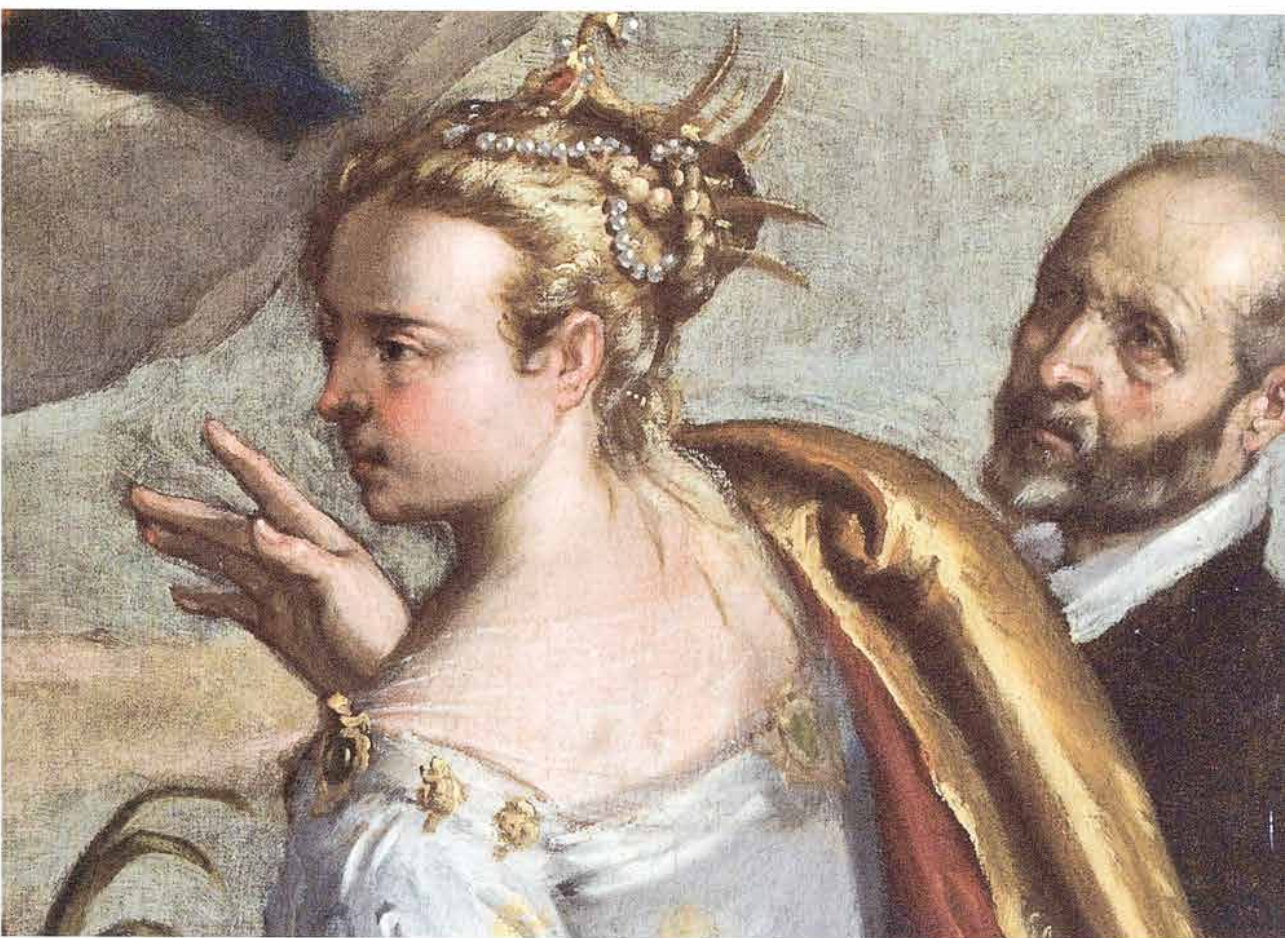


a cura di Amalia Pacia

# Pase Pace: un pittore veneziano nel periodo delle “Sette maniere”

Scoperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo



biblioteca d'arte

SilvanaEditoriale

# Pase Pace: un pittore veneziano nel periodo delle “Sette maniere”

Scoperte e nuove attribuzioni  
fra Cinque e Seicento a Bergamo

*a cura di*  
Amalia Pacia



## Identificazione di Pase Pace e appunti sulle “Sette maniere” della pittura veneziana nel Bergamasco e all’Accademia Carrara

Giorgio Fossaluzza

La distinzione fra “sette Maniere in certa guisa consimili” proposta da Marco Boschini nella *Breve Istruzione* premessa a *Le ricche minere* del 1674, introduce con assoluta intelligenza alla situazione della pittura di Venezia e dei suoi domini nell’arco temporale di oltre un cinquantennio, fra Cinque e Seicento<sup>1</sup>. Esse ne offrono in modo efficace una visione sintetica, che si accompagna alla più ampia valutazione di una “fase di mezzo”, ben più ricca, rispetto a queste sette voci e incredibilmente produttiva. Quella che si situa fra l’attività dei tre grandi: dell’inarrivabile genio di Tiziano per primo, nonché di Tintoretto e Veronese, e l’attuale stagione, di cui Boschini è il diretto testimone. Un lungo passaggio che oggi si denomina Tardomanierismo, nel quale si raccoglie e declina un lascito enorme. Oltre all’organigramma degli esponenti delle Sette maniere, sono i termini stessi dello storiografo che meritano attenzione, perché denotano una consapevolezza e ormai il netto distacco da quella fase, in definitiva un’autentica elaborazione e un’architettura critica pensate in piena età barocca:

Da questi gran Maestri dell’Arte, sono poi derivati infiniti Pittori di moltissima stima, e in particolare ce ne sono al numero di sette, che hanno osservate le pedate di tre, cioè di Tiziano, del Tintoretto e di Paolo Veronese: e per questa cagione tengono molta simpatia fra di loro. Il primo è Giacomo Palma il Giovine (così chiamato a distinzione del Vecchio). Il secondo Leonardo Corona da Murano. Il terzo Andrea Vicentino. Il quarto Santo Peranda. Il quinto Antonio Aliense. Il sesto Pietro Malombra. Il settimo Girolamo Pilotto. Molte volte chi non è pratico del loro operare non è così pronto a farne di essi la distinzione; ancorché realmente ogn’uno da per sé tenga carattere, se non in tutto, in qualche parte diverso.

In sostanza, sette pittori “tengono molta simpatia fra di loro” a motivo della condivisa ispirazione ai grandi maestri, si potrebbe meglio dire per comuni modelli di riferimento, su cui spiccano le indubbie variazioni di ‘estro individuale’. Tali oscillazioni determinano le difficoltà di distinzione stilistica, un esercizio sul quale Boschini sembra lanciare una sorta di sfida. L’attività dei sette si svolge fra quella di “infiniti pittori di moltissima stima” e sembra si possa dedurre come questo aspetto finisca per costituire un’ulteriore difficoltà per il conoscitore che si cimenti in precise attribuzioni. In particolare, Boschini antepone al profilo individuale dei sette la rassegna di coloro che partecipano alle botteghe dei tre grandi, la cui organizzazione imprenditoriale assume connotati prevalentemente famigliari, mentre esse rimangono aperte a temporanee esperienze di foresti o di altri (bergamaschi e bresciani compresi), fra questi ovviamente proprio “i sette fra loro simpatici”. In seguito, la generazione dei collaboratori di famiglia e poi eredi, come pure gli sporadici utenti di quella che oggi chiameremmo offerta formativa delle botteghe, svolgono la loro attività indipendente in competizione con i sette sia a Venezia che nei territori a essa soggetti. Di certo anche questa situazione finisce per aumentare ulteriormente il grado di difficoltà della distinzione. Si aggiunga, sotto tale aspetto, la quarta bottega dei Bassano, per antonomasia famigliare, ma aperta nella sua sede veneziana illustrata da Francesco e Leandro a temporanee esperienze di pittori incardinati in altre, congiunti compresi (Carletto Caliari). Inoltre, si annoveri, a titolo di esempio, il caso della personalità di un certo spessore qual è Giovanni Contarini, posto da Boschini di seguito ai partecipanti alla bottega di Tiziano, ma che si potrebbe considerare ottavo per la “simpatia” con gli altri. In aggiunta, si tenga inoltre conto di come la migrazione fra botteghe caratterizzasse colonie di pittori approdati a Venezia, attratti da tale situazione, ancorché dalla floridezza di un mercato dove poter spendere il frutto dell’esperienza qui maturata. Alcuni si configurano – secondo una tradizione da tempo in uso – in ‘nazione’, e quella dei flandro-veneti è certo in prima linea. La lezione dei grandi e l’esperienza nelle loro ospitali botteghe accendono l’estro di “infiniti” pittori che



1. Francesco Bassano,  
*Il Podestà Francesco  
Benedetti che presenta  
Bergamo a Venezia*,  
Bergamo, Biblioteca  
Caversazzi,  
ex Palazzo Comunale

2. Francesco Bassano,  
*Venezia riceve i doni  
da Bergamo*, Bergamo,  
Accademia Carrara;  
dalla Sala del Consiglio  
del Palazzo del Podestà



diffondono la loro opera nei territori, secondo le modalità e le complesse dinamiche della committenza e del mercato fra centro e periferia, aspetto da indagare ogni volta nella peculiarità di una microstoria, sia essa individuale o di una comunità locale. Il commissionare e l'assolvere agli impegni finanziari per ottenere un'opera da un pittore di Venezia (ma anche da un argentiere, ad esempio, nel caso delle suppellettili liturgiche), quale fosse il riconoscimento professionale dell'interpellato, costituiva sempre localmente un motivo d'orgoglio e una manifestazione di *status*, identitaria se non di potere, per privati, nobili o borghesi, commercianti, parroci e confraternite. Tutto questo accomuna uno scenario di civiltà vastissimo, dal Bergamasco al Friuli, Carnia e Isontino, dalla Terraferma o dall'Istria e Dalmazia, sino all'arco dell'Adriatico, alle valli bellunesi, cadorine e trentine. Non mancano gli sconfinamenti significativi, specie lombardi ed emiliani, rispetto ai già vasti ambiti e influenze di uno Stato "da Tera e da Mar". Non sono rari e isolati i casi di pittori "di periferia" che, dopo l'esperienza formativa o solo d'aggiornamento in alcune botteghe della Capitale, scelgono poi di svolgere la loro attività divulgativa prevalentemente nei luoghi di provenienza, secondo una parabola qualitativa che di rado è in crescendo e che, nel migliore dei casi, li mostra liberi da un'impostazione indotta e con barlumi di originalità.

Il primo a prospettare un tale scenario è, ovviamente, Carlo Ridolfi nel 1648, interessandosi ai protagonisti della stagione fra Cinque e Seicento, nel quadro della sua straordinaria ricostruzione dei profili di artisti di Venezia e non di meno del suo Stato, inclusi i possedimenti di terraferma, dove per la prima volta la ricognizione si allarga programmaticamente e in modo sistematico<sup>2</sup>.

Si tratta pertanto di indagare (per distinguere) su "infiniti pittori di moltissima stima", talora su colonie locali e non solo su "sette simpatici" che in tutti i casi riservano problemi di riconoscimento perché "consimili". Una vera e propria proliferazione che, occorre sottolinearlo, corrisponde alla richiesta di rinnovamento nella comunicazione e dunque nello stile che ha pochi altri precedenti per portata e soprattutto profondità. Riguarda l'arte sacra e liturgica, ma è destinata a incidere in modo più integrale in tutti gli ambiti, e per questo si dovrebbe parlare, pertanto, di arte tardomanieristica e a un tempo post-tridentina, poiché segue i differenziati sforzi di attuazione delle risoluzioni e i dettami ispirati dall'evento epocale del Concilio apertosi a Trento, che si pronuncia sulle immagini sacre nel 1563, nella sua ultima sessione<sup>3</sup>.

Nell'ambito artistico veneto, con le sue Sette maniere in particolare, si dimostra come le sollecitazioni conciliari non determinino una drastica "cesura" con il passato, ma consentano invece di mantenere un forte legame con la tradizione recente dei grandi maestri, per corrispondervi con novità d'intenti. L'ope-

razione comporta, infatti, una verifica e selezione dei valori di stile, affinché siano coerenti con la finalità comunicativa di nuovo segno che, del resto, solo progressivamente e in forme articolate, va precisandosi nella prassi pastorale per divenire diffusa esigenza dei committenti a ogni livello. Le potenzialità del linguaggio tardomanieristico, nel suo essere in parte di sintesi, si mostrano talvolta straordinarie e in grado di farlo uscire dal rischio della dimensione meramente epigonica con un rilancio di vitalità. Nello specifico, se ne accertano e attuano le prerogative di flessibilità, in primo luogo nell'inglobare coerentemente aspetti di verità, dovuti all'osservazione del 'vero naturale'. Sono i casi nei quali si fa assistere alle manifestazioni del sacro come a un evento di realtà quotidiana, il più delle volte in modo non disgiunto a un evento soprannaturale che vi irrompe. Si perfeziona un linguaggio in grado di corrispondere alla richiesta di sollecitare su diversi piani, ad esempio quello della rappresentazione culturale o del racconto biblico o agiografico, la partecipazione anche emotiva, che conduca in tutti i casi a sentimenti di pietà o meglio alla conversione dei cuori. Un linguaggio capace di essere didascalico e catechetico, di valorizzare aspetti prettamente devozionali, ma anche di rendere immediatamente chiari (oltre che controllabili), nonché 'partecipabili' per tutti e convincenti, i grandi temi connessi ai fondamenti della fede con il loro immaginario tradizionale, ma di rimotivata ratifica da parte dell'autorità. La disposizione degli artisti nasce, dunque, dalla nuova sensibilità spirituale. È a loro richiesto altresì un nuovo atteggiamento professionale e di preparazione, il quale non è certo solo strategico o dovuto a obbedienza, intellettualistico e calato o preteso forzatamente dall'alto. Valga per tutti l'episodio emblematico che riguarda Pietro Malombra (il sesto dei "simpatici"). Il melanconico pittore era studioso di lettere e poeta lui stesso, dilettante di canto e del far musica, dedito alle scenografie teatrali, conversatore, aspetti personali che si equilibravano per esprimersi tutti nell'affrontare in pittura temi sia sacri sia profani. La risposta al consiglio che gli veniva dal patriarca Francesco Vendramin (1605-1619), "che lo persuadeva ad informarsi da un teologo di certa historia della Scrittura Sacra, che doveva dipingerli" – forse il riferimento è alle tele per il suo palazzo – è a tal proposito sintomatica in base a quanto riportato da Ridolfi, il quale precisa: "Fu molto pratico delle historie e delle Poesie, onde solea dire, che senza passar per le altrui mani, teneva in casa il Teologo & il Poeta, volendo inferire che, intendendo bene i libri di simili materie, non haveva bisogno di loro"<sup>4</sup>. Entro queste linee appena tratteggiate di una situazione storico-artistica complessa e di lunga portata, si può osservare, a partire dalla scena di Venezia, quanto accade nel teatro dello Stato, precisamente nel quadrante del Bergamasco, a proposito della stagione tardomanieristica e postridentina, attraverso le Sette maniere.



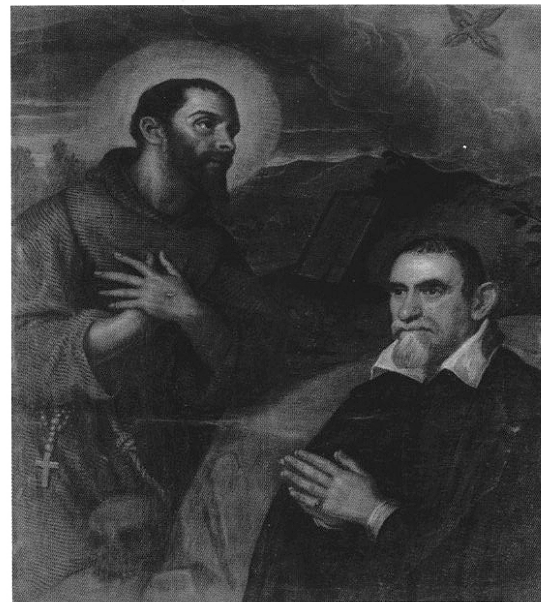
Gli ovati di Francesco Bassano del 1586, destinati al soffitto della Sala del Consiglio del Palazzo del Podestà di Bergamo, con *Il Podestà Francesco Benedetti che presenta Bergamo a Venezia* e con *Venezia riceve i doni da Bergamo* (figg. 1, 2), richiamano allegoricamente questa situazione del governo del territorio e i legami vitali con la Serenissima<sup>5</sup>. Si può dire altrettanto a proposito dei quattro ovati anch'essi di Francesco Bassano con episodi della *Vita della Vergine* e dell'*Ultima cena* in Santa Maria Maggiore. Lo stesso Benedetti ne richiama implicitamente il significato emblematico per Bergamo nella sua relazione presentata al Senato nel novembre 1585 in cui attribuisce l'iniziativa dell'adeguamento della chiesa al doge, allora Pasquale Cicogna eletto da pochi mesi: "Quella Città, Serenissimo Principe, è piantata nel monte e per Città tale è delle belle hoggidi si vede et poiché la Serenità Vostra si è rissolta di fabricare la Capella, reddota che sij al fine et accomodate alcune sue imperfetione, si potrà con verità dire esser la più sicura fortezza habbi la Serenità Vostra"<sup>6</sup>.

In premessa si pone un'altra immagine ancora, al modo di un'antiporta, che compendia su un altro piano alcune delle linee sostanziali del Tardomanierismo veneziano nel Bergamasco. Rimane in mente per primo il *San Francesco che riceve le stimmate venerato da Antonio Lanfranchi*, conservato nella sacrestia della chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Alessandro di Sorisole (fig. 3)<sup>7</sup>. Dipinto *ex voto*, com'è stato definito, che ci restituisce l'identità di un anziano bergamasco nella personale disposizione devota, rigorista si potrebbe dedurre dai caratteri iconografici del Poverello (persino nella tipologia del saio), in presenza del quale egli prega senza rivolgergli lo sguardo.

A quanto consta, ma di questo non si è certi, l'opera rimane tra quelle anonime e ferma a un accostamento al bergamasco Baldassarre Rezzato. Fatta salva la data riportata del 1630, può essere assegnata con agio al tardo Domenico Tintoretto, il prolifico figlio ed erede di Jacopo, nella sua fase d'impressionismo pittorico in scuro che, a differenza dell'impeccabilità persino veronesiana dimostrata in altri momenti, quasi scioglie la forma nel modo per lui più avanzato. Sono tutti ancora da precisare i percorsi e gli interessi che portarono l'abbiente bergamasco, sì devoto ma anche compiaciuto, a rivolgersi alla bottega del Tintoretto in Venezia. Ma, di certo, lo specialismo che questo maestro rappresentava nella ritrattistica (e nella ritrattistica in paesaggio o con paesaggio) può essere stato determinante, considerate le possibilità finanziarie che potevano essere a disposizione. Al momento, è sufficiente considerare l'opera alla luce di pochi tratti biografici del committente<sup>8</sup>. Al fatto che Antonio Lanfranchini o Lanfranchi, il quale nacque a Sorisole da Antonio, fu terziario francescano e aveva interessi commerciali a Genova e in Oriente, con compravendita di olio a Bergamo e una bottega in parrocchia di San Cassiano a Venezia. Nel 1612 fu eletto fra i deputati per il rinnovamento della chiesa di Sorisole e il 27 settembre 1625 nel fare testamento a Bergamo lasciava la sua eredità alla confraternita del Santissimo Sacramento del paese natale, con l'obbligo di impiegarla in particolare nella costruzione di chiesa e campanile<sup>9</sup>. Disponeva inoltre di nominare un maestro di scuola per insegnare gratuitamente a leggere, scrivere e far di conto ai fanciulli; altri legati erano a favore di poveri e nubende.

Per il committente il risultato ritrattistico d'affermazione di uno *status* individuale, specie se visto nel contesto e nell'immaginario della Sorisole di primo Seicento, non poteva essere migliore.

Una seconda immagine emblematica, da potersi indicare in premessa, si ravvisa nella pala della *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria* della chiesa di Santa Maria in Valvendra a Lovere (fig. 4) In tal caso si riscontra la conferma delle effettive difficoltà indicate da Boschini, ma che nella prassi ancora oggi si rileva nel distinguere fra infiniti pittori pur responsabili di opere di una certa caratterizzazione stilistica e qualità come questa<sup>10</sup>. Segnalata anch'essa fra la pittura anonima, in passato si è pensato di poter associare la pala di Lovere a una personalità di esperienza locale di primo Seicento, orientata dalla cultura bresciana, come avviene di preferenza nell'arte delle località in riva all'Iseo. Il riferimento alla scuola di Moroni, suscitato in passato, è stato giustificato comunque per la presenza, in realtà, di "influssi di Moretto ormai filtrati attraverso tutt'altra sensibilità, e inframmezzati da influssi veronesi". Le valutazioni proposte, sintetizzate in tal modo, sono rivelatrici delle difficoltà a trovare la soluzione, che oggi permangono. In concreto, supportano il rinvio all'opera del tardo Pietro Marone (Brescia, 1548 - Riva di Solto, 1625), non del tutto convincente, e in particolare a "un'altra pala 'veneteggianti' coeva", si tratta di quella di Trevasco (frazione di Nembro), oggetto della presente occasione espositiva, per la quale si propongono qui di



3. Domenico Tintoretto, *San Francesco che riceve le stimmate venerato da Antonio Lanfranchi*, Sorisole (Bergamo), chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Alessandro



4. Pittore bresciano, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria*, Lovere (Bergamo), chiesa di Santa Maria in Valvendra

seguito ben diverse soluzioni. L'opportunità di segnalare questo caso di Lovere sta nel fatto che, in base a tali giudizi, l'autore che si propone può essere fatto rientrare nelle casistiche di una cultura figurativa di "doppia periferia". Espressione questa che designa l'alternativa ai contatti diretti fra centro e periferia, sopra ricordati, poiché riguardano quelli che si stabiliscono fra diverse realtà periferiche come preponderanti, anche se ciascuna di esse può riferirsi a uno stesso centro, che nel caso specifico, sia per Bergamo che per Brescia, era pur sempre Venezia.

Proprio in ambito bresciano, contesto al quale si è ritenuto appartenere l'autore della pala di Lovere, si assiste a una congiuntura di pittori locali che divulgano abbondantemente la loro opera a Bergamo e nel suo territorio, il cui linguaggio tiene conto a evidenza del Tardomanierismo veneziano. A questo è improntato il più significativo e, per certi aspetti programmatico, rinnovo della decorazione della chiesa di Santa Afra, voluto dal teologo Ascanio Martinengo da Barco, il quale fonda a Padova l'Accademia degli Animosi, che contempla la partecipazione di Paolo Veronese e del figlio Carletto, di Tintoretto, di Francesco Bassano e del vicentino Antonio Maganza<sup>11</sup>. In alcuni pittori (Pietro Rosa, Pietro Marone, Antonio Gandino, gli ultimi due d'ispirazione soprattutto veronesiana) si percepisce, frammisto ad altri interessi, di certo non veneti in esclusiva, o solo temporaneo, un interessamento per i modi di Palma il Giovane, il principe dei sette, e per questo è stata ipotizzata una loro esperienza veneziana<sup>12</sup>. La qual cosa è da ritenersi indubbia, per l'esito stilistico, riguardo a Francesco Zugno (o Giugno), Giovanni Andrea Bertanza e Camillo Rama, i primi due impegnati a trascrivere da invenzioni palmesche che seguono con molte meno capacità nel ricrearne i valori cromatici<sup>13</sup>. Si può dire che Zugno si spinga talvolta a un'emulazione all'apparenza ingannevole per il conoscitore. Come osservato, vi è "permeabilità" fra Bresciano e Bergamasco nella diffusione dell'opera di questi artisti dall'ispirazione eminentemente veneziana e si può ancora incorrere nel rischio di scambiarela con quella autografa del Palma<sup>14</sup>.



In particolare, al di là della soluzione attributiva che rimane al momento insoluta in attesa di approfondimento, si può sottolineare nella pala di Santa Maria in Valvendra di Lovere una forte componente tizianesca, alla Lambert Sustris, ovvero vecelliana, anziché di ascendenza veronese. In proposito, non si può dimenticare la personalità del bresciano Camillo Ballini (documentato dal 1567-1592) che nella pala del *Cristo morto, due angeli e i santi Faustino e Giovita* di Fasano di Gardone Riviera (Brescia), del 1578, si dichiara allievo di Tiziano, al pari del ben più celebre bergamasco Simone Peterzano nella *Pietà* di San Fedele a Milano e nell'*Autoritratto* del 1589 di collezione privata romana, il quale a sua volta si qualifica come "di Tiziano" nei documenti compresi fra il 1578 e 1596<sup>15</sup>. Ballini mostra reminiscenze morettesche e, a un tempo, aperture alla sintesi fra stili veronesiani e tintoretteschi, come si avverte anche nella pala di *San Vitale tra i santi Pietro e Prodocimo* della chiesa di San Vitale a Vicenza del 1580<sup>16</sup>. Nel ritornare alle Sette maniere boschiniane, si deve ammettere che un'indagine solo preliminare e puramente indicativa in vista di una verifica più sistematica del loro diffondersi nel Bergamasco può essere fondata su importanti censimenti delle opere, già affrontati in passato, e solo su qualche aggiornamento a campione, specie al riguardo della letteratura locale. Ci si riferisce all'importante capitolo sulla "presenza veneta" (collegato significativamente a quella dei bresciani), trattato da Mariolina Olivari nel classico repertorio de *I pittori bergamaschi* dedicato al Seicento, nel quale gli esponenti del Tardomanierismo veneziano e le Sette maniere ricevono puntuale e lucida attenzione in un capitolo che si prolunga a tutta la stagione barocca<sup>17</sup>. Si attinge, inoltre, al catalogo di Francesco Rossi, in cui le tracce di tale fenomeno si trovano ugualmente nella ricostruzione del Seicento e non del secolo precedente nel quale esso si forma<sup>18</sup>. Sono, di fatto, solo tracce di alcuni dei sette esponenti, e di qualche altro degli infiniti pittori che risultano ancora celati fra "gli indipendenti" e "i pittori veneteggianti", così che non costituiscono evidentemente ancora una "presenza veneta" enucleabile con chiarezza per esiguità e loro stessa caratterizzazione confondibile<sup>19</sup>.

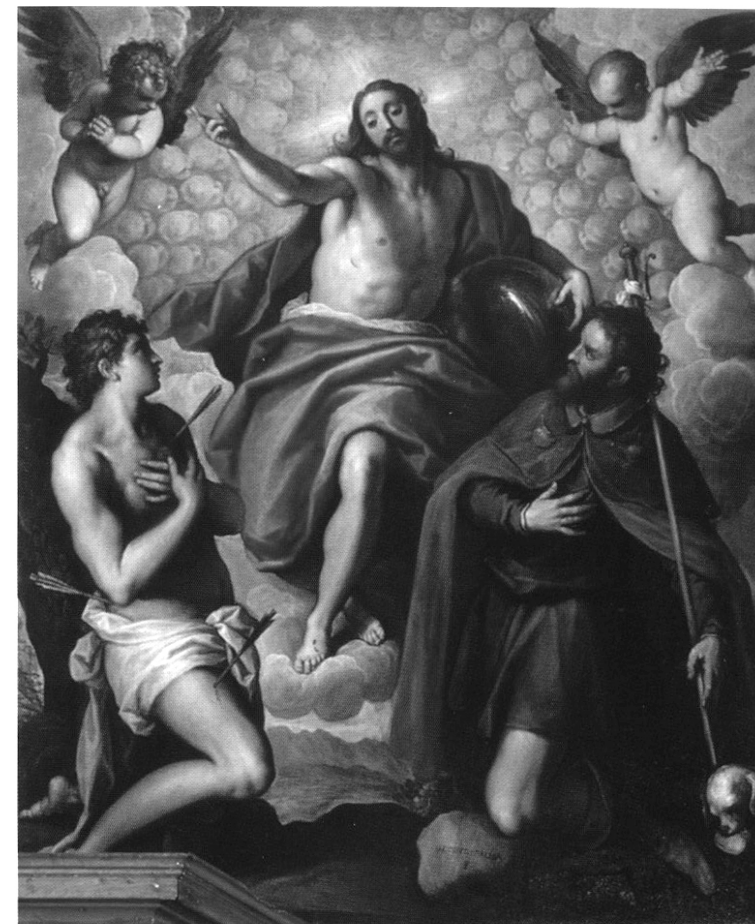
In parallelo, un'indagine altrettanto preliminare può essere tentata, guardando al ricco patrimonio dell'Accademia Carrara, con riferimento agli utili cataloghi 'sommarî' di Francesco Rossi, nelle edizioni del 1979 e 1988-1989<sup>20</sup>. Si viene a stabilire, talora per i medesimi pittori, un'ideale opportunità comparativa ravvicinata con le casistiche del territorio.

A facilitare la presente ricerca soccorre senza dubbio l'immane lavoro di catalogazione dei Beni Culturali Ecclesiastici, che vede la Diocesi di Bergamo all'avanguardia nel rendere disponibili i risultati non solo per le finalità di tutela e conservazione ma anche di studio e valorizzazione<sup>21</sup>.

### Palma

Spetta a Palma il Giovane il posto eminente fra i sette e di conseguenza il primo paragrafo di un tale abbozzo d'indagine. A maggior ragione perché, più di ogni altro, egli si fregia delle committenze per chiese importanti della città di Bergamo e, non di meno, del suo territorio di valli e pianure. Non mancano in buon numero le opere presso le collezioni confluite nella pinacoteca dell'Accademia Carrara, da qui l'opportunità di poter seguire, per l'appunto, comparativamente e con ricchezza di esempi il suo apporto. Si tratta di un nucleo che ha conosciuto il maggior interesse di studio nel tempo, poiché Palma più di ogni altro con il suo catalogo d'insuperata vastità ha meritato studi monografici e classificazioni scientifiche impegnative come quelle di Nicola Ivanoff e Pietro Zampetti, da ultimo la più aggiornata di Stefania Mason Rinaldi<sup>22</sup>. Per Bergamo città si annovera la grande *Natività* della chiesa di Sant'Andrea databile al 1600 circa, di cui si conosce la versione in piccolo su rame e una libera interpretazione di Sante Peranda<sup>23</sup>. La soluzione inventiva dovette essere di forte attrazione, come pure l'eloquio umile e accostante con il quale Palma sembra tradurre Tintoretto. La pala che è invece affatto monumentale e solenne raffigurante *Il Redentore e i santi Sebastiano e Rocco* (fig. 5) della chiesa di Sant'Alessandro della Croce è stata datata al 1606 circa, a motivo dell'applicazione dello schema della pala di San Pietro in Volti a Cividale del Friuli, riferita dalle fonti all'anno seguente<sup>24</sup>. Più fortunata è quella catalogata da Ridolfi che la giudica lapidariamente "erudita", raffigurante la *Vergine col Bambino in gloria e i santi Alessandro, Orsola, Chiara e Francesco*, eseguita per Sant'Alessandro dei Cappuccini in Borgo Palazzo<sup>25</sup>. Si tratta della pala votiva dei nobili Celio e Girolamo Adelfi, come si desume da una testimonianza tardosecentesca di Calvi, pubblicata sull'altare di loro patronato tra 1615 e 1620, in base

5. Palma il Giovane, *Il Redentore in gloria e i santi Sebastiano e Rocco*, Bergamo, chiesa di Sant'Alessandro della Croce



alla lettura stilistica<sup>26</sup>. Pertanto si prospetta un'indagine sulla personalità dei committenti e le circostanze dei contatti con il prestigioso pittore veneziano che offre loro una prova di notevole ricercatezza compositiva. Negli stessi anni anche i fratelli Agostino e Bernardino Agazzi *quondam* Lorenzo potevano permettersi una pala di Palma da collocare sull'altare di loro patronato della chiesa di Santa Maria Assunta a Romano di Lombardia<sup>27</sup>. La composizione con *Maria Immacolata e i santi Marco e Francesco* (fig. 6) prevede in questo caso che i due offerenti bergamaschi siano ritratti 'in abisso' in atteggiamento orante, un'occasione per Palma di dimostrare le capacità di ritrattista immediato e intelligente. I due fratelli che vogliono essere ricordati in questa forma devota nella località bergamasca delle loro origini hanno un profilo professionale che ci avverte, in modo emblematico, di come i rapporti fra centro e periferia debbano essere considerati in termini tutt'altro che univoci, bensì nella loro complessità e apertura a dimensioni talvolta insospettabili. I nobili Agazzi sono operanti nella Capitale lagunare con dimora in parrocchia di San Cassiano<sup>28</sup>. Ottengono la cittadinanza quale condizione per essere garantiti nella gestione dei loro fiorenti commerci di tessuti in seta, ma anche degli affari finanziari. Si tratta di considerarli soprattutto protagonisti della nazione dei mercanti veneziani (in buona parte bergamaschi) a Costantinopoli almeno dal 1594, dove assumono funzioni di rappresentanza e coinvolgono nelle loro iniziative imprenditoriali alti funzionari della corte ottomana. Una presenza destinata a concludersi drasticamente e che ha come conseguenza una crisi diplomatica, senza però determinare l'abbandono degli interessi commerciali almeno nell'area. L'esperienza degli Agazzi richiama alla ben indagata psicologia del mercante<sup>29</sup>. Si può aggiungere nel presente contesto anche quella del mercante committente nella terra delle proprie origini che arricchisce di significati, secondo un'ottica peculiare, la pala di Palma a Romano.



Rispetto ai due esempi di commissione nobiliare e del ricco ceto mercantile per città e territorio se ne annoverano altri significativi nel Bergamasco, distribuiti nella lunga carriera di Palma. Al primo posto si colloca la pala firmata e datata 1595 delle *Stimmate di san Francesco*, destinata alla chiesa di Santa Maria della Pace dei Francescani Riformati di Alzano, passata, in seguito alle soppressioni napoleoniche, nella chiesa di San Rocco di Bianzano<sup>30</sup>. Reca la firma di Palma anche la *Presentazione di Gesù al tempio* ora nella chiesa di Sant'Alessandro di Viadanica, proveniente da quella sussidiaria di San Giovanni Battista, opera che spetta al 1610 circa<sup>31</sup>. Risulta non avere fortuna critica la piccola pala della *Natività* (fig. 7) che si conserva nella Casa prepositurale della parrocchia di San Pietro Apostolo di Trescore Balneario da riconoscere a Palma con datazione al 1600 circa sulla scorta del confronto con la versione della collezione Harrach a Schloss Rohrau e con la pala della chiesa di Sant'Andrea a Bergamo<sup>32</sup>. Reca la firma di Palma anche il *Battesimo di Cristo* della chiesa di Santa Maria Assunta di Ranzanico, che riceve una datazione oscillante dal 1595 al 1613 circa<sup>33</sup>. Quest'ultima è da appoggiare, in conseguenza al rapporto ideativo con il disegno già in collezione Janos Scholz che reca tale data<sup>34</sup>.

Non compare nei cataloghi monografici di Palma il Giovane, per quanto firmata, la *Madonna col Bambino in gloria, san Carlo Borromeo, l'allegoria della Misericordia e san Giacinto*, che si conserva nella chiesa di Santa Maria Assunta a Ranzanico assieme alla tela della *Madonna del Rosario e i santi Domenico e Caterina da Siena* la cui composizione – per tipologia – ricorda uno stendardo<sup>35</sup>. Si può supporre che le due tele lo componessero, come potrà essere accertato in sede di restauro.

Fra le opere tarde di Palma, negli anni venti, si può collocare la piccola pala con *San Ludovico da Tolosa in cattedra e i santi Giacomo Maggiore e Alberto* della chiesa dei Santi Rocco e Sebastiano di Serina<sup>36</sup>.

Un'acquisizione relativamente recente è il *San Sebastiano* della chiesa parrocchiale di San Nicolò vescovo di Zanica, che ha rivelato la firma a chiare lettere capitali in occasione del restauro risalente al 1993<sup>37</sup>. La lunga analisi comparativa proposta di recente, in cui si privilegia l'aspetto compositivo, conduce – in buona sintesi – a una datazione al primo decennio, con particolare riferimento a opere del 1611-1612, soluzione che non convince<sup>38</sup>. Si può proporre in alternativa una collocazione ancora sullo scorcio del Cinquecento in ragione della distensione monumentale e “rinnovato neotizianismo” dopo la stagione del più marcato naturalismo di Palma. In essa si collocano, in una selezione puramente orientativa, la *Danae*, già in collezione privata

6. Palma il Giovane, *Maria Immacolata, i santi Marco e Francesco con i fratelli Agostino e Bernardino Agazzi oranti*, Romano di Lombardia (Bergamo), chiesa di Santa Maria Assunta

7. Palma il Giovane, *Natività di Gesù*, Trescore Balneario (Bergamo), casa prepositurale

8. Palma il Giovane, *Sacra famiglia con santa Caterina da Siena che offre il cuore al Bambino*, Bergamo, Accademia Carrara



parigina, il *David vincitore di Golia festeggiato dalla fanciulle di Gerusalemme* in San Zaccaria a Venezia, datato 1595, il *San Girolamo* del Museo Puskin di Mosca, le *Stimmate di san Francesco* ora in Palazzo Pisani a Venezia, opera per la quale il pittore viene pagato nel 1598, da ultimo il *San Giovanni Battista* di Kiev<sup>39</sup>. In sostanza si ritiene che con la datazione di quest'opera di qualità significativa non si possa andare oltre le pale di Lentiai (Belluno): il *Battesimo di Cristo* del 1599-1600 e il *Crocifisso* del biennio seguente<sup>40</sup>. Si deve sottolineare, da ultimo, che il dipinto non appartiene alle originarie dotazioni pittoriche della chiesa di Zanica, dove è documentato dal 1858, lasciando congetturare l'arrivo per donazione<sup>41</sup>.

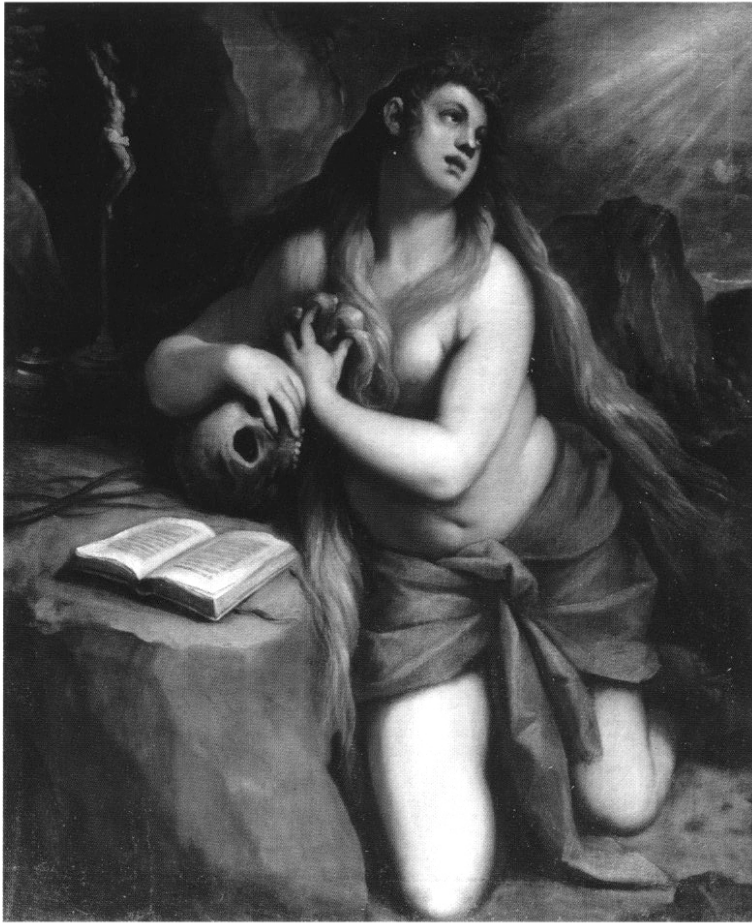
A proposito della “migrazione” delle opere si può richiamare anche il caso dell'*Adorazione dei pastori* della chiesa di Sant'Andrea in Bergamo, databile al 1600 circa, che è dono certificato di Guglielmo Lochis ante 1861, di cui non si conosce l'originaria provenienza<sup>42</sup>.

I due esempi di opere di Palma giunti nel Bergamasco per donazione, ora a Zanica e in Sant'Andrea di Bergamo, introducono alla presenza di altre nelle collezioni dell'Accademia Carrara. Prima ancora, a titolo di premessa al sommario *excursus*, si deve considerare che la pala della *Santissima Trinità e sant'Anna con Maria giovinetta, l'arcangelo Gabriele e Tobiolo* figura come deposito della Congregazione di Carità di Bergamo, dove giunge attraverso la Pinacoteca di Brera che la acquisisce dal patrimonio dell'oratorio dell'Ospedale di Cesena in seguito alle soppressioni napoleoniche<sup>43</sup>.

Le altre opere di Palma presenti in Accademia Carrara, alcune finora di valutazione problematica, pervengono nel 1803 con l'acquisto della collezione dell'avvocato veneziano Salvatore Orsetti, formata nel primo Seicento dall'avo Cristoforo Orsetti e accresciuta dagli eredi, ben considerata già da Carlo Ridolfi. Sulle vicende della collezione e le sue caratteristiche interviene in questa occasione Giovanni Valagussa con la massima competenza. Si aggiungono, com'è comprensibile, altre opere che figurano fra quelle venete, ben numerose, del legato Giacomo Carrara del 1796.

Dalla collezione Orsetti provengono due dipinti “da stanza” di Palma, di notevole interesse e qualità. Ben nota è la *Sacra famiglia con santa Caterina da Siena che offre il cuore al Bambino* (fig. 8). È già stato messo in luce efficacemente il carattere postridentino del dipinto fin dal commento di Ivanoff e Zampetti, che pongono l'accento sulla risposta del soggetto “a un'esigenza di stretta suggestione mistica”, la quale può assumere concretezza anche solo sottolineando, in aggiunta, l'annotazione sulla

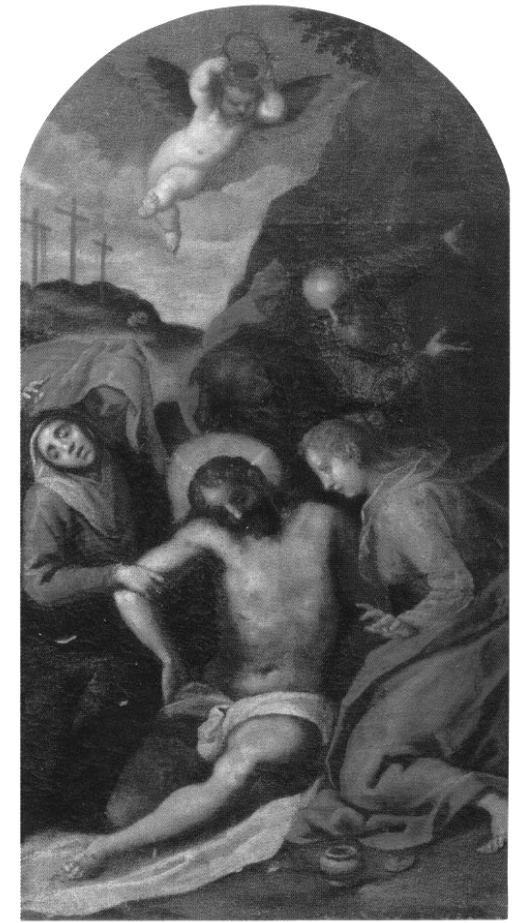
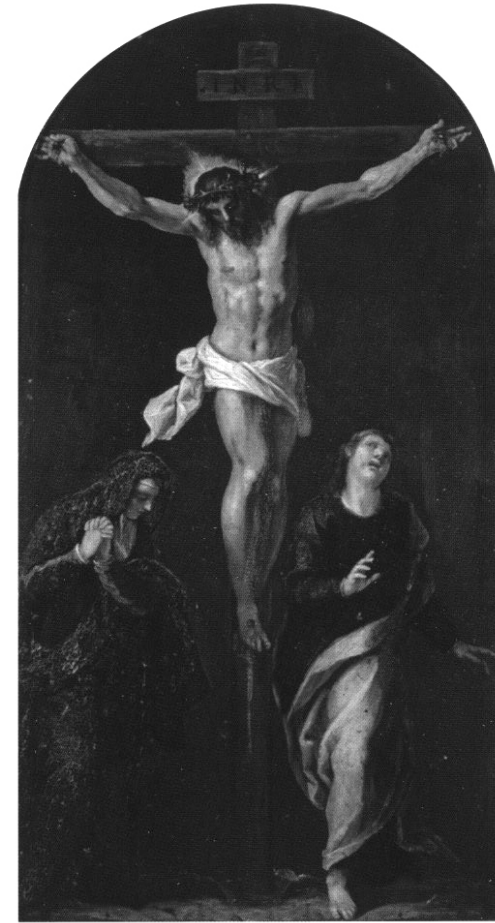




9. Palma il Giovane,  
*Santa Maria Maddalena  
penitente*, Bergamo,  
Accademia Carrara

10. Palma il Giovane,  
*Crocifissione*, Bergamo,  
Accademia Carrara

11. Palma il Giovane,  
*Compianto di Cristo*,  
Bergamo, Accademia  
Carrara



destinazione devozionale 'privata', come il formato stesso attesta<sup>44</sup>. Nel campo delle pure ipotesi, si può andare oltre con il suggerire, ad esempio, un legame con la santa quale patrona per via del nome di una committente religiosissima, sia essa laica o di vita consacrata. Tuttavia, prima di sbilanciarsi sulla destinazione che non trova documenti concreti, si deve sottolineare la mancanza di chiarezza sul soggetto, in quanto la santa è stata identificata in diverse circostanze anche con Rosa da Lima, Rosa da Viterbo e Teresa d'Avila. Quest'ultima ha implicato anche la proposta di un *terminus post quem* per la realizzazione dell'opera, così da prospettare che si tratti di un Palma assai tardo, in quanto la mistica carmelitana è stata beatificata nel 1614 e canonizzata nel 1622<sup>45</sup>. Ma, con tutta evidenza, si è di fronte a Caterina da Siena. Veste difatti l'abito domenicano e gli attributi sono i più consueti e inequivocabili, come la corona di spine, altre volte anche il crocifisso tenuto in mano. Qui invece è il cuore stesso della santa che ella e il Bambino trattengono a fissare nell'immaginario uno scambio spirituale che si configura come una sorta di matrimonio mistico. La dimensione spirituale che caratterizza l'opera assume connotati precisi alla sola lettura della *Legenda Maior* (cap. VI) del beato Raimondo da Capua: "il Signore le si avvicinò, aprì nuovamente il petto di lei dalla parte sinistra, e introducendovi lo stesso cuore che teneva nelle mani, disse: 'Carissima figliola: come l'altro giorno presi il tuo cuore ecco che ora ti dò il mio, col quale sempre vivrai'. Ciò detto, egli richiuse l'apertura che aveva fatto nel costato di lei"<sup>46</sup>. La correzione iconografica ora proposta libera dal condizionamento nella datazione che può fondarsi sul solo risultato di stile. Di conseguenza si ritiene giustificato anticiparla anche solo di un lustro, al 1610 circa, in ragione di una chiarezza d'impostazione compositiva e nettezza dei volumi che si accompagna a una morbidezza nei raccordi senza alcuna tensione chiaroscurale.

Alla collezione Salvatore Orsetti appartenne altresì l'altro dipinto da stanza di Palma dell'Accademia Carrara, la *Maddalena penitente* (fig. 9). Il commento di Ivanoff e Zampetti sottolinea come "Il soggetto, mutuato dagli splendidi e ripetuti originali tizianeschi, è ispirato ad un pietismo quasi aggressivo e legato ad un conformismo religioso evidente"<sup>47</sup>. Se si tiene conto della datazione proposta al 1615 circa, si può cogliere con quest'opera significativa la vitalità e la trasformazione espressiva e di indirizzo comunicativo del lascito tizianesco a più lunga distanza. Come a dire senza una soluzione di continuità rispetto ai recuperi di altro segno della sua fase classicistica, che pure sono imminenti nella pittura veneziana, con Padovanino nella fattispecie<sup>48</sup>. Risulta difficile interpretare la connotazione conformista che è stata ravvisata in quest'opera. Sembra si possa ribadire invece il giudizio che coglie l'alto grado patetico di certo rispondente allo spirito tridentino, il quale si avvale del valore espressivo dell'alchimia cromatica tizianesca, della sensualità della pittura del grande maestro, che non viene meno e alla quale era improntato ancora largamente il gusto del momento.

La collezione di Giacomo Carrara annovera dipinti di Palma di piccolo formato.

Per la notevole qualità e la tipologia relativamente rara è da tenere in particolare considerazione la *Crocifissione* (fig. 10) su pietra di paragone di eccezionale stato conservativo, opera non ancora sufficientemente valutata<sup>49</sup>. Si sostiene la collocazione sul 1600, autorizzata dal confronto con la pala della *Santissima Trinità* della chiesa di San Giorgio di Alzano Lombardo, ma soprattutto con la *Crocifissione* della chiesa di Santa Maria Assunta di Lentiai, utilmente documentata al 1600-1602, o con le tele dell'oratorio della Santissima Trinità di Chioggia<sup>50</sup>. Le caratteristiche della pittura su pietra



consentono di vedere riportati in lucido e con una risonanza luministica di forte impatto le acquisizioni stilistiche proprie di questa fase. Riguardano il respiro monumentale, una visione sintetica della narrazione che si concentra sui movimenti vitali dei personaggi nello spazio, in cui gli elementi ambientali si riducono all'essenziale, e soprattutto un conciso e alto eloquio drammatico.

Non si può dire altrettanto della *Flagellazione di Cristo* e delle due tele di piccole dimensioni appartenenti in origine a uno stesso complesso (la decorazione di un ciborio?), raffiguranti la *Flagellazione di Cristo* e *Cristo morto sostenuto da un angelo*, che hanno conosciuto in contesti diversi l'assegnazione dubitativa o quella alla scuola<sup>51</sup>. Quanto all'attribuzione pare difficile nutrire dubbi; sul problema di una qualificazione come scuola non è questa la sede per affrontare la problematica che Palma riserva in proposito. Ci si limita a osservare come tale qualifica rischi di essere inadeguata come sinonimo di un giudizio qualitativo sospeso e nel caso specifico dei due dipinti Carrara quando, in realtà, si tratta di esempi in stato di conservazione problematico per cui non si può escludere l'autografia.

La tela dell'*Orazione di Cristo nell'orto*, classificata come opera dubitativa nel catalogo della Pinacoteca, è da giudicarsi senza dubbi autografa a seguito dell'esame diretto<sup>52</sup>. Altrettanto può dirsi del *Riposo nella fuga in Egitto*<sup>53</sup>. L'*Orazione di Cristo nell'orto* su rame, di provenienza Orsetti, riserva qualche incertezza valutativa sulla qualità e cronologia ma non d'attribuzione, proprio in ragione dell'attuale aspetto conservativo problematico che riguarda soprattutto lo sfondo<sup>54</sup>. Il *Compianto di Cristo* (fig. 11), una sorta di modelletto per pala d'altare senza caratteri bozzettistici di sorta, ritenuto opera dell'ambiente di Claudio Ridolfi del catalogo della galleria, è da restituire a Palma senza incertezza<sup>55</sup>. Il tema trova numerose varianti nel suo catalogo anche nello sviluppo quale pala d'altare. Particolarmente aderente alla composizione del dipinto della Carrara, e dunque da ritenersi preparatorio, è il disegno di collezione privata finora considerato in relazione con il *Compianto* già all'Art Gallery and Museum di Glasgow<sup>56</sup>. Conviene datare quest'opera al 1610 circa.

Le opere di Palma per chiese di Bergamo e del suo territorio, distribuite in un arco cronologico ben definito, stabiliscono una sorta di linea di gusto devozionale e stilistico di riferimento. L'osservazione si può sostenere a maggior ragione se si tiene conto del fatto che si possono inquadrare fra quelle numerose dei palmeschi bresciani sopra richiamati<sup>57</sup>.

### Leonardo Corona

A Bergamo e nel suo territorio si registra la presenza non solo di Palma il Giovane, che rimane la più diffusa, ma anche di altri esponenti delle maniere "in certa guisa consimili". Si deve ammettere, tuttavia, che non è registrata quella del secondo dei sette, Leonardo Corona. Si deve da subito sottolineare, specie in ragione dell'anticipo su base documentaria della data di nascita fissata a Venezia nel 1552, e non a Murano nel 1561, come voleva Ridolfi, che sono almeno tre le attestazioni di particolare importanza circa il suo impegno nella prima maturità per la periferia dello Stato nel quadrante occidentale, seppure non propriamente bergamasco<sup>58</sup>. A quanto consta, non è più stata recuperata nei profili moderni di Corona, se non nella letteratura interessata al territorio, la notizia documentaria che attesta come il pittore Marco Sandelli di Arco (noto come Marco Moretto) "nell'estate 1587 lavorò per la parrocchiale di Lomaso a dipingere ed indorare il fornimento dell'ancona del S. Rosario, fatta a Venezia l'anno 1585 dal 'depentor maestro Leonardo Corona'"<sup>59</sup>. Oltre a riportare questo dato, Weber ricorda le significative circostanze della committenza, conseguente all'istituzione della confraternita del Rosario, promossa dall'arciprete Antonio Guetto morto nel 1583, per cui si dovette conseguentemente provvedere alla pala dell'altare eretto sotto il patronato della stessa. L'iniziativa spettò dell'arciprete Vigilio Manicordi di Revò che "aveva fatto ricorso al Corona, amico di Alessandro Vittoria", il quale vide consegnata l'opera nel 1587.

La pala trascurata, come osservato, nei profili recenti di Corona, si conserva ridotta ai margini ma in ottima leggibilità nella Pieve di San Lorenzo di Vigo Lomaso (fig. 12), e ha ricevuto una puntuale considerazione anche di accertamento documentario in contributi importanti sul patrimonio artistico del Trentino<sup>60</sup>. Dal territorio viene dunque, ancora una volta, un apporto certo e pertanto molto utile al chiarimento del percorso problematico dell'artista. L'anno precedente alla



12. Leonardo Corona, *Madonna del Rosario*, Vigo Lomaso (Trento), pieve di San Lorenzo



13. Leonardo Corona, *Santissima Trinità e i santi Marco, Rocco, Basilio, Bernardino e Sebastiano*, Bagolino (Brescia), chiesa prepositurale di San Giorgio

consegna del dipinto per la piccola località del trentino gardesano, precisamente il 7 dicembre 1586, viene commissionata a Corona la significativa pala della *Santissima Trinità e i santi Marco, Rocco, Basilio, Bernardino e Sebastiano* (fig. 13) della chiesa prepositurale di San Giorgio di Bagolino (Brescia)<sup>61</sup>. Si trattava in tal caso di assolvere con essa a un voto fatto durante la peste del 1577. L'opera costituisce un altro raro punto di riferimento cronologico per definire il percorso stilistico di Corona alla luce della chiarificazione conseguente all'accertamento della data di nascita. Una problematica che si affronta di seguito nel presente contributo a proposito dei rapporti con Sante Peranda. Con riferimento a queste due opere, cronologicamente solo di poco successive, si consenta di prospettare fin d'ora per la prima volta l'attribuzione a Corona della pala raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Domenico e Caterina, i santi Nicola da Bari, Lucia, Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria* (fig. 14) della chiesa arcipretale dei Santi Felice e Fortunato di Noale (Venezia), finora assegnata a Sante Peranda<sup>62</sup>. La paternità può ritenersi inconfondibile nella struttura compositiva, seppure il testo pittorico rimanga di difficile valutazione a causa delle antiche ridipinture che, a osservare la Madonna con il Bambino, si direbbero dovute a Pietro Della Vecchia. Non sono resi irriconoscibili fortunatamente i caratteri originari dei santi dell'ordine inferiore, in cui la mano di Corona si percepisce ancora chiaramente nell'elaborazione cromatica. Accanto ai dipinti di Vigo Lomaso e Bagolino si colloca anche il *Cristo che lancia i*



14. Leonardo Corona, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Domenico e Caterina, i santi Nicola da Bari, Lucia, Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria*, Noale (Venezia), chiesa arcipretale dei Santi Felice e Fortunato

15. Leonardo Corona, *Trasfigurazione di Cristo e guarigione dell'ossesso*, Verona, Museo di Castelvecchio, depositi; dalla chiesa di San Salvatore Vecchio

*fulmini sui peccatori, Maria Vergine e santi (Pietro e Paolo, Domenico e Francesco, Caterina d'Alessandria e Giustina) invocanti pietà per i viziosi della chiesa cattedrale di Santa Maria Assunta e Tiziano di Ceneda (Vittorio Veneto, Treviso), proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino a Padova dove poté essere pubblicata poco dopo il 1587<sup>63</sup>. Raro nel corpus di Corona rimane il brano paesistico in cui è inscenato il banchetto dei viziosi. Si dimostra quindi la versatilità dei registri espressivi del pittore, tali da aver messo a dura prova la ricostruzione del percorso stilistico, non solo in questa fase. Si inserisce in essa ancora una pala, la *Trasfigurazione di Cristo e guarigione dell'ossesso* (fig. 15) del Museo di Castelvecchio (inv. 1B0475), proveniente dalla chiesa di San Salvatore Vecchio in Verona, città risaputamente non interessata al Tardomanierismo veneziano, ma solo sporadicamente a Palma<sup>64</sup>. Riferita a Corona già nel 1829, in seguito ha conosciuto un'incertezza attributiva, comprensibile solo in considerazione dello stato di conservazione che la rende parzialmente leggibile. Non al punto da impedire la conferma a Corona in questo catalogo allargato<sup>65</sup>. Anch'essa segna il passaggio al momento del *Compianto di Cristo* di Bitonto del 1588 che non è l'unica opera pugliese di Corona: si ritiene infatti preceduto dall'*Annunciazione* della chiesa di Santa Maria dei Martiri di Molfetta prossima alla pala di Noale e seguito dalla pala della *Circoncisione di Gesù* della chiesa di Sant'Antonio della Piazza di Lecce, opere molto significative del suo catalogo che si va qui arricchendo, finora ritenute erroneamente di Palma il Giovane senza miglior sforzo di accertamento attributivo in occasione della loro recente riproposta<sup>66</sup>. L'allineamento delle opere di Terraferma e dei territori dello Stato più lontani pone le premesse per*



la verifica congetturale dello stile di Corona della prima fase, una problematica di ricostruzione non ancora compiutamente affrontata. Mancano ancora le opere sicure degli anni settanta, o da poter retrodatare palesemente a questi anni, in virtù del ricordato anticipo della data di nascita<sup>67</sup>. Si tratta della stagione nella quale egli bilancia maggiormente la lezione di Veronese rispetto all'interesse tintoretiano sempre presente, ma che si afferma con più decisione nell'ultimo lustro d'attività, avvertibile finalmente nel repentino rafforzamento chiaroscurale di forte drammatizzazione<sup>68</sup>. È d'obbligo, quindi, partire dalle opere di collocazione sicura di Corona e precisamente da quella che realizza per la chiesa dei Cappuccini di Padova (ora nella chiesa di Sant'Anna a Villa Morosina presso San Giorgio in Bosco), pubblicata sull'altare della cappella donata dal cardinale Giovanni Francesco Commendone che vi è rappresentato, realizzata pertanto entro il dicembre 1584, data di morte del celebre prelado<sup>69</sup>. Ma quanto, prima di tale limite, è ancora da stabilirsi con certezza, e anche solo anticipare la realizzazione della pala di un paio d'anni o poco più, come si può ipotizzare, ha un suo significato nel contesto di una difficile ricostruzione. Il corrispettivo stilistico può essere indicato, tuttavia, nella lunetta con *La raccolta della manna* posta a ornamento della cappella del Santissimo in San Zulian a Venezia, realizzata tra 1578 e 1583, nella quale interviene tra gli altri Alessandro Vittoria<sup>70</sup>. Rispetto all'eleganza e alle morbide cadenze di queste opere, dai piani come ribaltati che si intersecano in maniera virtuosistica, e al largo formale e pittorico in piena luminosità, interviene in Corona, in contemporanea o di lì a poco, un'elaborazione di stile distinta. Sempre sul sicuro fondamento veronesiano, comprende finalmente un nuovo senso chiaroscurale tintoretiano. Si fa riferimento alle prime opere del ciclo con dodici *Storie della Passione* di San Zulian, eseguite accanto a Palma, Giovanni Fiammingo e altri<sup>71</sup>. Con esse subentra altresì in Corona una dimensione narrativa più puntuale e di forte impronta drammatica, un approfondimento degli aspetti espressivi delle figure senza disperdere l'attenta resa descrittiva. Egli poté intervenire ancora in San Zulian a seguito della collocazione da parte di Palma della *Resurrezione di Cristo* e del *Cristo mostrato al popolo* che Vincenzo Borghini poté vedere nel 1582 per poi farne menzione con cognizione di causa nel *Riposo*, dato alle stampe a Firenze nel 1584<sup>72</sup>. Spettano a Corona con più sicurezza, rispetto ad altre proposte, l'*Ingresso a Gerusalemme*, il *Cristo davanti a Caifa*, la *Flagellazione*<sup>73</sup>. Teleri nei quali spiccano le componenti veronesiane più rafforzate, gli esiti di densità cromatica risonante e il peso della pennellata ricca di materia che si ritrovano nei tre chiaroscuri monocromati verde che Corona realizza per il rinnovato soffitto della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, raffiguranti *La fortezza di Stefano Contarini alla battaglia del lago di Garda*, *La ricostruzione dell'istmo di Corinto* e *Caterina Cornaro che rinuncia al regno di Cipro*, solitamente datati intorno al 1585, perché non vi sono elementi per definire la data con maggiore precisione<sup>74</sup>.

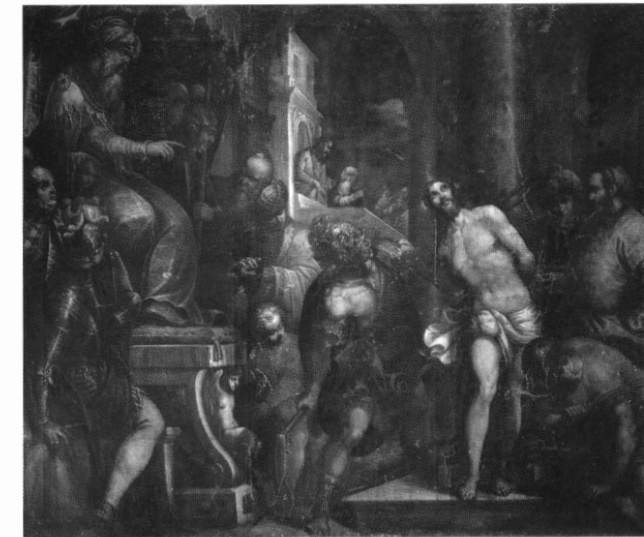
Nello scomparto con *San Nicolò fa tagliare un albero abitato da diavoli*, posto sul soffitto della chiesa di San Nicolò dei Mendicoli a Venezia, egli conferma con ancora maggiore eleganza il suo peculiare "veronesismo interpretato", stile che si dimostra risolversi in termini affatto tintoretiani nell'altro *plafond* per questo stesso ciclo, in cui si rappresenta *San Nicola soccorre i naviganti*<sup>75</sup>.

#### Andrea Vicentino

La sequenza dei pittori delle Sette maniere, stabilita da Boschini, vede al terzo posto Andrea Michieli detto il Vicentino (1542-1618), che pubblica con dovizia le sue opere nel territorio bergamasco, senza tralasciare la firma, evidentemente per ragioni di riconoscibilità commerciale<sup>76</sup>. Il pittore mise a punto composizioni flessibili per consentire la facile attuazione delle varianti dettate dalle esigenze devozionali specifiche e l'immaginario dei santi locali. Sono ricorrenti, ad esempio, la dinamica impressa da movimentate glorie d'angeli, i fondali architettonici con funzione di quinta. Sotto questo profilo tipologico si ponga a confronto la pala della *Madonna col Bambino in gloria e i santi Rocco, Francesco e Cecilia* della chiesa di San Giovanni Battista di Sottoc chiesa di Taleggio con quella della *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Carlo, Sebastiano, Giacomo e altro santo* della chiesa della Visitazione di Montello<sup>77</sup>.



16. Andrea Vicentino, *Decollazione di san Giovanni Battista*, Clusone (Bergamo), chiesa di Santa Maria Assunta



17. Andrea Vicentino, *Flagellazione di Cristo*, Alzano (Bergamo), chiesa di San Pietro Martire

Altro schema invalso è quello che presenta in modo gerarchico i santi protettori. Per tale soluzione si può porre a confronto la pala con *San Bernardo e i santi Francesco d'Assisi e Carlo Borromeo* della chiesetta di San Bernardo di San Martino de' Calvi (frazione di Piazza Brembana) con quella di *San Pantaleone tra i santi Giacomo e Carlo* della chiesa di San Pantaleone di Redivo (frazione di Averara)<sup>78</sup>. Queste soluzioni si possono qualificare con ragione convenzionali. Tanto più che non manca la loro applicazione in opere spedite da Venezia in altri territori nella fase avanzata, oltre il 1600, alla quale appartengono quelle bergamasche.

Nella *Pentecoste* della chiesa di San Lorenzo di Redona il Vicentino recupera lo schema della pala di Tiziano ora nella basilica della Salute e ci si è chiesti se lo riprendesse anche la perduta versione del soggetto, segnalata presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Bergamo<sup>79</sup>. Si aggiunge un'osservazione a proposito dell'esito tipologico di alcuni volti di apostoli in secondo piano, sul palese rinvio a quello che accomuna i Maganza, la dinastia di pittori vicentini con la quale Michieli fu indubbiamente in contatto pur essendo egli di formazione e residenzialità tutta veneziana<sup>80</sup>. Risulta singolare per il Vicentino, quanto a libertà di soluzione compositiva e scioltezza di esito cromatico, la *Trasfigurazione* della chiesa della Trasfigurazione di Nostro Signore di Brumano (frazione di Alzano), nella quale non manca la firma<sup>81</sup>.

Di certo l'opera di maggiore impegno, e pertanto rappresentativa del miglior esito che Vicentino può garantire, è la pala della *Decollazione di san Giovanni Battista* (fig. 16) della chiesa di Santa Maria Assunta di Clusone<sup>82</sup>. Si presta a illustrare quanto si è osservato sull'aspetto della comunicativa postidentina, sul forte coinvolgimento emozionale di una narrazione veritiera e qui con risvolti raccapriccianti, finalizzata a richiamare al valore del martirio o alla testimonianza eroica della fede.

In questa occasione si aggiunge al catalogo delle opere di Vicentino per il Bergamasco la piccola tela della *Santissima Trinità, i santi Pietro apostolo, Caterina d'Alessandria, Paolo apostolo e donatore* della chiesa di San Pietro di Cornalba fin qui accostata a Palma il Giovane<sup>83</sup>. Nonostante lo stato di conservazione problematico, si presenta come notevole acquisizione al catalogo del Vicentino anche il telero della *Flagellazione di Cristo* (fig. 17) della chiesa di San Pietro Martire di Alzano, finora





18. Andrea Vicentino,  
*Compianto di Cristo*,  
Bergamo, Accademia  
Carrara

19. Andrea Vicentino,  
*Ritorno del figliol prodigo*,  
Bergamo, Accademia  
Carrara

assegnata genericamente all'ambito veneto del Seicento, e stranamente non firmata<sup>84</sup>. Le citazioni da Veronese sono sapienti, le personali accentuazioni naturalistiche inconfondibili.

Le collezioni dell'Accademia Carrara non annoverano con consapevolezza opere del Vicentino, al quale si restituiscono in questa occasione due dipinti. Il primo è il *Compianto di Cristo* (fig. 18), assegnato a bottega di Jacopo Bassano<sup>85</sup>. È esempio tipico della foga pittorica di efficace valenza espressiva che il pittore riserva a opere di piccole dimensioni e tuttavia di notevole respiro inventivo, non sempre con funzione di modelletto, destinate bensì alla devozione domestica o, probabilmente, fin dalle origini al collezionismo. Nel ciclo di tele di Palazzo Barbaran da Porto a Vicenza, ad esempio, questo esito riguarda talora anche le opere di grande dimensione e non solo i brani di secondo piano, come spesso si riscontra. Per questo registro stilistico è difficile dosare quale sia stato lo stimolo raccolto dal Vicentino, se da Tiziano, Jacopo Bassano o Tintoretto con la loro pittura di macchia o di tocco.

La seconda proposta attributiva riguarda il *Ritorno del figliol prodigo* (fig. 19), già assegnato a scuola veneto-fiamminga, ma da inserire nel catalogo del Vicentino nei primissimi anni del Seicento<sup>86</sup>. All'aspetto "bozzettistico" riguardante i gruppi figurati si aggiunge in questo dipinto da stanza la dimensione paesistica quale altro punto di interesse per il pittore. Dimensione che lo impegna in



modi un poco calligrafici sulla scia del veronesismo e in tutti i casi attraverso l'interpretazione data, in effetti, dai flandro-veneti come Paolo Fiammingo e Ludovico Pozzoserrato. Al primo rinvia nel dipinto della Carrara quel guardare alle cose vicine con una pittura sciolta e a un tempo meticolosa e il raggiungimento di effetti "impressionistici".

#### Sante Peranda (note su Matteo Ingoli e Matteo Ponzzone)

Nella lista dei pittori delle Sette maniere il quarto posto spetta a Sante Peranda. Il pittore gode di buona considerazione critica. Sul piano stilistico l'apprezzamento riguarda in particolare il suo inconfondibile cromatismo evocativo. Roberto Longhi lo definì "molto sottile, molto colto", e proprio per questo aspetto associa Peranda a Muziano e Pulzone; lo accosta altresì a Cesi perché "avverti la ventata neo-mistica dei tempi", che nel pittore veneziano si esprime nel "trasporre le scale cromatiche di Paolo in una gamma estenuata, paradisiaca"<sup>87</sup>. Sul piano storico, la sua fama è dovuta invece alla dimensione cortigiana, vissuta fuori Venezia, perché chiamato soprattutto per le qualità di ritrattista alla moda presso i Gonzaga a Mantova, i Pico a Mirandola, gli estensi a Modena. Nella favorevole congiuntura degli studi, segnata da frequenti rinvenimenti dopo anni in cui i protagonisti delle Sette maniere (eccezione fatta per Palma) furono guardati con troppa sufficienza, possono ancora verificarsi scoperte a vantaggio anche di Peranda<sup>88</sup>. Sono talvolta più fortunate di altre, problematiche o insospettite, avendo la prerogativa di poter sottolineare fasi stilistiche specifiche, ovvero il livello qualitativo superiore di questo comprimario di tutto riguardo delle Sette maniere boschiniane.

Si coglie l'occasione per prospettare alcune considerazioni su Peranda, con particolare riguardo agli esordi, secondo le informazioni delle fonti. Va sottolineato, innanzitutto, che la prima opera nota del suo catalogo si riconosce nella pala di *San Martino che divide il mantello con il povero* (fig. 20), recante la firma e la data del 1585, realizzata per la chiesa di Rio San Martino presso Scorzé (Venezia)<sup>89</sup>. In quest'opera certa, per quanto valutabile in uno stato di conservazione alquanto problematico, si riscontra già un senso monumentale pronunciato; inoltre, le vesti del santo cavaliere mostrano per la prima volta le gamme inconfondibili dell'azzurro che stinge o vira al violetto e l'effetto come lievitante della forma a motivo di una stesura per velature. Solo dati frammentari sui quali si devono misurare le componenti acquisite nella sua formazione, sulla quale ci si deve attenere al profilo di Ridolfi che fissa la data di nascita nel 1566<sup>90</sup>. Sono indicati tre maestri di riferimento, nell'ordine Paolo Fiammingo, che sembrerebbe suscitare una sorta d'infatuazione per il disegno in Peranda adolescente, orientandolo nella scelta professionale. Il secondo è Leonardo Corona, nella cui bottega fu posto dal padre con tutta probabilità per la vera e propria formazione; e infine si rivolge a Palma il Giovane presso il quale si trattenne per tre anni, addirittura per quattordici secondo una sintomatica esagerazione (o *lapsus*?) di Boschini che sta forse a indicare il lungo sodalizio o confronto stabilitosi fra i due<sup>91</sup>. Un riferimento cronologico preciso è il viaggio a Roma del 1592 al seguito



20. Sante Peranda,  
*San Martino che divide  
il mantello con il povero*,  
1585, Rio San Martino  
presso Scorzé (Venezia),  
chiesa parrocchiale

21. Sante Peranda,  
*Immacolata Concezione  
e donatori*, Piancogno  
Basso in Val Camonica  
(Brescia), chiesa della  
Santissima Annunciata

22. Sante Peranda,  
*Il Padre Eterno  
e la colomba simbolo  
dello Spirito Santo  
in gloria, san Michele  
arcangelo che sconfigge  
il demonio, i santi Pietro  
Martire e Caterina  
d'Alessandria*,  
Zanica (Bergamo),  
chiesa parrocchiale  
di San Nicolò



una differenza nell'età di quattordici anni e non di cinque, dato questo che sarebbe risultato incongruo. Tenendo ferma la data di nascita di Peranda nel 1566, si deve giungere perlomeno all'età di diciassette anni, e cioè al 1583, per l'emancipazione dal maestro e per poter accondiscendere alla richiesta di opere da eseguire in autonomia per la Terraferma veneziana. Un arco di tempo minimo per l'emergere della sua personalità, per la non trascurabile maturazione stilistica rispetto al modello rappresentato da Corona, che si ravvisa nei pochi aspetti genuini della pala di Rio San Martino del 1585, nella quale sembrerebbe già intervenire l'interesse per Palma. Questo può dirsi a rigor di logica, ma con un'avvertenza. Come nel caso di Corona, è sufficiente un accertamento documentario anche di piccolo scarto riguardo alla data di nascita di Peranda per mutare lo scenario che ora appare per lo meno ragionato<sup>93</sup>.

Un'immediata riconoscibilità in base allo stile che caratterizza Peranda, garantendone la notorietà, riguarda alcuni esempi individuati nel Bergamasco o in territori prossimi, a partire dal periodo successivo alla pala Grimani del 1595.

Innanzitutto si deve rinnovare l'interesse per la pala dell'*Immacolata Concezione e donatori* (fig. 21) della chiesa della Santissima Annunciata di Piancogno Basso in Val Camonica annessa al convento dei Cappuccini, già attribuita da chi scrive a Peranda con datazione sullo scorcio del Cinquecento che si ritiene di confermare<sup>94</sup>. Si ribadisce altresì il confronto con opere successive al *San Rocco soccorre gli appestati* della chiesa di San Giuliano, per il quale riceve i pagamenti nel 1595, in particolare con i teleri che Ridolfi ricorda realizzati per i Cappuccini della basilica del Redentore, il *Cristo nell'orto degli ulivi* e le *Stigmate di san Francesco*, con la *Natività con san Bonaventura* (Milano, Pinacoteca di Brera, deposito presso la parrocchiale di Golasecca, Varese), proveniente dalla chiesa dei Cappuccini di Conegliano, dovéra posta su di un altare consacrato nel 1599<sup>95</sup>. Si situa in questo momento, subito prima del passaggio al nuovo secolo, anche il *Martirio con l'olio bollente di san Cristoforo*, e i *santi Carlo Borromeo e Chiara* della parrocchiale di Bertesina (Vicenza), che reca, significativamente, lo stemma Grimani accompagnato da un'altra insegna; e la pala con *San Diego che risana con l'olio della lampada alcuni infermi* della chiesa di San Francesco della

di Marino Grimani, procuratore di San Marco, destinato di lì a poco al dogado. L'esito dell'esperienza romana si ravvisa nel 1595, nella solenne pala dell'altare Grimani presso la chiesa di San Giuseppe di Castello in Venezia, in cui si raffigura *Il Padre eterno, sant'Agostino, Maria Maddalena e santi*. Volendo prestare fede a Ridolfi, nella pala di Rio San Martino si dovrebbero ricercare queste tre componenti. Tuttavia, non si ravvisa con chiarezza una dipendenza da Paolo Fiammingo a considerare le figure. Ma va sottolineato che sono poche le pale d'altare note del supposto maestro, o meglio di colui che suscitò la vocazione pittorica in Peranda<sup>92</sup>. Inoltre è troppo breve lo scorcio di paese del dipinto, con le due riuscite figure "a macchia" dei pellegrini, per fondare un qualsiasi confronto con gli esempi di un "genere" di cui il fiammingo è specialista. Rimane da considerare, più ragionevolmente, il vero e proprio allunato presso Leonardo Corona, che si giustifica meglio con la precisazione della data di nascita nel 1552, per cui tra maestro e allievo intercorre





Vigna a Venezia<sup>96</sup>. Sono opere che precedono il *Martirio di santa Cristina* del 1602, realizzato per la chiesa di Sant'Antonio di Torcello che è un altro punto di riferimento fondamentale nel catalogo di Peranda<sup>97</sup>. Indubbiamente un'opera rappresentativa della piena maturità del pittore è la pala raffigurante *Il Padre Eterno e la colomba simbolo dello Spirito Santo in gloria, san Michele arcangelo che sconfigge il demone, i santi Pietro Martire e Caterina d'Alessandria* (fig. 22) della chiesa parrocchiale di San Nicolò a Zanica, riconosciuta a Peranda, anche in tale caso, nell'occasione del restauro compiuto da Antonio Zaccaria e Marzia Daina nel 1993, sotto la direzione di Valentina Maderna<sup>98</sup>. Nell'illustrazione più recente dell'opera si prospetta la provenienza dall'oratorio privato di San Michele Arcangelo a Padergnone, presso Zanica, all'epoca di proprietà del nobile Mario Poncino, che poté commissionarla avvantaggiandosi dei suoi interessi a Venezia<sup>99</sup>. La collocazione proposta tra 1610 e post 1612 può essere accolta in linea di massima. Le cadenze formali più allentate in presenza di un pittoricismo morbido e lievitante fanno ritenere quest'ultima data un valido *terminus post quem*<sup>100</sup>. Con questo si fa salva la congruenza del confronto con la pala dell'*Immacolata e i santi Geminiano e Ubaldo con Laura d'Este Pico* in San Possidonio a Modena, realizzata nel 1612 per un altare di questa collegiata quale *ex voto* della sposa di Alessando I Pico della Mirandola splendidamente effigiata<sup>101</sup>.

Un problema interpretativo affatto particolare riserva la piccola pala della *Madonna del Rosario* (fig. 23) della chiesa di San Giovanni Battista di Almè<sup>102</sup>. Innanzitutto il manoscritto di Calvi (1670 circa) riporta che la pala "fu fatta a Roma per bonissima mano del Palma Giovane"<sup>103</sup>. In seguito, tale collegamento, se non l'attribuzione diretta, è stato confermato, mentre in particolare Rossi si avvede della possibilità di un rapporto derivativo della composizione che egli ipotizza da fonte grafica. Tali indicazioni trovano un parziale chiarimento grazie al ritrovamento di una versione della stessa composizione di analoghe dimensioni e di migliore qualità (fig. 24). Per quanto giudicabile solo da riproduzione, si propone come opera di Peranda. Si corregge pertanto l'attribuzione significativa a Scarsellino, che essa portava quando è passata sul mercato antiquario nei primi anni settanta del secolo scorso<sup>104</sup>. L'equivoco fra Scarsellino e Peranda non può che far rammentare quei pronunciamenti che vedevano in quest'ultimo, attivo a Mantova e a Mirandola, nonché a Modena, implicazioni specie con il Tardomanierismo extra veneziano e nella fattispecie ferrarese<sup>105</sup>. Si trattava di comparare con modelli esterni i preziosismi cromatici che riguardano anche quest'opera, nella quale le figure di primo piano, con l'eleganza delle movenze, l'accuratezza descrittiva degli

23. Sante Peranda (copia antica da), *Madonna del Rosario*, Almè (Bergamo), chiesa di San Giovanni Battista

24. Sante Peranda, *Madonna del Rosario*, ubicazione ignota

25. Sante Peranda, *Salomone e la regina di Saba*, Dublino, National Gallery of Ireland



abiti, la leggerezza della stesura cromatica, riscattano certo conformismo delle altre più accademicamente palmesche. Per la collocazione dell'opera si può fare riferimento agli esiti dimostrati nelle *Storie di Psiche*, che Peranda realizza assieme a Palma su commissione di Alessandro I Pico per la reggia di Mirandola (ora Mantova, Palazzo Ducale, Palazzo D'Arco), motivo del trasferimento del pittore da Venezia nel 1608<sup>106</sup>.

Rimane da accertare, a proposito della pala di Almè, se l'anonimo pittore che la realizza avesse nota quella di Peranda come modello, al quale apportare secondarie varianti ad esempio gestuali, oppure se si tratti di un caso di indipendente traduzione pittorica da una fonte grafica comune.

Si coglie l'occasione per valorizzare in questo contesto una nuova assegnazione a Peranda anche se non si lega al Bergamasco. Riguarda un dipinto riconosciuto da Bert Meijer che si ritiene collocarsi al suo massimo livello qualitativo, come dimostra a evidenza il *Salomone e la regina di Saba* (fig. 25)

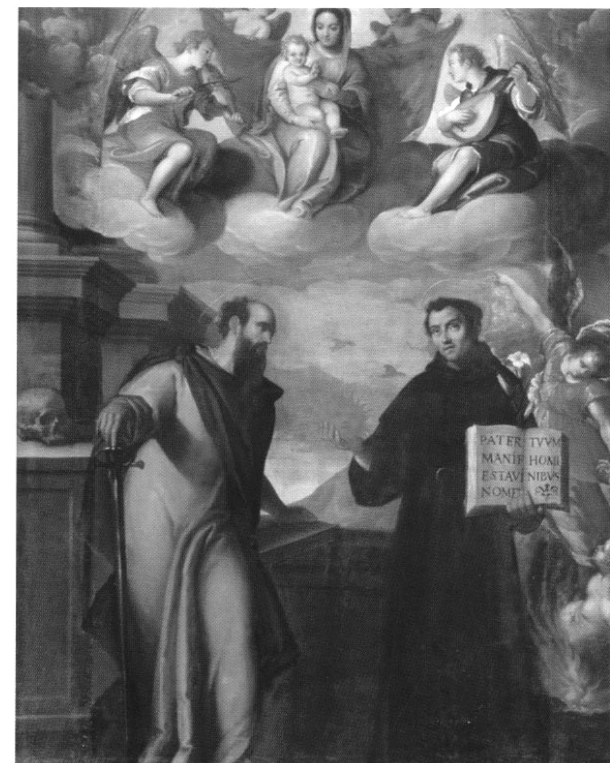
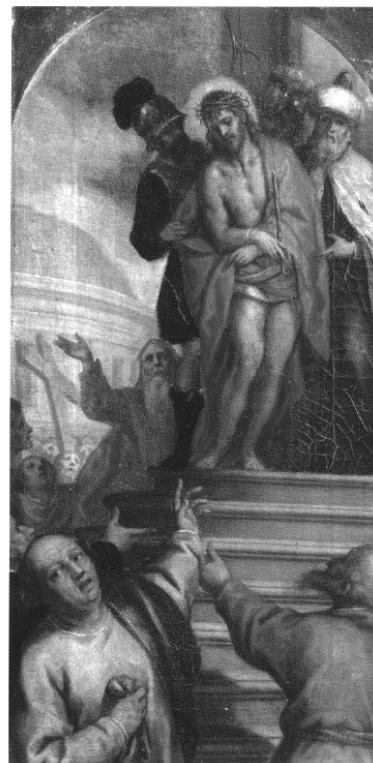




26. Sante Peranda,  
*Porzia che ingoia i carboni  
ardenti*, ubicazione ignota

27. Matteo Ingoli,  
*Cristo presentato  
al popolo*, Bergamo,  
Accademia Carrara

28. Matteo Ingoli  
(con aggiunte successive),  
*Madonna in gloria,  
i santi Paolo e Nicola  
da Tolentino, san Michele  
arcangelo che trasporta  
un'anima purgante*,  
Serina (Bergamo),  
chiesa di Santa Maria  
Annunziata



della National Gallery of Ireland (inv. 97), che era stato attribuito a Leandro Bassano, in base a un accostamento suggerito da Edoardo Arslan<sup>107</sup>. La messinscena, delle più tipiche per la derivazione soprattutto veronesiana con architetture, padiglioni e aperture di scorcio, è risolta con impeccabile equilibrio, con variato bilanciamento dei personaggi posti in primo piano, come richiesto, probabilmente, dall'originario inserimento in una serie di tele a soggetto biblico non ancora individuata. Inconfondibili si presentano i movimenti flessuosi dei personaggi recanti i doni con funzione di *repoussoir*. I motivi per i quali un Peranda così tipico e di alta qualità possa essere stato registrato con il nome di Leandro Bassano si possono forse ricercare nella dimensione narrativa dell'opera, per quanto in modo incomparabile essa si presenti paludata e solenne. Soprattutto può essere dovuto alla stesura del colore che risulta in taluni brani (quelli delle vesti dei protagonisti o del padiglione regale) come nervosamente strisciato su forme solide per ottenere gli effetti di riflesso serico e di strizzatura. Questi stessi aspetti, a osservare il catalogo di Peranda, consentono l'accostamento ai risultati della migliore ritrattistica per gli Este e i Pico dei primi anni del secondo decennio: i celebri ritratti a figura intera ambientati di Cesare d'Este, di Luigi d'Este e in particolare di Alfonso d'Este e di Laura Pico d'Este, ora conservati in Palazzo Ducale a Mantova<sup>108</sup>. Il livello dell'opera è talmente alto, anche nell'aspetto ideativo solenne e cortigiano, che si ritiene pertinente una collocazione originaria di alto rango da potersi ricercare, se convalidata la datazione proposta, non a Venezia ma proprio a Mirandola o nelle dimore dei Pico e dei d'Este che il pittore illustra con un impegno di molti anni.

Un'ulteriore aggiunta al catalogo che completa il presente *excursus* su Peranda, relativo solo a momenti esemplari della sua attività, riguarda un inedito dipinto da stanza da collocarsi, invece, nella fase finale della sua produzione, negli anni trenta. Si tratta del dipinto raffigurante *Porzia che ingoia i carboni ardenti* (fig. 26), di ubicazione ignota, il quale figurava in sede collezionistica con assegnazione roboante a Guido Reni, emendata in quella che coglie una più pertinente prossimità a Padovanino<sup>109</sup>. È collocabile accanto alle tele "minori" di Peranda in San Nicolò dei Tolentini, come quelle del *San Sebastiano curato dalle pie donne* e di *Tobiolo e l'angelo*, dalle quali si distac-

ca un poco l'esito della *Santa Lucia*, forse perché opera precedente o per l'intervento dell'allievo Matteo Ponzone. Il dipinto qui reso noto assieme a quelli dei Tolentini rappresenta il momento di maggior patetismo di Peranda. È possibile riscontrare una corrispondenza di gusto con quello che ispira i drammi musicali dell'epoca. È anche il momento di più spinta dissolvenza della forma in un colore vaporoso che non ha confronti a Venezia, se non forse in Girolamo Forabosco o talora in Padovanino che, in proposito, è stato ugualmente chiamato in causa<sup>110</sup>.

Si aggiunga, a completamento delle note e acquisizioni su Peranda, la constatazione che egli non è attestato nelle collezioni dell'Accademia Carrara. Un'attribuzione dubitativa riguarda la piccola tela centinata raffigurante *Cristo presentato al popolo* (fig. 27)<sup>111</sup>. Si tratta in realtà di opera indubitabile di Matteo Ingoli (Ravenna, 1585 - Venezia, 1631), all'altezza dei due teleri del 1629, cioè dell'ultima fase, eseguiti per la chiesa delle Benedettine di San Teonisto a Treviso: *Riposo durante la fuga in Egitto* e *Gesù disputa fra i dottori nel tempio* (Treviso, Museo Civico)<sup>112</sup>. Si aggiunge quindi alla collezione della Carrara una nuova opera del raro pittore, il cui catalogo manca ancora di una ricostruzione complessiva. Una parte considerevole trovano in esso le opere del Bergamasco: la pala firmata della chiesa dei Santi Nazario e Celso di Curnasco (Frazione di Treviolo) e quella di Castelli Calepio<sup>113</sup>. A queste si affianca la pala della *Madonna in gloria, i santi Paolo e Nicola da Tolentino, san Michele arcangelo che trasporta un'anima purgante* (fig. 28) della chiesa di Santa Maria Annunziata di Serina<sup>114</sup>. Va tenuto conto come quest'ultimo santo appartenga all'ampliamento settecentesco della tela sulle fasce laterali. Tale assegnazione si può accogliere nella sua problematicità e, innanzitutto, con la consapevolezza che le figure degli angeli e del Bambino sono associabili chiaramente alle inconfondibili tipologie di Maffeo Verona, della cui presenza nel Bergamasco si darà conto in seguito. Va aggiunto che altrettanto sintomatico è l'accostamento alternativo che si era profilato in favore del tardo Alvise Benfatto Dal Friso, maestro sia di Ingoli che del Verona, in base alla testimonianza di Ridolfi<sup>115</sup>. Si apre quindi una nuova problematica riguardante l'individuazione delle opere iniziali di Matteo Ingoli, di cui si è a conoscenza del fatto che fosse protetto da Gabriele Caliarì e ovviamente in rapporti con



29. Matteo Ingoli,  
Madonna col Bambino  
in gloria tra santa  
Caterina d'Alessandria  
e santa martire, i santi  
Francesco d'Assisi,  
Rocco e Sebastiano,  
Serina (Bergamo),  
chiesa di Santa Maria  
Annunziata

30. Matteo Ingoli?,  
Adorazione dei magi,  
Bergamo, Accademia  
Carrara

31. Matteo Ingoli,  
Salomone e la regina  
di Saba, ubicazione ignota



Maffeo Verona<sup>116</sup>. Corrisponde a questa situazione un'altra opera di Serina, la pala della *Madonna in gloria tra le sante Caterina d'Alessandria e santa martire, i santi Francesco d'Assisi, Rocco e Sebastiano* (fig. 29) della chiesa di Santa Maria Annunziata che è data a Palma<sup>117</sup>. Il carattere veronesiano nei modi di Alvise Benfatto è in essa ancora più palese, specie a osservare le ricerche cromatiche della parte superiore dell'opera. Si aggiunge quindi ancora un tassello all'intrigante problematica da lasciare aperta e che si ritiene possa riguardare gli esordi di Matteo Ingoli<sup>118</sup>.

Nel quadro di tale capitolo, ancora da scrivere, si ritiene possa figurare l'*Adorazione dei magi* (fig. 30) giunta all'Accademia Carrara con la collezione Orsetti, assegnata alla scuola di Paolo Veronese e più di recente accostata dubitativamente ad Alvise Benfatto<sup>119</sup>. Nel catalogo delle opere di questo soggetto rivisitato di frequente dal Veronese e dai suoi seguaci la versione dell'*Adorazione dei magi* dell'Ermitage di Pietroburgo è quella più vicina per ideazione<sup>120</sup>.

A proposito del comprensibile scambio attributivo fra i due, si ritiene opportuno segnalare il *Salomone e la regina di Saba* (fig. 31), telerò per un fregio, passato di recente sul mercato antiquario come opera attribuita a Bonifacio Veronese<sup>121</sup>. Si tratta di un esempio emblematico del veronesismo più controllato nel disegno e nelle volumetrie proprio di Ingoli, nel quale gli esiti tipologici, nella fattispecie il volto della protagonista, si presentano a tutti gli effetti accostabili a quelli di Maffeo Verona, il quale si caratterizza comunque per un estro esecutivo di libertà inconfondibile.

Altra integrazione al "capitolo" su Peranda può riguardare la verifica della presenza bergamasca degli allievi: Matteo Ponzone (Venezia, 1583 - post 1663) e il rarissimo Filippo Zaniberti (Brescia 1585

- Venezia, 1636)<sup>122</sup>. Dei due solo Ponzone è attestato con la monumentale pala della *Madonna del Rosario e santi* (fig. 32) della chiesa di San Bartolomeo a Bergamo che, sulla scorta di documenti comunque mai riprodotti, fin dal Settecento era stata riferita a Pietro Damini da Castelfranco, del quale rimane nel Bergamasco la pala di Cusio e quella splendida del *Battesimo di Cristo* di Telgate<sup>123</sup>. Un confronto utile per comprendere come nella tarda pala di Bergamo Ponzone avesse ormai raggiunto la maturità artistica e fosse lontano il lascito stilistico di Peranda si ravvisa nella *Madonna in gloria e santi* (fig. 33) del convento delle Orsoline di Lubiana, già assegnata a Palma il Giovane<sup>124</sup>. Il legame con le alchimie cromatiche del maestro è qui ancora ben percepibile, pur nella personale elaborazione delle tipologie e l'assunzione di schemi deliberatamente palmeschi. L'esito della pala di Lubiana è perfettamente compatibile con quello dimostrato da Zaniberti prima della sua elegante pala della *Madonna col Bambino che incorona santa Lucia e santi*, del 1635, ora nella chiesa parrocchiale di Castelcucco (Treviso), e inoltre nelle pale rinvenute a Sebenico degli anni venti<sup>125</sup>. Lo stile successivo di Ponzone, fra Peranda e Palma, si osserva nei due teleri del 1629 - *Annunciazione e Adorazione dei magi* - per il citato ciclo di San Teonisto a Treviso (ora al Museo Civico), nel quale interviene Ingoli. È questo il momento di un'opera da stanza, pertanto singolarissima, qual è il *Giuseppe e la moglie di Putifarre* già assegnato a Palma<sup>126</sup>. Una datazione tarda per la pala di Bergamo si ricava pertanto dal confronto con quella della *Madonna col Bambino in gloria e i santi Antonio e Francesco, le anime del Purgatorio* della basilica di Sant'Antonio da Padova, datata al 1648-1652, prima dell'ultima pala documentata per Sebenico<sup>127</sup>.





32. Matteo Ponzone, *Madonna del Rosario e santi*, Bergamo, chiesa di San Bartolomeo



33. Matteo Ponzone, *Madonna in gloria e santi*, Lubiana, convento delle Orsoline

### Girolamo Pilotti

In base alle memorie del passato remoto, i censimenti recenti e le ricerche attuali, non abbiamo tracce della presenza a Bergamo e nel suo territorio del quinto e del sesto dei pittori delle Sette maniere boschiniane, Antonio Vassillacchi detto l'Aliense e Pietro Malombra. È invece presente Girolamo Pilotti (Venezia, 1575 circa - post 1639) che è l'ultimo dei sette. Il suo profilo comincia a comporsi solo di recente proprio attraverso il collegamento di opere che gli sono riconosciute in certo numero nei territori della Serenissima<sup>128</sup>.

Nella chiesa di Santa Brigida di Lorentino (frazione di Calolziocorte) è pubblicata sull'altar maggiore la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Sebastiano e Rocco, il miracolo della neve* (fig. 34)<sup>129</sup>.

Sullo sfondo il corteo di vescovi in vesti pontificali aperto da papa Liberio anch'egli con mitra, seguiti da diaconi in tunicella, si avvicina al tappeto nevoso e fa memoria dell'episodio miracoloso del 352 d.C. connesso alla fondazione della basilica di Santa Maria Maggiore in Roma. Rappresentato come fosse un fatto attuale conforme alla sensibilità posttridentina, l'episodio si collega al culto della comunità locale della Madonna della Neve con festa liturgica il 5 agosto. Il dipinto, nella sua struttura compositiva e dilatazione formale, mostra lo studio delle opere di Palma. Ma la sensibilità cromatica, per quanto l'esecuzione sia in questo caso più sintetica, è quella che pone Pilotti in più stretto rapporto con Andrea Vicentino. L'orientamento cronologico può essere impostato, ad esempio, mettendo a

34. Girolamo Pilotti, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Sebastiano e Rocco, il miracolo della neve*, Lorentino di Calolziocorte (Lecco), chiesa di Santa Brigida



confronto due opere che ne attestano la diponibilità a ricevere commissioni in periferia: la pala della chiesa di San Pier d'Agrino di Bogliaco del 1597 e quella della chiesa di Sant'Antonio Abate di Cogozzo del 1616<sup>130</sup>. Tenendo conto della componente alla Vicentino, si può prospettare una collocazione che trova in quest'ultima data un *terminus ante quem*, si tratta comunque della fase più avanzata della sua attività. In essa si può collocare anche la pala di *Gesù Bambino come salvator Mundi in gloria e i santi Giovanni Battista e Daniele* della pieve di Sant'Andrea di Bigonzo a Vittorio Veneto, quella della *Madonna in gloria e i santi Pietro e Nicola da Bari* del santuario della Madonna dei Miracoli a Motta di Livenza (Treviso), e inoltre la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Luca, Francesco da Paola e Antonio abate* (fig. 35) dell'arcipretale di Noale<sup>131</sup>. Sono opere che si prestano a sostenere comparativamente l'attribuzione a Pilotti di una nuova opera del territorio considerato nella presente ricerca. Si tratta della pala dell'*Annunciazione* della chiesa della Santissima Annunziata di Piancogno Basso, dove era intervenuto precedentemente Peranda, un'opera destinata all'altare maggiore finora accostata a Palma<sup>132</sup> (fig. 36).

### I Bassano

Si direbbe orgogliosamente, Boschini sottolinea la presenza a Venezia e nel suo Stato di infiniti pittori di vaglia, dei quali fornisce informazioni prima di occuparsi degli esponenti delle Sette maniere.

Se ne ha conferma anche nel Bergamasco, dove proliferano le opere delle grandi botteghe e quelle di artisti che si sono affrancati, non sempre garanti della qualità indicata da Boschini, ma interessanti per arricchire di più voci e colori il coro.

Un capitolo di approfondimento e aggiornamento a sé merita anche la presenza importante di Francesco, Giambattista e Leandro Bassano<sup>133</sup>. Tale compagine è puntualmente indagata anche nelle sue



35. Girolamo Pilotti, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Luca, Francesco da Paola e Antonio abate*, Noale (Venezia), chiesa arcipretale dei Santi Felice e Fortunato

36. Girolamo Pilotti, *Annunciazione*, Piancogno Basso in Val Camonica (Brescia), chiesa della Santissima Annunciata



37. Francesco Bassano, *Adorazione dei pastori*, Bergamo, Accademia Carrara

38. Francesco Bassano (collaboratore di), *Flagellazione di Cristo*, Bergamo, Accademia Carrara



implicazioni territoriali da Olivari, e non si può che rinviare al contributo della studiosa<sup>134</sup>. Attualmente forse si può integrare, ma limitatamente all'aggiungersi di repliche e derivazioni emerse grazie alla catalogazione sistematica del patrimonio pittorico delle chiese, per comprovare la diffusione di un gusto, di un genere. Le opere di Francesco e Leandro sono quelle che costituiscono la visualizzazione più consistente e articolata del Tardomanierismo veneziano a Bergamo prima di Palma. Il loro coinvolgimento avviene a più riprese nel rinnovamento pittorico di contesti cittadini eminenti. Innanzitutto va posta in primo piano la partecipazione di Francesco alla ricordata decorazione della Sala del Consiglio del Palazzo del Podestà<sup>135</sup>. Egli è protagonista altresì del rinnovo decorativo di Santa Maria Maggiore<sup>136</sup>. Ma esegue opere anche per altre importanti chiese cittadine, per San Francesco (telo ora in Sant'Agata nel Carmine) e San Michele al Pozzo Bianco<sup>137</sup>. Due teleri di Leandro sono pubblicati in Sant'Alessandro in Colonna<sup>138</sup>. Per quanto riguarda le opere sacre del territorio, Francesco è presente nella chiesa della Consolazione di Almenno San Salvatore e nella chiesa dei Santi Nazario e Celso a Urgnano, Leandro in quella di Santa Maria Assunta a Zogno<sup>139</sup>. Sono tutti dipinti di notevole impegno e qualità.

Numerose sono le opere dei Bassano dell'Accademia Carrara, che si fregia di un esempio riconducibile a Jacopo qual è la *Madonna col Bambino e san Giovannino* del legato Mario Frizzoni del 1966. Non è questa la circostanza per una pur sintetica annotazione sui singoli dipinti. Basti segnalare che il rame del legato Lochis, con l'*Adorazione dei pastori* (fig. 37) sul *recto* e la *Flagellazione di Cristo* (fig. 38) sul *verso*, richiede ancora una valutazione accorta<sup>140</sup>. Punto di partenza è il rilevamento della firma di Francesco sul *recto* che è stato possibile effettuare in occasione della presente ricerca, in modo da fugare l'incertezza espressa nel classico catalogo di Edoardo Arslan<sup>141</sup>. Del resto si tratta di opera dall'esito notevolissimo. A proposito del *verso*, invece, non si può che lasciare aperta l'ipotesi dell'intervento di un aiuto di valore, in attesa che il restauro dell'opera consenta di raccogliere dati migliori sugli aspetti esecutivi che, tuttavia, fin d'ora si mostrano distinti come lo sono anche gli esiti tipologici di alcune figure. L'accostamento ideale di quest'opera di Francesco dell'Accademia Carrara può riguardare la pala dello stesso soggetto della chiesa dei Santi Nazario e Celso di Urgnano, anch'essa firmata, la quale viene ascritta a una fase tarda, nella prima metà degli anni ottanta<sup>142</sup>.





Dalla notevole sezione bassanesca dell'Accademia Carrara si devono trasferire in quella tintoretiana il *Ritratto del doge Marco Antonio Memmo* e il *Ritratto della dogaressa Morosina Morosini Grimani* del legato Carrara, da attribuire a Domenico Tintoretto e bottega. Per il primo ritratto si deve fare riferimento alle versioni ricondotte a Leandro Bassano (fra le quali quella del Museo Civico di Padova, inv. 643) e per il secondo alla versione ambientata in un interno dello stesso Domenico ora al Museum der Bildenden Künste di Lipsia e a quella di Leandro Bassano della Gemäldegalerie di Dresda<sup>143</sup>.

#### Domenico Tintoretto

Rispetto alla scuola bassanesca non sembra aver conosciuto altrettanta visibilità a Bergamo quella tintoretiana. Ci si limita a segnalare le opere significative, seppure tarde, di Domenico. Di grandissimo interesse anche per il contenuto iconografico postridentino sono indubbiamente *La pietà in gloria d'angeli e scene della Passione* della chiesa di San Nazario e Celso e il *Padre eterno e Maria Immacolata con i simboli litanici* (fig. 39) della chiesa prepositurale di San Giorgio Martire a Nese, quest'ultima più trascurata, giunta in stato frammentario, del periodo tardo<sup>144</sup>.

La dispersione del patrimonio artistico causata dalle soppressioni napoleoniche fa sì che giunga

39. Domenico Tintoretto, *Padre Eterno e Maria Immacolata con i simboli litanici*, Nese (Bergamo), chiesa di San Giorgio Martire

40. Giovanni Contarini?, *Nascita di Eva*, Bergamo, Accademia Carrara



nel Bergamasco la pala di Domenico Tintoretto raffigurante la *Madonna in gloria, san Cristoforo e i ritratti degli offerenti* della Basilica di San Martino di Alzano Lombardo, originariamente destinata alla sala terrena della Scuola dei Mercanti di Venezia, adiacente la chiesa della Madonna dell'Orto<sup>145</sup>.

Si può far rientrare in questo paragrafo tintoretiano la pala della *Madonna col Bambino in gloria e santi* firmata da Flaminio Floriani, appartenente alla chiesa dei Santi Ippolito e Cassiano di Zorzino (frazione di Riva di Solto) in quanto palese trascrizione di spunti figurativi da Domenico Tintoretto, attuati con un disegno meccanico, un pittoricismo più lucido e bloccato<sup>146</sup>.

#### Infiniti pittori veneziani

Prima di affrontare il paragrafo sui veronesiani, si deve dar conto di altre sporadiche presenze fra quelle degli "infiniti pittori" del Tardomanierismo veneziano.

Nel guardare alle raccolte dell'Accademia Carrara, si deve considerare la *Nascita di Eva* (fig. 40) acquisita con la collezione Orsetti, dove figurava come opera di Giovanni Contarini (Venezia, 1549-1605), attribuzione accolta però con riserva<sup>147</sup>. La validità dell'attestazione antica necessita di trovare conferma con la facilitazione che può derivare innanzitutto da un intervento di restauro, trattandosi



di un dipinto difficilmente valutabile in presenza di una vernice fortemente ingiallita, rispondente a un gusto collezionistico che in passato pretendeva di riportare le opere a valori di caldo tonalismo. Solo con la pulitura si potrà stabilire la validità del confronto con il  *Davide*  di Contarini della Pinacoteca Querini Stampalia di Venezia, che si segnala per un confronto al fine di lasciare aperta l'ipotesi attributiva e che porta con sé una datazione negli ultimi anni settanta<sup>148</sup>. La messa in relazione di Contarini con Tiziano può forse ravvisarsi nell'idea stessa dell'ambientazione oltre che nell'esecuzione a macchia delle fronde. La resa anatomica sembra invece ottenuta in forma più sintetica secondo una prassi di matrice più veronesiana che tizianesca.

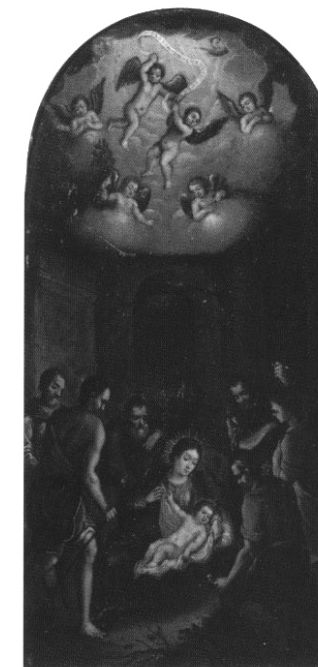
Mentre si pone un punto interrogativo a un'opera di Contarini, si coglie l'occasione per una nuova proposta attributiva in suo favore che riguarda un'opera bergamasca che si ravvisa di notevole importanza in tutto il suo catalogo per la qualità inventiva di largo respiro e l'impegno esecutivo. Si tratta dell'*Orazione di Gesù nell'orto di Gethsemani* (fig. 41) della chiesa sussidiaria di San Pietro Martire di Alzano, telero qui trasferito dalla chiesa di San Michele assieme a quello della *Flagellazione di Cristo* sopra restituito ad Andrea Vicentino<sup>149</sup>. Tenendo conto delle difficoltà che permangono nella ricostruzione del percorso di Contarini, si ritiene il telero di Alzano collocabile nei primi anni novanta, nella fase di maggiore adesione ai viraggi chiaroscurali tintoretiani attraverso i quali ritorna al luminismo e alla pittura di macchia di Tiziano. L'impeccabilità del disegno e le volumetrie lievitanti delle vesti degli apostoli trovano riferimento nel *Giove tra due divinità femminili* della Galleria Doria Pamphili, dell'ottavo decennio, mentre l'ambientazione paesistica in notturno affatto tizianesca e del massimo respiro, guardando a tutta la sua opera, ha preciso riscontro nel *Battesimo di Cristo* delle Gallerie dell'Accademia (deposito alla Fondazione Giorgio Cini) che precede di poco l'intervento post 1595 nella Sala delle Quattro Porte di Palazzo Ducale<sup>150</sup>.

Si annovera, tra le presenze sporadiche, quella di Paolo Piazza che realizza il telero della *Decollazione di san Paolo (sant'Alessandro?)* della chiesa di San Marco a Bergamo<sup>151</sup>. È presente la firma "P[AVLO] PIAZZA FAC[1]T" che indica per l'esecuzione dell'opera il *terminus ante quem* del 1598, anno nel quale il pittore veste il saio dei Cappuccini e prende il nome di fra Cosmo da Castelfranco. Del tutto pertinente è il dubbio se sia questa l'originaria collocazione dell'opera. Un'incertezza che si collega all'identificazione del santo martire con Paolo apostolo anziché con Alessandro. L'alternativa ben

41. Giovanni Contarini, *Orazione di Gesù nell'orto di Gethsemani*, Alzano (Bergamo), chiesa di San Pietro Martire

42. Pietro Mera, *Maria Immacolata*, 1607, Grumello del Monte (Bergamo), chiesa di San Pantaleone

43. Pietro Mera, *Adorazione dei pastori*, Bergamo, Accademia Carrara



motivata è che si tratti di un dipinto realizzato fra 1593 e 1597 per la chiesa veneziana di San Polo, presso la quale il pittore è attivo e dove manca all'appello proprio questo soggetto. L'opera rappresenta i molteplici interessi di Piazza, la sua vivacità espressiva è fondata sui bassaneschi, ma si avverte anche il veronesismo non disgiunto dalla lezione di Tintoretto e l'immane osservazione di Palma. Paolo Piazza poté tener conto altresì dell'elaborazione tardomanieristica peculiare che su queste stesse linee di sintesi fu messa a punto in ambito trevigiano nella pittura di destinazione sacra del flandro-veneto Ludovico Pozzoserrato. Lo si prospetta tenendo conto delle pale d'altare appartenenti a questi stessi anni restituitegli di recente<sup>152</sup>.

Senza dubbio alcuno si devono includere fra le manifestazioni del Tardomanierismo veneziano le opere per il Bergamasco dei flandro-veneti Pietro Mera e Baldassarre d'Anna.

Mera è presente con la pala dell'*Immacolata* (fig. 42), con firma e data 1607, della chiesa di San Pantaleone di Grumello del Monte<sup>153</sup>. Il fantasioso brano di paese come cristallizzato, risolto in modo meticoloso, e a un tempo la velocità di tocco nelle sole gamme del grigio-azzurro, documenta come si mantenesse viva una tradizione interpretativa d'ispirazione nordicizzante. Anche lo schema iconografico può trovare l'ascendenza in un modello devozionale del Tardomanierismo internazionale. Pertanto la sintesi fra la componente veronesiana e tintorettesca si avverte solo nelle figure. L'opera si situa nel percorso di questo versatile pittore in un momento cronologicamente coerente per proporre con un utile confronto l'attribuzione in suo favore del rame raffigurante l'*Adorazione dei pastori* (fig. 43) dell'Accademia Carrara, giunto con il legato Galliccioli, finora assegnato genericamente a scuola dei Bassano<sup>154</sup>.

Per quanto riguarda il territorio, si ritiene di poter aggiungere al catalogo bergamasco di Mera degli anni trenta il *Battesimo di Cristo* (fig. 44) della chiesa di San Michele Arcangelo di Valnegrà, finora ritenuto genericamente di ambito veneto<sup>155</sup>.

Baldassarre d'Anna, veneziano di nascita, ma di origini fiamminghe, firma il *Compianto sul Cristo morto* di Sant'Alessandro in Colonna e la pala dell'*Immacolata e i santi Francesco d'Assisi e Bernardo di Mentone*, giunta al Museo Diocesano di Bergamo dalla chiesa parrocchiale di Gaverina<sup>156</sup>.

Si ritiene di poter proporre al suo catalogo anche la *Madonna in gloria e santi* (fig. 45) della chiesa di San Giovanni Battista di Freola (frazione di Algua) che reca la data del 1629, pala commissionata





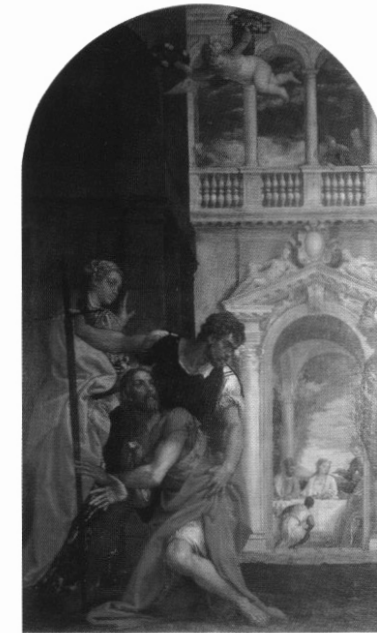
44. Pietro Mera,  
*Battesimo di Cristo*,  
Valnegrà (Bergamo),  
chiesa di San Michele  
Arcangelo



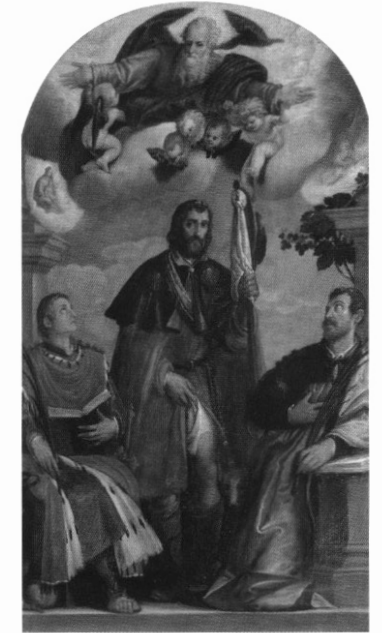
45. Baldassarre d'Anna,  
*Madonna col Bambino  
in gloria e santi*, 1629,  
Freola (frazione di Algua,  
Bergamo), chiesa  
di San Giovanni Battista

dalla famiglia Cassotti di Mazzoleni come attesta l'arme dipinta sul seggio di san Pietro apostolo<sup>157</sup>. Fra le presenze occasionali dei veneziani si deve annoverare quella di Angelo Leone (Lion), autore della pala di *San Giacomo Maggiore, san Giovanni Battista nel deserto e donatore*, firmata e datata 1621, della chiesa di San Giacomo di Averara<sup>158</sup>. Il raro pittore invia inoltre una pala con la *Vergine del suffragio e le anime del Purgatorio*, firmata e datata 1627, alla chiesa di San Rocco a Cadelfoglia, frazione di Brembilla<sup>159</sup>. Quale opera di confronto rimane a Venezia il dipinto firmato dell'*Incontro di san Domenico e san Francesco a Roma* della basilica dei Santi Giovanni e Paolo, nel quale si è colta giustamente la componente alla Leandro Bassano che, tuttavia, non sostanzia coerentemente lo stile di questo pittore di mediocre levatura e discontinuo, come si apprende dalle poche opere disponibili<sup>160</sup>. Il telero del 1627 mostra una composizione alquanto affaticata e irrisolta, mentre il risultato stilistico per quanto piuttosto greve non impedisce un collegamento con il tardo Pietro Mera<sup>161</sup>. Nonostante il livello complessivamente modesto raggiunto dal pittore, la pala del 1621 di Leone riveste ancora un interesse, se considerata entro la dinamica centro e periferia sopra ricordata, in ragione del fatto – già messo in luce – che si tratta di una “copia” del *San Giacomo Apostolo* di Tiziano della chiesa di San Lio a Venezia. Quest'ultimo dipinto venne commissionato tra 1558 e 1559 da Venturino di Varisco, mercante di origine bergamasca, per l'altare che fece erigere nella chiesa come luogo di sepoltura per la sua famiglia, il quale fu completato nel decennio successivo. La scelta di rappresentare l'apostolo deriva dal fatto che è il protettore di Sedrina, paese d'origine di Varisco. Il committente della pala di Averara ritratto ai piedi del santo, ancora da identificarsi in base allo stemma, può aver emulato il suo conterraneo dopo più di cinquant'anni. In proposito non è trascurabile il fatto che nel primo Settecento l'opera fosse ben considerata nell'inventario parrocchiale in quanto della scuola di Tiziano<sup>162</sup>. Si tratta dunque di un caso interessante della fortuna bergamasca e della percezione periferica di un dipinto del Cadorino.

46. Paolo Veronese  
e bottega (Benedetto  
Caliari?), *Martirio  
di san Giovanni Battista*,  
Dossena (Bergamo),  
chiesa parrocchiale  
di San Giovanni Battista



47. 'Haeredes Pauli',  
*San Rocco tra i santi Vito  
e Modesto*,  
Dossena (Bergamo),  
chiesa parrocchiale  
di San Giovanni Battista



#### I veronesiani: Alvise Benfatto e Maffeo Verona

Un capitolo di tutto riguardo è quello dei pittori riconducibili al lascito di Paolo Veronese e che ne rappresentano le formulazioni più avanzate. A monte si devono considerare le due pale d'altare della chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista di Dossena: quella del *Martirio del Battista* (fig. 46) fu eseguita nel 1575 per l'altare della “Scuola dei fratelli di Venezia”<sup>163</sup>. Un punto di equilibrio nella valutazione dell'opera consiste nell'assegnare a Paolo Veronese il disegno e alla bottega l'esecuzione, in particolare al fratello Benedetto<sup>164</sup>. L'altra pala con *San Rocco tra i santi Vito e Modesto* (fig. 47) è accostabile, invece, al gruppo di opere degli *Haeredes Pauli*, in cui prevale l'intervento di Carletto Caliari, ma non si esclude in questo caso un intervento di Alvise Benfatto detto dal Friso (Verona, 1544 circa - Venezia, 1609)<sup>165</sup>.

Per cronologia, a completamento del capitolo che si apre con queste due opere si può collocare l'*Assunzione della Vergine* (fig. 48) di Benfatto, originariamente collocata sulla parete di fondo del coro della basilica di Santa Maria Assunta di Gandino (ora Museo della Basilica), databile al 1609 su base documentaria, grazie alle notizie relative alla commissione di Giuseppe Negri<sup>166</sup>. Pertanto, si tratterebbe dell'ultima opera del nipote di Paolo Veronese, che si dimostra ancora una volta molto legato allo spirito della sua formazione, anche se per questa fedeltà egli non si rivela affatto artista monotono e, di certo, nella sua versatilità attende ancora di essere rivalutato<sup>167</sup>. Alla fase di più stretta osservanza veronesiana, conseguente alla sua partecipazione alla bottega e all'ossequio dettato dai vincoli di parentela, subentra quella in cui mostra di svincolarsi da modelli di partenza così illustri con un brio inventivo del tutto personale e una cura esecutiva che assume talvolta aspetti piacevolmente “decorativi”. L'interpretazione di facile presa del verbo veronesiano si concretizza in fase avanzata anche nell'assunzione di viraggi chiaroscurali che dipendono dalla ricerca dell'ultima stagione del Veronese, ma anche dall'imperante gusto tintorettesco al quale egli non si sottrae; con tutto ciò mantiene ferma la costruzione di accertamento disegnativo e l'esito plastico in tutta la sua integrità. D'esempio si indicano le tele più note di San Nicolò dei Mendicoli e quelle del soffitto dell'oratorio della Santissima Trinità di Chioggia, da collocarsi tra 1597 e 1602, pervase da un chiaroscuro a volte felpato, tale da consentire talvolta guizzi luminosi sulle superfici di colore sensibilissimo<sup>168</sup>.

Le peculiari modalità di elaborazione del linguaggio veronesiano come attuate da Alvise Benfat-



to trovano diffusione in virtù del ruolo formativo della sua bottega veneziana di cui beneficiarono, secondo quanto ricordato dal già citato Ridolfi, Maffeo Verona e Matteo Ingoli<sup>169</sup>. Soprattutto con Maffeo Verona (Verona, 1576 - Venezia, 1618), che diviene genero del proprio maestro e ne porta avanti la linea, si assiste alla formulazione di un veronesismo ormai "epigonico", indubbiamente facile e piacevole nella sua eleganza talvolta un poco estenuata<sup>170</sup>. L'attestazione è a largo raggio e il Bergamasco non è escluso. La maniera più semplice (o forse superficiale) per spiegarne in modo introduttivo lo spirito, specie nella fase più matura che qui interessa, è quella di recuperare l'aneddoto di Ridolfi: "Maffeo Verona, fu molto pronto d'ingegno, e dipinse con tale prestezza, che ne' giorni dell'estate soleva nel bel mattino abbozzar le figure, e prosciugarle al sole, prima, che venisse notte, dava lor fine"<sup>171</sup>. Questo prolifico "fa presto" si mostra nella sua migliore qualità in fase matura nel *Martirio di sant'Orsola* (fig. 49), che esegue nel 1612 per la chiesa di Santa Maria Annunciata di Serina in val Brembana<sup>172</sup>. Nella stessa parrocchiale si conservano anche sei tele, pensate al modo di scomparsi di polittico<sup>173</sup>. Con la dovuta cautela, a motivo dello stato di conservazione problematico, si può avanzare l'attribuzione a Maffeo Verona in questo stesso momento della *Madonna col Bambino in gloria e i santi Francesco d'Assisi e Martino* (fig. 50) della chiesa di San Martino Vescovo di Alzano, assegnata attualmente all'ambito di Palma il Giovane<sup>174</sup>.

Alle raccolte dell'Accademia Carrara appartengono le quindici tele (ciascuna di 28 x 22 cm) dei *Misteri del Rosario*, acquisite con il legato di Giacomo Carrara, delle quali non si conosce l'originaria collocazione, seppure siano da ritenere destinate al consueto complemento di una pala d'altare dedicata alla Madonna del Rosario<sup>175</sup>. Per queste opere si può proporre una datazione forse un poco più avanzata, in ogni caso il riscontro dell'esito esecutivo si può ricercare, anche per scala dimensionale, nella coperta della *Pala d'Oro* della basilica di San Marco che egli firma e data nel 1614.

48 Alvise Benfatto del Friso, *Assunzione della Vergine*, Gandino (Bergamo), Museo della Basilica; dalla basilica di Santa Maria Assunta

49. Maffeo Verona, *Martirio di sant'Orsola*, 1612, Serina (Bergamo), chiesa di Santa Maria Annunciata

50. Maffeo Verona, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Francesco d'Assisi e Martino*, Alzano (Bergamo), chiesa di San Martino Vescovo



Appartiene inoltre alla raccolta Carrara l'elegante tela "da stanza" di modeste dimensioni (54 x 78 cm) delle *Nozze mistiche di santa Caterina d'Alessandria* (fig. 51) che per qualità è a sua volta rappresentativa dei raggiungimenti dei primi anni del Seicento, quando il pittore scioglie con una materia preziosa, più ricca e cedevole il formalismo controllato (e almeno allora chiaroscurale) di Alvise Benfatto<sup>176</sup>. In questa occasione si propongono per la prima volta come opere di Maffeo Verona le tre piccole tele del legato Carrara con la *Pietà*, al centro, e due *Angeli in adorazione* ai lati (fig. 52), finora assegnate a pittore dell'ambiente di Felice Brusasorci<sup>177</sup>. Attualmente formano una sorta di trittico, ma in origine con ogni probabilità erano destinate all'apparato decorativo di un ciborio. Anch'esse si collocano nel passaggio stilistico d'inizio secolo, come si deduce dal confronto con le *Storie della Vergine* della chiesa delle Zitelle a Udine, spettanti agli anni a cavallo dei due secoli e ancora più legate ai modi del maestro<sup>178</sup>.

Un'ulteriore aggiunta a Maffeo Verona riguarda la piccola tela della *Madonna col Bambino e le sante Caterina da Siena e Caterina d'Alessandria* (fig. 53) che si conserva come opera di anonimo veneto presso la Curia vescovile di Bergamo; in tale inedito l'esito coincide con quello della *Madonna col Bambino in trono e i santi Domenico e altro santo domenicano* dell'Alte Pinacothek di Monaco di Baviera, (inv. 2360, foto museo 31/205)<sup>179</sup>. Si tratta, anche in tale caso, di un dipinto destinato alla devozione privata, significativo per documentare la *verve* del pittore e un registro espressivo addirittura ammiccante. La pittura è più rigida delle altre opere bergamasche qui elencate e sembra perdersi il rigore compositivo e la scioltezza del disegno. Pertanto può convenire una datazione sullo scorcio del secondo decennio, basata sul confronto con la pala della chiesa di San Francesco a Staffolo (Ancona) che egli firma e data nel 1617<sup>180</sup>.

Dalla raccolta di queste opere bergamasche appartenenti a momenti diversi è palese come non sarebbe aderente al vero prospettare un profilo di Maffeo Verona tutto incentrato sulla facilità e





51. Maffeo Verona,  
*Nozze mistiche di santa  
Caterina d'Alessandria*,  
Bergamo, Accademia  
Carrara

52. Maffeo Verona,  
*Pietà, Angeli in adorazione*,  
Bergamo, Accademia  
Carrara

53. Maffeo Verona,  
*Madonna col Bambino  
e le sante Caterina da Siena  
e Caterina d'Alessandria*,  
Bergamo, Curia vescovile



leggerezza d'esecuzione, qualità che pure si riscontra nelle opere devozionali della fase più tarda. Anche il suo fu un itinerario complesso e necessita di più d'una distinzione. Nella sostanziale fedeltà alla formazione veronesiana, egli mostra di derogare con l'accondiscendere, al solito, al dominante tintorettismo chiaroscurale, ma anche al naturalismo palmesco seppure alleggerito. Un esempio rappresentativo dell'assunzione di queste due componenti può ravvisarsi nella *Susanna e i vecchioni* (fig. 54), già in collezione privata di Colonia<sup>181</sup>. Le modalità della rilettura di Paolo Veronese alla luce dell'insegnamento di Alvise Benfatto si ravvisano invece nel *Cristo nell'orto sostenuto da un angelo* degli Uffizi (inv. 1664), da considerare in premessa alla lettura stilistica delle *Storie della Vergine* di Udine, come meritano parimenti la pala del *Crocifisso* di San Stae a Venezia e la *Pietà* della Staatsgalerie di Stoccarda, che qui gli si restituisce per la prima volta<sup>182</sup>.

Si osservi, del resto, come Maffeo Verona dovesse risentire con immediatezza delle oscillazioni stilistiche di Alvise Benfatto. Egli fu fautore di una pittura inizialmente in chiaro, come in origine nel telerico palesemente emulativo del *Centurione di fronte a Cristo* per la chiesa dell'Angelo Raffaele, firmato e datato nel 1587 – l'anno precedente la morte di Paolo – e che lo vede già iscritto da tempo nella Fraglia dei pittori. Negli anni di formazione di Maffeo Verona e negli anni successivi Benfatto progressivamente vira in scuro come si avverte al massimo grado nei citati cicli di San Nicolò dei Mendicoli e di Chioggia sullo scorcio del Cinquecento, nei quali più di un brano riconduce immediatamente ai modi propri del genere. Quest'ultimo doveva essere allora partecipe alla bottega o meglio aiuto, organicamente impiegato, potendosi solo in seguito liberare, staccandosi con modi propri anche dalla più stretta osservanza veronesiana.

Di seguito alle *Nozze mistiche di santa Caterina d'Alessandria* dell'Accademia Carrara, poco dopo la metà del primo decennio, si pone la tela dello stesso soggetto di Nantes (inv. 172)<sup>183</sup>. Si aggiun-



58. Pese Pace, *Madonna del Carmelo in gloria, santi e le anime del Purgatorio*, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Carmini



59. Pese Pace, *Lavanda dei piedi*, Chioggia, chiesa del Patrocinio di Maria Santissima, detta dei Filippini; dalla chiesa di Santa Croce (San Francesco della Croce Grande) in Venezia

Del catalogo di Pese Pace è nota soprattutto la pala della *Madonna del Carmelo in gloria, santi e le anime del Purgatorio* (fig. 58) della chiesa di Santa Maria dei Carmini a Venezia che fu eseguita tra 1597 e il 1602, poiché l'altare originario in cui era collocata risulta in costruzione alla prima data e, invece, nuovo e ammirevole alla seconda, quando dovette essere pronta per la stampa l'edizione di Stringa della *Venezia città nobilissima* di Sansovino, che esce nel 1604 con questo commento<sup>189</sup>. La commissione proviene dalla Scuola della Beata Vergine del Carmelo fondata nel 1594, alla quale il pittore è affiliato, comparando fra i dodici aggiunti nella *Mariiegola* del 1597<sup>190</sup>. Reca la firma di Pese Pace l'impeccabile telero della *Lavanda dei piedi* (fig. 59), che le fonti ricordano nella chiesa della Santa Croce (San Francesco della Croce Grande) in Venezia, passata in deposito alla chiesa del Patrocinio di Maria Santissima a Chioggia, detta dei Filippini<sup>191</sup>. Firmata è anche la pala di *San Sebastiano* (fig. 60) eseguita per l'altare Querini della chiesa di Santa Maria delle Vergini a Venezia, dove Boschini la segnala con la paternità di Aliense (Venezia, Gallerie dell'Accademia, depositi)<sup>192</sup>. Come spesso accade per altri pittori apparentemente defilati, un incremento alla conoscenza giunge dalle attestazioni del loro impegno nella periferia dello Stato. Un'opera tradizionalmente assegnata a Pese Pace rappresenta il *Padre eterno e il Cristo eucaristico in gloria, san Pietro apostolo in cattedra che riceve dagli angeli la tiara e i santi*





60. Paise Pace, *Martirio di san Sebastiano*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, depositi; dalla chiesa di Santa Maria delle Vergini a Venezia

61. Paise Pace, *Il Padre eterno e il Cristo eucaristico in gloria, san Pietro apostolo in cattedra che riceve dagli angeli la tiara e i santi Paolo e Andrea apostoli*, Bogliaco (Brescia), chiesa di San Pier d'Agrino



*Paolo e Andrea apostoli* (fig. 61) che si trova nella chiesa di San Pier d'Agrino a Bogliaco su di un altare che ha leggibile sulla predella la data 1602<sup>193</sup>. Rimanendo in terra bresciana, si devono annoverare nel catalogo di Pace due opere della chiesa parrocchiale di Sant'Andrea di Toscolano Maderno: in una egli ripropone la *Madonna del Carmine* (fig. 62) realizzata per Venezia, nell'altra presenta *La Vergine Maria in gloria e i santi Antonio abate e Cristoforo* (fig. 63) e appone firma e data nel 1602<sup>194</sup>. È già stato messo in luce il divario stilistico fra quest'ultima opera e quella di Bogliaco, per quanto riferibili entrambe al 1602. Ed è quella di Bogliaco a risultare isolata, pertanto torna utile poterle accostare quella del *Padre eterno in gloria e i santi Vincenzo Ferreri, Pietro apostolo, Antonio abate, Girolamo e Nicola da Bari* (fig. 64) della chiesa parrocchiale di San Giorgio a Brusje sull'isola di Hvar (Lesina), attribuita a Giovanni Battista Zelotti<sup>195</sup>.

Pur in assenza della firma o di accertamenti documentari, si propone l'attribuzione al pittore della pala del *Salvator Mundi e tre sante martiri Apollonia, Lucia e Agata* (fig. 65) della chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta a Pontoglio, il cui veronesismo ha suggerito finora l'accostamento a Francesco Montemezzano<sup>196</sup>. Un confronto utile può riguardare il telero della *Morte di san Benedetto* (fig. 66) già nel convento di San Nicolò di Tolentino a Venezia, finora assegnato genericamente alla scuola di Veronese (Venezia, Gallerie dell'Accademia)<sup>197</sup>. Oltre alla pala di Pontoglio, centro equidistante tra Brescia e



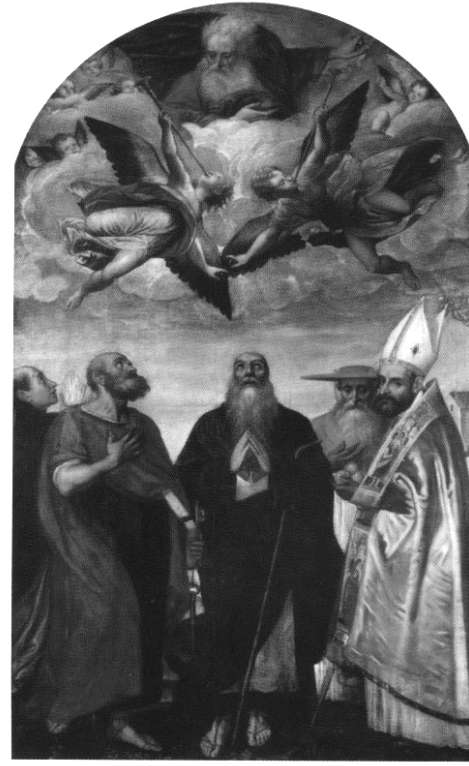
62. Pase Pace, *Madonna del Carmine*, Toscolano Maderno (Brescia), chiesa parrocchiale di Sant'Andrea



63. Pase Pace, *La Vergine Maria in gloria e i santi Antonio abate e Cristoforo*, Toscolano Maderno (Brescia), chiesa parrocchiale di Sant'Andrea

Bergamo, si restituisce a Pase Pace una prima opera in territorio bergamasco, la pala con *Il Padre eterno e la colomba simbolo dello Spirito Santo in gloria, la Madonna col Bambino fra i santi Giovanni Battista e Giuseppe* (fig. 67) della chiesa di Santa Maria Assunta di Onore, dov'è assegnata ad anonimo d'ambito locale di primo Seicento<sup>198</sup>. Il confronto con la pala firmata di san Sebastiano delle Gallerie veneziane e con quella attribuita di Pontoglio si ritiene sufficiente per convalidare questa nuova proposta di paternità. Dall'abbinamento delle opere 'cittadine' con queste di nuova acquisizione in area periferica il pittore veneziano rivela, come mai prima d'ora, i caratteri del suo stile e il loro 'evolversi' nel giro di pochi anni. La pala di Bogliaco, ad esempio, manifesta un esito che la distingue dalle altre a motivo della plasticità più risoluta, del nervosismo disegnativo e dei contrasti luministici come d'improvvisazione, così da potersi collocare all'ultimo posto dell'attuale catalogo. Se non fosse certificata da firma e data, è indubbio che l'attribuzione si sarebbe presentata problematica, nonostante le coincidenze tipologiche, specie degli angeli. Del resto è una difficoltà che in passato ha riguardato le altre opere che si sono aggiunte solo ora al catalogo. Il caso di Pase Pace, in definitiva, non è altro che la conferma di come nella ricerca odierna si sperimentino quelle difficoltà (dovute alla sovrapposizione di stili e alla quantità di maestri e opere), previste e indicate da Boschini a chi voglia giungere alla distinzione delle maniere dei sette e degli infiniti pittori del Tardomanierismo veneziano.

Il catalogo di un veronesiano operante sullo scorcio del Cinquecento e nei primi anni del Seicento qual è Pase Pace (ma si può dire altrettanto di Maffeo Verona) può essere ulteriormente accresciuto proprio rettificando



64. Pase Pace, *Padre eterno in gloria e i santi Vincenzo Ferreri, Pietro apostolo, Antonio abate, Girolamo e Nicola da Bari*, Brusje sull'isola di Hvar

(Lesina, Croazia), chiesa parrocchiale di San Giorgio



65. Pase Pace, *Salvator Mundi e tre sante martiri Apollonia, Lucia e Agata*, Pontoglio (Brescia), chiesa di Santa Maria Assunta

errori attributivi, più o meno recenti o clamorosi. Il primo riguarda chi scrive. La pala della *Madonna in gloria e i santi Michele arcangelo, Lorenzo e Vincenzo* (fig. 68) della chiesa di San Lorenzo a Mestre, già assegnata a Ludovico Pozzoserrato, si propone ora al catalogo di Pase Pace in una fase di veronesismo alla Maffeo Verona, successiva alla pala dei Carmini a Venezia<sup>199</sup>. La piccola tela di collezione privata con *San Francesco che visita santa Chiara e le clarisse* (fig. 69), proposta come opera di Maffeo Verona, potrebbe lasciare l'incertezza che si tratti invece di Pase Pace, se si dovesse guardare solo alle affilate figure in secondo piano e non alla messinscena<sup>200</sup>. Si tratta di attestazioni delle affinità fra i due prima ancora che con Pietro Damini, com'è stato sottolineato, dovute probabilmente alla comune estrazione dalla bottega di Veronese ed eredi.

Un caso emblematico delle difficoltà attributive che si possono incontrare e della delicatezza di distinzione fra due pittori della stessa estrazione e orientamento, come si ritengono Pase Pace e Maffeo Verona, è rappresentato dai due teleri dei *Santi quattro coronati* (figg. 70, 71) (ciascuno 130 x 185 cm) attualmente conservati presso il convento francescano dell'isola di San Francesco del Deserto (Venezia). A seguito del restauro compiuto nel 1996 sono stati presentati addirittura quali opere di collaborazione fra il giovane Jacopo Tintoretto e Andrea Schiavone, databili all'incirca al 1543<sup>201</sup>. Sfugge se tale attribuzione abbia già ricevuto rettifiche. La soluzione alternativa chiama in causa, senza dubbio, artisti dal calibro ben diverso e di altra stagione della pittura veneziana. Ripropone un caso di affinità stilistica, riguardante anche le tipologie assottigliate e le movenze flessuose, fra Maffeo Verona e Pase Pace. Al primo dei quali si ritiene appartengano, per quell'effetto di sgranatura del colore e chiaroscurale che





66. Paise Pace, *Morte di san Benedetto*, Venezia, Gallerie dell'Accademia; dal convento di San Nicolò di Tolentino a Venezia

si ritrova nello scomparto di fregio raffigurante *Il doge Alvise Mocenigo consegna a Sebastiano Venier il bastone del comando* (fig. 72), già assegnato a Leonardo Corona, che coincide con gli esiti del tardo Benfatto<sup>202</sup>. L'attribuzione diviene inequivocabile al confronto con gli scomparti di fregio di ubicazione ignota, già in collezione Cook a Richmond, con *Trionfi della Castità, Fama, Fede*<sup>203</sup>.

Pertanto, è opportuno non dimenticare le difficoltà nell'attribuzione che Boschini ebbe a ricordare. Un'avvertenza da accogliere ancora oggi, applicando cautela in generale nella distinzione e, nello specifico, nell'aprire le pagine fittissime dell'assiepatato catalogo dei pittori postridentini fra Venezia e Bergamo.

Tali inveterate difficoltà si sono presentate anche nello studio della pala raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria con san Giovanni Battista, santa Caterina d'Alessandria e due devoti* (fig. 73) della chiesa parrocchiale della Santissima Trinità di Trevasco, frazione di Nembro, sin qui solo menzionata, ma che in realtà ha offerto il motivo per affrontare la presente ricerca. In occasione del provvido restauro dell'opera diretto con impegno, rara competenza e passione da Amalia Pacia, condotto con perizia e scrupolo da Antonio Zaccaria, oltre ai veri valori di stile, è emerso nella sua completezza il nome dell'autore che solo ora leggiamo correttamente nel bizzarro intreccio di lettere capitali come "PASE PACE", anche se in parte rilevato in passato come un acronimo, quindi senza poter condurre alle giuste soluzioni. L'interpretazione proposta da chi scrive in occasione del restauro, negli aspetti anche criptici,



67. Paise Pace, *Il Padre eterno e la colomba simbolo dello Spirito Santo in gloria, la Madonna col Bambino fra i santi*

Giovanni Battista e Giuseppe, Onore (Bergamo), chiesa di Santa Maria Assunta



68. Paise Pace, *Madonna in gloria e i santi Michele arcangelo, Lorenzo e Vincenzo*, Mestre, chiesa di San Lorenzo

è stata finalmente determinante per il riconoscimento dell'opera a Paise Pace. Tuttavia il pervenire a questa lettura ha significato uno scatto d'intelligenza stilistica (si passi la velleità del termine), che deriva dalla tenacia e dalla lungimiranza della ricerca remota e sedimentata, rivolta ad aspetti e personalità apparentemente marginali della storia della pittura, quelli certo di minor grido, fra i quali indubbiamente si situa Paise Pace<sup>204</sup>. È stato necessario ricostruire per via stilistica un catalogo allargato del pittore, come si è qui sopra proposto, con l'aprire la cartella delle immagini e il taccuino degli appunti, da ultimo procedere assommando le poche opere veneziane certe, per lo più note attraverso vetuste riproduzioni, a quelle di nuova attribuzione dei territori, il Bergamasco e il Bresciano. Tutto questo ha posto le basi per porre il quesito sulla compatibilità stilistica della pala di Nembro e per giungere all'interpretazione della firma, certo creativa nella formulazione. Si deve sottolineare con chiarezza questo fatto, perché il risultato attributivo di cui si dà conto in questa circostanza, non è il frutto di una deroga di metodo dovuta alla presenza della firma. Si è percorsa la via maestra dell'analisi stilistica e comparativa, per cercare poi sostegno, anzi la definitiva credibilità in un dato positivo (comunque interpretabile, anche con difficoltà), il quale alla fine si rivela di certo determinante nella saldatura dei due aspetti, stile e documento. Il risultato attributivo messo a segno potrebbe indurre a chiudere l'analisi stilistica con l'appagante comparazione fra la pala di Nembro e quelle note sopra discusse. In realtà il percorso interpretativo



69. Maffeo Verona, *San Francesco che visita santa Chiara e le clarisse*, collezione privata

70. Maffeo Verona, *I santi Castorio e Simproniano*, Isola di San Francesco del Deserto (Venezia), convento dei Francescani Minori

71. Maffeo Verona, *I santi Nicostrato e Claudio*, Isola di San Francesco del Deserto (Venezia), convento dei Francescani Minori



72. Maffeo Verona, *Il doge Alvise Mocenigo consegna a Sebastiano Venier il bastone del comando*, già Venezia, mercato antiquario



si fa, con la nuova scoperta bergamasca, più articolato per la semplice ragione che i dati formali dell'opera, ancora una volta, non sono quelli che rendono l'autore più riconoscibile per le forme assottigliate, i movimenti scattanti, il modo calligrafico di definire le superfici, che hanno indotto a compararlo a Maffeo Verona. Nella pala di Nembro emerge evidente la preponderanza degli aspetti eminentemente veronesiani, si direbbe – almeno a prima vista – alla Alvise Benfatto e alla Andrea Vicentino di prima maniera, questa volta senza effetti chiaroscurali 'pseudo-tintorettiani'. La peculiarità di stile consiste, più precisamente, in una maggiore fedeltà al lascito veronesiano come rappresentato dagli eredi del grande maestro, tuttavia sentito in una sorta di cristallizzazione formale e, all'opposto, in un'ammirevole e inattesa libertà di stesura pittorica, quasi di un abile "non finito", che solo il restauro poteva rendere valutabile. Sotto quest'ultimo aspetto il brano che più connota lo stile del pittore, anche in questo ispirato da Veronese, è quello del personaggio nella sua prima maturità ritratto alle spalle di santa Caterina, dal volto emaciato e con lo sguardo perso come a inseguire struggenti pensieri (il ricordo del figlioletto orante qui ritratto in primo piano 'in abisso?'). Per il primo aspetto si osservi, invece, la veste in grigio-azzurro della santa martire, resa con una materia spessa, condotta con pennellate cifrate nella chiusura come uncinata delle pieghe dai riflessi serici secondo un'ispirazione di matrice propriamente veronesiana. Ascendenza, questa, che riguarda l'orchestrazione cromatica basata su valori timbrici, con effetti anche risonanti come quelli delle vesti in lacca di garanza e azzurro (lapislazzuli) della Vergine sul fondale di cielo screziato e l'escursione chiaroscurale delle nubi su cui si rapportano i profili dei due santi.

Tutto ciò non trova riscontro diretto, se non per un esito stilistico complessivo, nel catalogo finora noto di Pase Pace. In definitiva, il riconoscimento della pala di Nembro, in base alla convincente lettura della firma e ai dati superficiali di stile e tipologici comporta la presa d'atto che si è di fronte, con tutta probabilità, a un'opera da mettere tra le sue prime. La quale, per di più, si distanzia dai lavori accertati (pala dei Carmini, *post* 1597 - *ante* 1602; pala di Bogliaco, 1602), così da proporsi in grado di aprire un capitolo inedito nel percorso del pittore, quello più veronesiano, rispondente alla sua formazione, per molti aspetti finora insospettabile. Il contesto si ricava, una volta di più, da un dato positivo, da uno dei pochi documenti che lo riguardano. Pase Pace (amichevolemente registrato come "Pasin Pace pittor") compare il 15 giugno 1598 quale testimone al matrimonio di "magistro Gabriel Caliarì de San Samuel e dona Anzola Galina", contratto e celebrato nella chiesa di San Secondo<sup>205</sup>. L'altro testimone è l'illustre scultore veronese Girolamo Campagna, allora all'apice della sua fortuna.

La familiarità di Pace con gli eredi di Veronese trova un'altra conferma documentaria di poco precedente. In data 24 maggio 1598 "Pase Pace fiolo del signor Filippo testimonio giurato e pregato della suddetta presentazione" è in tal modo registrato dal notaio Giovanni Battista Tomasi che riporta da altro foglio, scritto da certo "messer Venturin", le aggiunte al testamento olografo di Benedetto Ca-





73. Pase Pace, *Madonna col Bambino in gloria con san Giovanni Battista, santa Caterina d'Alessandria e due devoti*, Trevasco, frazione di Nembro (Bergamo), chiesa parrocchiale della Santissima Trinità

74. Pase Pace, *Venere e Adone*, ubicazione ignota



liari, datato primo maggio 1598<sup>206</sup>. La scrittura si effettua in casa del testatore in San Samuele, dove tre giorni dopo, il 27 maggio, si apre il testamento “in presentia multorum consanguineorum” del defunto, fra i quali molto probabilmente lo stesso Pace<sup>207</sup>.

La vicinanza di quest'ultimo a Benedetto e Gabriele Caliarì non è occasionale o di circostanza. Dovette maturare con la sua formazione nella bottega di Paolo, quasi esclusivamente familiare o al più allargata a fedelissimi, oppure al più tardi, presso gli *Haeredes Pauli*, con i quali potrebbe configurarsi una collaborazione. La mancanza dei dati anagrafici di Pace non consente ora migliori congetture. Si può solo ipotizzare che fosse coetaneo di Gabriele Caliarì (1568-1631), il quale – secondo Ridolfi che elenca alcune sue opere – si dedica a un certo punto alla mercatura<sup>208</sup>. Alla morte del padre nel 1588 egli era appena ventenne, e per questo costretto a formare la società con lo zio Benedetto (1538-1598), che se ne assume la direzione, e con il fratello Carletto (Venezia, 1570-1596) di soli due anni più giovane. In definitiva, si dispone di elementi stilistici e documentari per poter congetturare che l'apprendistato o prima attività di Pase Pace avvenga nell'ambito degli *Haeredes Pauli*. Il complesso

lavoro di distinzione che riguarda la partecipazione di questi artisti all'attività di Paolo e poi l'individuazione di quella successiva svolta in comune o in autonomia, costituisce un nodo critico tra i più impegnativi della pittura veneziana dell'ultimo Cinquecento<sup>209</sup>. Non è questa l'occasione per avventurarsi in tale problematica. E per non perdere di vista Pase Pace e la sua pala di Nembro si deve sottolineare soprattutto l'affinità di stile che essa manifesta nei confronti delle opere sicure dell'ultima fase di Carletto Caliarì e con l'unica firmata di Gabriele Caliarì<sup>210</sup>.

Da questi elementi si deduce che la pala bergamasca di nuova acquisizione possa essere stata eseguita alla metà degli anni novanta, o probabilmente dopo la scomparsa di Carletto nel 1596. Al riguardo, Amalia Pacia ricostruisce in questa sede, oltre alla vicenda attributiva, il contesto in cui l'opera del pittore veneziano poté giungere nella località bergamasca e avanza un'interpretazione iconografica con particolare riguardo alla presenza caratterizzante dei due ritratti degli offerenti locali.

Per quanto concerne i caratteri di stile, i confronti, comunque fondamentali, con Carletto si possono restringere alle opere della fase successiva al 1593 in cui si situa il telero del *Cristo portacroce con la Veronica* eseguito per la chiesa della Santa Croce di Belluno (Gallerie dell'Accademia, in deposito nella cappella del Rosario dei Santi Giovanni e Paolo), la pala della *Madonna in gloria e santi* per San Nicolò del Lido (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), quella di *Sant'Agostino che detta la regola ai canonici lateranensi* per la sacrestia di Santa Maria della Carità (Gallerie dell'Accademia), la *Resurrezione di Lazzaro* per la confraternita dei Varotari (Gallerie dell'Accademia, in deposito a palazzo Pisani), la *Madonna col Bambino in gloria e santi* del duomo di Cologna Veneta, da ultimo il *Martirio di santa Giuliana*, del 1595, per la chiesa di San Teonisto di Treviso (Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco)<sup>211</sup>. L'interpretazione del linguaggio veronesiano che Carletto elabora nella fase più matura sta alla base dello stile che Pace dimostra nella pala di Nembro. La rivisitazione degli schemi di Paolo Veronese nelle opere elencate si concretizza sempre in modo accurato e addirittura meticoloso, si direbbe attraverso una lenta e diligente trascrizione disegnativa. Pertanto, le composizioni e non solo le forme risultano elegantemente cristallizzate. La loro valorizzazione deriva soprattutto dalla cromia lucida e persino brillante in un'orchestrazione sempre riuscita che non esclude sostegni chiaroscurali. Una prova che Pace deriva da Carletto non solo questi aspetti stilistici ma anche soluzioni figurative è data dalla tela di *Venere e Adone* (fig. 74) di ubicazione ignota, strettamente legata a



75. Gabriele Caliari, *Madonna col Bambino, sant'Anna Metterza e due angeli*, Liettoli di Campolongo (Padova), chiesa parrocchiale



76. Pase Pace, *Sacra famiglia e san Giovannino*, Princeton, University Art Museum

quelle da stanza del Caliari come *La creazione di Eva e Il peccato originale* della Galleria degli Uffizi, ma soprattutto all'*Angelica e Medoro*, invenzione nota nelle versioni della Narodni Galerie di Praga e di collezione privata di Padova, che fu tradotta al bulino da Aegidius Sadeler II nel suo soggiorno tra Verona e Venezia dal 1594 al 1597<sup>212</sup>. Tutti gli aspetti dello stile degli *Haeredes Pauli* e di Carletto in particolare risultano ricevere una sorta di semplificazione nella pala della *Madonna col Bambino, sant'Anna e due angeli* (fig. 75) della parrocchiale di Liettoli di Campolongo (Padova), l'unica nota di Gabriele a essere firmata; si tratta dell'elaborazione nel suo integrale sviluppo verticale della composizione attestata dalla tela della Pinacoteca Capitolina di Roma con tutta probabilità decurtata nella parte superiore, la cui qualità consente di considerarla il frutto della collaborazione degli *Haeredes Pauli*, si ritiene con il più largo intervento di Benedetto<sup>213</sup>. La pala di Liettoli, a prescindere dalla datazione che non si esclude riguardi il momento subito successivo alla morte di Benedetto, in modo da giustificare l'apposizione della firma di Gabriele, va citata perché documenta – nella riproposizione di un modello veronesiano disponibile in bottega – un livello di qualità che può mutare repentinamente e il raggiungimento da ultimo di uno stile associabile a quello di Pace nella pala di Nembro, caratterizzata da altrettanta semplificazione compositiva rispetto ai modelli di Carletto sopra elencati<sup>214</sup>. Quest'ultima, si ritiene manifesti in tutti i casi un esito stilistico aderente in particolare a quello della *Madonna del Rosario e santi* della chiesa parrocchiale di San Lorenzo di Saletto di Montagnana (Padova), considerata opera di Carletto e Gabriele Caliari, soluzione del tutto credibile; ma si può aggiungere anche il confronto con la *Trasfigurazione di Cristo* passata di recente sul mercato antiquario come di Carletto<sup>215</sup>. Un ultimo confronto probante per la pala di Nembro di Pase Pace riguarda la *Sacra famiglia e san Giovannino* (fig. 76) di Princeton (University Art Museum, inv. 35-42), considerata dell'ambito di Carletto, ma anche di Gabriele, a motivo di componenti non del tutto ortodosse se si legge il commento sintetico di Pignatti: “la porremmo, per il tocco luministico tintorettesco e la minuzia ritrattistica alquanto bassanesca del volto di san Giuseppe, nell'ambito di Carletto Caliari”<sup>216</sup>. Al di là delle qualificazioni circa l'ispirazione pluridirezionale, tutte comprensibili, si segnala soprattutto, e molto semplicemente, la stretta affinità delle tipologie e dell'esito pittorico nei confronti della nuova pala bergamasca di Pace, tanto da consentire di avanzare l'attribuzione in suo favore. Il veronesismo di Pace, assimilabile a quello degli *Haeredes Pauli*, trova conferma in opere di altro registro, che supportano la ricostruzione del percorso ora proposto. Si raccolgono attorno a un'opera raffinata di piccole dimensioni raffigurante *Nabucodonosor che riconosce il miracolo dei tre giovani*





77. Pese Pace,  
Nabucodonosor fa mettere  
i tre giovani nella fornace  
e l'angelo allontana  
le fiamme, ubicazione  
ignota

78. Pese Pace,  
Nabucodonosor  
che riconosce il miracolo  
dei tre giovani nella  
fornace (?), ubicazione  
ignota

79. Pese Pace,  
Annunciazione,  
già Vancouver, collezione  
Carl Rose





80. Paise Pace,  
*Madonna col Bambino,  
san Giovannino e i santi  
Elisabetta e Francesco  
d'Assisi*, già Vienna,  
mercato antiquario

81. Paise Pace *Madonna  
col Bambino in trono,  
san Marco che presenta  
un devoto, i santi Antonio  
abate, Bernardino  
da Siena e Michele  
arcangelo*, già Vienna,  
mercato antiquario

82. Paise Pace, *Venezia  
in trono e cinque dogi  
che le rendono omaggio*,  
disegno, Windsor,  
Royal Library



*nella fornace* (?) (fig. 78), opera senza casa che ha la fortuna di essere firmata ("PASE PACE"), la quale sintetizza gli aspetti stilistici sopra indicati nella prossimità soprattutto con Carletto Caliarì<sup>217</sup>. Fa parte probabilmente dello stesso ciclo la tavola (42 × 35 cm) con la scena di *Nabucodonosor fa mettere i tre giovani nella fornace e l'angelo allontana le fiamme* (fig. 77)<sup>218</sup>.

Sulla scorta del confronto con queste opere si sostiene l'aggiunta al catalogo di Pace dell'*Annunciazione* (fig. 79) (76,5 × 63 cm), già in collezione Carl Rose di Vancouver; della *Madonna col Bambino, san Giovannino e i santi Elisabetta e Francesco d'Assisi* (fig. 80), tela (34 × 41,5 cm), già presentata come di Carletto Caliarì, e della *Madonna col Bambino in trono, san Marco che presenta un devoto, i santi Antonio abate, Bernardino da Siena e Michele arcangelo* (fig. 81) (84,5 × 125,5 cm), già presentata come opera attribuita a Tintoretto<sup>219</sup>.

Si ritiene che questo gruppo di opere offra gli elementi per aggiungere l'attribuzione del disegno raffigurante *Venezia in trono e cinque dogi che le rendono omaggio* (fig. 82) della Royal Library di Windsor (inv. 6696), assegnato ad anonimo della scuola di Veronese<sup>220</sup>. Le movenze delle figure, l'essenzialità delle forme e gli aspetti tipologici trovano precisa corrispondenza. In questo caso Pace non è più condizionato da un preciso modello di Paolo, come si riscontra nei due disegni degli Uffizi a lui riconosciuti in antico, che sono derivazioni parziali da opere del maestro: il telero con *l'Imperatore Federico Barbarossa riconosce l'antipapa Ottaviano* per Palazzo Ducale, distrutto nel 1577, e *l'Allegoria della battaglia di Lepanto*, nota in più versioni<sup>221</sup>.

Pertanto la scoperta della pala di Nembro firmata con capziosità da Paise Pace rende finalmente possibile l'identificazione della sua personalità artistica in una prospettiva inedita, permette di aggiungere una voce al coro dei veronesiani, utile alla loro distinzione che rimane sempre difficile, come lo è per gli "infiniti pittori di moltissima stima" del Tardomanierismo di boschiniana memoria. Si conferma altresì come le soluzioni possano trovarsi nei territori del dominio di Venezia, questa volta nel ricco e attraente giacimento pittorico del Bergamasco.



Si ringraziano per la preziosa collaborazione Renato Benedetti, Cristina Cappelletti, Domizio Cattoi, Cristina Falsarella, Wilma Locatelli, Rosalba Molesì, Roberto Pedrali, Stefano Pizzolo, Marina Sambo e Alberto Sangalli.

<sup>1</sup> Marco Boschini, *Breve Istruzione per intender in qualche modo le maniere degli Autori Veneziani*, in *Le ricche minere della pittura veneziana. Seconda impressione con nove aggiunte*, Venezia, Nicolini, 1674.

<sup>2</sup> Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte ovvero le Vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato [...]*, 2 voll., Venezia, Sgauri, 1648, edizione a cura di D. von Hadeln, Berlin 1924, II.

<sup>3</sup> Su tale problematica basti qui il rinvio al saggio fondamentale di A. Prosperi, *Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1990, II, pp. 581-592.

<sup>4</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte* cit., ed. 1924, II, p. 160.

<sup>5</sup> Su queste opere ricordate da Ridolfi (*Le Maraviglie dell'Arte* cit., ed. 1914, I, p. 397) si rinvia all'illustrazione di M. Olivari, *Presenza venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, II, Bergamo 1984, pp. 180 cat. 7, 190 fig. 190; pp. 182 cat. 18, 190 fig. 3.

La prima si trova ora presso la Biblioteca Caversazzi ospitata nell'ex Palazzo Comunale, la seconda è depositata presso l'Accademia Carrara. Per quest'ultima opera si veda L. Attardi, in *I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo*, a cura di G. Valagussa e G.C.F. Villa, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 14 ottobre 2010 - 30 gennaio 2010), Milano 2010, pp. 134-135. Il terzo ovato ricordato da Ridolfi fu distrutto nel 1797. Per quanto riguarda il contesto storico, anziché i contributi di carattere generale, ci si limita a segnalare per l'originalità quello di G. Benzioni, *Venezia e Bergamo: implicanze di un dominio*, in "Studi veneziani", n.s., XX, 1990, pp. 15-58.

<sup>6</sup> *Relazioni dei Rettori veneti in Terraferma. XII, Podestaria e Capitanato di Bergamo*, Milano 1978, p. 173.

<sup>7</sup> F. Rossi, *Pittura anonima bergamasca*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, III, Bergamo 1985, pp. 528, 541 cat. 40, 564 fig. 1.

<sup>8</sup> In questa circostanza si attinge unicamente alla letteratura locale. Cfr. G. Tomasoni, *Volti e fasti di una parrocchia: Sorisole*, s. l. 1964, pp. 47, 53; *Santi Pietro e Alessandro in Sorisole*, [Bergamo, Fondazione Adriano Bernareggi], 2006, pp. 23, 24.

<sup>9</sup> Il 5 maggio 1632 venne sepolto nella parrocchiale di Sorisole e sulla sua tomba venne posta un'iscrizione.

<sup>10</sup> Rossi, *Pittura anonima bergamasca* cit., pp. 545 cat. 54, 567 fig. 4.

<sup>11</sup> In questa occasione ci si limita a far riferimento al quadro di sintesi autorevole spettante a B. Passamani, *Il manierismo bresciano*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano 1986, pp. 203-216; a V. Guazzoni, *La pittura del Seicento nei territori di Bergamo e Brescia*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, Milano 1989, pp. 104-122.

<sup>12</sup> Passamani *Il manierismo bresciano* cit., pp. 203-216. Nello stesso volume le biografie dei pittori bresciani di seguito citati sono di Pier Virgilio Begni Redona, Elena Lucchesi Ragni, Renata Stradiotti. In proposito è di particolare utilità il saggio di E.M. Guzzo, *Note bresciane in margine al volume della Mason Rinaldi: Palma il Giovane, Camillo Rama e altro*, in "Brixia Sacra", n.s., XX, 5-6,

settembre-dicembre 1985, pp. 204-214. Un paragrafo a se è dedicato a tale presenza da Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 164-167. La questione è ripresa nella monografia dedicata a Bertanza da I. Marelli, *Giovanni Bertanza: il suo tempo e il panorama della Riviera bresciana*, in *Giovanni Andrea Bertanza. Un pittore del Seicento sul Lago di Garda*, San Felice del Benaco 1997, pp. 25-43.

<sup>13</sup> S. Bozzi, *Giugno (Zugno, Zugni)*, *Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, 2001, pp. 704-706; M. Amaturò, *Bertanza e Palma il Giovane*, in *Giovanni Andrea Bertanza* cit., pp. 45-53.

<sup>14</sup> Per tali casistiche si rinvia a Guzzo *Note bresciane* cit., pp. 211 segg.

<sup>15</sup> Su Ballini si rinvia a G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009, pp. 177-181. Lo si segue a partire dal *San Lorenzo battezza il figlio del suo carceriere* (1574) della chiesa abbaziale di Santa Maria di Praglia (C. Ceschi Sandon, *Pittori attivi a Praglia*, in *L'abbazia di Santa Maria di Praglia*, a cura di C. Carpanese e F. Trolese, Milano 1985, pp. 135-148) fino agli ovati per il soffitto della Sala dello Scrutinio, ai dipinti dell'Andito della Sala del Maggior Consiglio e della Sala della Cancelleria di Palazzo Ducale del 1585 circa. Su Peterzano e Tiziano basti qui il rinvio a E.M. Dal Pozzolo, *L'Allegoria della musica di Simone Peterzano, allievo di Tiziano e maestro di Caravaggio*, Firenze 2012.

<sup>16</sup> C. Rigoni, in *La carità a Vicenza: i luoghi e le immagini*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 20 aprile-14 luglio 2002), Venezia 2002, pp. 74-75 cat. 9.

<sup>17</sup> Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 153-204; E.M. Guzzo, *La pittura del tardo Manierismo bresciano a Bergamo*, in "Brixia Sacra", n.s., 5-6, settembre-dicembre 1987, pp. 133-138.

<sup>18</sup> Rossi, *Pittura anonima bergamasca* cit., pp. 517-571.

<sup>19</sup> Nella citata collana de *I pittori bergamaschi*, è appena il caso di ricordarlo, simile denominazione riguarda gli specifici capitoli del Seicento sopra ricordati, frutto delle ricerche di F. Rossi (*Pittura anonima bergamasca* cit.) e M. Olivari (*Presenza venete e bresciane* cit.).

<sup>20</sup> F. Rossi, *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, collaborazione storico-bibliografica di R. Paccanelli, Bergamo 1979; Idem, *Accademia Carrara. 1. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Bergamo 1988; Idem, *Accademia Carrara. 2. Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII*, Bergamo 1989.

<sup>21</sup> Si ringrazia in modo particolare per la disponibilità a facilitare le ricerche la responsabile Wilma Locatelli.

<sup>22</sup> N. Ivanoff, P. Zampetti, *Jacopo Negretti detto Palma il Giovane*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, III, Bergamo 1979; S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984.

<sup>23</sup> Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., p. 75 cat. 23; p. 89 cat. 131; p. 309 figg. 290, 291. Per la versione di Peranda cfr. G. Fossaluzza, *I dipinti della collezione de Mompurgo di Trieste: a proposito di un dipinto "non firmato"*, *Peranda non Palma*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 16-17, 1997, pp. 234-237, fig. 14, con segnalazione di altre versioni palmesche associabili alla pala di Bergamo.

<sup>24</sup> Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., p. 75 cat. 22, fig. 432.

<sup>25</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte* cit., ed. 1924, II, p. 193.

<sup>26</sup> Donato Calvi, *Effemeride sagro-profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi, et terri-*

*torio da suoi principii fin'al corrente anno*, Milano, Francesco Vigone, 1676, II, p. 13. Datata 1615-1620 da Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., p. 75 cat. 21, fig. 720.

<sup>27</sup> Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., p. 107 cat. 252 fig. 676: 1620 circa.

<sup>28</sup> L'attività degli Agazzi è documentata largamente da E.R. Dursteler, *Venetians in Constantinople. Nation, Identity, and Coexistence in the Early Modern Mediterranean*, Baltimore MD 2006, pp. 41-42, 50-52, 55, 166. All'Arte della seta si iscrivono gli esponenti delle più antiche e nobili famiglie di Bergamo. Ad esempio nel 1590 vi figura Cornelio figlio di Francesco Agazzi. Questo dato costituisce probabilmente un anello circa l'ereditarietà del mestiere presso tale famiglia. Cfr. R. Ragosta Portioli, *I mercanti bergamaschi nella città di Napoli nel secolo XVI*, in *Storia economica e sociale di Bergamo. Il tempo della Serenissima /2. Il lungo Cinquecento*, Bergamo 1998, p. 227.

<sup>29</sup> U. Tucci, *Psychology of the Venetian Merchant in the Sixteenth Century*, London 1973.

<sup>30</sup> Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., p. 76 cat. 28, fig. 222.

<sup>31</sup> Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., p. 149 cat. 602, fig. 450: 1610, per confronto con la pala dello stesso soggetto ora conservata nel duomo di Castelfranco Veneto.

<sup>32</sup> Tela, 147 × 113 cm. Per i confronti si veda Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., pp. 111 cat. 286, 310 fig. 292.

<sup>33</sup> Ivanoff, Zampetti, *Jacopo Negretti* cit., p. 552, cat. 171; Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., p. 103 cat. 225, fig. 584.

<sup>34</sup> Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., pp. 161 cat. D143, 411 fig. 582.

<sup>35</sup> L. Pagnoni, *Chiese parrocchiali bergamasche*, Bergamo 1979, p. 299.

<sup>36</sup> Olio su tela, 157 × 106 cm.

<sup>37</sup> La scoperta è stata segnalata da M.G. Recanati, *E nel buio brillò... un Palma*, in "L'Eco di Bergamo", 3 ottobre 1993, p. 19.

<sup>38</sup> A. Di Gennaro, *Zanica. Arte e storia nella parrocchiale XVI-XVII secolo*, s. l. 2004, pp. 275-290 scheda 12.

<sup>39</sup> Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., pp. 100 cat. 205, 279 fig. 228; pp. 133 cat. 485, 280 fig. 229; pp. 96 cat. 174, 286 fig. 242; pp. 143-144 cat. 545, 295 fig. 260; pp. 88 cat. 122, 324 fig. 338.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 89, cat. 127, 128, 313, 326 figg. 303, 342.

<sup>41</sup> Di Gennaro *Zanica* cit., pp. 276 segg.

<sup>42</sup> Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., p. 75 cat. 23, fig. 290, p. 88; p. 89 cat. 131, fig. 291.

<sup>43</sup> Rossi, *Accademia Carrara 2* cit., p. 169; Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., pp. 75 cat. 20, 430 fig. 645: 1615-1620 circa.

<sup>44</sup> Ivanoff, Zampetti, *Jacopo Negretti* cit., p. 529.

<sup>45</sup> Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., p. 75 cat. 19, fig. 590; G.C.F. Villa, in *I grandi veneti* cit., pp. 142-143 cat. 53.

<sup>46</sup> *Santa Caterina da Siena, vita scritta dal B. Raimondo da Capua*, tradotta dal P. Giuseppe Tinagli, prefazione di P. Giacinto d'Urso, quinta edizione, Siena 1994.

<sup>47</sup> Ivanoff, Zampetti, *Jacopo Negretti* cit., p. 529 cat. 10.

<sup>48</sup> Per la datazione cfr. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., p. 75 cat. 18, fig. 568.

<sup>49</sup> Rossi, *Accademia Carrara 1* cit., p. 176. Tralasciata da S. Mason Rinaldi nella monografia palmesca del 1984. L'opera è messa nella giusta luce valutativa da E.M. Guzzo (*Note bresciane* cit., p. 210) che ritiene non agevole la

datazione. Sui dipinti di Palma eseguiti su pietra di paragone si consenta il rinvio a G. Fossaluzza, in *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, a cura di M. Bona Castellotti, catalogo della mostra, Milano 2000, pp. 76-77 cat. 37.

<sup>50</sup> Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., pp. 73 cat. 5, 325 fig. 341; pp. 73 cat. 5, 326 fig. 342; pp. 80-81 cat. 61-63, 329-330 figg. 350-352.

<sup>51</sup> Per il primo dipinto cfr. Rossi, *Accademia Carrara 2* cit., p. 171; per gli altri in *pendant* cfr. G.C.F. Villa in *I grandi veneti* cit., pp. 150-151 cat. 58-59.

<sup>52</sup> Il dipinto che giunge con il legato Carrara fu assegnato ad Angelo Paglia, con dubbio al vicentino Giovanni Cozza da Rossi, *Accademia Carrara Bergamo* cit., p. 256. Non compare nei cataloghi di Ivanoff, Zampetti (*Jacopo Negretti* cit.) e di S. Mason Rinaldi (*Palma il Giovane* cit.). L'attribuzione a Palma si deve a Guzzo, *Note bresciane* cit., p. 209. Lo studioso prende in esame puntualmente le versioni del tema da potersi mettere a confronto e sostiene una datazione all'aprirsi del Seicento. Il giudizio sospensivo come opera di Palma è di Rossi, *Accademia Carrara 2* cit., p. 175.

<sup>53</sup> Rossi, *Accademia Carrara 1* cit., p. 174: opera dubitativa. Manca nei cataloghi di Ivanoff, Zampetti (*Jacopo Negretti* cit.) e di Mason Rinaldi (*Palma il Giovane* cit.).

<sup>54</sup> Rossi, *Accademia Carrara 2* cit., p. 171; Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., pp. 74-75 cat. 17, fig. 360, con bibliografia: Palma, 1600-1604 circa.

<sup>55</sup> Rossi, *Accademia Carrara 2* cit., p. 196: Claudio Ridolfi. Manca in Ivanoff, Zampetti (*Jacopo Negretti* cit.) e in Mason Rinaldi (*Palma il Giovane* cit.).

<sup>56</sup> Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., pp. 86 cat. 104, 154 cat. D21, 455-456 figg. 733, 745.

<sup>57</sup> Non è questa la sede per la verifica di tale presenza. Si nota solo a titolo puramente esemplificativo come rientrano in questa problematica le opere seguenti: *Cena in casa di Simone il fariseo* della chiesa di San Giuseppe Sposo di Bergamo, cfr. Pagnoni, *Chiese parrocchiali bergamasche* cit., p. 157; *La Maddalena che unge i piedi di Gesù Cristo* del santuario della Madonna dei Campi a Sorisole (240 × 235 cm); *Compianto di Cristo*, chiesa cattedrale di Sant'Alessandro, Bergamo. Un'incertezza sull'attribuzione a Palma riguarda la rovinata *Andata al Calvario* della chiesa di San Giorgio Martire di Treviso.

<sup>58</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte* cit., ed. 1924, II, pp. 101-107. Per l'edizione del documento sulla data di nascita del pittore e le prime affatto frammentarie conseguenze di seriazione cronologica delle opere si veda V. Sapienza, *Leonardo Corona, 1552-1596*, in "Venezia Cinquecento", XVI, 32, luglio-dicembre 2006, pp. 195-207 (con bibliografia pregressa sull'autore). Rimane fondamentale il profilo di E. Manzato, *Leonardo Corona da Murano*, in "Arte Veneta", XXIV, 1970, pp. 128-150. Si veda inoltre G. Nepi Scire, *Leonardo Corona*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, a cura di R. Pallucchini, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981), Milano 1981, pp. 228-230; M. Repetto Contaldo, *ad vocem Corona Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma 1983, pp. 286-290. Su Corona disegnatore si veda in particolare W.R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001, pp. 196-198.

<sup>59</sup> S. Weber, *I pittori Sandelli di Arco*, in "Studi trentini", III, 1922, p. 30 (pp. 27-32).

<sup>60</sup> B. Passamani, *Opere mobili ed affreschi, in Restauri ed acquisizioni 1973-1978*, catalogo della mostra, Trento 1978, pp. 193-197. Tratta dell'opera E. Chini, *L'arte nelle Giudicarie Esteriori*, in *Le Giudicarie Esteriori. Banale, Bleggio, Lomaso. Cultura e storia*, a cura di A. Gorfer, Ponte Arche 1987, pp. 48-51; Idem, *La pittura in Trentino e in Alto Adige nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, I, pp. 133, 136 fig. 176, 138 nota 39, con bibliografia; Idem, *I dipinti, in Dalle chiese delle Giudicarie. Un esempio di catalogazione*, a cura di E. Chini e F. Menapace, catalogo della mostra (Castello di Stenico, 19 luglio - 27 ottobre 1991), Trento 1991, p. 87.

<sup>61</sup> Il merito dell'attribuzione va riconosciuto a Enrico Maria Guzzo, *Un inedito bresciano per la giovinezza del Tintoretto e una restituzione a Leonardo Corona*, in "Arte Veneta" XLII, 1988, pp. 74-76 fig. 4, note 13-15. Lo studioso fornisce i dati sulle circostanze della commissione.

<sup>62</sup> G. Delfini Filippi, in *Noale. Città d'arte*, a cura di F. Pigozzo, Cittadella (Padova) 2007, pp. 25-27: come Peranda. Riscontri figurativi si trovano nella pala del *Cristo risorto e santi* della chiesa parrocchiale dei Santi Cosma e Damiano di Fasana (Fažana) edita poco dopo il 1590. Cfr. N. Kudiš Burić, *Alcuni contributi all'"accademismo" veneziano fra Cinque e Seicento in Istria*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 18-19, 1999, pp. 207-209.

<sup>63</sup> Manzato, *Leonardo Corona* cit., pp. 130, 136 fig. 177; A.M. Spiazzi, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del sec. XIX. Vicende e recuperi*, in "Bollettino d'Arte", XX, 1983, pp. 97-98, 101 fig. 19. Nella cattedrale cenedese si conserva di Corona anche la *Resurrezione di Cristo*, tela proveniente da San Gimignano a Venezia o da Santa Maria Nova, cfr. ivi, pp. 98, 101 fig. 20. L'opera è virtualmente inedita, mai riprodotta convenientemente, difficile da raggiungere per formulare un giudizio, che si lascia quindi sospeso.

<sup>64</sup> Per le sue opere concentrate nella chiesa dei Santi Nazario e Celso, il suo dono ai Camaldolesi dell'Eremito di Garda, inoltre per i suoi rapporti con i veronesi basti qui il rinvio a S. Marinelli, *Verona 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, II, Milano 1988, pp. 872, 874, 881-883 figg. 947-949.

<sup>65</sup> [Saverio Dalla Rosa, Alessandro Pompei], *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Verona 1829, p. 10: Peranda. Non è questo il contesto per la ricostruzione della fortuna critica. Basti il rinvio a Marinelli, *Verona 1540-1600* cit., p. 883 nota 95.

<sup>66</sup> Sul dipinto di Bitonto si veda ora la scheda di N. Barbone Pugliese in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia "Girolamo e Rosanna Devanna", 2012-2013), Foggia 2012, pp. 248-249 cat. 5, tav. VIII. In questa pubblicazione (ivi, pp. 48 tav. XIX, 54 tav. XXV) sono riprodotti in tavole a colori i dipinti di Molfetta e di Lecce come Palma, pertanto l'attribuzione a Corona si ritiene avanzata per la prima volta nella presente occasione.

<sup>67</sup> Un avvio è di Sapienza, *Leonardo Corona* cit., pp. 195 segg.

<sup>68</sup> A quest'ultimo periodo spetta l'emblematica *Pietà* della Galleria Estense di Modena felicemente restituitagli da R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense*, Roma 1945, p. 185. Cfr. J. Bentini, *Pittura veneta nelle raccolte estensi di*

*Modena*, in *La pittura veneta negli stati estensi*, Modena 1996, pp. 291 fig. 31, 302.

<sup>69</sup> G. Ericani, in *Dall'Adige alle Alpi. Tesori ritrovati della Chiesa di Padova*, a cura di A. Nante, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano), Padova 2003, pp. 74-75 cat. 10. Si deve a Debora Tosato (*Riflessioni sulla mostra Dall'Adige alle Alpi. Tesori ritrovati della Chiesa di Padova*, in "Venezia Arti", 17-18, 2003-2004, pp. 162, 163 note 11-12) la precisazione sulla provenienza dell'opera e conseguentemente sull'identificazione del committente e la data di pubblicazione.

<sup>70</sup> S. Mason Rinaldi, *La cappella del SS. Sacramento in San Zulian*, in "Atti dell'Istituto Veneto per le Scienze, Lettere ed Arti", 1975-1976, tomo CXXXIV, pp. 439-456; Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., pp. 134, 135 cat. 495, 496, 499.

<sup>71</sup> Per il soffitto non vale la data ante 1585, data di morte di Girolamo Vignola, del quale sono registrati i pagamenti delle tele del soffitto della chiesa, cfr. J. Schulz, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkley-London 1968, p. 66 n. 65. Vale bensì il *terminus post quem* su base documentaria fissato dalle ricerche di Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., pp. 67, 71 doc I, 135 cat. 498.

<sup>72</sup> Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Firenze, Marescotti, 1584, pp. 559-561.

<sup>73</sup> La discussione sui teleri da riconoscere a Corona rispetto alla proposta estensiva di E. Manzato (*Leonardo Corona* cit., pp. 128-134 figg. 174-178) è avviata da Sapienza, *Leonardo Corona* cit., p. 205 nota 11. Con riferimento all'esito stilistico di queste opere e non altrimenti si può prendere in considerazione come opera di Corona la tela con *Cristo davanti a Pilato*, passata con attribuzione a Palma all'asta Lemperz di Colonia in data 21 marzo 2012, lotto 37 (tela, 100 x 118,5 cm). Sono comunque intriganti le affinità di stile con l'Andrea Vicentino migliore.

<sup>74</sup> Manzato, *Leonardo Corona* cit., pp. 128-130, fig. 179.

<sup>75</sup> Vige ancora una certa indeterminatezza cronologica sull'esecuzione del ciclo. Cfr. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., p. 130 cat. 449; A. Gallo, S. Mason, *Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli. Arte e devozione*, Venezia 1994, p. 34.

<sup>76</sup> Il catalogo è puntualmente ricostruito da Mariolina Olivari. Da questo si escludono con più decisione le due *Storie di re David* della chiesa di Santo Stefano di Villa di Serio. Cfr. Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 187 cat. 52, 196 figg. 1-2; Guzzo, *Note bresciane* cit., p. 134: le esclude categoricamente.

<sup>77</sup> Per le due opere si veda Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 186, cat. 45, 195 fig. 2; pp. 184 cat. 32, 195 fig. 4. La pala di Sottoc chiesa che mostra lo stemma del committente è contenuta in un altare la cui iscrizione reca l'anno 1575.

<sup>78</sup> Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 184 cat. 34, 195 fig. 3; pp. 179 cat. 6, 195 fig. 5.

<sup>79</sup> L'osservazione spetta a Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 182 cat. 19, 195 fig. 6.

<sup>80</sup> P. Battistella, *Notizie biografiche di Andrea Michieli detto Vicentino*, in "Venezia arti", 9, 1995 (1996), pp. 145-146.

<sup>81</sup> Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 179 cat. 4, 195 fig. 7.

<sup>82</sup> Ivi, pp. 183 cat. 25, 196 fig. 3.

<sup>83</sup> Olio su tela, 95 x 97 cm. Cfr. Pagnoni, *Chiese parrocchiali bergamasche* cit., p. 157.

<sup>84</sup> A. Pinetti, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. I. Provincia di Bergamo*, Roma 1931, p. 157. Il restauro potrà accertarne i valori e forse la firma celata dalle molte ridipinture.

<sup>85</sup> Rossi, *Accademia Carrara 1* cit., p. 28.

<sup>86</sup> Rossi, *Accademia Carrara 1* cit., p. 307 inv. 67. Il contesto è quello ricostruito a proposito di una piccola tela della Pinacoteca Tosio Martinengo, inv. 1099, e che comprende le cinque tele della chiesa dei Frari a Venezia utili da porre a confronto per il respiro paesistico, cfr. G. Fossaluzza, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Seicento e Settecento*, a cura di M. Bona Castellotti ed E. Lucchesi Ragni, Venezia 2011, pp. 156-257 cat. 164.

<sup>87</sup> R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1952, p. 32.

<sup>88</sup> Su Peranda si rinvia a R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano 1981, I, pp. 41-44; A. Ruggeri Augusti, *Sante Peranda*, in *Da Tiziano a El Greco* cit., pp. 236-237. Nell'ottica dell'attività emiliana e non solo si vedano, tra gli altri, i contributi di carattere generale di G. Martinelli Braglia, *Sante Peranda. Un pittore alle corti dei Pico e degli Este*, Modena 1987; G. Fossaluzza, in *Arte a Mirandola al tempo dei Pico*, a cura di V. Erlindo, catalogo della mostra (Mirandola-Mantova, 1994), Mirandola 1994, pp. 109-124; S. Mason, *Domenico Tintoretto, Palma il Giovane e Sante Peranda per il Ducato Estense*, in *La pittura veneta negli stati estensi*, Modena 1996, pp. 135-161; Fossaluzza, *I dipinti della collezione de Morspurgo* cit., p. 210 segg., 229-240. Per inciso il dipinto raffigurante *La decollazione del Battista* di collezione privata che in tale occasione chi scrive pubblica come opera di Sante Peranda, correggendo l'attribuzione a Palma, era già stato correttamente assegnato da Guzzo, *Note bresciane* cit., p. 205 nota 14. Nota allora ignorata. Su Peranda si veda da ultimo B.W. Meijer, *Sul Martirio di sant'Agnesa di Sante Peranda*, in "Arte documento", 14, 2000, pp. 119-121; Idem, *Some Paintings by Sante Peranda*, in *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen. Festschrift zum 60. Geburtstag*, a cura di D. Dombrowski con la collaborazione di K. Heusing e A. Dern, Weimar 2001, pp. 122-126.

<sup>89</sup> Resa nota da E. Manzato, *L'ambiente artistico trevigiano nel tardo Cinquecento*, in *Toeput a Treviso*, a cura di S. Mason Rinaldi e D. Luciani, atti del seminario di studi (Treviso, 6-7 novembre 1987), Asolo 1988, p. 35 fig. 19.

<sup>90</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte* cit., ed. 1924, II, p. 264.

<sup>91</sup> Marco Boschini, *La Carta del navegar pitoresco [...]*, Venezia, Baba, 1660, p. 447.

<sup>92</sup> Per inciso, tra i dipinti devozionali di Paolo Fiammingo non è da trascurare la *Pietà, Giuseppe d'Arimatea e Giacomo maggiore* (?) (tela, 78 x 55 cm), proveniente con la collezione Orsetti all'Accademia Carrara, dove è classificata come copia di fine Cinquecento da Pauwels Franck. Cfr. Rossi, *Accademia Carrara 1* cit., p. 142 (inv. 427). Considerate le dimensioni e con l'incertezza dettata dallo stato conservativo attuale, non si esclude tuttavia che possa trattarsi di replica autografa del ben noto dipinto dell'Alte Pinakotek di Monaco di Baviera, inv. 816 (tela, 163 x 128 cm), che reca la rara firma del pittore fiandoro-veneto. Su questo dipinto, come opera iniziale, si veda S. Mason Rinaldi, *Appunti per Paolo Fiammingo*, in "Arte Veneta", XIX, 1965, p. 96, fig. 113; Eadem, *Paolo Fiammingo*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 11, 1978, pp. 48 nota

3, 63 cat. 20, fig. 3. Non è il caso di affrontare la questione della bottega del Fiammingo e quella delle repliche dei suoi cicli. In ogni caso, la valutazione del dipinto della Carrara, finora trascurato in sede critica, deve far riferimento oltre alla questione dell'autografia al fatto che mostra un risultato stilistico molto diverso dal prototipo di Monaco, una qualificazione espressiva autonoma. Si ravvisa nella stesura pittorica abbreviata, nell'abbassamento dei toni, in una nuova fusione atmosferica che non può solo giustificarsi con un giudizio qualitativo contenuto nella qualificazione di copia.

<sup>93</sup> Il valore documentario dei dati riportati da Ridolfi va inteso nelle considerazioni generali proposte da A. Carroll, *On the credibility of Ridolfi's Lives of the Venetian painters*, in "Australian Journal of Art", 2, 1980, pp. 51-62. <sup>94</sup> Edita come opera di Palma il Giovane da Rossi, *Pittura anonima bergamasca* cit., p. 567, fig. 5. Per l'attribuzione a Peranda si rinvia a Fossaluzza, *I dipinti della collezione de Morspurgo* cit., pp. 236-238 fig. 15. Le vicende della Scuola dell'Immacolata Concezione fondata nel 1583 da ritenersi committente dell'opera e la fortuna critica di quest'ultima sono puntualmente ripercorse da F. Bainsi, *Dipinti e opere lignee dal XVI secolo, in Il convento francescano della SS. Annunciatrice in Valle Camonica. Storia e arte*, Breno 1994, pp. 165-168. Di particolare interesse è la menzione del testamento della devota Caterina Rivadosi da Borno del 1595 che destina una somma per provvedere ai paramenti dell'altare, un riferimento cronologico che collima con la datazione dell'opera proposta su base stilistica.

<sup>95</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte* cit., ed. 1924, II, p. 266. Cfr. padre Davide da Portogruaro, *Il Tempio del Redentore e il convento dei Cappuccini di Venezia*, in "Rivista di Venezia", aprile-maggio 1930, pp. 200, 202. Le due opere, non individuate dall'autore nelle fonti, sono assegnate a scuola di Francesco Bassano. È riprodotta unicamente quella delle *Stigmate di san Francesco*. Per la pala coneglianese cfr. S. Mason, in *Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta*, Milano 1990, pp. 201-202 cat. 112. Riguardo al collegamento e datazione cfr. Fossaluzza, *I dipinti della collezione de Morspurgo* cit., pp. 234, 237 fig. 13; Idem, *Gli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano*, Conegliano 2005, pp. 411-412 fig. 5.94, 414-415 note 339, 340.

<sup>96</sup> La pala vicentina, su cui manca lo studio inerente la commissione Grimani, già assegnata a Palma, è avvicinata all'ambito dei Maganza, in particolare a Giambattista il Giovane, da Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* cit., p. 176, cat. A. 118. Rinvia ai Maganza solo l'aggiunta nella parte inferiore dell'opera. L'attribuzione a Peranda è sostenuta per la prima volta da Fossaluzza, *I dipinti della collezione de Morspurgo* cit., pp. 236, 239 fig. 16, 240 nota 26. Per la Pala di san Diego ivi, pp. 232, 233 fig. 10, 240 nota 14. Oltre a Nicolò Frangipane, si possono individuare quali autori delle storie che accompagnavano il dipinto Marco Vecellio e Pietro Malombra.

<sup>97</sup> Venezia, Gallerie dell'Accademia, deposito presso la Cappella del Rosario ai Ss. Giovanni e Paolo. Cfr. Meijer, *Sul Martirio di sant'Agnesa* cit., pp. 119-121.

<sup>98</sup> Di tale scoperta dà conto Recanati, *E nel buio brillò* cit., p. 19.

<sup>99</sup> Di Gennaro, *Zanica* cit., pp. 291-302.

<sup>100</sup> Per la datazione cfr. Di Gennaro, *Zanica* cit., pp. 297-302.

<sup>101</sup> Per la pala modenese si rinvia a G. Martinelli Braglia,



in *Committenze dei Pico*, a cura di G. Martinelli Braglia, Modena 1991, pp. 102-103.

<sup>102</sup> Olio su tela, 150 × 120 cm. Cfr. Rossi, *Pittura anonima bergamasca* cit., pp. 544 cat. 48, 565 fig. 2.

<sup>103</sup> Donato Calvi, *Delle Chiese della Città e della Diocesi di Bergamo*, 1670 circa, ms 1.D.7. 14-15-16, Bergamo Biblioteca Civica, III, c. 18.

<sup>104</sup> Olio su tela, 161 × 122 cm. Cfr. *Asta di dipinti dal XIV al XVIII secolo*, Finarte, Milano, 23 novembre 1972, p. 14, riproduzione a tavola XLVIII.

<sup>105</sup> N. Ivanoff, *Sante Peranda e una sua pala a San Giusto*, "Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna", 6, Trieste 1956, p. 5. F. Arcangeli, *Il Bastianino*, Milano 1963, p. 39. Su questa problematica storiografica si consenta il rinvio a Fossaluzza, *I dipinti della collezione de Morpurgo* cit. È stata sollevata da Ivanoff a proposito di un Peranda collocabile negli anni venti del Seicento, quale è la pala dello *Sposalizio della Vergine* di San Giusto a Trieste, che segue l'esecuzione dell'*Assunzione della Vergine* in Santa Maria Maggiore a Treviso del 1619 e che si pone accanto ai teleri dei *Misteri gloriosi e Misteri dolorosi* della chiesa di San Nicolò di questa città del 1623-1625. Nelle crome della pala triestina Ivanoff coglieva l'affinità di gusto con Bastianino; riteneva che "a chiarire la formazione perandesa, rimane ancora a ricordare un artista non ancora abbastanza valutato, il ferrarese Bastianino Filippi", poiché nei confronti della sua "maniera più raffinata", il Peranda risulta presentare almeno delle "affinità di gusti". Tuttavia il veneziano "non raggiunge mai, nemmeno lontanamente, il livello artistico del Bastianino. È indubbiamente un minore, che appartiene piuttosto alla storia del gusto, e in tale sede riveste un certo interesse". Nel guardare alle opere emiliane di Peranda, Arcangeli (*Il Bastianino* cit., p. 39), che attingeva al pronunciamento di Longhi, il quale vi coglieva una "gamma estenuata, paradisiaca", riteneva che essa avesse un'origine non solo in Palma o Scarsellino, ma nell'attenzione rivolta al Bastianino, attraverso il quale anche il pittore veneziano si inserirebbe in una linea di "nascosto romanticismo 'di terraferma'".

<sup>106</sup> G. Fossaluzza, in *Arte a Mirandola al tempo dei Pico* cit., pp. 109-116, catt. 7.1-7.5. Vi è tuttavia ancora il ricordo delle eleganti movenze dei personaggi della pala di Pago che Radolsav Tomić data immediatamente prima il 1603 (R. Tomić, in *Dominikanci u Hrvatskoj*, a cura di I. Fisković, catalogo della mostra (Zagabria, 2007-2008), Zagreb 2011, pp. 355-356 cat. S/31).

<sup>107</sup> E. Arslan, *I Bassano*, Milano 1960, I, p. 338: "dipinto con accenti bassaneschi (prossimo a Leandro)"; *National Gallery of Ireland. Illustrated Summary Catalogue of Paintings*. Introduzione di H. Potterton, Dublin 1981, p. 6: Bassano Leandro. Acquistato a Roma nel 1856. Meijer, *Some Paintings by Sante Peranda* cit., pp. 122-126.

<sup>108</sup> Basti il rinvio al catalogo dei ritratti e repertorio delle immagini di Martinelli Braglia, *Sante Peranda* cit., pp. 91-109.

<sup>109</sup> La foto d'archivio della Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (negativo 1437) sul retro riporta: Firenze Ufficio Esportazione, Ignoto veneto tipo Padovavino (già Guido Reni!).

<sup>110</sup> Per la questione interpretativa fra Forabosco e Padovavino si rinvia a Fossaluzza, *I dipinti della collezione de Morpurgo* cit., pp. 220.

<sup>111</sup> Olio su tela, 51 × 25 cm. Cfr. Rossi, *Accademia Carrara* 2 cit., p. 177.

<sup>112</sup> G. Fossaluzza, *I dipinti della chiesa di San Gregorio Magno. Temi d'arte trevigiana dal Quattrocento al primo Ottocento*, in *La chiesa di San Gregorio Magno a Treviso. Ricerche, studi e restauri*, Zero Branco (Treviso) 2011, pp. 154, 156. Si aggiunga in questo momento la pala del *Martirio di santa Rosalia* della parrocchiale di Sincino, opera siglata, cfr. Guzzo, *Note bresciane* cit., p. 134. Un carattere ancor più compendioso del dipinto della Carrara, quindi proprio di un bozzetto e non di un modelletto, si ravvisa nella tela raffigurante un *Episodio evangelico (?)* (32 × 23 cm) della Galleria degli Uffizi, catalogato come Palma ma spettante a Ingoli, cfr. *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979, cat. P1131.

<sup>113</sup> Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 186 cat. 48, 194 fig. 4; pp. 183 cat. 24, 195 fig. 1.

<sup>114</sup> Ivi, pp. 185 cat. 42, 194 fig. 5; Ingoli; Guzzo, *Note bresciane* cit., p. 134: mette in discussione l'attribuzione a Ingoli e sottolinea le affinità di stile con Alvise Benfatto tardo.

<sup>115</sup> Guzzo, *Note bresciane* cit., p. 134.

<sup>116</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte* cit., ed. 1924, II, pp. 247-250. Cfr. G. Tagliaferro, *ad vocem Ingoli Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Roma 2004, pp. 391-393.

<sup>117</sup> *Guida itinerario storico artistico di Serina*, Serina 1996, p. 3.

<sup>118</sup> Lo stato di conservazione è tale da rendere difficile il giudizio sulla *Trinitas in Cruce* della chiesa della Santissima Trinità di Serina, anch'essa accostata a Palma il Giovane, cfr. Ivanoff, Zampetti, *Jacopo Negretti* cit., p. 558 cat. 207.

<sup>119</sup> Tela, 112 × 129 cm. Cfr. Rossi, *Accademia Carrara 1* cit., pp. 439: scuola di Veronese; H.D. Huber, *Paolo Veronese - Kunst als soziales System*, München 2005, pp. 72, 74 fig. 78, 428 note 87, 88: Benfatto?.

<sup>120</sup> Tela, 104,5 × 137 cm, inv. 1503. Cfr. T. Pignatti, *Veronese. L'opera completa*, Venezia 1976, I, p. 188 cat. A138; II, fig. 841; L. Larcher Crosato, *Alvise Benfatto del Friso*, in "Arte Veneta", XXX, 1976, p. 105.

<sup>121</sup> Tela, 91,8 × 260,2 cm. Cfr. *Important Old Master Paintings and Sculpture*, Sotheby's, New York, January 25, 2012, Lot 146. A tal proposito si può fare riferimento anche all'*Episodio della vita di santa Caterina*, 45 × 55 cm, Gallerie degli Uffizi, Guardaroba (come Andrea Vicentino). Cfr. in *Gli Uffizi* cit., pp. 131 cat. P76, 132 cat. P79.

<sup>122</sup> L. Moretti, *Nuovi documenti sul Ponzone e sul Forabosco*, in "Arte Veneta", XL, 1986, p. 224.

<sup>123</sup> L'attribuzione a Ponzone è merito di Guzzo, *Note bresciane* cit., p. 134. Sulle fonti e l'attribuzione a Damini si veda Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 181 cat. 15, 197 fig. 2. Sulle opere di Damini, oggetto di studi recenti, basti qui il rinvio unicamente a ivi, pp. 183 cat. 27, 197 fig. 1; pp. 178, 186 cat. 47, 196 fig. 4.

<sup>124</sup> L'attribuzione a Palma, che non si è in grado di assicurare se già corretta in altra sede, spetta a un valido specialista di Ponzone assieme a Kruno Prijatelj a motivo della larga presenza in terra croata del pittore veneziano, ritenuto a suo tempo originario di Arbe (Rab). Cfr. G. Gamulin, *Ritornando su Palma il Giovane*, in *Studi di storia dell'arte. Raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, in "Arte Antica e Moderna", IV, 1961, p. 263, fig. 118a.

<sup>125</sup> R. Tomić, *Prijedlog za Filippa Zanibertija u Šibeniku*, in "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", 28, 1989, pp. 143-151; Idem; in *Dominikanci u Hrvatskoj* cit., pp. 353-354 cat. S/29. Si fa solo riferimento alla conseguente problematica, da affrontare in occasione specifica, relativa al riconoscimento al giovane Ponzone della pala palmesca mal leggibile di Valle (Bale) in Istria. Sulla questione cfr. N. Kudiš Burić, in V. Bralić, N. Kudiš Burić, *Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo. Diocesi Parenzo-Pola*, con la collaborazione di G. Fossaluzza, "Collana degli Atti. Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", n. 25, Rovigno-Trieste 2005, pp. 399-401 cat. 543. Se assegnata al primo Ponzone, come è stato proposto, significherebbe mettere in discussione l'insegnamento impartitogli da Peranda che lo accomuna logicamente a Zaniberti.

<sup>126</sup> Tela, 86 × 75 cm. Riprodotto in *Catalogue of Fine Old Master Paintings*, Sotheby's, London, 19 October, 1977, p. 16, Lot 105, Pl. XX. L'attribuzione spetta a Pallucchini (*La pittura veneziana del Seicento* cit., I, p. 86; II, fig. 222) che segnala l'opera in collezione Hans Rochelmayer a Mainz. Per l'effetto di morbido luminismo è forse da anticipare di poco la *Madonna col Bambino* (frammento, olio su tela, 103 × 83,8 cm) presentata come Palma in *Old Master Pictures and Drawings*, Christie's, London, 13 December 2002, p. 163, Lot 214.

<sup>127</sup> P.L. Fantelli, *Breve itinerario nella pittura veneta del Seicento*, in "Le Ricche Minerale della pittura veneziana", in "Studi barocchi"/2, Roma 1982, pp. 81, 87 fig. 1.

<sup>128</sup> Per quelle invece veneziane e i dati generali sul pittore, anche di fonti e bibliografia, si veda J. Scarpa, *Opere veneziane di Girolamo Pilotti*, in "Arte documento", 7, 1993, pp. 49-56.

<sup>129</sup> Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 182 cat. 22, 194 fig. 2.

<sup>130</sup> Marelli, *Giovanni Bertanza* cit., pp. 26-28.

<sup>131</sup> Per la pala vittoriana e di Motta qui avanzata cronologicamente cfr. G. Fossaluzza, *Treviso 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento* cit., II, p. 701. La pala di Noale si assegna per la prima volta; come di autore ignoto è pubblicata da G. Delfini Filippi, in *Noale. Città d'arte* cit., pp. 22-23.

<sup>132</sup> Bainsi, *Dipinti e opere lignee* cit., p. 168, tav. XXVII, con bibliografia.

<sup>133</sup> Ai quali si aggiunge il raro Luca Martinelli con la pala firmata della *Madonna in gloria e i santi Egidio, Benedetto, Scolastica e Lorenzo* della Pinacoteca della basilica di Pontida. Cfr. Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 184 cat. 35, 193 fig. 6. La provenienza non è accertata. L'interesse dell'opera riguarda il superamento del più stretto accademismo bassanesco che caratterizza le altre opere. Per il profilo si veda V. Sgarbi, in *Palladio e la Maniera. I pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio 1530-1630*, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra (Vicenza, Tempio di Santa Corona, settembre-novembre 1980), Milano 1980, p. 100. Le sue opere di più stretta osservanza sono valutate da W.R. Rearick, *Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano c. 1510-1592*, in *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, a cura di B.L. Brown e P. Marini, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre - 6 dicembre 1992), Bologna 1992, pp. CLXXXI-CLXXXIII, note 377, 378. A proposito degli epigoni bassaneschi si coglie l'occasione per segnalare l'*Annunciazione* di Francesco Trivellini (Bassano, 1660 -

1773 circa) della chiesa della Visitazione di Maria Vergine a Sant'Elisabetta di Trescore, versione di migliore scioltezza esecutiva di quella firmata e datata 1688 del Museo Civico di Bassano. Come nota Pallucchini (*La pittura veneziana del Seicento* cit., I, p. 336) la lunga tradizione di bassanismo accademizzante si conclude alle soglie del Settecento, percorrendo le vie dei tenebrosi come sembra attestare quest'opera bergamasca.

<sup>134</sup> Per il contesto generale e le altre opere dell'*entourage* si rinvia a Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 156-157.

<sup>135</sup> Si veda *ibidem*, nota 4.

<sup>136</sup> Ivi, p. 180 cat. 6, 8, 9; pp. 189 figg. 1-4, 190 fig. 4.

<sup>137</sup> Ivi, pp. 180 cat. 10, 182 cat. 17; p. 188, p. 191 fig. 2.

<sup>138</sup> Ivi, pp. 181 cat. 17; 191 fig. 1.

<sup>139</sup> Si rinvia alle rispettive schede e illustrazioni di Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 179 cat. 3, 190 fig. 2; pp. 186 cat. 49, 190 fig. 5; pp. 187 cat. 53, 191 fig. 3. Per la *Sacra famiglia e i santi Anna e Gioacchino* di Almenno è stata motivata dalla studiosa la partecipazione di Giambattista, com'è comprensibile per il livello qualitativo più gracile rispetto alle altre opere dei Bassano per il Bergamasco. Lo è ancora di più il *Trasporto di Cristo al sepolcro* della chiesa di Sant'Alessandro in Colonna, per questo assegnato al solo Giambattista. Cfr. Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 181 cat. 13, 191 fig. 1.

<sup>140</sup> F. Rossi (*Accademia Carrara 1* cit., p. 27) classifica l'opera come Francesco Bassano e scuola. L'indicazione può essere intesa come qualificazione complessiva di qualità mentre l'autografia è accertata per il *recto*.

<sup>141</sup> Arslan, *I Bassano* cit., I, p. 214. La valutazione a proposito del *recto* e *verso* è la seguente: "Il primo di fattura molto prossima a Francesco; il secondo più minuto e, forse, di altra mano, di un seguace dei Bassano".

<sup>142</sup> Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 186 cat. 49, 190 fig. 5.

<sup>143</sup> Rossi, *Accademia Carrara 1* cit., pp. 32, 33. Si corregge l'identificazione come ritratto della dogaresa Cicogna di scuola bassanesca.

<sup>144</sup> Tela, 126 × 110 cm.

<sup>145</sup> P. Rossi, in R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982, I, p. 239 cat. A2.

<sup>146</sup> Olivari, *Presenza venete e bresciane* cit., pp. 185 cat. 39, 192, 193 figg. 1, 3; Guzzo, *Note bresciane* cit., p. 133.

<sup>147</sup> Rossi, *Accademia Carrara Bergamo* cit., p. 204; Idem, *Accademia Carrara 2* cit., pp. 70-71; P. Rossi, *Un nuovo dipinto giovanile di Giovanni Contarini*, in "Arte Veneta", XXXV, 1981, p. 153-156: A. Bristot, *Giovanni Contarini pittore*, in *Brera mai vista. Giovanni Contarini. Un pittore aristocratico sulle orme di Tiziano*, Milano 2007, p. 36.

<sup>148</sup> Bristot, *Giovanni Contarini* cit., pp. 26-27 fig. 15.

<sup>149</sup> Pinetti, *Inventario degli oggetti d'arte* cit., p. 157; C. Pатели, *Alzano Maggiore e la sua Basilica di San Martino*, Bergamo 1978, p. 159. Opera schedata come di pittore dell'ambito veneto del secolo XVII.

<sup>150</sup> Per queste opere e la questione cronologica connessa con il problema del soggiorno a Innsbruck del pittore si rinvia a A. Bristot, *Un artista nella Venezia del Cinquecento: Giovanni Contarini*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'arte", 12, 1981, pp. 31-77, in particolare pp. 41-42; Bristot, *Giovanni Contarini* cit.

<sup>151</sup> M. Olivari, *Inediti bergamaschi - 2*, in "Osservatorio delle arti", 1, 1988, pp. 58-59; S. Marinelli, *Paolo Piazza*

pittore veneto, in Paolo Piazza. *Pittore cappuccino nella città della Controriforma tra conventi e corti d'Europa*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, Verona 2002, pp. 41-42, 45 fig., 58 nota 29.

<sup>152</sup> Fossaluzza, *I dipinti della chiesa di San Gregorio Magno* cit., pp. 147 segg.

<sup>153</sup> F. Noris, *Presenze straniere*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, II, Bergamo 1984, pp. 383-384, 397 cat. 6, 399 fig. 4. Lo studioso illustra anche il rame con il *Volto di Maria Vergine*, firmato e datato 1643, della chiesa di Santa Maria Assunta di Valtorta, cfr. ivi, pp. 397 cat. 7, 399 fig. 5.

<sup>154</sup> Rossi, *Accademia Carrara 1* cit., pp. 34, 34.

<sup>155</sup> L. Pagnoni, *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bergamo. Appunti di storia e di arte*, Bergamo 1974, II, p. 959.

<sup>156</sup> Noris, *Presenze straniere* cit., pp. 381-382, 393 cat. 2, 388 fig. 1; pp. 393 cat. 1, 398 fig. 2.

<sup>157</sup> Classificata tra i pittori veneteggianti da Rossi, *Pittura anonima bergamasca* cit., pp. 544 cat. 47, 565 fig. 1. All'intorno de l'arme si leggono le iniziali: "Po-De/B.A.M.o.". Si tratta di opera tarda. Al miglior livello lo si trova nell'impegnativo telerò della *Crocifissione* proveniente dalla chiesa di San Lorenzo a Venezia, conservato presso l'Archivio Segreto di Palazzo Ducale reso noto da E. Noè, *Recuperi nella pittura seicentesca a Venezia: Palma il Giovane, Fialetti, Langetti, Lazzarini*, in "Arte Veneta", 63, 2006, p. 251 fig. 2., 264 nota 27. Non solo lo stile, ma neppure la qualità ideativa è tale da giustificare l'assegnazione di alcune tele della chiesa della Scuola di San Fantin ora Aula Magna dell'Ateneo Veneto (*Cristo mostrato al Popolo, Cristo cade sotto la croce, Cristo inchiodato alla croce, Cristo deposto*), in realtà parte integrante del ciclo di Leonardo Corona. Cfr. P. Zampetti, *Guida alle opere d'arte della Scuola di S. Fantin (Ateneo Veneto)*, Venezia 1973, p. 37, figg. 44-47.

<sup>158</sup> Olivari, *Presenze venete e bresciane* cit., pp. 179 cat. 5, 193 fig. 4.

<sup>159</sup> Ivi, pp. 182 cat. 21, 193 fig. 5.

<sup>160</sup> Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento* cit., I, p. 30; II, fig. 33.

<sup>161</sup> Può essere accostata anche per livello qualitativo la tela del *Padre eterno e la colomba simbolo dello Spirito Santo* della chiesa di San Giovanni Battista a Fulpiano Valle Imagna che conosce un riferimento a Palma.

<sup>162</sup> In proposito basti qui il rinvio alla puntuale scheda di Olivari, *Presenze venete e bresciane* cit., p. 179 cat. 5.

<sup>163</sup> Pignatti, *Veronese* cit., I, p. 178 cat. A64, II fig. 779; Huber, *Paolo Veronese* cit., p. 449 nota 7. Di Benedetto e Alvise Benfatto per L. Larcher Crosato, *La bottega di Paolo Veronese*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. Gemin, Venezia 1990, p. 260.

<sup>164</sup> Basti qui il rinvio a Pignatti, *Veronese* cit., I, p. 178 cat. A65, II, fig. 780.

<sup>165</sup> Pignatti, *Veronese* cit., I, p. 178 cat. A65, II, fig. 780.

<sup>166</sup> Olivari, *Presenze venete e bresciane* cit., pp. 183 cat. 29, 194 fig. 1.

<sup>167</sup> Il dipinto di Gandino è illustrato da Luciana Larcher Crosato (*Alvise Benfatto* cit., p. 117, 119 fig. 19) che lo data su base documentaria al 1603. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento* cit., I, p. 22. Va ricordato che Ridolfi (*Le Maraviglie dell'Arte* cit., ed. 1924, II, p. 144) la pone erroneamente nel 1611. Sulla pala di Gandino in particolare cfr. Larcher Crosato, *Alvise Benfatto* cit., p. 118.

<sup>168</sup> E. Manzato, *Il soffitto dell'Oratorio della SS. Trinità di Chioggia*, in "Arte Veneta", XXVI, 1972, pp. 11-120.

<sup>169</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte* cit., ed. 1924, II, p. 152.

<sup>170</sup> Bibliografia di riferimento: B. Geiger, *Maffeo Verona und seine Werke für die Markuskirche in Venedig (Ein Beitrag zur Geschichte der Venezianischen Kunst im Zeitalter des Barocks)*, Berlin 1910, Anhang B, pp. 125-126, 129-130; L. Vertova, *Maffeo Verona between Paolo Veronese and Tintoretto*, in "The Burlington Magazine", CXIX, 1977, 891, pp. 420-434; E. Merkel, *Il rifacimento dei mosaici marciiani quale metodo di "restauro" in un esempio del Seicento tra Aliense e Leandro Bassano*, in "Arte Veneta", XXII, 1978, pp. 302-308; M. Lucco, *Quei pittori veneti in Vallesina*, in "Jesi e la sua Valle", XXXI, 4, febbraio 1982, pp. 34-35; L. Vertova, *Rivisitando Maffeo Verona*, in "Antichità Viva", XXII, 1983, 5-6, pp. 7-26; Eadem, *Su Maffeo Verona, la bottega Caliarì e Palma il Giovane*, in "Antichità Viva", XXIV, 1985, 1-2-3, pp. 58-66; G. Fossaluzza, *Le 'Nozze di Cana' dell'arcipretale di Martellago, Martellago (Venezia) 1993*; M. Lucco, *Un nuovo dipinto di Pietro Damini*, in "Bollettino del Museo civico di Padova", LXVI, 1977 [1994], p. 54 nota 2; E. Francescutti, *Maffeo Verona nella chiesa delle Zitelle di Udine*, in "Arte Veneta", 58, 2001, pp. 116-141; G. Fossaluzza, in *Città di Casale Monferrato. Le collezioni del Museo Civico. La Pinacoteca raddoppia. Catalogo delle nuove opere esposte*, a cura di A. Guerrini e G. Mazza, Savigliano 2003, pp. 139-142 cat. 64.

<sup>171</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte* cit., ed. 1924, II, p. 152.

<sup>172</sup> La pubblicazione si deve a Vertova, *Maffeo Verona* cit., pp. 12-14, 17 fig. 20.

<sup>173</sup> Si rinvia per queste opere a Vertova, *Maffeo Verona* cit., pp. 20, 21 figg. 30, 31.

<sup>174</sup> Ha conosciuto l'attribuzione anche a Salmeggia, Roncelli prima che a Palma come sostengono Pagnoni, *Chiese parrocchiali bergamasche* cit., p. 56, e L. Carubelli, *Giuseppe Roncelli*, Bergamo 1982, p. 294 n. 14. La tela è stata notevolmente ridotta ai lati per essere ospitata nell'attuale sede.

<sup>175</sup> Resi noti con questa attribuzione da Vertova, *Su Maffeo Verona* cit., pp. 58-61, figg. 1-2, 6-18. Avevano conosciuto un'attribuzione a Palma e a scuola veronese, cfr. Rossi, *Accademia Carrara Bergamo* cit., pp. 198-199, cat. 5-6306-312, 321-328; Rossi, *Accademia Carrara 2* cit., pp. 126-130. La serie dell'Accademia Carrara rappresenta il momento dell'esecutività più sciolta di Maffeo Verona che non è solo richiesta dall'aspetto dimensionale, ma rappresenta un dato di stile. Si pone a confronto, ad esempio, la *Trasfigurazione di Cristo* (75 × 96 cm), presentata con giusta attribuzione in *Dipinti antichi*, Finarte, Milano, 25 novembre 1998, asta 1056, p. 108 lotto 75. Interpreta lo schema della *Trasfigurazione* di Tiziano e bottega della chiesa di San Salvador a Venezia.

<sup>176</sup> Figura come opera di ambito veronesiano in Rossi, *Accademia Carrara Bergamo* cit., p. 197, n. 441. Attribuita da Vertova, *Su Maffeo Verona* cit., pp. 61, 63 fig. 21, con datazione circa 1612. La datazione al 1605 circa che qui si propone è pertinente in sostanza anche per le *Nozze mistiche di santa Caterina* (65 × 88,5 cm) che hanno conosciuto un'attribuzione a Paolo Piazza in una comunicazione scritta di U. Ruggeri. Cfr. *Importanti mobili italiani ed europei dal XVI al XIX secolo, sculture, oggetti d'arte, argenti, tappeti, dipinti di antichi maestri*, Semenzato casa d'aste, Venezia, febbraio 2001, pp. 237-238, lotto 239.

<sup>177</sup> Ciascuna 37 × 18 cm. Cfr. Rossi, *Accademia Carrara 1* cit., pp. 86-87, inv. 49/51.

<sup>178</sup> Sull'attività udinese e la cronologia è fondamentale il contributo di Francescutti, *Maffeo Verona* cit., pp. 117-141. Si coglie l'occasione per collocare in questo momento una nuova acquisizione di notevole importanza rappresentata dal *Tobiolo e l'angelo* (tela, 131 × 178 cm) finora ritenuta di Palma. Cfr. *Important Paintings by Old Masters*, Christie's, New York, June 12, 1981, Lot 118. L'attribuzione a Palma è anche di Roy Fisher (*Titian's Assistants During the Late Years*, New York & London 1977, pp. 87, 100) che segnala l'opera presso la Charles Foulke Collection di Washington, D.C. Una vecchia riproduzione fotografica ne attesta la presenza presso la Ehrlich Gallery a New York. Di un momento abbastanza giovanile è anche la tela con *Augusto e la Sibilla* (116 × 156 cm) passata sul mercato come opera di Giambattista Zelotti presso Sotheby's a Londra. Cfr. *Catalogue of Important Old Master Paintings*, London, Sotheby's, November 30, 1966, p. 51 Lot 95.

<sup>179</sup> Tela, 123 × 98 cm. Catalogata come opera di ambito veneto del XVIII secolo.

<sup>180</sup> Lucco, *Quei pittori veneti* cit., pp. 34-35.

<sup>181</sup> Tela, 112 × 100 cm. Opera documentata dalla Foto Malmadé di Colonia che riporta l'attribuzione ad Alessandro Maganza. Lo stile coincide con quello del *Cristo e l'adultera*, di collezione privata di Treviso, dipinto reso noto da Lucco, *Un nuovo dipinto di Pietro Damini* cit., pp. 54 nota 2, 56 fig. 2. A questa fase tintoretiana appartiene anche la *Leda con il cigno*, già Potsdam, Sansouci, opera distrutta. Cfr. Fototeca dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, negativo 1406.

<sup>182</sup> Il dipinto dei depositi degli Uffizi interpreta l'idea della tela di Paolo Veronese ora della Pinacoteca di Brera, fortunata nell'ideazione se si allineano le numerosissime derivazioni. Cfr. Pignatti, *Veronese* cit., I, pp. 167 cat. 341, 217 cat. A354. Per il dipinto di Stoccarda (90 × 83 cm) cfr. *Domenico Theotocopuli dit le Greco 1541-1614. De la Crète a Tolède par Venise*, a cura di G. Martin Méry, catalogo della mostra (Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 12 maggio - 31 luglio 1953), Bordeaux 1953, p. 74 cat. 78.

<sup>183</sup> Tela, 85 × 116 cm. Cfr. *Le Musée des Beaux-Arts de Nantes*, a cura di H.-C. Cousseau, Paris 1991, p. 112 cat. 32.

<sup>184</sup> Su prima tela, 138 × 100 cm. Cfr. *Dipinti antichi*, Sotheby's, Milano, 29 maggio 2007, lotto 172.

<sup>185</sup> Perfettamente coincidente è lo stile della *Presentazione di Maria al tempio*, già in collezione Oskar Klein di New York (1959) come opera dubitativa di Jacopo Tintoretto giovane. Si aggiunge inoltre la piccola pala con *Santa Barbara incoronata da un angelo* (220 × 125 cm), passata come Carletto Caliarì sul mercato antiquario; il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (48 × 56 cm), pubblicato con attribuzione ad Andrea Schiavone in *Exhibition of Old Master Paintings*, Agnew, London, 28 July - 10th September, 1981, Lot 130. È ritenuto provenire dalla collezione Giambattista Costabili.

<sup>186</sup> La versione siglata (tela, 116 × 166 cm) è riprodotta come opera di Marco Angelo del Moro (Marco veronese) in *Old Master Paintings*, Sotheby's, London, 10 December, 1986, p. 188 Lot 181; *Old Master Paintings*, Sotheby's, London, April 22, 2004, Lot 58. L'altro dipinto già in collezione Wendland attribuito a Tintoretto e a Paolo Fiammingo è noto attraverso la foto d'archivio.

<sup>187</sup> E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, pp. 142, 151. Sull'esiguità delle notizie che lo riguardano e del catalogo ne è prova il profilo di G. Gronau, *ad vocem Pace (venez.: Pase)*, *Pace*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon [...]*, XXVI, Leipzig 1932, p. 117. Si veda anche Filippo De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia 1840, p. 729; Giuseppe Nicoletti, *Per la storia dell'arte. Lista di nomi di artisti tolta dai libri di tanse o luminarie della Fraglia dei pittore*, Venezia 1890, p. 10. Il profilo aggiornato del pittore di particolare impegno spetta a Huber, *Paolo Veronese* cit., pp. 100-104, pp. 431-432 note 152-165.

<sup>188</sup> In proposito si veda il profilo di C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, pp. 305-306. Per la registrazione di Zorzi Pace cfr. Favaro, *L'arte dei pittori* cit., p. 154. È stato ritenuto un familiare anche Antonio Pasin che paga la tansa nel 1641, cfr. Favaro, *L'arte dei pittori* cit., p. 179. Ma non si traggono conferme dal nome come proposto in Donzelli, Pilo, *I pittori del Seicento* cit., p. 305.

<sup>189</sup> Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare. Descritta già in XIII libri da M. Francesco Sansovino. Et hora [...] Giovanni Stringa*, Venezia, Altobello Salicato, 1604, p. 184. Sulla questione si veda il contributo di A. Pandolfo, *Note per i pittori Pace Pace, Pietro Liberi e Gaspare Diziani nella chiesa di Santa Maria dei Carmini a Venezia*, in "Arte Veneta", 49, 1996, p. 66 fig. 1, 68, 70 note 1-12. La studiosa fissa come *terminus ante quem* direttamente il 1604. Sul soggetto del dipinto si veda A. Niero, *La Scuola Grande dei Carmini*, Venezia 1963, pp. 17-18; Idem, *La chiesa dei Carmini*, Venezia 1960, pp. 21, 39-40. Secondo la particolare iconografia carmelitana sono riconoscibili san Simone Stock che riceve dalla Vergine lo scapolare, da sinistra papa Giovanni XXII, san Pier Tommaso, un cardinale, san Luigi re di Francia, due nobili veneziani; a destra la regina Bianca di Castiglia, una monaca carmelitana e sant'Angiola figlia del re di Boemia.

<sup>190</sup> Pandolfo, *Note per i pittori* cit., p. 70 nota 5. Cfr. B. Vanin, P. Eleuteri, *Le Mariegole della Biblioteca del Museo Correr*, Venezia 2007, pp. 60-61 cat. 86.

<sup>191</sup> Tela, 235 × 303 cm. L'opera è citata da M. Boschini, *Le Miniere della pittura. Compendiosa informazione*, Venezia, Nicolini, 1664, Sestier della Croce, p. 501; Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine [...]*, Venezia, Bassaglia, 1733, p. 429. Si veda in proposito la scheda di S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962, p. 150, cat. 243.

<sup>192</sup> Tela, 282 × 143 cm. Cfr. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia* cit., p. 149 cat. 242. Sull'identificazione della provenienza della pala di san Sebastiano, si veda B.W. Meijer, *Disegni di Antonio Vassillacchi detto l'Aliense*, in "Arte Veneta", 53, 1998, p. 36, 47 nota 19. Lo studioso coglie l'occasione per segnalare i due disegni della collezione medicea.

<sup>193</sup> Marelli, *Giovanni Bertanza* cit., p. 28, l'opera è riprodotta. La studiosa ritiene il dipinto firmato e datato, ma di questo non si ha riscontro. Si veda in proposito M. Ibsen, *San Pier D'Agro di Bogliaco sul Garda. Storia di una chiesa antica e delle sua comunità cristiana. San Pietro e San Giorgio*, s.l. 2001, p. 102. La studiosa ricostruisce le vicende critiche dell'opera e pone attenzione all'iconografia.



<sup>194</sup> Ibsen, *San Pier D'Agrino* cit., p. 102. La studiosa mette in luce accortamente il divario stilistico fra le opere di Bogliaco e Toscolano coincidenti per data.

<sup>195</sup> Cfr. R. Tomić, in *Dominkanci u Hrvatskoj* cit., pp. 349-350 cat. S/25.

<sup>196</sup> L. Anelli, E.M. Guzzo, *Le chiese di Pontoglio: guida*, Brescia 1982, come Francesco Montemezzano.

<sup>197</sup> Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia* cit., p. 99, cat. 160.

<sup>198</sup> Rossi, *Pittura anonima bergamasca* cit., pp. 546 cat. 56, 567 fig. 3. Del tutto pertinente è il confronto con la pala del Cristo in Pietà in gloria e i santi Francesco d'Assisi e Carlo Borromeo della chiesa di San Giacomo di Averara (*ibidem*, pp. 546 cat. 56, 567).

<sup>199</sup> G. Fossaluzza, *Per il Pozzoserrato: opere sacre*, in *Toeput a Treviso* cit., pp. 50 fig. 14, nota 39.

<sup>200</sup> Olio su tela, 42,5 × 53 cm. Cfr. Lucco, *Un nuovo dipinto di Pietro Damini* cit., pp. 53-55 nota 2, fig. 1. Fa propendere per la conferma a Maffeo Verona il confronto con la *Madonna col Bambino e i santi Giovannino, Francesco d'Assisi e Caterina da Siena* (85 × 102 cm), dipinto attribuito a Leonardo Corona in *Tableaux Anciens et du XIX<sup>e</sup> siècle*, Sotheby's, Monaco, 17-18 juin, 1988 p. 154, lot 935. Nella stessa circostanza lo studioso (Lucco, *Un nuovo dipinto di Pietro Damini* cit., p. 53 nota 2) assegna a Maffeo Verona il *Convito di Baldassarre* della Pinacoteca Tosio Martinengo, correggendo l'assegnazione ad Antonio Gandino di Luciano Anelli, *Venetismo di un gruppo di dipinti bresciani del Cinquecento: Mombello, Galeazzi, Cossali*, in "Arte Veneta", XLII, 1988, pp. 79-80. Si tratta con tutta probabilità di opera da restituire ad Alessandro Maganza.

<sup>201</sup> E. Merkel, *I Quattro santi coronati del giovane Jacopo Tintoretto con il socio Andrea Meldolla lo Schiavone, e la Deposizione del veronese Raffaello Torloni*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, Venezia 1999, pp. 63-67.

<sup>202</sup> Tela, 84 × 142 cm. *Dipinti di antichi maestri*, San Marco, Casa d'aste, Venezia, 29 marzo 2009, Palazzo Giovannelli, lotto 25. L'effetto pittorico compendario è solo in parte frutto dello stato conservativo. Riguarda altre opere, ad esempio il *Matrimonio mistico di santa Caterina* della Galleria Strossmayer di Zagabria assegnatogli da Lucco, *Un nuovo dipinto di Pietro Damini* cit., p. 54 nota 2. Cfr. P. Rossi, in Pallucchini, Rossi, *Tintoretto* cit., pp. 257, 687; II, fig. 749.

<sup>203</sup> Vertova, *Rivisitando Maffeo Verona* cit., pp. 10-15, figg. 7-15. Manca la riproduzione di una decima tela che attualmente compone il ciclo.

<sup>204</sup> Una scheda sull'opera e la lettura parziale dell'acronimo spetta a Rossi, *Pittura anonima bergamasca* cit., pp. 545-546, cat. 55, 567 fig. 1.

<sup>205</sup> Archivio di Stato di Venezia, Archivio Notarile, Testamenti Tomasi Giovan Battista, busta 977, n. 110. Cfr. R. Ricciotti Bratti, *Notizie d'arte e di artisti*, in "Nuovo Archivio Veneto", anno XV, 1915, tomo XXX, parte II, p. 431; Huber, *Paolo Veronese* cit., pp. 114-115, 434 nota 193.

<sup>206</sup> Si veda in proposito l'edizione in Pietro Caliarì, *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere. Studi storico-estetici*, Roma 1888, pp. 182-185. Il primo testamento olografo è dell'11 gennaio 1591, il secondo del primo maggio 1598. Gli averi di Benedetto che sono da lui gestiti alla morte del fra-

tello Paolo dirigendone la bottega sono destinati ai nipoti. Si legge infatti "poi è piaciuto a Dio di tuorlo [Paolo] al mondo e lasarmi io a poter disponer, per satisfatione del animi nostri, quello che per lege sia permesso, essendo sempre stato unito con esso ben ché posa dire non aver niente per mio merito perché esso è stato quello che a vadagnato e di ragion doveria esser tuto suo [...]"; e inoltre "ordeno che Cabriele e Carlo fratelli e mei cari nepoti e come propi filioli, filii di esso quondam messer Paulo mio fratello, sieno eredi di tuto lo aver che si crede mio, si de mobili come de stabeli". ASVe, Archivio Notarile, Testamenti Marcantonio Cavagnis, busta 193, n. 168. Cfr. anche Emanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. IV, Venezia 1834, p. 197. Il testamento del 1598 si trova ASVe, Archivio Notarile, Testamenti Tomasi Giovan Battista, busta 977, n. 110. Commissari, esecutori e beneficiari di tutto il patrimonio sono Gabriele e la madre dei nipoti, Elena.

<sup>207</sup> L'annotazione è del notaio Tomasi, cfr. Caliarì, *Paolo Veronese* cit., p. 185. La morte di Benedetto sopraggiunge in data 27 maggio nella casa di San Samuele "da febre et petechie", ASVe, Provveditori alla Sanità, *Necrologi*, busta 827, alla data.

<sup>208</sup> Ridolfi (*Le Maraviglie dell'Arte* cit., ed. 1914, I, p. 361) ricorda che Gabriele "fece una Pittura col Battesimo di Christo per la Chiesa della Maddalena [...]". Fece anche uno studioso quadro dell'Adultera, un Ecce Homo in piedi e molti ritratti, et alcuni à pastelli rarissimi, che si conservano dal signor Giuseppe, suo figliuolo [...]. Inoltre (ivi, ed. 1914, I, p. 346) annota come Gabriele dopo la morte di Benedetto, "vedendosi accomodato di fortune", abbia trascorso "con molta honorevolezza la vita, visitando i Pittori, e godendo in pace de' comodi di sua Casa" e che "diede fine ad alcune opere" mentre si dedicava "alla mercatura".

<sup>209</sup> I contributi recenti di riferimento primario sul metodo di lavoro spettano a B.L. Brown, *Replication and the Art of Veronese*, in *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions (Studies in the History of Art, vol. 20)*, Washington 1989, pp. 111-124; Larcher Crosato, *La bottega di Paolo Veronese* cit., pp. 256-265; Huber, *Paolo Veronese* cit.; D. Gisolfi, *Collaboration and Replicas in the Shop of Paolo Veronese and his Heirs*, in "Artibus et Historiae", 55, XXVIII, 2007, pp. 73-86.

<sup>210</sup> Per quanto riguarda Benedetto il confronto andrebbe posto con il teleri autonomo dell'ultima fase raffigurante *Il papa Giulio II consegna ai messi di Chioggia la Bolla dell'unione della cappella della Beata Vergine di Sottomarina alla chiesa capitolare* per la chiesa della Beata Vergine della Navicella di Chioggia, ora nella sacristia della cattedrale di Chioggia. Cfr. L. Larcher Crosato, *Note su Benedetto Caliarì*, in "Arte Veneta", XXIII, 1969, p. 129.

<sup>211</sup> Per il profilo di Carletto Caliarì e la fase tarda basti qui il rinvio a L. Crosato Larcher, *Per Carletto Caliarì*, in "Arte veneta", XXI, 1967, pp. 116-124. Si consenta anche il rinvio a Fossaluzza, *Treviso 1540-1600* cit., pp. 682-690; Idem, *Tra Venezia e Belluno: il Bacio di Giuda dell'Aliense per la chiesa di Santa Croce "impastà del furor de Tintoretto"*, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova 2007, pp. 181-208, 482-484.

<sup>212</sup> Per i dipinti citati si veda Crosato Larcher, *Per Carletto* cit., pp. 108-110, figg. 119, 120-121. Per l'incisione

di Sadeler si veda F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450 -1700*, Amsterdam 1980, XXI, n. 103. Resa nota da L. Crosato Larcher, *Per Gabriele Caliarì*, in "Arte Veneta", XVIII, 1964, pp. 174-175; Eadem, *Per Carletto* cit., pp. 113, 123 nota 27. L'approfondimento della ricerca su Gabriele, con riguardo alla committenza e all'iconografia della pala di Liettoli, spetta a Renzo Fontana, *La Vergine e Sant'Anna di Gabriele Caliarì. Iconografia e committenza*, in *Venezia e Venezia. Descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin*, a cura di F. Borin e F. Pedrocco, Padova 2003, pp. 69-78.

<sup>213</sup> Larcher Crosato (*Per Gabriele* cit., p. 175) giudicava la versione della Pinacoteca Capitolina quale derivazione dalla pala di Liettoli. La conferma è di Pignatti, *Veronese* cit., I, p. 206 cat. A279, p. 206. In seguito Luciano Anelli (*Considerazioni per Gabriele Caliarì*, in "Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia", XVIII, 1, gennaio-aprile 1983, p. 22) mette in luce la qualità superiore del dipinto della Capitolina che assegna a Paolo. Richard Cocke (*Veronese's Drawings*, London 1984, p. 282 cat. 120) nell'illustrare il disegno preparatorio assegnato a Paolo (Kassel, Staatliche Kunstsammlung) sostiene giustamente la precedenza di tale dipinto, comunque assegnato a Gabriele Caliarì, rispetto a quello di Liettoli. Patrizia Masini (in *Pinacoteca capitolina. Catalogo Generale*, a cura di S. Guarino e P. Masini, Milano 2006, pp. 84-85) ripercorre la vicenda e propende per l'assegnazione dubitativa a Gabriele. Anche H. D. Huber (*Paolo Veronese* cit., pp. 115-116, 434, nota 202) ammette la possibilità che la pala di Liettoli derivi dal quadro della Capitolina che assegna dubitativamente a Gabriele.

<sup>214</sup> La datazione circa il 1600 della pala di Liettoli non può essere fondata sotto l'aspetto qualitativo sul confronto con il teleri raffigurante *Il doge Marino Grimani riceve gli ambasciatori persiani* della Sala delle Quattro Porte di Palazzo Ducale. Si tratterebbe dell'ambasceria persiana ricevuta il 5 marzo del 1603, così da potersi datare con sicurezza l'opera in quell'anno, per A. Rizzi, "Il ricevimento dell'ambasceria persiana" di Gabriele Caliarì, in "Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia", 8, 1979, pp. 121-129; Fontana, *La Vergine e*

*Sant'Anna di Gabriele Caliarì* cit., p. 76; Huber, *Paolo Veronese* cit., pp. 122-123: Gabriele emula il padre dopo la morte di Carletto negli anni 1603-1604. Il dogado di Marino Grimani riguarda gli anni 1595-1605 e si ritiene che l'opera per ragioni stilistiche si possa anticipare rispetto a quanto finora sostenuto, nel contesto della collocazione del *Haeredes Pauli*, dunque nella fase conclusiva della partecipazione di Carletto Caliarì.

<sup>215</sup> Pignatti, *Veronese* cit., I, p. 206, cat. A282; Huber, *Paolo Veronese* cit., pp. 120-121, tav. 41. Per la *Trasfigurazione* (tela centinata, 206 × 105 cm) cfr. *Asta di antichi arredi, oggetti d'arte e dipinti (...)*, Veneto Arte, Solesino (Padova), 19 maggio 2007, lotto 301.

<sup>216</sup> Tela, 71 × 83,5 cm, Pignatti, *Veronese* cit., I, p. 203 cat. A259, II, fig. 940; T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese*, Milano 1995, II, p. 519, cat. A63: accostamento a Carletto Caliarì.

<sup>217</sup> Può riguardare l'episodio di Daniele 3, 97.

<sup>218</sup> Dn 3, 49. La piccola tavola proviene dalla Raccolta Manfrin (n. 16). Tavola, 42 × 35 cm. Cfr. G. Sambon, *Catalogo della galleria Manfrin*, Milano 1897, cat. 16.

<sup>219</sup> Le ultime due opere sono presentate nel catalogo *Alte Meister*, Dorotheum, Wien, 17. Oktober 1995, cat. 25, 26. Per la prima un confronto può essere istituito specie con la *Deposizione* dell'Academy of Arts di Honolulu (40,3 × 35,6 cm) e con *La Madonna risana la figlia del re di Francia* (67,5 × 92 cm) delle Staatliche Kunstsammlungen di Kassel. Cfr. Pignatti, *Veronese* cit., p. 186 cat. A 127, II, fig. 833; pp. 186-187 cat. A 131, II fig. 836.

<sup>220</sup> H. Tietze, E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries*, New York 1944, I, p. 357, cat. 2189; II, Pl. CLXII; A.E. Popham, J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, London 1949, p. 348, n. 1030.

<sup>221</sup> Per il corpus grafico di Pace basti fare riferimento in questa occasione a Tietze, Tietze Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters* cit., I, p. 192; II, Pl. CLXVI, CLXVIII. La discussione e verifica sono affrontate puntualmente da Huber, *Paolo Veronese* cit., pp. 101, 103-104, 432 note 162-165, figg. 128, 131. Per il soggetto della battaglia di Lepanto come affrontato da Veronese si fa riferimento a Cocke, *Veronese's Drawings* cit., pp. 206-207 cat. 87.

Nella chiesa della Santissima Trinità di Trevasco, frazione di Nembro (Bergamo), c'è una pala d'altare con la *Madonna col Bambino in gloria con san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria e due devoti*, la cui attribuzione da tempo costituiva una sfida per gli studi. La nuova assegnazione, anche in seguito al recente restauro, all'artista veneziano Pese Pace (documentato dal 1594 al 1617), legato alla bottega e alla famiglia di Paolo Veronese, ha riaperto la strada a un'indagine a tutto campo di cui il libro raccoglie gli esiti.

Da un lato l'analisi della pala di Pese Pace, che viene a costituirsi quale importante inedito giovanile e punto cronologico di riferimento del ristretto catalogo dell'artista, con esempi dislocati tra Venezia, il territorio bresciano e Bergamo; dall'altro l'affascinante *excursus* compiuto nel ricco patrimonio pittorico di Bergamo e del suo territorio, incentrato in particolare sugli esponenti delle così dette "Sette maniere", termine coniato dallo storico Marco Boschini (1674) per definire le fasi di transizione della pittura veneziana, diffuse in laguna ma anche in terraferma e caratterizzate da una comune ispirazione ai grandi protagonisti del secolo, Tiziano, Tintoretto e Veronese.

Amalia Pacia è nata a Roma, dove si è laureata in lettere moderne all'Università degli studi "La Sapienza", ivi conseguendo il diploma di specializzazione in storia dell'arte medioevale e moderna. Funzionario storico dell'arte alla Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma e del Lazio, si è trasferita nel 1993 presso la Soprintendenza di Milano, divenendo responsabile del patrimonio artistico di Bergamo e di un ampio territorio a nord della città comprendente la valle Seriana, la valle Cavallina e la valle Calepio. Referente scientifico delle collezioni dell'Accademia Carrara e della Galleria Tadini di Lovere (Bergamo), a Milano segue il dipartimento della pittura dell'Italia centrale e meridionale della Pinacoteca di Brera. I suoi interessi di ricerca vertono soprattutto sui secoli XVII e XVIII, con pubblicazioni sulla pittura romana settecentesca e su artisti lombardi e veneti tra Sei e Settecento rintracciati nel territorio di competenza. Tra le sue ultime pubblicazioni, il saggio sulla presenza a Bergamo di Mattia Bortoloni per il catalogo *Bortoloni Piazzetta e Tiepolo. Il '700 veneto* (2010), il volume *Giambattista Tiepolo. Il restauro della pala di Rovetta. Storia conservativa, diagnostica e studi sulla tecnica pittorica*, della collana "kermes quaderni" (2011) e il recente *Francesco Capella tra Piazzetta e Tiepolo. I modelli per due importanti tele bergamasche* (2013), per la rassegna di "Brera mai vista".