

MARTINA CHIAPPIN

L'OPERA PITTORICA DI GIOVANNI DE MIO  
A TORREBELVICINO E A SANTORSO

Premessa

La vicenda artistica riguardante il pittore e mosaicista scledense Giovanni De Mio rimane ancora oggi di difficile lettura, a causa della scarsità di documenti che attestano il suo lavoro, ma soprattutto a causa del silenzio di Giorgio Vasari in entrambe le edizioni de *Le Vite* (1550, 1568).

A rendere ancora più difficile lo studio del percorso formativo di questo artista sono la sua vita, dinamica e ricca di trasferimenti e viaggi in diverse città italiane, e la sua capacità di assimilare e rielaborare elementi delle diverse culture via via incontrate.

Pochi documenti riportano con certezza notizie biografiche o stilistiche sul pittore: molto si deve agli studi degli ultimi anni, grazie ai quali è oggi possibile ricostruire, anche se in via parzialmente ipotetica, il percorso stilistico di Giovanni De Mio.

Importante per la conoscenza di questo difficile e girovago artista è stato l'incontro avvenuto il giorno 10 novembre 2004 al Museo Civico di Vicenza, durante il quale nuovi documenti e conseguenti ipotesi sono stati discussi da numerosi studiosi<sup>1</sup>.

Le prime testimonianze sullo scledense sono tramandate dai suoi contemporanei che lo elogiano come personalità importante in ambito veneto.

Troviamo per la prima volta il suo nome in un testo del Dragonzino del 1526, *Lode di Schio*, dove l'umanista descrive un'opera ammirata in una chiesa (tempio) e, lodando le doti dell'artista, lo chiama «Giovanni Dioneo da Schio», e accosta la sua mano a quella di Apelle<sup>2</sup>.

Nel 1545, un altro umanista scledense, Bernardino Trinagio, nomina

<sup>1</sup> Rinvio al testo completo *Giovanni Demio "Huomo di bellissimo ingegno". Un artista girovago nell'Italia del Cinquecento*, Convegno di studi a cura di Maria Elisa AVAGNINA e Giovanni Carlo Federico VILLA (Vicenza, 10 novembre 2004), Vicenza 2006.

<sup>2</sup> Giovanni Battista DRAGONZINO, *Nuova et piacevole narrazione historica la qual tratta del fruttifero et dilettevole sito di Schio dove si cavano le vene de l'argento et di varii metalli intitolata Lode di Schio* (1526), in *Sposandosi Almerigo da Schio pubblica Alwise da Schio*, Schio 1869, pp. 29-30.

il pittore in un componimento sull'origine dei tre monti di Schio, dedicato al legato pontificio Giovanni Maria Del Monte.

In quest'opera il Trinagio elenca i compaesani illustri e tra loro anche "Demius" definendolo pittore illustre ed egregio e accostandolo a Parrasio, Apelle, Zeusi e Protogene<sup>3</sup>.

Andrea Palladio, nel secondo dei suoi *I quattro libri dell'architettura* del 1570, definisce il De Mio «huomo di bellissimo ingegno», riferendosi agli affreschi delle stanze di villa Thiene a Quinto Vicentino<sup>4</sup>.

Solo dopo la pubblicazione di Snichelotto del 1992<sup>5</sup> sappiamo il vero nome e l'origine dell'artista: Giovanni Gualtieri, residente a Schio, figlio di Bartolomeo di Bernardo Gualtieri e fratello di Francesco Gualtieri, anch'egli artista.

Ancora ipotetica rimane la sua data di nascita, da collocare però nei primi anni del Cinquecento (1502-1505) visto che nel 1526 è già considerato un abile pittore. Per quanto riguarda la sua data di morte, l'unica testimonianza ci viene data da Barbarano de Mironi<sup>6</sup>, che elencando i pittori vicentini scrive: «Gio: Indemio. 1570».

De Mio muove i primi passi come pittore negli anni venti del Cinquecento, ma il primo documento ufficiale che testimonia il suo lavoro è datato 1527, anno in cui venne incaricato di dipingere il cero per la processione pasquale nell'antica pieve di Pievebelvicino<sup>7</sup>; l'anno successivo lo troviamo nella chiesa di San Francesco a Schio per la realizzazione della pala per l'altare del Nome di Gesù<sup>8</sup>.

Tra le sue prime opere vediamo la *Santa Caterina d'Alessandria*<sup>9</sup>, affresco staccato dalla chiesa di San Biagio e conservato alla Pinacoteca di Palazzo Chiericati a Vicenza; il *Compianto sul corpo di Cristo* conservato a Merano al Museo Civico del Castello Principesco<sup>10</sup> ed il *Compianto sul*

<sup>3</sup> Lucio PUTTIN, *Una leggenda umanistica sull'origine dei tre monti scledensi Summano, Novegno e Tretto*, in *Pagine di cultura vicentina in onore di Gianni Conforto*, Schio 1987, pp. 183-188.

<sup>4</sup> Andrea PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, II, Venezia 1570, p. 62.

<sup>5</sup> Paolo SNICHELOTTO, *Giovanni De Mio e la famiglia Gualtieri*, in «Itinerari S. B. S. Organo del Sistema Bibliotecario di Schio», nuova serie, 2 marzo 1992, pp. 50-51.

<sup>6</sup> Francesco BARBARANO DE MIRONI, *Historia ecclesiastica della città, territorio e diocesi di Vicenza*, IV, Vicenza 1760, p. 415.

<sup>7</sup> Paolo SNICHELOTTO, Paolo PRETTO, *I fratelli pittori Giovanni "Demio" e Francesco Gualtieri e le pale dell'altare di Torrebelvicino*, in «Schio. Numero Unico», 2004, pp. 142-143.

<sup>8</sup> Giorgio ZACHELLO, *La chiesa e il convento osservante di San Francesco "In monte Uliveti"*, in *L'Archivio svelato. Il convento di San Francesco e gli ospedali nella società scledense tra XV e XX secolo*, I, Schio 2007, p. 73.

<sup>9</sup> Attribuita al De Mio da Mauro LUCCO, *Noterelle vicentine: per Giovanni Speranza*, in «Arte Veneta», XLVII, 1995, p. 86.

<sup>10</sup> Attribuito al De Mio da Ezio CHINI, *Un "Compianto di Cristo" di Giovanni De Mio*, in «Paragone», LII, 2001, 36 (613), marzo 2001, pp. 50-51.

*corpo di Cristo* della chiesa di San Bartolomeo a Lavenone<sup>11</sup> (Brescia), legati alla composizione tradizionale e caratterizzati da una forte durezza delle forme e dall'uso di campiture di colore molto chiaro e luminoso. Nella *Sacra Conversazione* della collezione Maggi a Calino<sup>12</sup> (Brescia) notiamo una nuova attenzione per le figure che si fanno più morbide ed espressive; inoltre la gamma cromatica si arricchisce creando maggiori contrasti chiaroscurali.

Molti studiosi ipotizzano un precoce soggiorno del De Mio nella zona di Brescia, forse prima di recarsi a Venezia e ciò perché sono ben visibili in queste prime opere le influenze della cultura pittorica bresciana conosciuta dal pittore molto probabilmente nelle opere di Moretto e Romanino.

A cavallo tra il 1532 e il 1533 va assegnata la sua pala d'altare raffigurante il *Martirio di San Lorenzo* per la chiesa di San Lorenzo di Torrebelficino<sup>13</sup>.

Di poco più tarda è la *Madonna col Bambino e San Giovannino* conservata al Museo Civico di Castelvechio a Verona, in un primo studio attribuita a Moretto e successivamente riportata al De Mio da Lucco<sup>14</sup> e resa nota in uno studio di Guzzo<sup>15</sup>.

Nel 1537 il pittore si trova a Venezia iscritto fra i mosaicisti di San Marco accanto a Domenico e Vincenzo Bianchini<sup>16</sup>, con i quali progettò ed eseguì il mosaico con il *Giudizio di Salomone* situato nella prima arcata della parete nord del braccio settentrionale della Basilica Marciana: opera nella quale si scorgono forti congruenze con le figure del *Martirio di San Lorenzo* di Torrebelficino.

A San Marco è evidente la mano dello scledense anche nel mosaico posto nella lunetta nord del transetto sinistro della Basilica raffigurante l'*Albero genealogico della Vergine* per il quale gli vengono attribuiti i cartoni preparatori, eseguiti ovviamente prima della realizzazione del mosaico, quindi prima del 1542, anno in cui i fratelli Bianchini cominciarono il lavoro<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> Attribuito al De Mio da Enrico Maria GUZZO, *La formazione bresciana di Giovanni De Mio e un'ipotesi per il monogrammist "FV"*, in «Arte Cristiana», LXXIX, v. 79, n. 747, novembre-dicembre 1991, p. 418.

<sup>12</sup> Attribuita al De Mio da Vittorio SGARBI, *Aspetti della "Maniera" nel Veneto*, in «Paragone», XXXI, 369, novembre 1980, p. 71.

<sup>13</sup> SNICHELOTTO, PRETTO, *I fratelli pittori...*, pp. 142-143.

<sup>14</sup> Mauro LUCCO, *Il Cinquecento*, in *Le pitture del Santo di Padova*, Vicenza 1984, p. 154 nota 49.

<sup>15</sup> GUZZO, *La formazione...*, pp. 419-422.

<sup>16</sup> Anton Maria ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771, p. 572.

<sup>17</sup> Per quanto riguarda i mosaici marciani rimando a Stefania MASON, *Mosaici della gentile Maniera: il caso di Giovanni Demio*, in *Storia dell'arte marciana: i mosaici*, Atti del convegno internazionale di studi sull'arte marciana, a cura di Renato POLACCO (Venezia, 11-14 ottobre 1994), Venezia 1997, pp. 256-266.

Nel 1539 De Mio viene pagato per alcune braccia di mosaico sopra la porta del Camposanto a Pisa, lavoro eseguito con Vincenzo Bianchini<sup>18</sup>.

Alcuni studiosi presumono per gli anni 1539-1542 circa un suo viaggio a Roma, dove può aver visto la Cappella Sistina di Michelangelo e l'Oratorio di San Giovanni Decollato in cui lavoravano il Salviati e Jacopino del Conte, apprendendo da essi quella sintesi di motivi rafaelleschi e michelangioteschi presenti nei suoi lavori successivi.

Da due documenti della Cancelleria Spagnola sappiamo che il 7 marzo e il 31 maggio del 1539 il pittore si reca a Milano, per eseguire alcune opere non precisate per il marchese del Vasto Alfonso d'Avalos<sup>19</sup>. In questo momento il De Mio ha già raggiunto la fama di esperto pittore; possiamo capirlo dai suoi spostamenti in città lontane dalla nostra piccola Schio e dalle alte commissioni che riceve.

Negli anni tra il 1541 e 1545, lo scledense è di nuovo a Milano per un'importantissima commissione per la famiglia Sauli nella chiesa di Santa Maria delle Grazie. Domenico Sauli in questi anni è il presidente del Magistrato della città ed ottiene in concessione la cappella dedicata a San Tommaso nel 1541, ne cambia l'intitolazione in San Domenico e decide di dotarla di cento lire annue fino al 1545, anno in cui la decorazione della cappella è conclusa<sup>20</sup>.

Nella cappella Sauli il pittore decora ad affresco la volta raffigurando *Cristo in Emmaus* e *Noli me tangere*, nelle lunette laterali; *Quattro evangelisti* nelle vele; otto *Sibille* negli spicchi.

In calce alla lunetta del *Cristo in Emmaus* l'artista si firma JOHANNES DEMIUS DE SCLEDO P. Nella stessa cappella troviamo la pala d'altare con la *Crocifissione*, firmata JOD.

Il ritrovamento della firma con il nome completo dell'artista<sup>21</sup> ha confermato la sua paternità dell'intero ciclo decorativo.

Ritengo fondato, basandomi sull'ipotesi di Lucco<sup>22</sup>, porre nei primi

<sup>18</sup> Giuseppe GUGLIELMI, *Saggio biografico su Giovanni De Mio*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze lettere e Arti». Classe di Scienze morali e Lettere, CXXIII, a. a. 1964-1965, pp. 171-172.

<sup>19</sup> Rendono noto il documento milanese Giulio BORA, *La cultura figurativa a Milano 1535- 1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27 aprile-20 luglio 1977), Milano 1977, p. 46; Pier Luigi DE VECCHI, *ivi*, p. 55. Ho riportato per esteso la parte del documento relativa al De Mio nella mia tesi di laurea: Martina CHIAPPIN, *Giovanni De Mio: aspetti e problemi*, a.a. 2007-2008, pp. 7-8 (depositata presso la Biblioteca Civica di Schio).

<sup>20</sup> Giulio BORA, *La decorazione pittorica: sino al Settecento*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano 1983, p. 161.

<sup>21</sup> Gian Alberto DELL'ACQUA, *Giovanni De Mio a Milano*, in «Rivista d'arte», XVIII, 1936, pp. 388-389.

<sup>22</sup> Mauro LUCCO, *Profilo di Giovanni Demio*, in *Giovanni Demio "Huomo di bellissimo ingegno"...*, p. 25.

anni quaranta del Cinquecento la realizzazione, o almeno la progettazione, della decorazione di villa Floriani (ora Chiappin) a Santorso, attribuita al De Mio da Rigoni<sup>23</sup>.

Altra opera a lui attribuita è la *Natività* conservata a palazzo Pitti a Firenze, nella quale vediamo motivi ricorrenti nelle opere del pittore come il volto del vecchio Giuseppe solcato dalle rughe, la posa particolare del Bambino posto sul fianco e cinto alla vita da un drappo bianco, e il fitto pannello caratteristico delle opere mature dell'artista.

Le ipotesi sul viaggio nel sud Italia del De Mio trovano conferma nelle ora perdute cedole della Tesoreria del Vicereame di Napoli, nelle quali troviamo, tra quelli di altri artisti campani, il nome "Giovanni de Niro" o "Giovanni Vicentino" che attesta così la sua presenza nella città tra il 1547 e il 1552.

A Napoli lo scledense decora alcune stanze di Castel Nuovo e degli appartamenti del viceré Pedro de Toledo, con affreschi e stucchi oggi purtroppo completamente perduti<sup>24</sup>. A Napoli in questi anni De Mio ha, con molta probabilità, eseguito la pala con la *Presentazione al Tempio*<sup>25</sup> conservata a Maiori (Salerno) nella chiesa di San Francesco, rielaborazione dell'omonima pala dipinta da Giorgio Vasari a Napoli per la chiesa di Sant'Anna dei Lombardi attribuita ai primi anni quaranta del Cinquecento.

Si ipotizza che, dopo questo lungo viaggio, il pittore torni nei pressi di Schio, sua terra natale, per la decorazione di villa Thiene, voluta dal conte Adriano Thiene e progettata da Andrea Palladio prima del 1550; è proprio l'architetto a dirci che De Mio si occupa di questa decorazione<sup>26</sup>.

L'artista affresca il salone principale della villa con racconti mitologici: al centro *Deucalione e Pirra*; negli ovali laterali *Ercole conquista il cinto di Ippolita*, *Le Amazzoni al soccorso di Troia*, *Il ratto delle Sabine*, *Lotta tra Centauri e Lapiti*. Nel camerino voltato a botte che affianca il salone sono raffigurate alcune scene mitologiche, purtroppo frammentarie e quindi poco leggibili.

Nel 1556 De Mio è documentato di nuovo a Venezia dove viene pagato per la realizzazione di tre tondi per il soffitto della Libreria

<sup>23</sup> Chiara RIGONI, *Domenico Brusaporci e Giovanni De Mio. Due episodi del Manierismo a Vicenza*, in «Verona illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio», n. 3, 1990, p. 50.

<sup>24</sup> Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Su Giovanni Demio nell'Italia meridionale ed i suoi rapporti con la pittura e la committenza napoletana*, in *Giovanni Demio "Huomo di bellissimo ingegno"...*, pp. 108-109.

<sup>25</sup> Aggiunta al corpus di opere del De Mio da Claudio STRINATI, *La "Cona Grande", in La cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento*, a cura di Maria Stella CALÒ MARIANI, Carla GUGLIELMI FALDI, Claudio STRINATI, Venezia 1978, pp. 83-93, 123-125.

<sup>26</sup> PALLADIO, *I quattro libri...*, p. 62.

Marciana raffiguranti in forme allegoriche: *La Natura e le Stagioni*; *Giove, Pallade e la Natura*; *La Religione e gli Dei*. A Venezia lo scledense è considerato un artista alla pari di Paolo Veronese, Gian Battista Franco, Gian Battista Zelotti, Giuseppe Porta "Salviati", Giulio Licinio, Andrea Schiavone, artisti che lavorano con lui nella Biblioteca Marciana. Questo fatto è molto rilevante perché dimostra l'importanza della pittura di De Mio, che influenza non solo la cultura locale ma si estende in diverse importanti città d'arte italiane.

Il 20 maggio 1558 il cardinale Domenico Grimani intrattiene uno scambio epistolare con i Soprastanti della fabbrica del Duomo di Orvieto. In questa occasione il Grimani consiglia agli orvietani di affidare l'opera di restauro sui mosaici della facciata del Duomo a Giovanni De Mio, perché abile ed esperto mosaicista. Ecco che De Mio viene chiamato ad Orvieto, accompagnato dal fratello Francesco, per il suddetto lavoro per il quale stipula un contratto il 9 agosto del 1558 firmandosi «Joan Demio pittore e musaico vicentino»<sup>27</sup>. I due artisti non porteranno a termine il lavoro.

Sempre grazie alla testimonianza del Grimani sappiamo che lo scledense nello stesso anno si trova a Padova; in questo periodo esegue due pale d'altare per la chiesa di Santa Maria in Vanzo raffiguranti l'*Adorazione dei Magi* e l'*Adorazione dei pastori*<sup>28</sup>.

Nel 1560 il pittore torna a Venezia e viene pagato per un lavoro non identificato per la Procuratia de Supra<sup>29</sup>.

Gli ultimi documenti sugli spostamenti dell'artista, resi noti da Snichelotto e Pretto<sup>30</sup>, attestano il suo ritorno a Schio negli anni 1562 e 1563 nei quali stipula un contratto d'affitto e risolve alcune questioni legali.

L'ultima data certa sulla carriera del pittore è quella del 1564, anno in cui firma con le sigle IOS.S D.M I la pala d'altare con l'*Adorazione dei Magi* per la chiesa di Santa Maria a Santorso, opera oggi conservata a palazzo Chiericati a Vicenza.

Oltre questa data gli studiosi ipotizzano un secondo viaggio nel sud Italia, ma di esso non si sono ancora trovate documentazioni certe; nonostante questo, un gruppo di opere, dapprima attribuite a Michele Curia, è stato unito al corpus del nostro artista: la *Madonna delle Grazie*

<sup>27</sup> GUGLIELMI, *Saggio biografico* ..., pp. 182-185.

<sup>28</sup> Le due pale padovane sono state attribuite al De Mio da Giuseppe FIOCCO, *Recensione a Ugo da Como, Girolamo Muziano*, in «Rivista d'Arte», XIII, 1931, pp. 445. Un'altra versione della *Adorazione dei Magi* è conservata a Firenze nella collezione di casa Martelli.

<sup>29</sup> LUCCO, *Profilo* ..., p. 29.

<sup>30</sup> SNICHELOTTO, PRETTO, *I fratelli pittori* ..., p. 146.



**Ill. 1.** *Martirio di San Lorenzo*; olio su tela, cm 280 x 170. Torrebelvicino, chiesa di San Lorenzo.

e *il Giudizio Universale* della chiesa di Santa Maria di Montecalvario a Napoli; *Madonna in gloria e San Gerolamo* della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli a Napoli; *Morte e Assunzione della Vergine* della chiesa delle Vergini di Cosenza.

### **1. Giovanni De Mio a Torrebelvicino**

La pala d'altare raffigurante il *Martirio di San Lorenzo* (**ill. 1**) conservata nella Chiesa parrocchiale di Torrebelvicino era stata erroneamente

attribuita a “Francesco Gualtieri da Schio” (fratello di Giovanni) dal Maccà<sup>31</sup> e restituita al De Mio da Fiocco<sup>32</sup> in uno studio pubblicato nel 1938.

Dobbiamo il ritrovamento di un importantissimo documento agli studiosi Snichelotto e Pretto<sup>33</sup> che pubblicano nel 2004 il contratto di commissione della pala.

Oggi dunque sappiamo che Giovanni De Mio il 5 novembre 1532 viene chiamato dai rappresentanti del Comune di Torrebeldicino per eseguire la pala d'altare con il *Martirio di San Lorenzo* per la chiesa parrocchiale: in tale data l'artista firma il contratto nel quale è indicato il termine di consegna dell'opera fissato per il giorno 10 agosto 1533.

Questa scoperta ha rivoluzionato gli studi sul pittore: la pala della parrocchiale di Torrebeldicino era infatti considerata, fino a quel momento, un'opera della tarda maturità dell'artista.

A far pensare al *Martirio di San Lorenzo* come ad un'opera degli anni cinquanta del Cinquecento è il suo lato innovativo rispetto alle opere degli anni trenta del Cinquecento in zona veneta. De Mio è il precursore di un tipo di pittura che per certi aspetti si accosta al manierismo, che nelle nostre zone arriverà qualche decennio più tardi rispetto alla reale data di realizzazione della pala.

Nel documento il pittore viene così descritto: «Iohannes dictus Fratinus pictor laudabilis et famosissimus, filius [del fu Bartolomeo] quondam ser Bernardi de Gualtieris de Scledo vicentinus»<sup>34</sup>: qui troviamo conferma del suo soprannome, “Fratino”, del suo nome anagrafico e del suo paese d'origine.

Il dipinto è firmato con la sigla IOAE.S, in basso a destra, sul fascio di rami posto sotto la gamba del torturatore in primo piano.

Come vediamo dalla foto, la pala è composta da due registri di figure. In alto, sorretti da nuvole, stanno San Bartolomeo a destra, la Madonna con il Bambino al centro e Santa Caterina d'Alessandria con San Giovannino a sinistra; queste due figure non erano previste dal contratto, al loro posto doveva esserci solo San Giovanni Battista. Il gruppo segue una composizione tradizionale nella quale i Santi affiancano la Vergine e la gestualità rimane controllata e sobria.

Diverso è il registro inferiore dove le pose contrapposte delle figure, i fitti panneggi e la forte caratterizzazione dei volti e delle espressioni rendono vorticoso e dinamico l'insieme.

<sup>31</sup> Gaetano MACCÀ, *Storia del territorio vicentino*, XI/1 e XI/2, Caldoggno 1814, p. 80 e p. 259.

<sup>32</sup> Giuseppe FIOCCO, *L'eredità di Giovanni Demio*, in «Rivista d'arte», XX, 1938, p. 160.

<sup>33</sup> SNICHELOTTO, PRETTO, *I fratelli pittori ...*, pp. 148-149.

<sup>34</sup> Per la lettura completa del documento rimando all'appendice documentaria di SNICHELOTTO, PRETTO, *I fratelli pittori ...*, p. 148.

Qui si svolge la scena principale del martirio di San Lorenzo legato alla graticola. Il Santo ha lo sguardo rivolto alla Vergine, il suo corpo è in tensione: si nota la cura con cui il pittore tratta l'anatomia senza tralasciare l'aspetto espressivo del volto. Dietro al Santo, in opposizione, c'è una figura su un seggio, identificabile nell'imperatore Valeriano: egli indica con la mano il martire, il corpo è in torsione, con il capo rivolto sulla destra. Anche in questo caso si avverte una forte tensione muscolare ed espressiva.

Attorno a questa scena vediamo diverse figure che il pittore riprenderà nelle opere future: ad esempio il vecchio con il capo coperto è riconoscibile nel Giuseppe d'Arimatea della *Deposizione* di Santorso e in altre opere successive<sup>35</sup>.

Caratteristici della pittura demiana sono il modo di rappresentare i volti maschili, l'uso di colori carichi, il forte chiaroscuro e l'apertura paesaggistica sullo sfondo della scena.

Particolare importanza hanno le due figure dei torturatori in primo piano, entrambi in posizioni innaturali con forte enfasi muscolare e volti quasi caricaturali, novità questa che rende più visibile la brutalità del martirio.

Nel progetto decorativo originario, descritto nel documento di commissione, il De Mio con la collaborazione di un architetto progetta anche l'altare composto da due colonne e quattro lesene decorate in oro; inoltre sulla sommità della pala era posta la figura di Cristo Risorto, oggi purtroppo perduta. Il contratto ci dice anche che il pittore nel 1532 risiedeva a "Turbulo" vicino a Brescia dando così conferma alle ipotesi degli studiosi che pensano ad una prima formazione lombarda dello scledense.

Dopo il restauro della tela, sono stati scoperti sul retro alcuni schizzi del pittore raffiguranti una figura femminile in corsa con veli svolazzanti, un profilo di uomo caricaturale sopra il quale è disegnato un angelo in volo con una corona d'alloro tra le mani da porre su un'erma di poeta e, vicino, altri due profili di cui uno di uomo barbuto<sup>36</sup>.

Con il *Martirio di San Lorenzo* De Mio porta nel Veneto i primi spunti manieristici appresi nei suoi viaggi grazie al contatto con culture pittoriche differenti.

## 2. Giovanni De Mio a Santorso

Gli affreschi di villa Floriani (ora Chiappin) a Santorso (ill. 2 e 3) sono stati attribuiti al De Mio dalla studiosa Chiara Rigoni<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Analogo motivo è presente già nella *Sacra Conversazione* di Calino.

<sup>36</sup> Lo rende noto Vittorio SCARBI, *Palladio e la Maniera. I pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio 1530-1630*. Catalogo della mostra a cura di Vittorio SCARBI, (Vicenza 1980), Venezia 1980, p. 29.

<sup>37</sup> RIGONI, *Domenico Brusaporci ...*, p. 47.



III. 2. *Deposizione del corpo di Cristo*; affresco del piano superiore; cm 425 x 410 x 90 x 52. Santorso, villa Floriani ora Chiappin. Foto di Silvano Chiappin.

III. 3. Affreschi del piano terra (*Ercole e Nettuno*). Santorso, villa Floriani ora Chiappin. Foto di Silvano Chiappin.

Nel 1541 la villa era di proprietà della famiglia Pizzoni che fece costruire solo la parte centrale della struttura oggi visibile. Nella chiave di volta dell'arco d'ingresso del portico vediamo incisa la data 1560, anno in cui i proprietari conclusero la costruzione della villa. Probabilmente questa era adibita ad uso commerciale oltre che abitativo, perché i Pizzoni erano modesti artigiani di origine bresciana arricchitisi con la pratica del commercio. Ecco perché risulta alquanto singolare trovare nel portico di una casa padronale una decorazione dall'iconografia così particolare che unisce il soggetto profano a quello religioso.

Sulla base della data del 1560, gli studiosi hanno ritenuto gli affreschi un'opera tarda da inserire negli anni cinquanta del Cinquecento, motivati anche dall'eleganza di stile e di composizione che qui dimostra il De Mio. Lucco<sup>38</sup> invece ne anticipa notevolmente l'esecuzione dando importanza alla data di costruzione della parte centrale della villa che era già edificata nel 1541, visto che probabilmente quel tipo di raffigurazione aveva significato propiziatorio per i proprietari.

Nel Settecento la villa passa sotto la proprietà dei Furlani, denominati anche Floriani o Fiorani, famiglia poco conosciuta e documentata. Nel 1712 la villa subisce delle modifiche con il conseguente deterioramento e mutilazione degli affreschi. I lavori riguardano l'interno della villa, dove vengono aggiunti un piano con pavimentazione lignea ed un solaio, che spezzano in due parti la decorazione; inoltre la scala in legno che portava al solaio nascondeva il paesaggio e il trio delle pie donne, elementi questi raffigurati sulla destra dell'affresco e riportati alla luce dai lavori di ristrutturazione dell'edificio nel 1973<sup>39</sup>.

L'opera nella sua completezza era rappresentata in tutta l'altezza dell'edificio, e articolata su due registri. Nel registro inferiore la decorazione era in origine concepita illusionisticamente e in monocromo in modo da creare una finta loggia, che si sviluppava lungo tutte le pareti del portico. Oggi rimangono visibili soltanto le raffigurazioni di due nicchie in finto bugnato, ai lati dell'antica porta con lo stemma Furlani (quindi aperta nel Settecento, successivamente alla realizzazione degli affreschi), all'interno delle quali si vedono le due statue dipinte raffiguranti *Ercole* e *Nettuno*, riconoscibili dai tradizionali attributi. Sopra ad una finestra, isolato dalla composizione, troviamo un pappagallo, reso con vivaci colori; questo particolare sarà ripreso dal pittore in analogia posizione nell'*Adorazione dei pastori* di Padova.

Entrando nel suggestivo porticato e alzando gli occhi verso il soffitto

<sup>38</sup> LUCCO, *Profilo* ..., p. 25.

<sup>39</sup> Bice BORTOLI DE MUNARI, *Un monumento da salvare. L'affresco della Deposizione nella villa Floriani a Santorso*, in «Maggio a Santorso», 1973, p. 58.

si intravedono le raffigurazioni di due coppe dorate caratterizzate da eleganti lumeggiature che ne definiscono la forma e la decorazione nonché i piedi e parte del mantello di un personaggio e due mani che tengono strette delle vesti: questi particolari fanno parte del grande e spettacolare affresco della *Deposizione di Cristo*, che troviamo al piano superiore, oltre la pavimentazione.

La rappresentazione si svolge all'interno di una cornice che indica l'inclinazione del tetto prima dei lavori del 1712; al centro, disteso su un grande sudario, troviamo il corpo di Cristo con muscolatura enfatica ed imponente e reso con dimensioni più grandi rispetto alle altre figure rappresentate, e sorretto da Giuseppe d'Arimatea a sinistra e da Nicodemo a destra. Le figure dei due uomini anziani sono spesso riprese nell'opera del De Mio, per esempio nel vecchio col capo coperto del *Martirio di San Lorenzo* di Torrebelvicino, nel successivo *Riposo dalla fuga in Egitto* di palazzo Pitti a Firenze e nella *Presentazione al Tempio* di Maiori a Salerno.

I piedi calzati da stivali che ritroviamo nel portico sottostante sono quelli di Giuseppe d'Arimatea, ed i due vasi dorati stanno a rappresentare gli oli per cospargere il corpo del Cristo.

In pose ed espressioni patetiche, vicino al Cristo, vediamo la Madonna inginocchiata sostenere la mano del figlio, San Giovanni in preghiera e la Maddalena; ritroviamo quest'ultima figura nella Maddalena del *Noli me tangere* di Milano e nuovamente nella Vergine della *Presentazione al Tempio* di Maiori. Fa da sfondo a queste figure il sepolcro rappresentato da una parete brulla e rocciosa.

Sulla destra ai piedi del Cristo stanno tre pie donne particolarmente espressive e patetiche nei gesti e nei volti e coperte da pesanti veli fortemente panneggiati; purtroppo a causa della pavimentazione si vedono chiaramente solo le teste di queste figure ed i corpi sono quasi interamente nella parete inferiore. Dietro di loro si apre un bellissimo paesaggio con il classico rudere romano coperto da vegetazione su una collina, motivo caro al pittore, che ritroviamo negli affreschi di Milano e di Thiene; nello sfondo si stagliano poi il Calvario con le tre croci e, a valle, una cittadina circondata da monti e alberi. A dare forte luminosità alla scena è il cielo di un azzurro molto chiaro con nuvole bianche e allungate.

I colori sono accesi, con forti contrasti chiaroscurali nei fitti panneggi, i volti ed i gesti sono espressivi e curati: tutti questi elementi rimandano agli affreschi di Santa Maria delle Grazie a Milano e fanno pensare che questa opera sia di poco successiva ad essi.

Sempre a Santorso De Mio lascia un'altra opera datata in basso al centro M·D·L·XIII e firmata in basso a sinistra IOAS. D. MI., raffigurante l'*Adorazione dei pastori* (ill. 4) eseguita per la chiesa parrocchiale di Santa Maria. Nel 1858 la pala faceva parte della collezione privata di



Ill. 4. *Adorazione dei Magi*; tempera su tela, cm 256 x 157. Realizzata per la chiesa di Santa Maria di Santorso, ora a Vicenza, Pinacoteca di palazzo Chiericati.

Clemente Barbieri, notaio vicentino<sup>40</sup> che la vendette a Francesco Formenton<sup>41</sup> che a sua volta la donò (17 dicembre 1874) al Museo cittadino. La pala venne depositata nella chiesa di San Lorenzo fino al 2001 quando venne trasferita alla Pinacoteca di palazzo Chiericati a Vicenza dove oggi si trova.

<sup>40</sup> Margaret BINOTTO, *Giovanni Demio*, in *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di Maria Elisa AVAGNINA, Margaret BINOTTO, Giovanni Carlo Federico VILLA, Vicenza 2003, pp. 323-325.

<sup>41</sup> Mario SACCARDO, *Una tela "di singolare bellezza", opera di Giovanni De Mio a San Lorenzo in Vicenza*, in «Realtà Vicentina», XI, 11, novembre 2000, p. 38.

Importante è la datazione della pala che fino a qualche anno fa era assegnata al 1563 a causa dell'errata lettura dell'iscrizione del dipinto. Margaret Binotto nella scheda dedicata a quest'opera infatti corregge in 1564<sup>42</sup>.

L'importanza di questo dipinto sta nel fatto che ci riporta l'ultima data certa della vita artistica del pittore.

L'opera, inizialmente eseguita per la parrocchia di Santorso, trascurata dalla critica e considerata testimonianza di una fase di declino, o addirittura descritta come copia della precedente *Adorazione dei Magi* di Padova, è stata poi rivalutata da Sgarbi in occasione del restauro, avvenuto per la mostra *Palladio e la Maniera* tenutasi a Vicenza nel 1980<sup>43</sup>.

Lo stato di deperimento dell'opera è dovuto alla tecnica usata dal De Mio, che stese direttamente sulla tela un sottile strato di colore senza il necessario trattamento preliminare<sup>44</sup>; ecco che oggi la pala ci appare con colori bronzeei, metallici e si intuisce il forte contrasto chiaroscurale che lascia vedere le sottili lumeggiature date da tratti quasi grafici.

La composizione del dipinto è molto particolare: vediamo nella parte superiore un ampio paesaggio luminoso di colline e montagne, bloccato dalla resa statica del rudere antico di arco romano con vegetazione, che viene ripreso quasi con criterio modulare sullo sfondo sia sulla destra che sulla sinistra in lontananza. Questo motivo è molto caro a De Mio e deriva dall'incontro con gli artisti nordici che per tutto il Cinquecento giungono a Roma per studiare e disegnare le opere classiche; questi disegni venivano venduti o entravano nei quaderni di modelli per gli artisti che a loro volta li facevano circolare per tutta l'Italia.

Dall'angolo sinistro dell'opera scende un corteo di figure che vanno ad omaggiare il Bambino, lo spazio è affollatissimo, ci sono pellegrini, cavalieri con cavalli, guerrieri ... fino ad arrivare al primo piano dove da sinistra verso destra vediamo i Magi abbigliati con ricche vesti con ricami dorati, la Madonna con il Bambino e San Giuseppe. Le figure sono in pose innaturali, in torsione su se stesse e le vesti seguono il movimento vorticoso e dinamico che caratterizza la tela.

In questo dipinto, a differenza dei precedenti, il pittore pone l'attenzione sugli oggetti di oreficeria, sugli scudi, sui ricami delle vesti e sulla loro lucentezza; l'affollamento delle figure rende pesante e di difficile lettura la scena.

<sup>42</sup> BINOTTO, *Giovanni De Mio ...*, p. 325.

<sup>43</sup> Troviamo altre tre opere del De Mio con analoga composizione e soggetto: l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei Magi* della chiesa di Santa Maria in Vanzo a Padova, dai documenti riconducibili alla fine degli anni cinquanta del Cinquecento, e l'*Adorazione dei Magi* della collezione di casa Martelli a Firenze.

<sup>44</sup> SGARBI, *Palladio e la Maniera...*, p. 33.

È singolare che nella sua terra natale Giovanni De Mio abbia lasciato testimonianza della prima e dell'ultima opera da noi conosciute con certezza: infatti nel *Martirio di San Lorenzo* di Torrebelticino vediamo le prime sperimentazioni degli stilemi appresi durante la sua formazione, quindi un nuovo modo di trattare il colore, i corpi e i volti delle figure, mentre con l'*Adorazione dei Magi* per la parrocchiale di Santorso, oggi a Vicenza, porta nei suoi luoghi d'origine la sua arte matura, nella quale acquistano importanza gli effetti di luce sulle figure e sulle superfici, esasperati fino ad offuscare la prospettiva e l'aspetto coloristico dell'opera.

È doveroso portare alla conoscenza del vasto pubblico la curiosa personalità di un pittore nato e vissuto nei nostri luoghi, lasciandoci veri e propri capolavori che testimoniano come la grande cultura cinquecentesca fosse penetrata anche nei piccoli centri dell'Alto Vicentino.