici nel 1515 fece costruire la propria tomba nella chiesa; successivamente fece erigere a proprie spese un altare, alla cui base si leggeva la seguente iscrizione, che noi conosciamo dalla trascrizione del Burchelati (1616): "Bonsemblatius Federicius Nicolai filius et Felicitas Zaneti cipr. coniux ex voto pp. MDCIV". Dalla stessa iscrizione deduciamo la datazione della tela che stava sull'altare e che ritrae i due coniugi.

L'opera fu attribuita dal Cima (1699) e dal Federici (1803) al pittore veneziano Giacomo Lauro (notizie dal 1590 al 1605); secondo il Rigamonti (1767), invece, essa è "opera vaghissima della scuola di Paolo Veronese"; tale attribuzione trova conferma nel Coletti (1933). Pertanto, mantenendo la data della tela al 1604, si esclude sia Benedetto (1538-1598) che Carletto (1570-1596); l'autore va quindi cercato in uno dei sopravissuti "Heredes Pauli"; forse Gabriele! (1568-1631).

BIBLIOGRAFIA: BURCHELATI, 1616, p. 432; idem, 1630, p. 27; GUERRA, 1697, p. 72; CIMA, 1699, III, c. 36: G. Lauro; RIGAMONTI, 1777, p. 15; FEDERICI, 1803, I, p. 137: G. Lauro; CRICO, 1829, p. 47; CHAVERINI, 1934, p. 49: G. Lauro; COLETTI, 1933, p. 334; FIGATO, 1944, pp. 153-154.

N. 12

Presepio

fig. 27.

LUOGO DI COLLOCAZIONE Parete della navata destra, sotto la cantoria.

OGGETTO quadro

EPOCA 1621

AUTORE seguace di Palma il Giovane

MATERIA Olio su tela

MISURE cm. 208 x 146

STATO DI CONSERVAZIONE cattivo, per ossidazione della vernice e macchie della tela.

DESCRIZIONE Al centro della composizione si vede la figura della Madonna, col Bambino nudo in grembo, maestosamente seduta in manto azzurro e veste gialla; tiene la mano sinistra alzata e il capo reclinato verso il figlio; dietro le sue spalle San Giuseppe, con le mani congiunte, sta in adorazione. Ai lati due donne s'inchinano, una in veste bianco-rosa, l'altra in manto rosso, mentre in fondo, a destra, un pastore giace dormendo; dalla parte opposta un angelo, con il braccio levato, indica ai presenti il Bambino. Nel dipinto predomina un intenso chiaroscuro, dal quale i

colori delle vesti, caldi e pacati, emergono "fumosi".

ISCRIZIONI: a destra in basso la data "MDCXXI".

NOTIZIE STORICO-CRITICHE: Questa tela, pregevole per la solida struttura delle forme e l'ampiezza della composizione, è opera assegnabile a un seguace di Palma il Giovane. Il Coletti (1939) avvicina dubitativamente il dipinto ai modi pittorici del trevigiano Bartolomeo Orioli, autore di numerose pale per le chiese trevigiane, tra cui le "Storie della Reliquia della Croce" nella chiesa dello Ospedale, la sua opera di maggior impegno. Ma l'attento esame di questi dipinti mi induce a escludere la tela in parola dalla produzione dell'Orioli. A mio avviso, invece, il quadro presenta notevoli analogie di carattere stilistico con la "Deposizione" (scheda n. 13): la solida struttura delle forme, nonchè l'intenso chiaroscuro, i colori caldi e pacati delle vesti, i contorni "sfocati". Nonostante entrambi i dipinti si presentino in condizioni fatiscenti, sarei propensa a collocarli nell'ambito dell'attività di uno stesso artista.

BIBLIOGRAFIA: COLETTI, 1939, p. 339: B. Orioli?

N. 13

Deposizione

fig. 28

LUOGO DI COLLOCAZIONE Parete della navata sinistra, accanto alla porta del Battistero.

OGGETTO quadro

EPOCA XVII secolo

AUTORE seguace di Palma il Giovane

MATERIA Olio su tela

MISURE cm. 146 x 170

STATO DI CONSERVAZIONE mediocre: uno strappo della tela in basso a sinistra.

DESCRIZIONE Il corpo di Cristo, con il capo reclinato sul petto, giace ai piedi della croce; gli sta accanto la Madonna, in veste rosa e manto blu, attorniata da San Giovanni, in tunica verdone e mantello rosso; da Simon Cireneo, di cui s'intravvede solo la testa; e dalla Maddalena in veste rosa-grigio, con lunghi capelli biondi intrecciati. La drammatica scena è calata in una cupa atmosfera chiaroscurale, in cui risalta solo il bianco livido del corpo riverso di Cristo.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Il Cima (1699) cita nella chiesa di Santa Maria Maggiore una pala della Pietà di Girolamo Mansueti, un artista peraltro del tutto sconosciuto e il cui nome compare solo in questa occasione. Il dipinto, che sembra provenire dalla scuola del Palma, presenta a mio avviso notevoli affinità stilistiche con la tela rappresentante il "Presepio" (scheda n. 12), che il Coletti (1935) attribuisce dubitativamente all'Orioli. Nonostante entrambi i dipinti si presentino in condizioni fatiscenti, sarei propensa a collocarli nell'ambito dell'attività di uno stesso artista.

BIBLIOGRAFIA: CIMA, 1699, III, c. 16.

N. 14

Storia della vita di San Carlo Borromeo fig. 29

LUOGO DI COLLOCAZIONE Parete della navata sinistra.

OGGETTO quadro

EPOCA XVII secolo

AUTORE scuola veneta

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 350 x 283

STATO DI CONSERVAZIONE pessimo; per annerimento, macchie e strappi della tela.

DESCRIZIONE San Carlo in abito cardinalizio avanza verso il Pontefice seduto in trono e gli presenta un libro, forse la regola degli Oblati da lui istituiti. Assistono alla scena numerosi cardinali seduti in diverse file attorno al Papa e un gruppo di sacerdoti in piedi a destra.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Il dipinto viene semplicemente citato sia dal Burchelati (1630) che dal Cima(1699). In seguito, la tela è descritta dal Crico (1829), il quale ne esprime un giudizio positivo, senza però indicarne l'autore. Nel 1924 il dipinto viene assegnato al Pozzoserrato

(ca. 1550-1604) dal Peltzer; ma essendovi raffigurato San Carlo Borromeo che muore nel 1584, viene canonizzato nel 1610 e il cui culto si diffonde nel Veneto ai primi decenni del '600, tale attribuzione è infondata. Il Coletti (1935), constatando il cattivo stato di conservazione dell'opera, non propone alcuna attribuzione.

Purtroppo le attuali pessime condizioni rendono il dipinto difficilmente giudicabile. Tuttavia mi sembra che l'autore riprenda lo schema compositivo delle "Storie di Benedetto XI" di Giacomo Lauro (notizie 1580-1605), nella chiesa di San Nicolò di Treviso, nella disposizione dei Cardinali seduti in più file attorno alla cattedra del Pontefice; con il dipinto di San Nicolò si possono notare anche delle analogie nei caratteri morfologici dei personaggi e nei loro atteggiamenti.

BIBLIOGRAFIA: BURCHELATI, 1630, c. 27; CIMA, 1699, III, c.36; CRICO, 1829, p. 49; PELTZER, 1924, p. 141; Ponzoserrato; COLETTI, 1935, p. 326.

N. 15

Crocifisso

fig. 30

LUOGO DI COLLOCAZIONE Parete della navata destra

OGGETTO scultura

EPOCA XVIII secolo

AUTORE maestro veneto

MATERIA legno dipinto

MISURE cm. 200 di altezza

STATO DI CONSERVAZIONE buono

DESCRIZIONE: L'iconografia del Crocifisso è tradizionale, ma è da sottolineare il verismo raggiunto nel volto e nei particolari anatomici, messo ancor più in rilievo dalle notevoli dimensioni.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Il Crocifisso proviene dalla soppressa chiesa delle Convertite; fu trasportato a Santa Maria Maggiore il 20 aprile 1810 e collocato nella cappellina appositamente costruita a cura del conte Mustoghello di Treviso. Secondo il Lazzari (1927) questa scultura risale al XVI secolo, ma, per i suoi caratteri stilistici, più probabilmente la sua datazione va spostata al XVIII secolo.

BIBLIOGRAFIA: LAZZARI, 1927, p. 65; COLETTI, 1934, p. 335; PIGATO, 1944, p. 186.

N. 16

Sant'Andrea

fig. 31

LUOGO DI COLLOCAZIONE Sacrestia, parete ovest.

OGGETTO quadro

EPOCA fine XVII secolo

AUTORE G. Bonagrazia?

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 98 x 120

STATO DI CONSERVAZIONE mediocre, il fondo molto annerito.

DESCRIZIONE Il Santo è raffigurato a torso nudo con le braccia legate alla croce decussata; la barba bianca incornicia il volto scavato, sofferente, mentre lo sguardo rivolto verso l'alto sembra andare al piccolo gruppo di angioletti che emerge in alto dell'oscurità dello sfondo.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE L'opera è attribuita dal Coletti (1935) a qualche seguace veneziano dello Strozzi. A mio giudizio, invece, questa tela si avvicina stilisticamente molto al gruppo di "Santi" della vicina chiesa di Sant'Agostino, del pittore trevigiano Giovanni Bonagrazia (nato a Treviso nel 1654 - ancora vivente nel 1730), che diffuse

nella provincia il gusto dei "tenebrosi" appreso a Venezia alla scuola dello Zanchi.

BIBLIOGRAFIA: COLETTI, 1935, p. 337: Sgruaco dello Strozzi.

N. 17

S. Girolamo

fig. 32

LUOGO DI COLLOCAZIONE Era prima in sacrestia; attualmente si trova nello studio del parroco.

OGGETTO quadro

EPOCA fine XVII secolo

AUTORI G. Bonagrazia?

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 95 x 115

STATO DI CONSERVAZIONE mediocre, il fondo molto annerito.

DESCRIZIONE Il Santo, a torso nudo, tiene nella mano destra il sasso con il quale si percuote il petto, mentre con la sinistra sostiene il mantello per coprirsi il costato; il volto è scavato; lo sguardo sofferente. Dal fondo cupo, in alto, emerge un gruppo di puttini con lo sguardo intensamente rivolto al Santo.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Si tratta evidentemente del "pendant" del precedente "Sant'Andrea", certamente opera dello stesso artista, per cui sono valide le medesime considerazioni critiche.

BIBLIOGRAFIA: COLETTI, 1935, p. 337: <u>sermoneo dello Strozzi</u>.

N. 18

Deposizione

fig. 33

LUOGO DI COLLOCAZIONE Sacrestia, parete sud, a destra.

OGGETTO quadro

EPOCA secolo XVII

AUTORE seguace di Palma il Giovane

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 145 x 180

STATO DI CONSERVAZIONE cattivo, per ossidazione e annerimento.

DESCRIZIONE La Madonna regge sulle ginocchia il suo Divin Figliolo; le sta accanto San Giovanni, mentre dietro le sue spalle assistono alla scena Simon Cireneo e un gran sacerdote con il turbante; a sinistra, inginocchiati, un uomo con barba e capelli neri e un monaco monantelano.

Nel complesso i colori sono piuttosto caldi, soprattutto il cielo con i suoi toni dorati, e le vesti dei personaggi, che vanno dal rosso, al blu, all'azzurro, al bianco, al viola e al giallo intenso.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Questo dipinto anticamente costituiva la pala d'altare della cappella semicircolare o

Battistero, in cui infatti concludeva il ciclo di affreschi qui dipinto dedicato alla vita di Gesù. Varie e contrastanti le opinioni concernenti questa pala: a cominciare dal Cima (1699) che la definisce opera "di un forestò di Caravajo", mentre il contemporaneo Guerra (1697) scrive esser questa opera di Bartolomeo Montagna (sic!). Successivamente il Federici (1803) la riferì a Giacomo Lauro (notizie 1590-1608), cui attribuiva anche gli affreschi dell'intera cappella. Il Crico (1829), invece, assegna il dipinto alla scuola di Palma il Giovane; lo stesso giudizio viene espresso dal Coletti (1935) che ritiene l'opera dell'avanzato secolo XVII e parla di palmismo con ricordi di Tintoretto e di Tiziano nella fattura larga e nel caldo colorito.

BIBLIOGRAFIA: GUERRA, 1697, p. 66: B. Montagna; CIMA, 1699, III, c. 36: "forestò di Caravajo"; FEDERICI, 1803, I, p. 137: G. Lauro; Crico, 1829, p. 48; COLETTI, 1935, p. 339.

Annunciazione

fig. 34

LUOGO DI COLLOCAZIONE Sacrestia, parete est, a destra.

OGGETTO Quadro

EPOCA fine XVI secolo

AUTORE Angelo Mancini?

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 145 x 180

STATO DI CONSERVAZIONE mediocre; numerose piccole lacerazioni della tela sparse un po' ovunque e un vistoso strappo in basso nel mezzo; intatto però il colore.

DESCRIZIONE L'Angelo col giglio in mano, sopra una nube, compare alla Vergine e sembra coglierla di sorpresa mentre è inginocchiata in preghiera. In alto, contemporaneamente all'annuncio angelico, è rappresentata la Divina Incarnazione: su una diagonale che congiunge il cielo alla terra, si scorge in dimensioni minuscole l'Eterno Padre, dal quale promana il Verbo, qui raffigurato sotto le forme di un bambino il quale si cala in un volo discensionale verso Maria, e infine la colomba dello Spirito Santo.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE - Il Cima (1609) cita nella chiesa di Santa Maria Maggiore una "pala dell'Annunciata di Angelo Mancini", ed è probabile che si riferisca alla tela in parola; lo storico, inoltre, attribuisce al Mancini, la cui attività peraltro ci è del tutto sconosciuta, altri due dipinti, ora perduti, sempre nella stessa chiesa (v. elenco opere perdute). Il Coletti (1935) assegna il dipinto a un anonimo veneto della fine del XVI secolo; opinione che potrebbe ritenersi valida se considerassimo soltanto l'iconografia dell'"Annunciazione", evidentemente fondata su modelli salviateschi; mentre lo stile dell'inginocchiatoio rimanderebbe ai primi del '700: potrebbe trattarsi di una rifitica successiva.

BIBLIOGRAFIA: CIMA, 1609, XIII, c. 36; COLETTI, 1935, p. 319.

N. 20

Rebecca al pozzo

fig. 35

LUOGO DI COLLOCAZIONE Sacrestia, parete est, a sinistra.

OGGETTO quadro

EPOCA XVII secolo

AUTORE maestro veneto

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 145 x 180 cm.

STATO DI CONSERVAZIONE buono

DESCRIZIONE La tela rappresenta l'episodio biblico dell'incontro di Rebecca con Eliezer, il fido di Isacco; la giovane appare riccamente vestita e accompagnata da tre ancelle, mentre l'uomo che con lei conversa e le offre una collana di preziosi, è accompagnato da due servitori, che si scorgono dietro le sue spalle, e da due cammellieri. Nello sfondo si allarga un dolce paesaggio chiuso in lontananza da rilievi montuosi. Nel complesso i colori sono piuttosto caldi e luminosi: dall'azzurro intenso dell'abito di Rebecca, al giallo-oro, al rosso, al mattone, all'arancio delle veste degli altri personaggi; al giallo-rosa del cielo.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Il Coletti (1939) attribuisce il dipinto a un pittore "paolesco" del XVII secolo; la tela infatti nella ricchezza dell'impatto cromatico e nella diffusa luminosità, sembra opera di un artista sensibile pittura manieristica della corrente in cui a Treviso è operoso il Pozzoserrato. Peraltro, certi particolari, come l'uso di un colore spumeggiante, specie nelle vesti della protagonista, avvicinano quest'opera alla sensibilità barocca; pertanto è probabilmente databile nel XVII secolo.

BIBLIOGRAFIA: COLETTI, 1938, p. 319.

N. 21

Pana

fig. 36

LUOGO DI COLLOCAZIONE Sacrestia, parete ovest, a sinistra.

OGGETTO quadro

EPOCA XVII secolo

AUTORE maestro veneto

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 145 x 180

STATO DI CONSERVAZIONE buono

DESCRIZIONE Il Pontefice è rappresentato seduto, intento alla lettura di un libro; dietro le sue spalle si scorge la croce pontificale, mentre sul tavolino, insieme a tre calamai, è raffigurato il triregno, simbolo dell'autorità papale.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Il Coletti (1935) si limita a citare il dipinto come opera di un pittore del XVII secolo; il quadro, privo sia di unità stilistica che di vibrazioni cromatiche, è da attribuirsi ad uno stanco manierista veneto.

BIBLIOGRAFIA: COLETTI, 1935, p. 319.

N. 22

Assunta

fig. 37

LUOGO DI COLLOCAZIONE Soffitto della sacrestia

OGGETTO dipinto

EPOCA metà del XVIII secolo

AUTORE maestro veneto

MATERIA olio su tela in ovato

STATO DI CONSERVAZIONE Cattivo, per ossidazione della vernice e scrostamento.

DESCRIZIONE La Vergine in manto rosa viene trasportata in volo dagli Angeli, in un cielo di nuvole impregnato di luce giallo-rosa.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Secondo il Coletti (1935) si tratta di un'opera mediocre, forse di un pittore locale e probabilmente contemporaneo al rifacimento della sacrestia (1747).

BIBLIOGRAFIA: COLETTI, 1935, p. 338.

La Vergine, la Maddalena e San Giovanni

fig. 38

LUOGO DI COLLOCAZIONE Sacrestia, parete sud, a sinistra.

OGGETTO quadro

EPOCA secolo XVII

AUTORE maestro veneto

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 145 x 180

STATO DI CONSERVAZIONE mediocre

DESCRIZIONE Le figure della Vergine, in tunica rosa e manto blu, della Maddalena, in verde e giallo-oro, e di San Giovanni, in verdone e rosso acceso, si stagliano in un cielo blu scuro con nuvole dorate.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE L'opera viene erroneamente definita dal Coletti (1935) con il titolo di "Noli me tangere" e attribuita a un pittore del XVII secolo. La tela, che risulta tagliata a destra, scorgendosi solo la metà della mano di San Giovanni, è opera di un tardo manierista veneto.

BIBLIOGRAFIA: COLETTI, 1935, p. 339.

N. 24

Il fatto d'armi di Quero

fig. 39

LUOGO DI COLLOCAZIONE Sacrestia, parete nord.

OGGETTO quadro

EPOCA secolo XVII

AUTORE maestro veneto

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 205 x 253

STATO DI CONSERVAZIONE cattivo

DESCRIZIONE Il dipinto descrive su due terzi della tela la battaglia di Castelnuovo di Quero, in cui venne fatto prigioniero il patrizio veneziano Girolamo Miani, mentre nell'altro terzo viene rappresentata la liberazione dello stesso grazie all'intervento della Madonna.

ISCRIZIONI In basso a destra: "ANNO DOMINI MDXXI".

NOTIZIE STORICO-CRITICHE La tela è comunemente ritenuta una delle più antiche rappresentazioni dell'episodio (avvenuto nel 1511, come si rileva anche dall'iscrizione). Alla fine del '700 era appesa in chiesa, sulla parete destra, tra la porta della sacrestia e l'altare del Crocifis

so; più tardi fu collocata a fianco del tempietto della Madonna e sottoposta al continuo ardere delle torce e delle candele votive. Il quadro si guastò a tal punto che dovette subire ritocchi e restauri a varie riprese, anche per opera di mani inesperte; specialmente la parte destra, con la scena della liberazione, evidentemente del tutto ri dipinta, appare profondamente alterata.

Il Coletti (1935) nel suo Catalogo si limita a segna lare il dipinto, rilevandone le cattive condizioni, e defi nendolo opera veneta secentesca.

A mio giudizio, si tratta di un lavoro della tarda scuola veneta del '600, sia per il colore, sia particolar mente per la scena della battaglia, in cui compaiono tanti, balestrieri e cavalieri, tutti ristretti in spazio limitato. Notevoli sono le figure a forte plasticità dei cavalli e dei condottieri in primo piano. E' inoltre da rilevarsi che nel volto del San Girolamo il pittore si ispirò chiaramente al guerriero dipinto in chiesa a sinistra della "Madonna Grande".

BIBLIOGRAFIA: COLETTI, 1935, p. 336.

N. 25

San Gerolamo

fig. 40

LUOGO DI COLLOCAZIONE Sacrestia, parete ovest, a destra.

OGGETTO quadro

EPOCA seconda metà del XVII secolo

AUTORE maestro veneto

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 140 x 180

STATO DI CONSERVAZIONE mediocre, il fondo molto annerito.

DESCRIZIONE Il Santo, seduto sulla roccia a ridosso di un monte, è raffigurato in età assai avanzata, come dimostrano la lunga barba bianca e l'epidermide floscia, grinzosa. Il suo atteggiamento è pensoso e sembra in atto di percuotersi il petto con una mano, mentre con l'altra s'attorciglia la barba. A destra, oltre il monte, il paesaggio si allarga e sul fondo cupo del cielo si staglia il profilo di qualche albero. L'opera, del tutto priva di qualità coloristiche, presenta una cupa atmosfera chiaroscurale in cui risalta soltanto il bianco livido del corpo del Santo.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE -Secondo il Coletti (1935), l'ignoto autore di questa pregevole tela sembra aver presente la pittura di Luca Giordano al tempo del suo primo viaggio a Venezia (fra il 1652 e il 1653), nel periodo cioè delle opere ancora molto intrise di Riberismo. Nel quadro, infatti, la ricerca chiaroscurale e lo sforzo di riprodurre il particolare naturalistico stanno a testimoniare la aderenza a questo gusto. Gli esempi giordaneschi che possono aver influenzato il nostro pittore, come d'altra parte una larga fascia della pittura veneta seicentesca, sono le pale per San Pietro di Castello e per Santa Maria del Pianto, nonchè i numerosi "Filosofi", di cui sono esempio i due appartenenti alla pinacoteca Querini-Stampalia.

Del resto, nella stessa Treviso non dovevano mancare esempi di pittura di Luca Giordano, come dimostra la tavoletta della "Crocifissione", attualmente al Museo Civico.

BIBLIOGRAFIA: COLETTI, 1935, p. 338.

OPERE DEL TEMPIETTO

N. 26

Annunciazione

fig. 41

LUOGO DI COLLOCAZIONE Convento, sala del refettorio.

OGGETTO quadro

EPOCA inizio del XVII secolo

AUTORE seguace di Palma il Giovane

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 53 x 98

STATO DI CONSERVAZIONE discreto

DESCRIZIONE La Vergine, vestita in turchino e rosso vivo, alza lo sguardo verso l'Angelo in volo, in giallo vivo. In basso, a sinistra, è raffigurato uno stemma bipartito bianco e azzurro.

ISCRIZIONI Vicino allo stemma, le lettere "F. C.".

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Questa tela intorno al 1625 fu applicata al tempietto rinascimentale della Madonna, insieme ad altri otto piccoli dipinti raffiguranti la vita della Vergine. Le tele mantennero tale ubicazione fino

al 13 marzo 1945, quando il tempietto fu semidistrutto dal bombardamento; da allora non sono state più esposte in chiesa e vengono conservate nei locali del convento.

Il Cima (1699) attribuisce genericamente i dipinti all'Orioli, allo Spineda e a Pietro Mera; il Nigrenti (1767) li assegna a Sante Peranda, in seguito (1776) all'Orioli; il Federici (1803) ripete la confusione fatta per l'"Assunta" (altar maggiore) parlando anche qui di Palma il Vecchio; il Crico (1829) li attribuisce al Peranda, per affinità con la pala dell'altar maggiore. Certamente, invece, i dipinti sono opera di diversi artisti, manieristi veneti del principio del XVII secolo (fatta eccezione per la "Fuga in Egitto", databile nel XVIII secolo).

La tela in questione, l'"Annunciazione", è attribuita dal Coletti (1935) ad un seguace di Palma il Giovane; essa presenta notevoli analogie di carattere tipologico con l'"Adorazione dei pastori", probabilmente opera dello stesso artista.

BIBLIOGRAFIA: MURCHELATI, 1630, c. 27; GUERRA, 1697, pp. 30, 45, 70, 71; CIMA, 1699, III, c. 36; RIGAMONTI, 1767, p. 25; S. Peranda; idem, 1776, p. 27; B. Orioli; FEDERICI, 1803, II, p. 14; Palma il Vecchio; CRICO, 1829, p. 46; S. Peranda; COLETTI, 1935, pp. 327-329.

La Vergine adora il Bambino

fig. 42

LUOGO DI COLLOCAZIONE Convento, depositato in una delle stanze.

OGGETTO quadro

EPOCA inizio del XVII secolo

AUTORE Deifilo Orioli?

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 53 x 98

STATO DI CONSERVAZIONE mediocre

DESCRIZIONE La Vergine, in turchino e rosa antico, sta china in adorazione davanti al Bambino nudo, dall'incarnato brunicciò. In alto, gruppo di angioletti. In basso, a destra, stemma con una fontana zampillante.

ISCRIZIONI Presso lo stemma il motto "NON DEFICIET".

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Questa tela, insieme all'"Adorazione dei Magi", fu considerata dal Coletti (1935) "vicina all'Orioli". Il Manzato, nella sua tesi di perfezionamento (A. A. 1977-78) ribadisce l'indubbia ascendenza all'Orioli per entrambi i dipinti; in particolare, per la tela in questione il Manzato osserva che sono ricalco in maniera pedi

segue la pala di Trevignano ("La Madonna adorante il Bambino e i SS. Girolamo e Francesco", datata intorno al 1620). Ma la qualità dei dipinti, decisamente inferiori alle opere coeve di Bartolomeo, le fanno ritenere lavori di bottega e, ritiene il Mangato, specificamente di Deifilo Orioli, figlio di Bartolomeo.

BIBLIOGRAFIA: BURCHELATI, 1630, c. 27; GUERRA, 1697, pp. 30, 45, 70, 71; CIMA, 1699, III, c. 36; BIGANCETI, 1767, p. 25: S. Peranda; idem, 1776, p. 27: B. Orioli; FEDERICI, 1803, II, p. 14: Palma il Vecchio; CRICO, 1829, p. 46: S. Peranda; COBETTI, 1935, pp. 327-329; MANGATO, 1977-78, p. 11.

N. 28

L'Adorazione dei pastori

fig. 43

LUOGO DI COLLOCAZIONE Convento, sala del refettorio.

OGGETTO quadro

EPOCA inizio del XVII secolo

AUTORE seguace di Palma il Giovane

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 53 x 98

STATO DI CONSERVAZIONE mediocre

DESCRIZIONE La Vergine, in turchino e rosso vivo, e San Giuseppe in rosso mattone, venerano il Bambino; alle loro spalle due pastori in adorazione; in alto due angioletti. In basso è raffigurato uno stemma con una croce decussata d'oro in campo azzurro.

INSCRIZIONI Sopra lo stemma: "D. GIERONIMO B.".

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Questa tela è attribuita dal Coletti (1935) ad un seguace di Palma il Giovane e avvicinata al dipinto dell'"Annunciazione" (scheda n. 26), con cui ha evidenti analogie, soprattutto nell'uso del colore: identici sono il turchino e il rosso vivo delle vesti della Madonna in entrambi i dipinti.

BIBLIOGRAFIA: BERCHELATI, 1630, c. 27; GUERRA, 1697, pp. 30, 45, 70, 71; GIMA, 1699, III, c. 36; RIGAMONTI, 1767, p. 25: S. Pernada; idem, 1776, p. 27: E. Orioli; FEDERICI, 1803, II, p. 14: Palma il Vecchio; CRICO, 1829, p. 46: S. Pernada; COLENTI, 1935, pp. 327-329.

N. 29

Circoncisione

fig. 44

LUOGO DI COLLOCAZIONE Convento, sala del refettorio.

OGGETTO quadro

EPOCA inizio del XVII secolo

AUTORE seguace di Palma il Giovane

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 53 x 98

STATO DI CONSERVAZIONE discreto

DESCRIZIONE Al centro della composizione un vecchio sacerdote dalla lunga barba, con manto azzurro sul capo e veste rossa, tiene in braccio il Bambino, davanti al quale stanno inginocchiati due uomini, in giallo e in turchino. Dietro, a sinistra, assistono alla cerimonia della circoncisione la Madonna e San Giuseppe; a destra, un giovane dalla veste color oliva sorregge un candeliere. In basso, è raffigurato uno stemma con il leone rampante d'oro in campo azzurro.

ISCRIZIONI In basso, sotto lo stemma, le lettere "D. C.B.P.".

NOTIZIE STORICO- CRITICHE Il dipinto, erroneamente definito dal Coletti (1935) una "Adorazione dei Pastori", è consi

derato, assieme alla "Presentazione al tempio", tra i migliori della serie, per la finezza del disegno e la delicatezza del colore. Sembra opera di un seguace di Palma il Giovane, specie nella poderosa figura inginocchiata a destra.

BIBLIOGRAFIA: Barchelati, 1630, c. 27; GUERRA, 1697, pp. 30, 49, 70, 71; CIMA, 1699, III, c. 36; RIGAMONTI, 1767, p. 25: S. Ferando; idem, 1776, p. 27: B. Orioli; FEDERICI, 1803, II, p. 14: Palma il Vecchio; CRICO, 1820, p. 46: S. Ferando; COLETTI, 1933, pp. 327-329.

N. 30

L'Adorazione dei Magi

fig. 45

LUOGO DI COLLOCAZIONE Convento, sala del refettorio.

OGGETTO quadro

EPOCA inizio del XVII secolo

AUTORE Deifilo Orioli?

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 51 x 98

STATO DI CONSERVAZIONE buono

DESCRIZIONE La Vergine, in turchino su grigio, tiene in grembo il Bambino nudo, davanti al quale sta inginocchiato in adorazione un vecchio Re, dal lungo manto damascato grigio e argento. Dietro, gli altri due Magi in vesti ugualmente splendenti. In basso a destra è raffigurato uno stemma, con due fasce rosse in campo blu.

ISCRIZIONI Accanto allo stemma le lettere "V.B.".

NOTIZIE STORICO-CRITICHE La tela è considerata dal Coletti (1935) "vicina all'Orioli" e attribuita specificamente dal Mamato (tesi di perfezionamento, A. A. 1977-78) a Deifilo Orioli, figlio di Bartolomeo (v. scheda n. 27). Non mi sembra sussistano dubbi che i due dipinti ("La Vergine adora il Bambino" e "L'Adorazione dei Magi") siano opera

dello stesso artista, poichè notevoli sono le analogie di carattere tipologico: nella Vergine, il volto; nel Bambino, il corpo sgraziato, il faccino deforme, l'incarnato brunicio, il cuscino con fiocchi su cui sta seduto in entrambe le composizioni.

BIBLIOGRAFIA: BURCHIELATI, 1630, c. 27; GUERRA, 1697, pp.30, 45, 70, 71; CINA, 1699, III, c. 36; RIGAMONTI, 1767, p. 25: S. Fernanda; idem, 1776, p. 27: B. Orioli; FEDERICI, 1803, II, p. 14: Palma il Vecchio; CHICO, 1829, p. 46: S. Fernanda; COLETTI, 1935, pp. 327-329; MANZATO, 1977-78, p. 11.

N. 31

La Presentazione di Gesù al tempio

fig. 46

LUOGO DI COLLOCAZIONE Convento, sala del refettorio.

OGGETTO quadro

EPOCA inizio del XVII secolo

AUTORE Asconio Spineda?

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 53 x 98

STATO DI CONSERVAZIONE buono

DESCRIZIONE Il Gran Sacerdote in manto damascato rosso e oro riceve il Bambino portogli dalla Madonna che avanza china, in manto turchino e veste rosa; a sinistra, San Giuseppe, in azzurro e giallo; sul davanti una donna inginocchiata in giallo e grigio e un infermo seminudo di tergo. In basso a destra è raffigurato uno stemma, diviso da due fasce d'oro in tre canti azzurri, in ciascuno dei quali è una stella d'oro.

ISCRIZIONI Accanto allo stemma le lettere "S.D.D.".

NOTIZIE STORICO-CRITICHE La tela è considerata dal Coletti (1936) tra le migliori della serie ed avvicinata per affini

tà stilistiche alla "Circoncisione".

A mio giudizio il dipinto potrebbe essere del pittore trevigiano Ascanio Spineda (n. 1580- ancora vivente nel 1649), seguace di Palma il Giovane, le cui caratteristiche pittoriche potrebbero esser qui presenti nel colorismo gradevolmente acidulo con certi toni metallici e nelle figure slanciate dal panneggio piuttosto rigido; particolarità queste che si riscontrano nelle varie opere attribuitegli presenti in molte chiese trevigiane, tra le quali ricordiamo la pala di "Sant'Ubaldo" a Sant'Agnese, che mi sembra un esempio particolarmente significativo per avvicinare il dipinto in parola allo Spineda.

BIBLIOGRAFIA: MARCHELATI, 1630, c; 27; GUERRA, 1697, pp. 30, 45, 70, 71; CIMA, 1699, III, c. 16; RIGAMONTI, 1767, p. 25: S. Peranda; idem, 1776, p. 27: B. Criolli; FEDERICI, 1803, II, p. 14: Palma il Vecchio; CRICO, 1839, p. 46: S. Peranda; COLETTI, 1919, pp. 327-329.

N. 32

Le nozze di Cana

fig. 47

LUOGO DI COLLOCAZIONE Convento, depositato in una delle stanze.

OGGETTO quadro

EPOCA inizio del XVII secolo

AUTORE seguace di Palma il Giovane

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 93 x 98

STATO DI CONSERVAZIONE cattivo

DESCRIZIONE In primo piano, di spalle, si vede la figura del Cristo che si rivolge alla Madonna; dall'altro lato della tavola imbandita i vari commensali parlano tra di loro; in basso, a destra, un servitore accosciato con una anfora. In alto, a sinistra, stemma con un fiore d'oro in campo azzurro.

NOTIZIE STORICO-CRITICHE L'opera è assegnata dal Coletti (1935) ad un seguace di Palma il Giovane e avvicinata dubitativamente alle tele dell'"Annunciazione" e dell'"Adorazione dei pastori". Il dipinto, in condizioni assai fati-

scenti, non permette facili raffronti; tuttavia possiamo riscontrare delle analogie con i dipinti sopracitati nel rosso delle vesti e nel bruniccio delle carni.

BIBLIOGRAFIA: BURCHELATI, 1630, c. 27; GUERRA, 1697, pp. 30, 45,70, 71; CIMA, 1699, III, c. 36; RIGAMONTI, 1767, p. 25: S. Peranda; idem, 1776, p. 37: B. Orioli; FEDERICI, 1803, II, p. 14: Palma il Vecchio; CRICO, 1820, p. 46: S. Peranda; COLETTI, 1935, pp. 327-329.

Visione dell'Apocalisse

fig. 48

LUOGO DI COLLOCAZIONE Convento, depositato in una delle stanze

OGGETTO quadro

EPOCA inizio del XVII secolo

AUTORE seguace di Palma il Giovane

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 53 x 98

STATO DI CONSERVAZIONE mediocre

DESCRIZIONE La Vergine sopra la falce lunare in tunica rosso vivo e mantello verdone; ai suoi piedi il drago a sette teste; lo sfondo è dorato. In basso, a destra, stemma con un'aquila avente il sole sul petto.

ISCRIZIONI Sotto lo stemma le lettere "D.C.P.".

NOTIZIE STORICO-CRITICHE L'opera, definita erroneamente dal Coletti (1933) una "Immacolata", è attribuita dallo stesso critico ad un seguace di Palma il Giovane e avvicinata dubitativamente alle tele dell'"Annunciazione", "Adorazione dei pastori" e "Nozze di Cana". Ma tale accostamento

stilistico mi sembra del tutto da escludersi, non riscontrando tra i dipinti sopracitati e questo in parola alcuna analogia nelle caratteristiche morfologiche, nè negli effetti coloristici; tuttavia mi sembra accettabile l'assegnazione ad un seguace palmesco.

BIBLIOGRAFIA: BURCHELATI, 1630, c. 27; GUERRA, 1697, pp. 30, 69, 70, 71; GINA, 1699, III, c. 36; RIGAMONTI, 1767, p. 25: S. Perando; idem, 1776, p. 27: D. Orioli; FEDERICI, 1803, II, p. 14: Palma il Vecchio; CHICO, 1829, p. 46: S. Perando; COLETTI, 1935, pp. 327-328.

N. 34

La fuga in Egitto

fig. 49

LUOGO DI COLLOCAZIONE convento, sala del refettorio.

OGGETTO quadro

EPOCA XVIII secolo

AUTORE maestro veneto

MATERIA olio su tela

MISURE cm. 53 x 98

STATO DI CONSERVAZIONE cattivo (il più rovinato della serie).

DESCRIZIONE La Vergine sull'asinello con il Bambino tra le braccia; San Giuseppe, con il bastone sulla spalla, li precede; in basso, a destra, stemma a scacchi bianchi e rossi.

ISCRIZIONI Accanto allo stemma le lettere "V.D.".

NOTIZIE STORICO-CRITICHE Secondo il Coletti (1935) questa tela potrebbe essere più tarda delle altre che adornavano il tempietto, perchè caratterizzata da un fare pittorico "più spigliato"; a conferma di questa opinione, infatti, il dipinto non si trova citato nelle fonti.

BIBLIOGRAFIA: COLETTI, 1935, pp. 327-329.

ELENCO DELLE OPERE PERDUTE

G. B. GUERRA, 1697, p. 70: "Tavola di G. Bellini fatta fare dalla famiglia Azzalina (Gesù con i Discepoli)".

N. CIMA, 1699, III, c. 36: "Pala di S. Carlo di Angelo Mancini";

ibidem: "Pala di S. Giorgio di Ascanio Spineda";

ibidem: "Nel Refettorio: quadro del Miracolo delle turbe fameliche di Angelo Mancini";

ibidem: "Nella sacrestia: Pala del Viaggio in Egitto del Fiamingo".

L. CAICO, 1829, p. 46: "Nell'interno della cappella, e lateralmente all'immagine tenuta in venerazione ... vedesi un'immagine del B. Girolamo Miani ... E' pittura, per quanto dicesi, del Marinetti. A rincontro c'è un'immagine di S. Pésca... Essa fu dipinta recentemente".

L. COLETTI, 1935, p. 336: "Madonna", dipinto a fresco sulla parete interna della facciata sopra la porta centrale. Note: "nei modi di Dario da Treviso";

ibidem, p. 338: "Celebrazione dell'Ordine dei Canonici Lateranensi". Dipinto ad olio su tela. Note: "opera veneta del XVIII secolo con pennellata energica e spigliata sul fare del Diziani";

ibidem, p. 339: "Presepio". Dipinto ad olio su tavola, coperto da una lamina d'argento, che riproduce il disegno della tavola lasciando scoperti i volti. Note: "opera di un Madonner del XVII secolo".

APPENDICE DOCUMENTI (1)

(1) In questa appendice sono riportati documenti inediti, di particolare interesse, e documenti editi, ritenuti utili ai fini della conoscenza dell'argomento trattato.

Pubblicato da L. PESCE, 1969, I, p. 303.

Nel 1437 il Vescovo Ludovico Barbo, in virtù di personali facoltà apostoliche, visita la chiesa e il monastero di Santa Maria Maggiore.

Die XI iulii 1437:

Visitatio monasterii sancte Marie Maioris de Tarvisio, facta per dominum di episcopum et visitatorem apostolicum, die iovis XI mensis iulii MCCCCXXXVII, presentibus venerabilibus viris dominis Iohanne de Muttonis decano, Petro Benedicto archidiacono. Venerabilis pater dominus Laurentius prior monasterii predicti consistitutus coram dicto domino visitatore, admonitus, examinatus et interrogatus dixit quod sunt circa XVI canonice institutus et presentavit bullas suas a domino abbate nonantulano, cui subest dictum monasterium plano iure. Et dixit quod dictum monasterium est parochiale. Nichil solvit de censu abbati suo. Non habet monacos sed tenet capellanos ad stipendium et habet de presenti duos capellanos, videlicet presbiterum Grisentinum et presbiterum Stefanum de Scutaro. Item in dicto monasterium est capella os. Corporis Christi dotata ad quam servit presbiter Zanimus Besana de Sancto Gregorio. Et habet de provisione Libras LX

in anno. Item dixit quod est altare sancti Blasii quod dominus Dominicus de Burcio debebat dotare de Libris cum in anno. Sed dedit certa imprestita, ex quibus non habentur ultra denarii XL, qui etiam habentur cum magna expensa. Et ad hoc esset providendum dominus Dominicus suppleret dotem. Non dicitur officium de nocte in ecclesia quia ipse facit officium monasticum et capellani sui sunt clerici seculares. Et dominus d. episcopus admonuit ipsum quod procuret dicere matutinum in ecclesia de cetero et illud pulsare et alias horas. Monasterium tenetur clausum de nocte. Item presentavit in scriptis valorem et redditus monasterii sui et expensas sibi incumbentes. De parochianis suis bene deposuit.

Item visa fuerunt omnia bona mobilia descripta in inventario, videlicet cape seu vestimenta pro Beata Virgine, calices, libri, argenteria et cetera omnia, et alique res fuerunt addite que post confectionem dicti inventarii fuerunt donate seu oblate.

ser Tolbertus de Bonaldis

ser Rigus de Luschis

ser Iohannes de Mediolano

ser Nicolaus de Seravello, notarius: parochiani dicte ecclesie et monasterii sancte Marie Maioris constituti coram dicto episcopo et visitatore, examinatique et interrogati. Primo ser Rigus de Luschis interrogatus de dicto domino priore bene deposuit de ipso; et dixit quod est bene diligens in faciendo officium ecclesiasticum et conservando locum et possessiones; et quod honeste vivit.

Ser Tolbertus de Bonaldis dixit quod sunt anni tres quod ipse est in parochia, et quod nesciret dicere nisi bene de dicto domino priore.

Ser Iohannes de Mediolano dixit quod sunt anni 9 quod est parochianus, et quod non posset dicere nisi bonum de dicto domino priore.

Ser Nicolaus de Seravallo notarius dixit quod sunt anni circa XX quod est in parochia, et de domino priore interrogatus bene deposuit.

DOCUMENTO II

pubblicato da G. B. PIGATO, 1944, p. 153.

Nel 1515 la famiglia Federici fa costruire la propria tomba nella chiesa, davanti l'altare di San Prosdocimo (attuale altare del Crocifisso).

A dì 30 septembre 1515. Nota come in questo zorno messer Marco Antonio di Federico è convenuto et riman d'accordo col maestro bernardin murare de meter in opera la sua sepoltura davanti l'altar del San Prosdocimo, etiam cavar et murar la pietra viva, et salizar da una colona al altra.

pubblicato da G. B. PIGATO, 1944, PP. 107-108.

Ricevuto di pagamento dei pittori Ludovico Fiumicelli e del suo compagno Zuan Piero per la decorazione a fresco della Cappella del Battistero.

"Receveri di Lodovico Fiumicelli depentor
1539 adì 4 nov.brio
"R. vi mi lodovico fiumicelo depentor dal reverendo padre
"prior fra iosef de la madona schudi 126 doro e questi in
"conto sò abonchonto de la depentura de la capela.
val. L. 20 s. 5.

adì 3 decembrio
"R.vi mi lodovico sopra schrito dal dito padre prior abon-
"conto de la sopra dita depentura doi schudi doro.
val. L. 13 s. 10.

1540 adì 8 senaro
"A mi m.o zuan piero suo compagno abonchonto L. 3.
adì 31 sener 1540.
adì 7 febraro
"R.vi mi lodovico sopra schrito abonchonto de la dita pitura
do schudi doro presente m.o zanpiero sopra schrito.
L. 13 s. 10.

"R.vi mi suan P.° pro Conto de m.o lodovico sopra scritto
"da fra Josefo pater priore de la Madona.

L. 13 s. 10

adì 12 febraro

"R.vi mi lodovico sopra schrito abonchonto ut sopra prexen
"te m.mo zampiero doi scudi doro. Val. L. 13 s. 10.

adì 15 febraro

"R.vi mi lodovico sopra schritto dal padre svicharic abonchon
to ut supra doi schudi doro. Val. L. 13 s. 10

adì 20 ditto

"R.vi mi zampieri pro m.o lodovico dal padre prior abonchon
to de la capela ut sopra. Val. L. 20 s. 5.

adì 24 ditto

"item da mi soprascrito L. 6 s. 15.

.....

(riga illegibile)

"R.vi mi zampiero et m.o lodovico compagni pro resto al no-
"stro acordo con lo padre prior fra Josefo pro conto de la
"capela depenta. L. 13 s. 10.
"item per ritagiare in dita capela ut supra.
L. 13. s. 10."

DOCUMENTO IV

inedito

Archivio di Stato di Treviso. Corporazioni Religiose Soppresse. Santa Maria Maggiore di Treviso, busta 5, "Chiesa e Scole del SS. Sacramento e dei Barcaroli".

Nella busta è contenuto un libretto così intitolato:

Spese per la chiesa

N.D.L.

Questo libretto tiene li conti della fabricha della nostra chiesa di S.ta Maria Maggiore di Treviso.

All'interno del libretto sono segnate, una di seguito all'altra, varie note di pagamento. Copia testuale:

La fabricha della nostra chiesa de S. M. mazor de Treviso deve dare adì primo febraio ducati trecento, avuti per eleosina dal Reverendo Prò Abbato de Candiana, lo prò fra Leonardo da posso da Venezia, per reparare la cappella della Madona la quale mostrava de far grave rovina.

adì 25 marzo deve dare ducati duecento, li quali porto lo ditto Reverendo P. Abbato, lo quallo vene a honorare la festività della anunciata della Madonna. Vale L. 1240

adì 13 marzo. Recevi da sampiero fratello del sopraditto prè Leonardo per resto delli ducati 30 soprascritti.

21 marzo 1550

Per ducati quindese doro contati a maestro Bendetto tagliapria a buon conto delle piere vive. vale 102

Per la valuta de una sata de tavelle comprata a Marvesa e conducta in monastero 59. 4

25 marzo. Per ducati diece doro contati a maestro Bendetto tagliapiera a buon conto delle piere vive 68

29 Marzo. Per tanti dati a dona santa moglie del maestro Benedetto a buon conto delli sui lavori 6

adì 13 aprile. Per tanti contati a maestro Francesco fornasiero a buon conto delle piere cotte 116. 8

13 aprile. Per ducati cinquanta contati a maestro Andrea della moreta marangon, sono per parte de tanto legname lui deve andare a tuer, in cadore come appar per scritto de sua mano. vale 320

Per tanti contati a maestro Benedetto a buon conto delle piere vive. numero 3 parti de 50. 12

Adì 10 magio. Per tanti contati a maestro Benedetto a buon conto delli sui lavori 34. 20

12 magio. Per ducati trenta contati a maestro Bendetto a buon conto delle piere vive, li tolse per andare in Istria per piere 204

Per tanti contati a maestro Francesco fornasier a buon conto delle piere cotte antiscritte 128. 16

adì 12 magio 1550
Per caregi e fachini per condur le pietre vive da riva alla nostra chiesa 13. 8

24 magio. Per tanti contati a maestro Benedetto a buon conto delli lavori fatti in tuto questo mese 86

adì 4 zugno. Per far portar in chiesa 6 penzi de piere 2. 10

8 zugno. Per ducati diece contati a maestro Benedetto a buon conto delle piere vive 68

Per la valuta de 800 coppi 14. 13

11 zugno. Per ducati 4 dore contati a maestro Benedetto a buon conto delle piere 27. 4

16 zugno. Per ducati 8 contati al ditto,a buon conto delle pietre vive 34. 8

21 zugno. Per li fachini et aiuto menar le piere vive 4. 16

30 zugno. Per ducati 2 doro contati a maestro Andrea marangon a buon conto del suo creditto 13. 12

Per tanti contati a maestro Benedetto a buon conto delli sui lavori in questo mese 141. 20

Per tanti contati a maestro Andrea a buon conto del suo creditto fo.adì 15 aprile 62

Per tanti contati al ditto a buon conto ditto. Fo adì 15 zugno 34

Adì ultimo luio per tanti contati a maestro Benedetto a buon conto delli sui lavori in tuto questo mese 134. 4

Adì ultimo agosto 1530
Per tanti contati a maestro Benedetto a buon conto de sui lavori 87

Adì 12 settembre. per far portar in chiesia piere lavorate 2. 8

ultimo settembre. Per tanti contati a maestro Jacomin e a maestro Antonio murari a buon conto delle sue fattiche 86

adì 4 novembre. contati a maestro Benedetto per resto delle piere vive 55. 16

6 novembre. Per tanti contati a maestro Andrea marangon per resto e saldo, sia del legname, come delle opere datte alla fabriche della nostra chiesa sino a questo dì 158. 8

27 novembre. Per 4 opere de fachini a condur le piere vive 4

ultimo. Per tantti contati a maestro Benedetto a buon conto delli lavori per questo mese 11. 4

1551

Adì primo genaro. Per tanti contati a maestro Benedetto tagiapria a buon conto de li sui lavori per tuto dicembre 193. 2

ultimo. Per tanti contati a maestro Benedetto per tuto questo mese a buon conto 243. 12

Per tanti contati a maestro Antonio murar per tuto questo mese a buon conto 36

Adi 28 febbraio 1551. Per tanti contati a maestro Benedetto per far stucho per la fabricha. 1

4 marzo. Per 4 sornade de taiapria pagato Alvise garzone de maestro Benedetto 6

ultimo. Per tanti contati a maestro Antonio in tuto questo mese 137

Adi ultimo zugno. Per tanti contati a maestro Antonio e maestro Jacomino per resto della fabricha fatta sopra la madona 110. 8

Contati a buon conto della fabricha del coro 12

14 agosto. Per tanti contati a maestro Benedetto per parte de 70 miara de piere vive per finir la fabricha del coro.. 60

Adi 21 ottobre. Per tanti contati al ditto per andar in Istria a tuore ditte piere 100

20 novembre 1551. Per tanti contati a maestro Benedetto a conto de 70 miara de piere 40

adi 16 dicembre 1551. Per tanti contati al ditto per resto de 70 miara de piere 40

Per tanti contati a maestro Jacomin e a maestro Antonio murari a buon conto 62

ultimo. Per 4 opere de fachini a condur le prie vive da riva fina ala chiesa .....;..... 4

Adì ultimo genaro 1552. Per tanti contati a maestro Benedetto per tuto questo mese come appar in questo delle sue partide 322. 3

Fabricha della nostra chiesa deve dare adì primo febraio per elemosina del monastero de Candiana come appare in questo (...) ducati 700 a ragione de L. 6. 4. per ducato vale ..... L. 4340

Adì ultimo febraio 1552. Per tanti contati a maestro Antonio e maestro Jacomin murari a buon conto in tuto questo mese 66

Per tanti contati a maestro Benedetto a buon conto delli sui lavori in tuto questo mese 226. 8

18 marzo. Per libbre $82\frac{1}{4}$ de arpesi de ferro per arpesar li pillastri 16. 11

19 marzo. Per 6 tavole de larese per far lochio ... 3. 12

27 augno. Per tanti contati a maestro Alexandro per pagar lhomo che ha batudo li pilastri in tera e porta fora le piere e calcinazzo 8

Adi primo luglio 1552. Per tanti contati a maestro Alexandro marangon a buon conto del coro 6.12

2 luglio. Per tanti contadi a maestro Thomaso vetriaro (...) per lochio sopra il coro 58

16 luglio. Per tanti contadi a Rosso manovale de comisione de maestro Nicoletto 4. 16

7 agosto 1552. Per tanti contadi a maestro Piero per haver messo la porta de piera viva delle cappella del greco verso san Zorzi. 4

Per tanti contadi al ditto maestro Piero per haver dato il modelo per voltar la cronziera della chiesia. A buon conto 6

Adi 26 settembre 1552. Per tanti contadi a maestro Benedetto tagliapria per la valuta del sozier della porta della cappella drieto la Madona verso lAltar de san Zorzi (...) e per manifattura de ditta porta in tuto da cordocomputando 47.12

Adì 25 ottobre 1552. Per opere 2 a far portar via piere e legname dal claustro e dalla sacrestia ..... L. 4

Adì 23 novembre. Per libbre 1 coria per far li spigoli del la crosiera 6

12 dicembre. Per tanti contadi a maestro Benedetto murer da Pieve de Sacco per conto de maestro Nicoletto e maestro Alessandro, per havere smaltado e bianchesado la crosiera della chiesia. Contadi al ditto de comession dolli ditti per haver fatto (.....) per suo conto 2. 10

Adì 17 dicembre 1552. Per tre opere de maestro Nicoletto marangon e de suo fiolo per riconsar il nostro corro ... 4.12

1553 adì 14 genaro. Per tanti contadi a maestro Benedetto murer da Pieve de Sacco al presente habbita in Treviso, per mercede de passa $13\frac{1}{4}$ del tetto intavellato della nostra comendade de passa ..... L. 8 lombara .....

Adì 4 marzo 1553. Per tanti contadi a maestro Benedetto a buon conto del muro 15

ultimo marzo. Per tanti contadi a maestro Benedetto taglia-pria per haver fatti quattro buoi nelli pillastri per metter li legni del coro e per piedi 21 de scallini fatti delle nostre piere, messi in opera in mezzo la chiesia 17

1550 adì 15 febraio (1). Maestro Benedetto tagliapria deve avere per la valuta de migliara ducento de pietra viva istriana a rason de L. 4 il miaro condute in Treviso e disbargate su la riva a tute sue spese ..... L. 800

Adì 22 febraio 1552. Maestro Benedetto deve avere per zornade 7 a condur le pietre vive da riva alla chiesia e per zornade 1 a condur in chiesia le lavorate, a rason de (...) al zorno 12

Adì 21 marzo. Maestro Benedetto deve havere per manifattura de tutt li lavori del pilastro grando e del picello dalla parte della Madona e dalla parte del coro fina sotto li pilastrin da cordo con lui per li pretii come appare per sua pollizza 979.10

18 zugno 1552. Per tanti contadi a maestro Antonio per haver coperto la navada de mezo sopra la crociera e fattura de passa 7 de muro fatto sopra li frontisj 9

---

(1) Queste note di pagamento, che si riferiscono evidentemente a un periodo precedente, sono testualmente riportate a questo punto del documento.

Inedito

Archivio di Stato di Treviso. Corporazioni Religiose Soppresse. Santa Maria Maggiore di Treviso, busta 5, "Chiesa e Scola del SS. Sacramento e dei Barcarell". c. 31 bis verso.

Adì ultimo decembrio 1534

Ricevo io Francesco pittor Becarucio da Conegiano da Reverendo padre fra Marcilian da Brescia prior de la Madona de Treviso a ben conto e per caparra de la depentura de le portelle de li organi lire cinquanta una e quatordeso soldi.

Val ..... L. 51 s. 14

trascritto da G. Bampo, ms. 1410 della Bibl. Com. di Treviso, II, c. 12.

Silvio Fiumicelli indorador si obbliga, per commissione avuta dalla Scuola del SS. Sacramento, d'indorare la pala dell'altar maggiore della chiesa di S. M. Maggiore di Treviso - per la mercede di ducati 380 - Antonio Rossi mercante di legname presta sicurtà per il maestro Silvio Fiumicelli.

1620 adì 16 marzo

"Per la presente scrittura si dichiara che il M.t S.r Horatio Bosso Presidente della scuola del SS. Sacramento nella chiesa di S. M. Maggiore di Treviso facendo per nome suo e del suo collega S. Domenico Busiago con autorità avuta dal consiglio della scola et contrada di .... (sic in bianco) di febbraro prossimo passato della qual nelli atti di essa sc la; è convenuto et accordato con M.o Silvio Fiumicelli indo rador in Treviso, che habia obligo et sia tenuto indorare a sue spese et industria tutta la palla, colonne, festoni, et tutto il resto dell'altar maggiore nella chiesa predetta, cioè dall'altar in sù, dovendo dall'altar in già finger et dipinger li piedestalli de pria bianca, et indorar tutti li vivi e le marche solamente, et la scola sia in obligo di darli per sua mercede ducati trecento e ottanta da L. 6 $^{8}/_{4}$ P. duc. da esserli dati in questo modo cioè; Haver debba al

presente tutti quelli dinari che si vanseranno dalle elemosine di quelli si sono sottoscritti nella polizza essistente appresso il Sig.^{r} Horatio, et poi di volta in volta quello si anderà scadendo per elemosine; et finita che sia l'opera tutto quello che li avanzierà per resto di detta mercede debba haverlo et conseguirlo in ragione di ducati 20 per ogni anno di Presidenti cioè ogni anno; Et sia in obligo Mg. Silvio di adoperar et metter in opera oro buono di cechino, che sia stato comperato alla presentia di esso Sr Horatio o suo commesso: et similmente sia tenuto dar l'opera finita per tutto il mese di Zugno prossimo venturo almeno dall'altar in su, così che, non dandola finita al ditto tempo, venga a perdere ducati diece del detto suo accordo; promettendo dar per segurtà di effettuare quanto hà promesso nella presente da buono fedele et diligente indoratore, D. Antonio rossi mercante da legname: et così alle cose predette obbligò cadauna parte li beni de chi s'interviene presenti et futuri. La qual segurtà essi parte si contentano che esso Sr Antonio si sotto scriverà de sua mano propria. Et così da me Not.° fu pubblicato il presente acordo alla presentia de ser Zanto Lazarin de Marchiore savatin sulla detta contrada, et de Ser benetto Q. Giulio da musestre boccaruol al presente in Treviso testimenij".

(Segue la firma autografa di Silvio Piumicelli)

"Io Antonio Rossi laudo q.^{to} di sop.^{ra}

(not. Federici Bonsembiante)

BIBLIOGRAFIA

FONTI MANOSCRITTE

ANONIMO FOSCARINIANO, Cronaca, ms. 659 della Bibl. Com. di Treviso (XV secolo).

B. BUCCATO, Cronaca, ms. 596 della Bibl. Com. di Treviso (XVI secolo).

LIBRO IV DEI MIRACOLI, ms. 646 della Bibl. Com. di Treviso (datato 1531).

N. CIMA, Le tre facce di Trevigi: secolo, chiesa e chiostro, ms. 643 della Bibl. Com. di Treviso (datato 1699), faccia III.

B. BURCHELATI, Gli sconci et diroccamenti di Trevigi nel tempo di mia vita, ms. 1046 della Bibl. Com. di Treviso(dat.1630).

DA TREVIGI F., Descrizione delle chiese e monasteri, pitture e sculture che si trovano nella città di Trevigi, ms. 1419 della Bibl. Com. di Treviso (datato 1670).

F. S. FARAONI, La città di Treviso esaminata nelle chiese, luoghi pubblici e privati, ms. 1355 della Bibl. Com. di Treviso (redatto tra il 1880 e il 1890 ca.).

G. BAMPO, I pittori fioriti a Treviso e nel suo territorio, documenti inediti dal sec. XIII al XVII dell'Archivio Notarile di Treviso, ms. 1410 della Bibl. Com. di Treviso, (fine XIX secolo), vol. II.

OPERE STAMPATE

1616

B. BURCHELATI, Commentariorum memorabilium multiplicis historiae tarvisinae locupleo promptuarium, Treviso.

1648

C. RIDOLFI, Le meraviglie dell'arte, Venezia.

1678

C. C. MALVASIA, Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi, Bologna.

1697

G. B. GUERRA, Origine della miracolosa Immagine di S. M. Maggiore volgarmente detta la Madonna Grande di Treviso, Venezia.

1720

F. UGHELLI, Italia Sacra, Venezia, vol. V.

1744

G. BONIFACIO, Historia di Trivigi, Venezia.

1767

A. RIGANGHEI, Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese ed altri luoghi pubblici di Trevigi, Treviso. Rist. con note critiche a cura di C. Vedario, 1978, Treviso.

1776

A. RIGAMONTI, Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese ed altri luoghi pubblici di Trevigi, Treviso.

1778

T. TEMANZA, Vite dei più celebri Architetti e Scultori Veneziani che fiorirono nel secolo XVI, Venezia. Ristampa con saggio critico a cura di L. Grassi, 1966, Milano.

1784

C. TIRABOSCHI, Storia della Badia di S. Silvestro di Nonantola, Modena.

1786

R. ARCONI AVOGARO, Il culto in Trevigi massime nella chiesa della Madonna Grande renduto a Maria Vergine Santissima, Treviso.

1803

D. M. FEDERICI, Memorie trevigiane sulle opere di disegno, Venezia.

1829

L. CRICO, Indicazione delle pitture ed altri oggetti di Belle Arti degni di osservazione esistenti nella R. Città di Trevigi, Treviso.

1833

L. CRICO, Lettere sulle Belle Arti Trevigiane, Treviso.

1840.

F. ARNONI AVOGARO, Considerazioni sopra le prime origini di Treviso, contenute negli scrittori e nei marmi antichi, Treviso.

1842

E. CICOGNA, Inscrizioni veneziane raccolte e illustrate, Venezia, vol. V.

A. NANI, Vedute principali della R. Città di Treviso disegnate e incise da A. N., Treviso.

1865

G. B. RAGBALDI, Storia del Santuario di S. M. Maggiore di Treviso, Treviso.

1866

M. SANUDO, Diarii, Venezia, voll. XII e IX.

1871

M. SERNAGIOTTO, Prima, seconda e terza passeggiata per la città di Treviso intorno al 1602, Treviso, vol. III.

1872

T. MOMMSEN, Corpus Inscriptionum Latinarum, Berolini, vol. V, Pars I.

1883

L. BAILO, Degli affreschi salvati nella demolita chiesa di S. Margherita in Treviso, Treviso.

1893

P. PAOLETTI, L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia, Venezia, vol. II.

1897

C. AGNOLETTI, Treviso e le sue Pievi, Treviso, vol. I.

1897

D. SANTAMBROGIO, Un disperso monumento pavese del 1522, in "Archivio Storico Lombardo", fasc. XV, Milano.

1900

G. B. CAVALCASELLE - J. A. CROWE, Storia della pittura italiana dal sec. II al sec. XVI, Firenze, vol. IV.

1904

E. VERONESI, Cenni storici intorno al venerabile Santuario di S. M. Maggiore di Treviso, Foligno.

1912

A. SERENA, La cultura umanistica a Treviso nel secolo decimoquinto, Venezia.

1919

A. C. LONGHIN, Le chiese della mia diocesi martoriata, Venezia.

1921

L. PLANISCHIG, Venezianische Bildhauer der Renaissance, Vienna.

1923

A. MARCHESAN, Treviso Medievale, Treviso, vol. I.

1924

H. A. PELTZER, Niederländisch - Venezianische Landschaftsmaerki, München.

1926

L. COLETTI, Treviso, Bergamo.

1927

A. LAZZARI - T. GAMBONI, Curiosità storiche trevigiane, Treviso.

1931

T. H. FOKKER, Werke Niederländischer meister in den Kirchen italiens, Haag.

1933

G. B. CANEVARIN, Inventario dei monumenti iconografici d'Italia. N. 3. Treviso, Trento.

L. COLETTI, L'arte di Tommaso da Modena, Bologna.

1933-34

A. A. MICHIELI, Fra' Rodolfo e la pia Ancorada, in "XII Annuario dell'Ist. Tecn. Riccati", Treviso.

1934

A. VENTURI, Storia dell'Arte italiana, Milano, vol. IX.

1935

L. COLETTI, Catalogo delle cose d'arte e di antichità di Italia: Treviso, Roma.

1938

L. SANBARELLI, Iconografia di S. Girolamo Emiliani, Rapallo.

1944

G. B. PIGATO, La Madonna Grande, Rapallo.

1947

L. COLETTI, Pittura veneta dal tre al quattrocento, in "Arte Veneta".

1951

A. PUERARI, La pinacoteca di Cremona, Cremona.

1955

E. BOTTER, Un po' di storia della ricostruzione, in "Santuario della Madonna Grande, N. 11, Treviso.

S. MOSCHINI MARCONI, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Venezia, vol. I.

1957

G. MENEGAZZI, Il Pozzoserrato, Venezia.

R. MANCHIORI ANCIONE, Santa Perenda alla Mirandola e a Modena, in "Arte Veneta".

A.A. MICHIELI, Storia di Treviso, Treviso (2ª ed.).

1960

R. LONGHI, L'amico friulano del Dosso, in "Paragone", n.131.

1963

L. COLETTI, Tommaso da Modena, Venezia (2ª ed. accura di C. Rosso Coletti).

L. MENEGAZZI, Il Museo Civico di Treviso, Venezia.

1964

U. BIOCHI, voce Bambaia, in "Enc. Le Muse, vol. II, Novara.

1966

O. PONCHARI - G. SCAVIZZI, Luca Giordano, Napoli.

1967

C. BORNELLI - G. M. PILO, I pittori del '600 veneto, Firenze.

1968

R. OSSSI, Storia della Repubblica di Venezia, Milano, vol.II.

1969

M. LEVI D'ANCONA, Un libro scritto e miniato da G. Clovio, in "Contributi alla storia del libro italiano; Miscellanea in onore di L. Donati; Firenze.

L. PESCE, Ludovico Barbo vescovo di Treviso (1437-1441), Padova, vol. I.

1971

M. GIONINA VISANI, Un itinerario nel manierismo italiano: Giulio Cluvio, in "Arte Veneta".

1972

M. DI GIOVANNI, voce Rusti A., in "Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, vol. XV.

1973

M. P. MANUEL, Una raccolta cinquecentesca di miracoli relativa al Sant. della Madonna Grande di Treviso, in "Lares", Firenze, N. 1.

G. NETTO, La pianta di Treviso del primo Seicento, Treviso,

1974

Voce nicopea, in "Lessico Universale Italiano", Roma, vol. XV.

1976

T. PIGNATTI, L'opera completa di Paolo Veronese, Venezia;

1977-78

E. MANZATO, La pittura del tardo manierismo a Treviso, tesi di perfezionamento, Relatore M. Pallucchini, Univ. di Padova.

1978

F. D'ARCAIS, Gli affreschi nelle ville venete del Seicento all'Ottocento, in "Gli affreschi nelle ville venete del Seicento all'Ottocento", Venezia.

L. GARGAN, Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca, Padova.

1979

G. NETTO, Treviso, nuovissima guida illustrata, Treviso.

F. SULIANI, Tomaso da Modena, in "Tomaso da Modena". Catalogo a cura di L. Menegazzi, Treviso.

1980

N. IVANOFF - F. ZANETTI, Palma il Giovane, Bergamo.

E. MANZATO, Due Madonne in trono, in "Ca' Spineda", N. 2, Treviso.

L. NETTO, Da Castelnuovo di Quero alla Madonna Grande di Treviso, Milano.

L. PUTTIN - M. LUCCO, Dipinti e sculture del Museo di Treviso, Treviso.

G. RENUCCI, Chiese e Conventi, in "Treviso nostra", Treviso.

F. SULIANI, Proposte per Tomaso, in "Tomaso da Modena e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di studi per il VI centenario della morte. Treviso 31 agosto - 3 settembre 1979", Treviso.

1981

G. FOSSALUZZA, Profilo di Francesco Beccaruzzi, in "Arte Veneta".

R. GIBBS, L'occhio di Tomaso, Treviso.

R. PALLUCCHINI, La pittura veneziana del Seicento, Venezia.

A. SACCOCCI, in "S. Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto e la sua città". Catalogo a cura di G. Gorini, Padova.

1982

E. MANZATO, Treviso città d'arte, Treviso.

INDICE