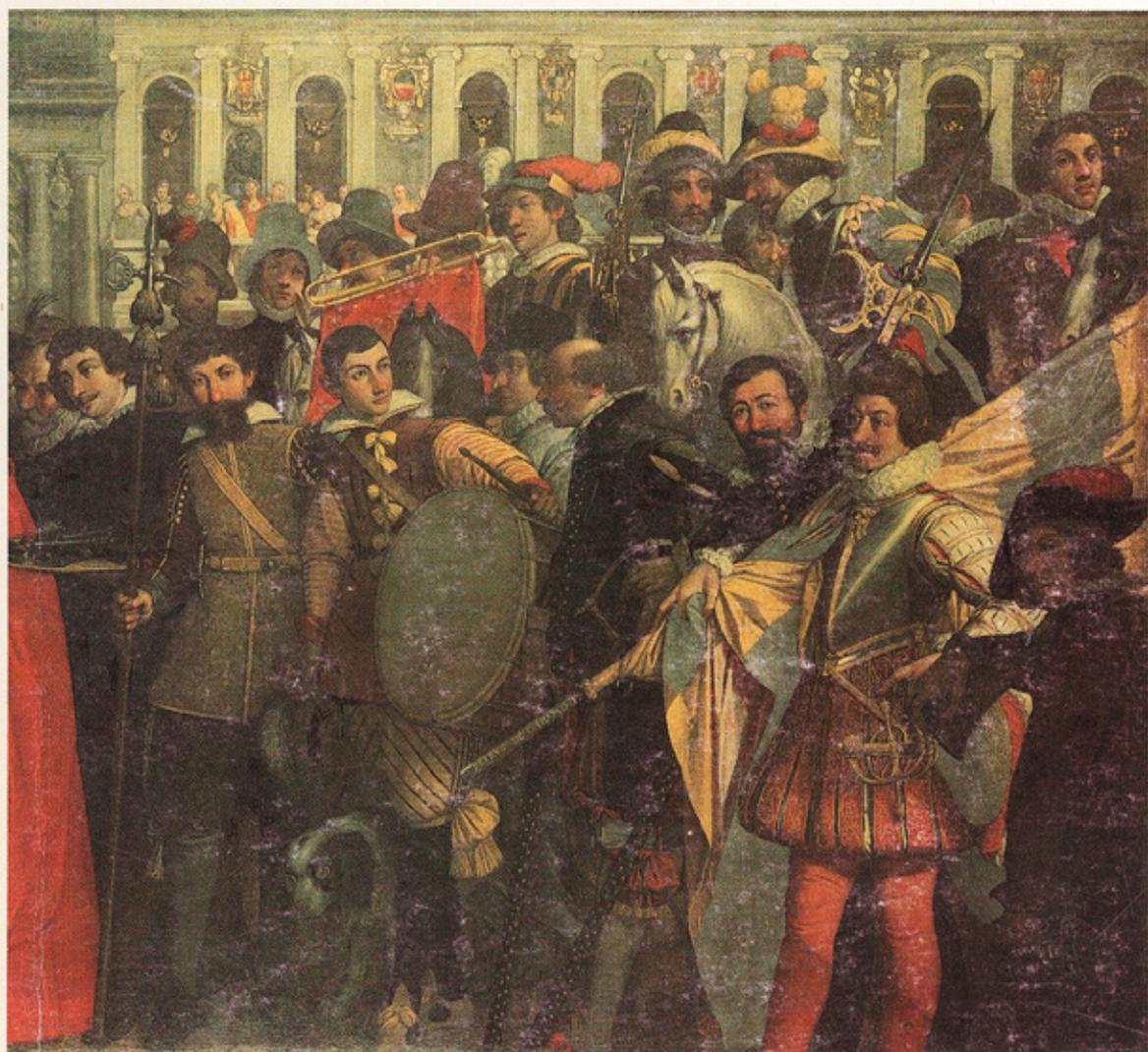


BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA



PIETRO DAMINI 1592-1631 · PITTURA E CONTRORIFORMA
Atti della giornata di studio · Padova 29 settembre 1993

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

RIVISTA PADOVANA DI ARTE
ANTICA E MODERNA NUMISMATICA
ARALDICA STORIA E LETTERATURA
DIRETTA DA GIROLAMO ZAMPIERI

ANNATA LXVI - 1977

Schede su Pietro Damini

Lo stile di questo artefice è vago e gentile, ma non uniforme. Vedesi che cangiò più maniere aspirando alla perfezione dell'arte. Talora direbbesi un naturalista buono; talora uno che sa la beltà ideale, (...).

(L. Lanzi, 1809, III, p. 207).

Per Damini ritrattista

Dalle molte opere di destinazione sacra di Pietro Damini è facile ritagliare effigi di committenti, di santi con volti di padovani contemporanei, di astanti noti all'epoca, vestiti all'ultima moda. È possibile estrapolarvi una vera e propria galleria di ritratti. Quale interprete del naturalismo rappresentativo, promosso dalle esigenze controriformistiche, il pittore trova nell'inserimento del ritratto o nella qualificazione naturalistica dei personaggi che diviene perfino indagine ritrattistica, uno dei più convincenti e nuovi metodi per il superamento della stessa pittura di storia nell'accezione del Tardomanierismo. Entro il suo "naturalismo classicistico", che lo fa associare per metodo sia al Padovanino sia alla cultura figurativa emiliana, i personaggi qualificati empiricamente, come veri e propri ritratti, appaiono restituiti anche da Damini come in un'arte "senza tempo".

Non deve sorprendere, pertanto, che in conseguenza di questo metodo e di questa vena ritrattistica, non si riesca di conseguenza a enucleare un vero e proprio catalogo di suoi ritratti autonomi. La loro ideazione fa parte di un altro genere e metodo di mirata osservazione della realtà.

Damini dovette, comunque, attendere a questo genere anche per il ruolo di primo piano assunto a Padova, dove non ebbe a trovare speciali stimoli su tale terreno, mancandogli tra l'altro, apparentemente, una precisa concorrenza. È difficile trovare una linea alla tradizione ri-



Fig. 1 - Francesco Apollodoro detto il Porcia, *Ritratto di Girolamo Capodivacca*, Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini di Belle Arti.

trattistica padovana che parta da Francesco Apollodoro da Porcia, già all'epoca noto per la sua applicazione in tale genere, a cui formò non solo il figlio Paolino, ma anche Giovan Battista Bissoni⁽¹⁾. I suoi esem-

⁽¹⁾ Per Apollodoro da Porcia ritrattista, anche nella fortuna critica, si veda C. CESCHI, *Appunti su Francesco Apollodoro detto il Porcia*, in "Arte Veneta" XXXI, 1977, pp. 199 segg. Per ulteriori

pi interpretano in maniera ruvida modelli d'ispirazione chiaramente bassanesca, forse con qualche concessione ad una diversa morbidezza e mobilità cromatica, nei modi ravvisabili in opere tarde di Dario Varotari, come esemplifica il *Ritratto di Girolamo Capodivacca* (fig. 1) della Galleria Tadini di Lovere, la cui assegnazione all'Apollodoro anziché al Varotari, qui proposta, rispetta l'autorevole notizia di Ridolfi, secondo cui fu proprio il primo ad eseguire il ritratto del celebre docente di medicina⁽²⁾.

Per la generazione che interessa gli anni di Damini a Padova, a guardare il loro attuale catalogo delle opere, non sembrano essere ritrattisti di moda né Bissoni, né Pellizzari, e neppure il Padovanino che, non solo in anni giovanili, non si distingue per alacrità in questo genere⁽³⁾. Tale pratica è semmai in famiglia demandata a Chiara Varotari la quale, per la posizione sociale di donna pittrice, doveva dedicarsi forse, pre-

precisazioni e proposte attributive si rinvia a L. ATTARDI, *Un contributo alla ritrattistica di Francesco Apollodoro detto il Porcia*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXVIII (1991), pp. 37-42; Id., "Francesco dai Retratti deponente": ancora sui ritratti di Francesco Apollodoro detto il Porcia, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXIX (1992), pp. 301-318; Id., in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra, Milano 1992, p. 262 cat. 194.

Si veda anche M. NATALE, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982, p. 135 cat. 144, fig. 280; P.L. FANTELLI, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, Milano 1989, pp. 615-616; D. BANZATO, in *Pietro Damini. 1592-1631. Pittura e controriforma*, catalogo della mostra, Milano 1993, pp. 100-101. Per Paolino Apollodoro e Giovan Battista Bissoni si veda FANTELLI, in *La pittura*, II, pp. 616, 641-642. Un ritratto del Bissoni è citato in Collezione Gualdo. Cfr. G. GUALDO, 1650. *Giardino di Chà Gualdo*, ed. a cura di L. Puppi, Firenze 1972, pp. 73-74. Per il pittore si veda inoltre il profilo di P.L. FANTELLI, *Pittura padovana del Seicento: Giovan Battista Bissoni*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXL, 1981-1982, pp. 133-142.

⁽²⁾ L'elenco delle personalità padovane ritratte da Francesco Apollodoro è in C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, ed. a cura di D. von Hadeln, Berlin 1924, II, p. 255.

Il dipinto della Galleria Tadini (cat. n. 5; olio su tela cm 105x80) reca in alto a sinistra l'iscrizione: [IE]RONIMVS CAPIVACEVS/ PATAVINVS.

È stato assegnato a Domenico Campagnola da E. Scalzi (*Catalogo della Galleria Tadini di Lovere*, Lovere 1929, p. 34) e a scuola padovana della seconda metà del Cinquecento da G.A. SCALZI, *Guida della Galleria Tadini di Lovere*, Lovere 1992, p. 55.

Il riferimento a Dario Varotari riguarda in concreto la pala da Sant'Egidio di Padova del 1591 ora al Museo Civico di Padova (inv. 2318) raffigurante l'*Ecce Homo tra angeli, i santi Giorgio, Girolamo e i donatori Battista Pozzo e la moglie* e la pala dalla chiesa degli Orfani Nazzareni dello stesso museo (inv. 2323) databile al 1594 che raffigura la *Madonna in trono, santi e tre martiri innocenti*. Per le due opere si rinvia ad A. Pattanaro, in *Da Bellini*, pp. 233-236, schede n. 157 e 158.

⁽³⁾ Per il Pellizzari si veda il profilo con rinvii bibliografici di P.L. FANTELLI, in *La pittura*, II, pp. 840-841. Per l'attività ritrattistica di Padovanino si annovera nel suo catalogo unicamente il suo *Autoritratto* del Museo Civico di Padova, con cui si presenta come versatile uomo di cultura. Si veda in proposito U. RUGGERI, *Alessandro Varotari, detto il Padovanino*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 16, 1988, pp. 122.



Fig. 2 - Pietro Damini, *Ritratto di giovane*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

feribilmente, ad una clientela nobile e, in particolare, femminile^(*).

Per ecclesiastici ed abati dovevano essere altri i ritrattisti. Significativi del gusto di tali ambienti sono i severi e, ad un tempo, affabili ritratti di abati e monaci benedettini di Santa Giustina e di Praglia, co-

^(*) Per Chiara Varotari si veda G.M. PILO, in C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento Veneto*, Firenze 1967, p. 408; P.L. FANTELLI, *Chiara Varotari (sorella del Padovanino) e i suoi dipinti*



Fig. 3 - Chiara Varotari, *Ritratto di giovane donna*, Venezia, Museo Correr.

me quelli di Alvise Zuffo e di Angelo Grillo, eseguiti nel secondo decennio del Seicento da Matteo Ponzone^(*).

al Museo Civico di Padova, in "Padova e la sua provincia", pp. 6-11; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, I, p. 106; D. DANZATO, in *La Quadreria Emo Capodilista. 543 dipinti dal '400 al '700*, catalogo della mostra, Roma 1988, pp. 113-115; id., in *Pietro Damini*, p. 96.

(*) I ritratti attribuiti a Matteo Ponzone (Padova, Museo civico, inv. n. 1580, inv. n. 1586)



Fig. 4 - Chiara Varotari, *Ritratto di giovane donna*, Venezia, Museo Correr.

Il catalogo ritrattistico del Damini ha come punto di riferimento iniziale il *Ritratto di giovane* (fig. 2) delle Gallerie dell'Accademia di Ve-

sono pensati in *pendant*, hanno riscontro in un'altra coppia del tutto analoga appartenente al Monastero di Praglia, dal 1925 in deposito presso il Monastero di Santa Giustina di Padova. Per queste opere si veda A.M. SPIAZZI, in *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano*, catalogo della

nezia, la cui attribuzione al pittore castellano è registrata, e forse direttamente proposta, a partire dal catalogo Paoletti del 1903, trovando conferma da parte di D. Von Hadeln nel 1913 e di S. Moschini Marconi nel 1970⁽⁶⁾. È subito da mettere in evidenza come il carattere intimistico di questo ritratto porti fuori dal consueto piano di accentuazione naturalistica propria dei ritratti inseriti in pale d'altare. Esso illustra ancora, sul piano stilistico, l'orientamento originario del pittore sulla tradizione veronesiana o tintorettesca, piuttosto che bassanesca. Un ritratto interessante, quindi, soprattutto perché mostra un registro espressivo documentato piuttosto raramente nel catalogo di Damini, pervaso com'è da una sottile vena di "realismo" ma *in nuce*.

Proprio sul piano del ritratto intimistico, metterei a confronto con questo di Damini i *Ritratti di donna* del Museo Correr di Venezia (figg. 3-4), schedati nel 1960 da Pignatti (supportato da Fiocco e Ivanoff) come opere dai "Modi di Girolamo Forabosco", ma assegnabili a Chiara Varotari proprio a confronto con il suo presunto *Autoritratto* del Museo civico di Padova⁽⁷⁾. Quest'ultimo, già riferito agli anni Trenta, è da anticipare, forse, in riferimento al *Ritratto di donna a figura intera* di Collezione Braga-Rosa di Vicenza, utilmente datato al 1621⁽⁸⁾.

Un altro punto di riferimento noto per il catalogo ritrattistico di Damini è costituito dal *Ritratto di Canonico sessantacinquenne* (fig. 5) del Museo Civico di Treviso ascrittogli da M. Muraro e schedato nel 1963 come opera attribuita a Damini, il che rivela una qualche cautela nel riconoscimento da parte di L. Menegazzi⁽⁹⁾.

mostra, Treviso 1980, p. 335, schede 214-15. Vi è associato un altro *Ritratto di monaco* (Padova, Museo Civico, inv. 771) che è di altra mano (Ibid., p. 335, scheda 216).

Si veda inoltre G. Mariani Canova, *Alle origini della pinacoteca civica di Padova: i dipinti delle corporazioni religiose sopresse e la galleria abbaziale di S. Giustina*, Padova 1980, pp. 183-184, cat. 122, cat. 199, cat. 159, cat. 160. I ritratti in oggetto sono datati da G. Mariani Canova ad anni giovanili di Ponzone, al secondo decennio.

⁽⁶⁾ Olio su tela cm 61x45.

P. PAOLETTI, *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venezia 1903, p. 195, n. 667; D. VON HADELN, *ad vocem Damini Pietro*, in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, VIII, Leipzig 1913, p. 322; S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970, p. 22 cat. 43.

⁽⁷⁾ T. PIGNATTI, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, Venezia 1960, pp. 81-83.

⁽⁸⁾ R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, II, fig. 282.

⁽⁹⁾ L. MENEGAZZI, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia 1963, p. 93, inv. P. 30. Olio su tela cm 109x94,5.

L'attribuzione di questo ritratto a Damini è invece riaffermata da Pallucchini (*La pittura veneziana*, cit., I, p. 88) poiché esso «conferma l'atteggiamento così realisticamente risentito della sua ritrattistica».



Fig. 5 - Pietro Damini, *Ritratto di canonico sessantacinquenne*, Treviso, Museo civico.

Si rivela qui un registro stilistico evidentemente diverso rispetto all'altro ritratto, per un'incisività naturalistica si direbbe, questa volta, di matrice bassanesca. Ma essa è elaborata con una severità e fissità rappresentativa, ottenuta con un'insistita centralità di taglio compositivo, con una ricercata simmetria, che le cortine di fondo accentuano, tutto ciò secondo un modulo di composizioni frontali e scalari applicato in molte sue pale d'altare. Una lucida, luminosa ambientazione permette di restituire con una certa insistenza lenticolare i dettagli naturalistici,

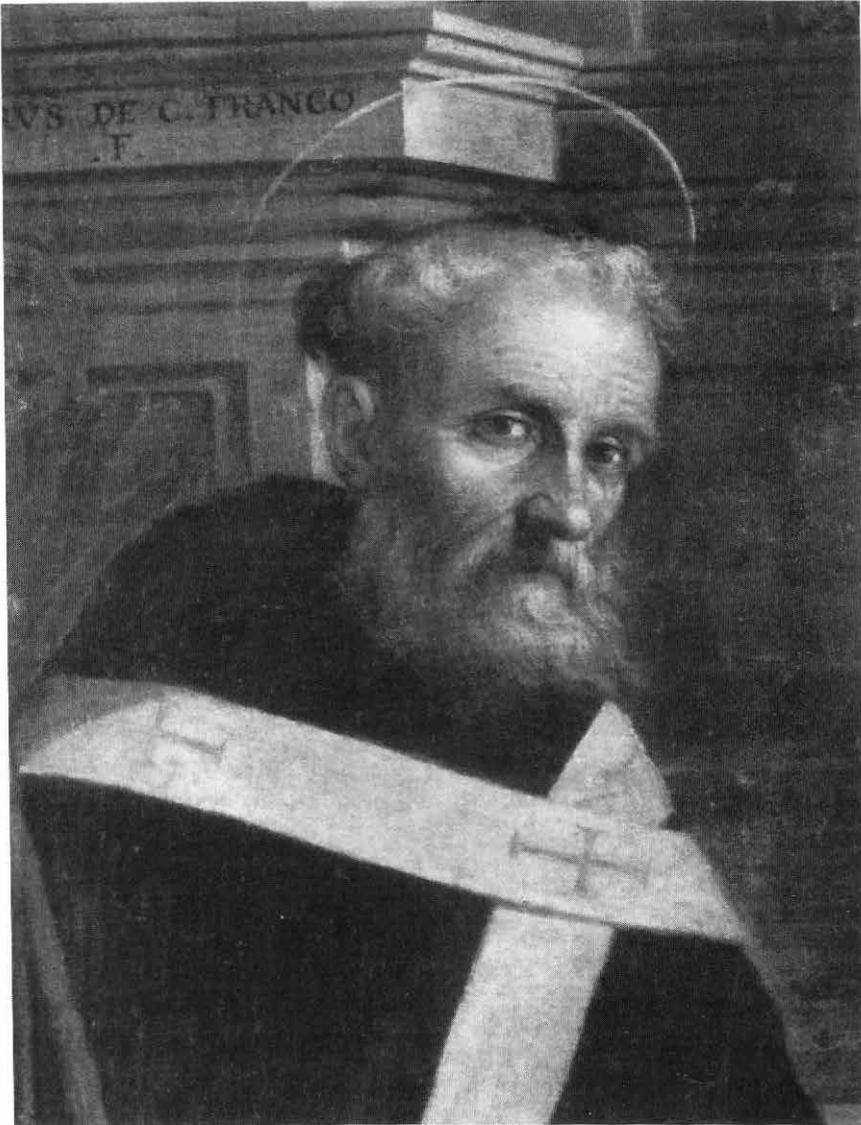


Fig. 6 - Pietro Damini, *Madonna col Bambino in trono tra i due santi domenicani Antonino Pierozzi e Ludovico Bertrando*, particolare, Portogruaro, cattedrale.

ma anche di raggiungere, ad un tempo, una sintesi formale un poco astratta, come nella mano che regge il breviario canonico.

Questo ritratto si rivela quindi, da un lato come raggelato quasi in una dimensione atemporale secondo un gusto classicistico padovaniano,

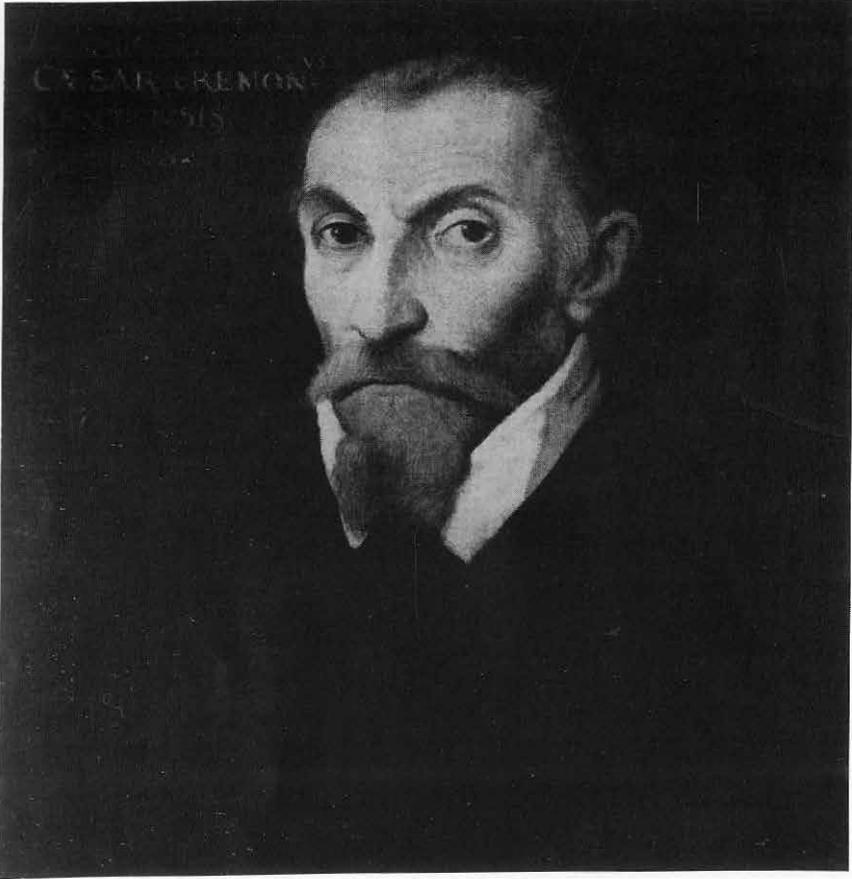


Fig. 7 - Pietro Damini, *Ritratto di Cesare Cremonino*, Padova, Collezione Albertini

dall'altra, secondo un'interpretazione personale, crudamente naturalistico.

È scontato come si possano trovare confronti con ritratti in opere sacre, ad esempio con la pala da San Prosdocimo di Padova, ora nella cattedrale di Portogruaro, raffigurante la *Madonna col Bambino in trono tra i due santi domenicani Antonino Pierozzi e Ludovico Bertrando* (fig. 6)⁽¹⁰⁾. Tuttavia nel *sant'Antonino* il pittore può cercare un'altro carattere di eloquio, più aperto e quasi ironico, rispetto alla fissità, di tono ufficiale, del ritratto di canonico.

⁽¹⁰⁾ Per quest'opera si veda A.M. SPIAZZI, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, in "Bollettino d'arte", 20, 1983, p. 104, fig. 37.

È da correggere l'identificazione dei due santi con Benedetto e Prosdocimo.



Fig. 8 - H. David da P. Damini, *Ritratto di Cesare Cremonino*, (incisione), da G.F. Tomasini, *Illustrium virorum elogia iconibus exornata*, I, Patavii MDCXXX.

Giustamente, in occasione della mostra padovana dedicata a Damini, si proponevano come termini di confronto, in ambito padovano, per la ritrattistica di quest'ultimo e per la novità delle sue scelte stilistiche in arte sacra, due ritratti di Chiara Varotari identificati ormai tradizionalmente come di *Pantasilea Dotto* e di *Piera Capodili-*

sta⁽¹¹⁾. Per il loro carattere di inappuntabile documento di costume, di rigido formalismo, questa volta anche da parte sua dedotto dal Pado-
vanino, ma altresì per la presa diretta sulla situazione psicologica dei per-
sonaggi, i due ritratti, preferibilmente databili agli anni Trenta, offrono
un corrispettivo omogeneo rispetto alla posizione stilistica di Damini.

Un terzo ritratto di Pietro Damini è quello di *Cesare Cremonino* (fig. 7) della Collezione Albertini di Padova che, nonostante il mediocre sta-
to di conservazione, consente di accertare come sia di ispirazione pro-
priamente dominiana l'incisività naturalistica della galleria di ritratti di il-
lustri personaggi incisi dal David per il celebre volume di elogi di Giaco-
mo Filippo Tomasini del 1630, in cui, unicamente, proprio quello di *Ce-
sare Cremonino* (fig. 8) si indica dedotto da un'invenzione di Damini⁽¹²⁾.

Un quarto ritratto di illustre committenza padovana, che ho occa-
sione di segnalare per la prima volta con attribuzione a Pietro Damini
è quello inedito del Decano del Collegio teologico patavino, *Serafino
Fazio* (fig. 9) della Galleria dell'Accademia Tadini di Lovere, datato al
1627, originariamente attribuito a Domenico Tintoretto, a scuola ro-
mana, poi ad ignoto di scuola veneziana⁽¹³⁾.

⁽¹¹⁾ Per questi due dipinti cfr. D. BANZATO, in *Pietro Damini*, cit., pp. 96-97, cat. nn. 6, 7.

Per il cosiddetto *Autoritratto* della Varotari che nel corso del recente restauro l'apparire di una scritta originaria ha rivelato essere in realtà l'effigie di Anzola [Muneghina], come cortesemente mi comunica Davide Banzato, si veda la scheda critica a cura di D. BANZATO, in *La Quadriera Emo*, p. 115, cat. 176.

⁽¹²⁾ J. PH. TOMASINI, *Illustrium virorum elogia iconibus exornata*, I, Patavii MDCXXX. NEPI SCIRÈ, *ad vocem Damini Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, Roma 1986, p. 358.

Per l'incisione si rimanda a F. PELLEGRINI, in *Galileo e la cultura a Padova*, catalogo della mostra, Padova 1992, p. 110.

P.L. FANTELLI, *Galleria Galileiana, Ritrattistica a Padova al tempo di Galileo*, in "Padova e il suo territorio", VII, n. 40, pp. 64-67.

⁽¹³⁾ Cat. n. 388. Olio su tela cm 115x164.

In alto a sinistra vi è la seguente scritta: "MAG.r/ SERAPHINVS FACIVS PAT.s AVGV-STV.s / SAC. COLLEGII. THEOL.R(VM) DECANVS./ ANN. D.NI MDCXXVII KAL. OCTO.s/ AETAT. SUE ANN. LVII MENS.s X". In basso a sinistra sul taglio dei libri vi sono le seguenti scritte: "STAT. COLLEG. REFORMANDA PROPONIT.", "IVL. CLAR.", "AEGID. ROM. IN P. SENT.", "SVM. D. THOM. 3 PARS", "PLAT.is OPERA".

Il ritratto è attribuito a Domenico Tintoretto da G. FRIZZONI (*Arte retrospettiva: la Galleria Tadini*, in "Emporium" 1903, pp. 348-335) e da E. SCALZI, *Catalogo* cit., pp. 110-11. Nell'archivio della Galleria Tadini si registrano i pareri verbali di E. Arslan (1949) che lo riferisce ad un artista veneto del 1600 di C. Brandi (1973) che lo attribuisce genericamente a scuola veneta.

È catalogato come opera di "Ignoto di scuola veneziana inizi '600" da G.A. SCALZI, *Galleria Tadini*, p. 16.

Ringrazio il direttore della Galleria Tadini don Gino Scalzi per le informazioni sul dipinto e il restauratore Alberto Sangalli per averne facilitato l'esame.



Fig. 9 - Pietro Damini, *Ritratto di Serafino Fazio*, 1627, Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini di Belle Arti.

Il personaggio indossa il tricorno nero e l'ampia toga nera propria dei membri di questo collegio parauniversitario piuttosto che il saio dei Conventuali al cui Ordine egli apparteneva.

Esibisce i fondamenti della scienza teologica, da Platone a Tomaso, e le opere dei chiosatori da Egidio Romano a Giulio Claro ed osten-

ta la propria autorevole attività nell'applicazione e nel rinnovamento statutario del collegio teologico patavino⁽¹⁴⁾.

È già un dato di rilevante significato accertare sul piano culturale la conoscenza da parte di Damini del teologo padovano che può aver esercitato una qualche influenza sull'impegno manifestato dal pittore nell'offrire una nuova e concreta interpretazione figurativa, di rinnovamento dell'arte sacra, conforme alle istanze della Controriforma.

La conoscenza di Serafino Fazio e la committenza del ritratto poterono essere mediate da padre Benedetto Bovio da Feltre, domenicano, dal quale Damini, secondo la testimonianza di Ridolfi, «*apprese i principij delle matematiche*» e che, sulla cattedra di Metafisica dello Studio Padovano dal 1618, proprio nel 1627, succedendo ad Angelo Andronico, passava a quella di Teologia⁽¹⁵⁾. Damini si trova, dunque, legato, da un lato, ad un contesto di interventi prescrittivi dell'autorità ecclesiastica sulle scelte per lo più iconografiche e del decoro dei dipinti, destinati alla devozione pubblica⁽¹⁶⁾. Dall'altra parte vive in un contesto di vivace elaborazione di cultura teologica che motiva, in senso concettuale, queste scelte operative pastorali, apprendendole e maturandole con le capacità intellettuali sue personali, testimoniate da Ridolfi stesso: «*Si dilettò legger anco l'Historie e le Poesie, per saper rappresentare le inventioni*»⁽¹⁷⁾.

Su un altro versante il *Ritratto di Serafino Fazio* può confermare da parte di Damini l'acquisizione di un preciso gusto ritrattistico, rispetto a quello legato ad una lunga tradizione bassanesca, o maturato da Ponzone o da Chiara Varotari. Come nel *Ritratto di canonico* del Museo Civico di Treviso il parallelo formale, in senso più generale, è anche qui da ricercarsi in via privilegiata nel Padovanino, anche se non

⁽¹⁴⁾ Il profilo di Serafino Fazio è ancora da delineare.

Sull'attività del Collegio Teologico si veda: S. TRAMONTIN, *Ordini e Congregazioni Religiose, in Storia della cultura veneta. Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, 4/I, Vicenza 1984, pp. 32 segg. G. BENZONI, *I teologi minori dell'Interdetto*, in "Ateneo Veneto", s. V, LXXXIX - XCI (1970), pp. 31-107.

⁽¹⁵⁾ RIDOLFI, *Le Maraviglie*, II, p. 243.

⁽¹⁶⁾ È un aspetto indagato in riferimento all'attività di Damini da C. BELLINATI, *Pietro Damini e la sua opera pittorica nel clima della Controriforma a Padova*, in *Pietro Damini*, catalogo della mostra, pp. 47-62.

⁽¹⁷⁾ RIDOLFI, *Le Maraviglie*, II, p. 243.

Sugli interessi culturali del pittore offre una testimonianza anche G. GUALDO, *1650. Giardino*, cit., pp. 73-74: «... con gran suavità chi seco era con moti e favole e racconti di historie e poesie, che per il suo molto leggere e studiare. le hore, che gli avanzavano dalla pittura, si era fatto padrone di molte belle cose, delle quali poi ne adornava le sue capricciose inventioni...».

in modo esclusivo, per l'essenzialità formale e la fissità rappresentativa, per un raffreddamento degli effetti atmosferici, in presenza di un accentuato cromatismo timbrico. La data esibita nel ritratto è utile, infatti, anche a confermare, su questo genere raramente documentato per Damini, come la linea stilistica intrapresa dal pittore sia quella definita, specie da Pallucchini, in riferimento al cromatismo di Saraceni⁽¹⁸⁾.

Da quest'ultimo sembrerebbe derivare quel modo astratto di isolare luministicamente la mano destra alzata, come in un gesto dettato dalla disciplina dell'oratoria sacra, creandole un'illuminazione artificiosa, fortemente direzionata e, pertanto, come sganciata rispetto all'orchestrazione cromatica dell'insieme.

Per l'attribuzione a Damini di questo ritratto i confronti più utili vengono dal telero di *San Domenico che brucia i libri eretici* già in Sant'Agostino a Padova e passato alla chiesa della santa Croce di Venezia, giustamente datato da Fantelli a dopo il 1625⁽¹⁹⁾. Vengono, inoltre, dal telero proveniente da Sant'Agostino a Crema della stessa Galleria dell'Accademia Tadini raffigurante l'episodio del *Battesimo impartito da Ambrogio arcivescovo di Milano ad Agostino d'Ipbona*, datato per lo più, significativamente, allo stesso 1625⁽²⁰⁾.

Il problema attributivo di una "graziosa Venere"

Altrettanto scarno rispetto al catalogo ritrattistico di Damini è quello relativo ai dipinti da stanza, profani e mitologici. Lo compone la tela firmata con *Venere che piange Adone* (fig. 10) in collezione privata di Roma resa nota da Pallucchini nel 1981, che rilevava come essa s'ispiri «al gusto veronesiano, nella fattispecie ai modi di Carletto»⁽²¹⁾. Nonostante che l'opera sia giudicabile solo in riproduzione, grazie ad un confronto con essa, posso proporre in via problematica un'attribuzione a Damini per questa *Venere che cerca di trattenere Adone* (fig. 11) già in Collezione Burnier di Ginevra, anche quest'ultima giudicabile so-

⁽¹⁸⁾ PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., I, p. 88.

⁽¹⁹⁾ FANTELLI, in *Pietro Damini*, cit., pp. 158-159, cat. 26.

⁽²⁰⁾ M.A. DE VIerno, in *Pietro Damini*, cit., pp. 178-179.

Il soggetto è erroneamente riportato nella scheda di catalogo come *Sant'Agostino battezza un giovane*, trattandosi invece, ovviamente, di Agostino d'Ipbona, rappresentato qui assieme alla madre Monica col velo vedovile, che sta in preghiera alle sue spalle.

⁽²¹⁾ PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., I, pp. 87-88; II, fig. 225.

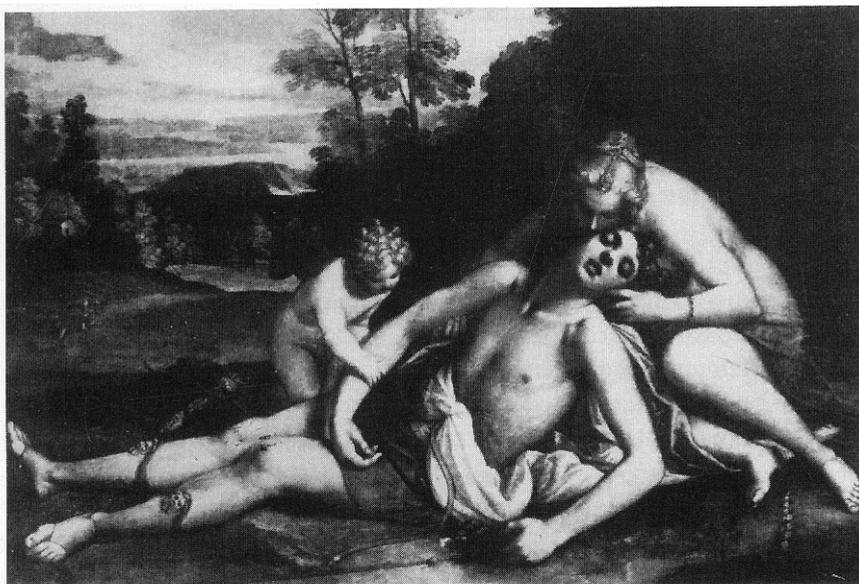


Fig. 10 - Pietro Damini, *Venere che piange Adone*, Roma, collezione privata.

lo in riproduzione⁽²²⁾. L'accostamento delle due opere di tematica profana, che individuano un altro piano di registro stilistico di Damini, apre alla problematica delle sue origini formative. Nonostante che esse presentino tra loro notevoli affinità di stile, quella già Burnier si rapporta ancora ad una situazione tardomanieristica e nella fattispecie mostra coincidenze con i modi di Matteo Ponzzone, in forma quindi ugualmente problematica, non fosse altro che per ragioni di cronologia. Le affinità riguardano certi risultati tipologici specie per la figura di Adone e di Cupido, meno per quella di Venere. Esse non sembrano avere poi seguito sul piano dei caratteri di tecnica esecutiva.

Non coincide in quest'opera quella fermezza di struttura che è propria delle prime opere di Ponzzone, nel momento che segue il suo abbandono della bottega di Sante Peranda aperta a Mirandola, come rappresentano la pala di *San Giorgio e santi* della Madonna dell'Orto a Venezia o la *Madonna col Bambino e santi* del Duomo di Cividale del 1617, alle quali si può accostare il telerò di *Santa Caterina visitata in carcere dall'imperatrice* della Parrocchiale di Maser o il raro esempio di

⁽²²⁾ È nota in una foto Giraudon (G. 19804) che reca la seguente didascalia: Genève. Cm. Burnier, Titien. Venus et Adonis.



Fig. 11 - Pietro Damini, *Venere che cerca di trattener e Adone*, già Ginevra, Collezione Burnier.

soggetto profano come *La moglie di Putifarre* di Collezione H. Rochelmayer di Mainz⁽²³⁾. Non sembra ritrovarsi rispetto alle opere più tarde

⁽²³⁾ Per il profilo di Matteo Ponzone e per l'illustrazione di queste opere si rinvia a PALLUCHINI, *ibid.*, I, pp. 86-87; II, figg. 218, 219, 222. Si veda inoltre K. PRIJATELJ, *Le opere di Matteo Ponzone in Dalmazia*, in "Arte Veneta" XX, 1966, pp. 147-156. Un consuntivo è di M. MONTICELLI, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, cit., pp. 848-849.

di Ponzzone, come i teleri da San Teonisto a Treviso del 1629 o lo stendardo dell'*Immacolata Concezione* della Pieve di Castelfranco, il panneggiare largo e sciolto talvolta greve o la materia stesa a larghe pennellate ora a macchia e sfrangiate, ora con effetti di sfumato memori anch'essi di Peranda⁽²⁴⁾. Rispetto alla facile sovrapponibilità di certi precisi risultati tipologici, derivanti dalla condivisione di un contesto stilistico di tardomanierismo, fa propendere per un'assegnazione a Damini del dipinto già Burnier una caratteristica asciuttezza nella resa della tornita fisionomia di Adone, mediante una continua sottolineatura chiaroscurale sottomessa al disegno; ad un tempo una maggior incidenza e sottigliezza disegnativa anche nei panneggi, o la definizione più setosa dei capelli o la meticolosa lucentezza dei gioielli come si avverte nella più matura tela di collezione romana.

Rispetto alla svolta culturale che Damini segna nell'arte sacra, in virtù del suo naturalismo rinnovato, su temi come questi, di tradizione cinquecentesca, è più facile e scontato trovarlo in una continuità stilistica con la cultura del Tardomanierismo. Per un'opera come *Venere che cerca di trattenere Adone* già Burnier la coincidenza stilistica nel suo catalogo si trova ancora all'altezza delle *Quattro sante* della parrocchiale di Campigo presso Castelfranco o nell'altrettanto modesta *Pietà* della stessa parrocchiale⁽²⁵⁾. Sono opere che spettano ad un artista forse non ancora ventenne in procinto di accettare l'importante incarico di eseguire i *Misteri del rosario* in Santa Corona a Vicenza e di decidere circa il 1612 il trasferimento, pressoché definitivo, a Padova⁽²⁶⁾. Le insicure opere di Campigo si caratterizzano per una materia sottile e sgranata e una certa dilatazione formale, almeno questa un poco palmesca. Individuano già un assestamento di scelte da parte del giovane pittore nei confronti della stessa debolissima *Annunciazione* della parrocchiale di Albaredo che segue cliché veronesiani assai scontati⁽²⁷⁾. Rispetto a questi esempi locali di modesta levatura, nella pur contemporanea tela di *Venere che cerca di trattenere Adone*, si assiste ad un'articolazione e progresso di interessi.

(Sul dipinto della Parrocchiale di Maser si veda SPIAZZI, *Catalogo*, cit., p. 102, figg. 3, 31. Vi si preferisce l'attribuzione a Peranda anziché a Ponzzone.

⁽²⁴⁾ MENEGAZZI, *Il Museo civico*, cit., pp. 206-208.

⁽²⁵⁾ Sono edite da FANTELLI, in *Pietro Damini*, cit., pp. 14-15.

⁽²⁶⁾ Per il riconoscimento della sua attività a Vicenza si veda FANTELLI, *ibid.*, pp. 15, 17 figg. 4a-4b.

⁽²⁷⁾ G. BORDIGNON FAVERO, in *Presentazione del restauro della pala dell'altare maggiore*, [Albaredo], s.n.t., 1992.

Ad un'idea d'ispirazione veronesiana, vi corrisponde un controllo disegnativo, una complessità di legami compositivi certo più colti. Vi si assomma un modello neotizianesco a quello neoveronesiano che lascia intravedere il suo percorso nel portarsi su posizioni di carattere più scopertamente classicistico anche in rapporto all'analogo e contemporaneo svolgimento di Padovanino. In tal senso la tela di *Venere che piange Adone* di collezione romana edita da Pallucchini costituisce già un punto d'arrivo successivo di almeno un decennio. Si inserisce meglio, infatti, nel contesto delle opere padovane della prima metà del terzo decennio per la maggior tornitura formale in un gioco complesso e studiato del chiaroscuro che lascia in evidenza ogni particolare restituito con lucidità anche descrittiva.

La proposta attributiva in favore di Damini del dipinto già Burnier, pur in un contesto ancora problematico di definizione del suo catalogo iniziale, ha valore almeno per smuovere l'idea di un suo mediocre adeguamento ad una situazione periferica, come le sole opere prime di destinazione devozionale lascerebbero intendere.

Un tale livello contrasta anche con le più antiche testimonianze storiografiche. Il metodo di studio e di sovrapposizione di fonti cinquecentesche, come dimostra la sua prima *Venere "neoveronesiana"*, dovette accompagnarsi nella sua formazione pratica allo studio su fonti grafiche, che si è supposto fossero soprattutto nordiche (i Sadeler e Cornelis Cort), anziché caraccesche⁽²⁸⁾. È attestato già a partire da Ridolfi come Damini sulle stampe antiche «*si applicò a copiar*», piuttosto che sui dipinti «*de' buoni maestri*», pur vagliando i migliori del territorio di Castelfranco⁽²⁹⁾. La stessa pratica continua del disegno «*lo aiutò a trarsi fuori dalla schiera de' manieristi*» come, invece, annota acutamente Lanzi, in tale caso alludendo forse ad una scelta più ampia ed extraveneta di interessi che si manifestano nel corso dell'attività padovana di Damini⁽³⁰⁾.

Si indicano comunemente come esempi locali per l'iniziale orientamento stilistico del pittore di Castelfranco da un lato Paolo Piazza e il suo iniziale bassanismo, reso capzioso per via di un'attenzione per i

⁽²⁸⁾ Si vedano in proposito le osservazioni di FANTELLI, *Pietro Damini*, cit. p. 11 segg. e di BAZZATO, *Pietro Damini e i suoi modelli formali*, in *Pietro Damini*, cit., p. 27 segg.

⁽²⁹⁾ RIDOLFI, *Le Maraviglie*, cit., II, p. 267.

⁽³⁰⁾ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, 1809 III, p. 207, ed. a cura di M. Capucci, II, Firenze 1970, p. 129.

pittori fiamminghi presenti a Venezia, dall'altra Giovan Battista Novello, essendosi questi recato alla scuola di Palma il Giovane a Venezia, a detta di Ridolfi⁽³¹⁾. Guardando all'*Incoronazione della Vergine* di Novello del Duomo di Castelfranco è difficile però dedurre un suo orientamento palmesco⁽³²⁾. Perfino per via tipologica, l'opera mostra semmai una perfetta coincidenza di stile con le realizzazioni di Matteo Ingoli⁽³³⁾. A loro volta i due pittori trovano un corrispettivo nello stile veronesiano e tinteoretico, ma di un preziosismo esecutivo alla Rottenhammer, che contraddistingue Maffeo Verona indicato, negli ultimi contributi su Damini, con motivata insistenza, come altro modello a cui egli dovette guardare nella sua fase formativa⁽³⁴⁾. Di fronte a tale constatazione va sottolineato un dato oggettivo, che almeno l'Ingoli e Maffeo Verona hanno una comune matrice dovuta alla loro frequentazione della bottega veneziana di Alvise Benfatto detto del Friso, come dovette avvenire anche per Paolo Piazza prima della sua scelta religiosa e del suo trasferimento nella Mitteleuropa⁽³⁵⁾.

Una formazione negli anni prepadovani di Damini presso gli epigoni veronesiani legati a Dal Friso, oltre che nelle opere del territorio di Castelfranco, quelle di Campigo e Albaredo, e nella tela di *Venere e Adone* già Burnier, può essere verificata nella prima più articolata attività del pittore per chiese di Padova e del suo territorio. Un carattere

⁽³¹⁾ RIDOLFI, *La Maraviglie*, cit., II, p. 243.

Per il Novello si veda il profilo di Melchiori e l'aggiornamento di G. Bordignon Favero: N. Melchiori, *Notizie di pittori*, [1720], ed a cura di G. Bordignon Favero, Venezia-Roma 1964, pp. 78-82.

Per Paolo Piazza si rinvia alla monografia di P. DAVIDE M. DA PORTOGRUARO, *Paolo Piazza ossia P. Cosmo da Castelfranco, pittore Capuccino (1560-1620)*, Venezia 1936. Si veda inoltre il profilo di PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., I, pp. 52-53. Un aggiornamento è in G. FOSSALUZZA, *Pittori cappuccini del Seicento della Provincia Veneta*, Atti del convegno di studi su *La vocazione artistica dei religiosi*, in "Arte Cristiana" (764-765), 1994.

Per la formazione di Damini si vedano le osservazioni di FANTELLI, *Pietro Damini*, cit., p. 11 segg. e di BANZATO, *Pietro Damini e i suoi modelli formali*, in *Pietro Damini*, cit., p. 27 segg.

⁽³²⁾ Edita da FANTELLI, *Pietro Damini*, cit., p. 13 fig. 1.

⁽³³⁾ Sulla formazione di Matteo Ingoli presso Alvise Benfatto testimonia RIDOLFI, *Le Maraviglie*, cit., II, p. 247. Un profilo del pittore è in PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., I, p. 84.

⁽³⁴⁾ Su Maffeo Verona si rinvia al contributo e al consuntivo bibliografico di G. FOSSALUZZA, *Le Nozze di Cana dell'arcipretale di Martellago*, Zero Branco-Treviso 1993, pp. 39-48.

⁽³⁵⁾ La vicinanza di Paolo Piazza a Del Friso accertabile sul piano stilistico trova una verifica anche nel coinvolgimento di entrambi nella realizzazione del soffitto dell'Oratorio del Santissimo Crocefisso della Confraternita dei Rossi di Chioggia. Si veda in proposito E. MANZATO, *Il soffitto dell'Oratorio della Ss. Trinità di Chioggia*, in "Arte Veneta", XXV (1972), pp. 111 segg.

Un profilo di Del Friso è di L. Larcher Crosato, *Note per Alvise Benfatto Del Friso*, in "Arte Veneta" XXX (1976), pp. 106-119.

veronesiano più tradizionale, tipologie che hanno una più evidente matrice in Maffeo Verona si ritrovano soprattutto nella pala di Giarre di Abano con la *Madonna della Ghiara sormontata dal Padre Eterno e sei Santi*, la cui datazione oscilla tra 1625 circa e 1615, e nella *pala di Cusio*, che ha un inserto paesaggistico alla fiamminga, o nell'*Assunta* di Rubano⁽³⁶⁾. Tali opere presentano semplificazioni compositive un poco sperimentali e incerte, non deliberatamente schematiche e inappuntabili, mi chiedo se non possano essere con più sicurezza anticipate cronologicamente in apertura del catalogo padovano di Damini, prima dei due *San Girolamo nel deserto*, della versione per l'altare Selvatico della Cattedrale di Padova e su rame per la devozione privata. Per essi si ripropone solitamente la datazione al 1612, secondo il passo di Ridolfi che fa dipendere dalla pubblicazione di questa pala la fortuna padovana del pittore, ma in termini di evoluzione stilistica potrebbe convenire quella circa il 1616, limite cronologico offerto dall'*Assunta e san Carlo Borromeo* del Museo diocesano di Padova⁽³⁷⁾.

La prima opera di carattere mitologico di Damini offre dunque la possibilità di raccogliere elementi di discussione per la definizione della sua fase formativa nella tradizione degli epigoni veronesiani.

Che egli si fosse dedicato più spesso a queste tematiche lo attesta il catalogo delle opere di Ridolfi, che annovera il quadro portato in Francia da «*Monsieur Alanson*» alla Regina Maria con *Ercole e Iole* «*tolto- ne il pensiero da Tasso, conforme egli lo figurò scolpito nelle porte del Palagio di Armida*», o lo conferma l'inventario secentesco di Casa Gualdo a Vicenza, in cui si trovano due "favole" ovidiane: proprio una *Venere e Adone* e ancora una *Iole ed Ercole*⁽³⁸⁾.

Lo testimonia, infine, il profilo del conterraneo Nadal Melchiori, ben informato circa i suoi esordi. Quest'ultimo nelle sue *Notizie di pittori* del 1720, in aggiunta alle molte opere di destinazione sacra di Castelfranco e territorio, a completamento di quelle elencate da Ridolfi, informa anch'egli che «*molte sono le sue fatiche nelle case de' partico-*

(36) È contrastante l'opinione circa la datazione dell'opera di Giarre tra De Vierno (in *Pietro Damini*, cit., p. 160) e G. ERICANI, *ibid.*, pp. 164-165 cat. 29.

Nelle due schede è imprecisa l'identificazione iconografica della pala, non trovandosi il riferimento all'immagine devozionale della *Madonna della Ghiara*.

Per la pala di Cusio si veda DE VIerno, *ibid.*, pp. 166-167.

Per la pala di Rubano si veda FANTELLI, *ibid.*, p. 24.

(37) FANTELLI, *ibid.*, pp. 128-130, cat. 18.

(38) RIDOLFI, *Le Maraviglie*, cit., II, pp. 245-246.

GUALDO, 1650. *Giardino*, cit., pp. 73-74.

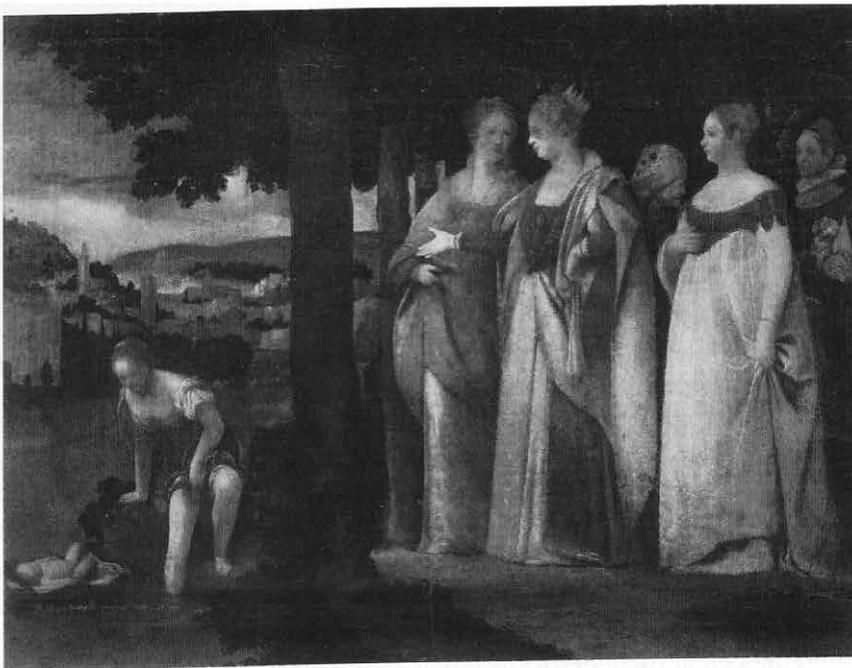


Fig. 12 - Pietro Damini, *Ritrovamento di Mosè*, Baltimora, Walters Art Gallery.

lari così in Padova, come nella nostra Patria»⁽³⁹⁾. Sono talvolta opere di destinazione privata e di devozione, perfino a carattere decorativo, se «*A Poisolo nel Palazzo di Ca' Cornaro di San Polo fece il Damini tutti li quadri della Sala superiore rappresentando in quelli le litanie maggiori e molti Santi*»⁽⁴⁰⁾. Ma sono anche “favole” come «*una graziosa Venere dal Signor Alessandro Novello*», un ulteriore esempio perduto di tematica analoga a quella del dipinto edito da Pallucchini e al dipinto già Burnier qui presentato, non identificabile con essi, precisando il Melchiori che si trattava, anche questa volta, sì di una «*graziosissima Venere*», ma «*circondata da amorini*»⁽⁴¹⁾.

Una nuova proposta attributiva: tre varianti sul tema del “Ritrovamento di Mosè”

Nel magistrale catalogo di F. Zeri relativo ai dipinti della Walters

⁽³⁹⁾ MELCHIORI, *Notizie*, cit., p. 87.

⁽⁴⁰⁾ *Ibid.*, p. 86.

⁽⁴¹⁾ *Ibid.*, pp. 87, 182.

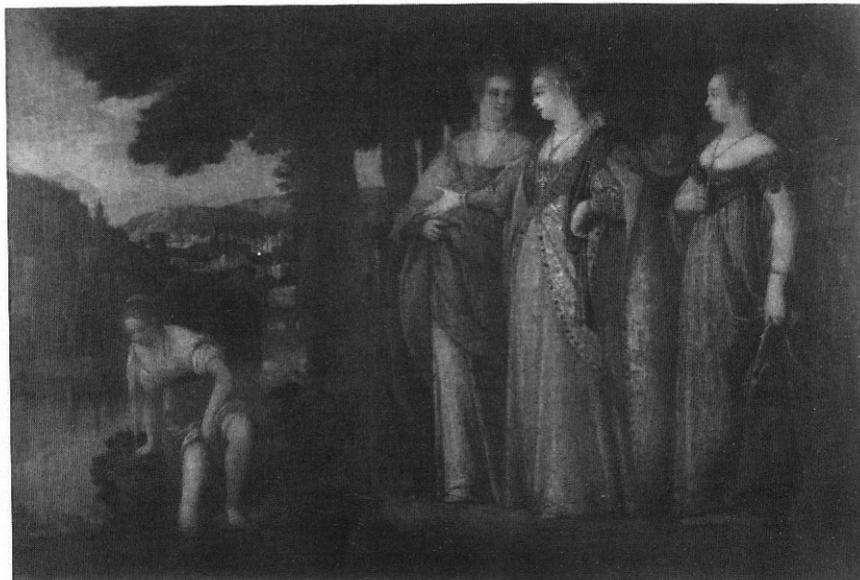


Fig. 13 - Pietro Damini, *Ritrovamento di Mosè*, Burghley House, Stamford (Lincolnshire).

Art Gallery di Baltimora è schedato con riferimento a scuola veneziana un *Ritrovamento di Mosè* (fig. 12) giunto in cattive condizioni conservative⁽⁴²⁾. Una datazione dell'opera al primo quarto del Seicento e un doppio rinvio a modelli tardo cinquecenteschi: tizianeschi per quel che concerne la qualificazione paesaggistica alla sinistra della composizione e veronesiani per il gruppo figurativo alla destra, viene sostenuto da Zeri grazie al confronto tra la piccola tela Walters e altre due versioni dello stesso tema segnalate nell'occasione e che qui pubblico per la prima volta. Si tratta, la prima, di una composizione di analoghe dimensioni della Collezione del Marchese di Exeter a Burghley House presso Stamford nel Lincolnshir (fig. 13)⁽⁴³⁾. Questa potrebbe essere qualificata nei termini di replica autografa.

⁽⁴²⁾ F. ZERI, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976, II, pp. 487-488, cat. 369.

Il dipinto (cat. no. 533) misura cm 39,1x60,3.

⁽⁴³⁾ Il dipinto della Burghley House Collection (cat. no. 282) (olio su tela cm 40x61) fu acquistato da Brownlow, 9° conte di Exeter (1725-93). Reca nel retro la seguente iscrizione: «From the Palazzo Bocca Daduli at Rome, painted by Titian». Ad essa l'acquirente stesso aggiunge la scritta che afferma la paternità di Alessandro Varotari, il Padovanino.



Fig. 14 - Pietro Damini, *Ritrovamento di Mosè*, Firenze, Collezione Giulio Frascione.

La seconda risulta una più complessa elaborazione del soggetto in maggiori dimensioni che Zeri segnala presso la Collezione Giulio Frascione di Firenze dove tuttora si conserva (figg. 14-15)⁽⁴⁴⁾.

Le tre tele offrono una documentazione affatto rara dello svolgimento di una stessa tematica per la destinazione collezionistica che riprende nel piccolo e medio formato le ampie impaginazioni all'aperto di molti teleri di Damini. Sotto il profilo tipologico, quello della tematica sacra proposta in una sospensione come fiabesca nel formato adatto alla devozione privata, o al decoro da stanza, le tre versioni del *Ritrovamento di Mosè* trovano riscontro solo nell'*Incontro alla porta au-*

Nelle guide di Burghley House del 1797, 1815 e 1851 il dipinto è catalogato come opera di Tiziano.

Ringrazio per la cortese informazione circa questo dipinto Nicholas J. Humphrey, Assistant House Manager.

⁽⁴⁴⁾ Il dipinto appartenente alla Collezione Giulio Frascione di Firenze, ha le seguenti dimensioni: cm 90x110.

Ringrazio Giulio Frascione per avermi facilitato lo studio dell'opera.



Fig. 15 - Pietro Damini, *Ritrovamento di Mosè*, particolare, Firenze, Collezione Giulio Frascione.

rea e nella *Fuga in Egitto* di Collezione V. Sgarbi di Ro di Ferrara, anch'esse della tarda maturità⁽⁴⁵⁾.

L'attribuzione a Damini dei tre dipinti, qui proposta per la prima volta, non credo necessiti di analisi stilistiche probanti. A motivo della cattiva conservazione delle versioni Walters ed Exeter emerge soprattutto la notevole qualità inventiva di queste opere che appartengono ad una stessa fase stilistica di Damini, alla prima metà del terzo decennio. Tuttavia si può notare nella versione Walters una maggior concisione disegnativa, e una più decisa sintesi volumetrica, accentuata da netti stacchi di luce. Nella versione Exeter il chiaroscuro è più assorbente, la luce morbidamente diffusa, e pertanto la materia cromatica più sensibile e sgranata⁽⁴⁶⁾.

⁽⁴⁵⁾ FANTELLI, in *Pietro Damini*, cit., pp. 198-199 cat. 47, cat. 48.

⁽⁴⁶⁾ Visto lo stato di conservazione del dipinto Exeter credo sia difficile cercare alternative a

La disposizione del gruppo figurativo allineato su un piano parallelo a quello d'osservazione, la funzione di quinta dei tronchi d'albero che scalano in profondità e della loro chioma in controluce che consente un forte stacco cromatico dei personaggi, sono tutte soluzioni mutuuate dal Veronese, in particolare dal gruppo di tele di questo stesso soggetto che ha come punto di riferimento la versione del Museo del Prado e della Gemäldegalerie di Dresda; peraltro tali soluzioni impaginate hanno già riscontro nei teleri di Damini. Va in proposito indicato quello con *San Domenico fa confessare il capo mozzo di una donna di malaffare* di San Domenico di Chioggia, quello con *San Bernardo converte il duca d'Aquitania* da San Bernardo di Murano (Venegono, Seminario Maggiore), infine quello con *San Domenico salva i naufraghi sulla Garonna* dell'arcipretale di Martellago⁽⁴⁷⁾.

L'assunto narrativo del *Ritrovamento di Mosè* permette di essenzializzare questa regia distributiva in un rapporto gerarchico più chiaro tra gruppi di figure nei confronti delle stesse aperture paesaggistiche di fondo, su diagonali fissate su piani sfalsati.

Nel dipinto di Collezione Frascione si articola questa soluzione a motivo soprattutto della disposizione in primo piano e in diagonale dello studiatissimo gruppo di ancelle che presentano alla figlia del faraone il piccolo ritrovato. Vi è in questo una mediazione, anch'essa mutuata dai modelli veronesiani, tra la disposizione propria dei suoi teleri di formato orizzontale e di quella dei teleri di formato sostanzialmente quadrato: come quello raffigurante il *Battesimo di sant'Agostino* della Tadini.

Nel *Ritrovamento di Mosè* di Collezione Frascione la netta scansione dei gruppi figurativi, nei quali si passa dalla ricerca di valori puramente volumetrici e luministici ad una capziosa attenzione descrittiva dei costumi, viene a trovare un equilibrio nella diversificazione dei brani paesaggistici. A destra un ambiente di vita in villa ravvicinato, a sinistra un'invenzione tra le più sottili di Damini per lo studio luministico della città che sul fondo chiude la valle e del riflesso acqueo ed at-

motivo di questi dati esecutivi alla classificazione di replica autografa rispetto alla versione Walters. Rilevo tuttavia almeno le assonanze sul piano esecutivo con la *Adorazione dei pastori* della Collezione Donata Papafava di Padova presentata come opera dubitativa di Giorgio Damini da Fantelli, in *Pietro Damini*, cit., pp. 210-211.

⁽⁴⁷⁾ Per queste opere si veda FANTELLI, *ibid.*, pp. 18 segg., figg. 5, 7 (con didascalia errata a proposito del telero di Martellago), 11.

Si veda inoltre Id., *Tra Padova e Chioggia: Pietro Damini da Castelfranco*, in "Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia", 7, pp. 99-112; Id., in *Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta*, Milano 1990, p. 282 cat. 164.

mosferico in presenza di una figura come estraniata. Esso è pertanto paragonabile a quello del suo più visionario capolavoro, il *Battesimo di Cristo* della parrocchiale di Telgate, che ripropone al massimo livello il dilemma di come Damini entro una struttura stilistica saraceniiana sappia essere anche più descrittivo, e sappia far convergere in ossequio alla cultura figurativa emiliana certi dettagli naturalistici verso una maggiore sostenutezza classicistica⁽⁴⁸⁾.

Un dipinto di tematica biblica ritrovato

Un punto di riferimento inequivocabile per la conferma attributiva e la collocazione cronologica delle tre versioni sul tema del *Ritrovamento di Mosè*, ora accreditate al catalogo di Damini, viene ad assumere un dipinto, finora inedito, che ho avuto occasione di individuare presso le Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano, dove è inventariato con generica indicazione del soggetto quale *Scena biblica* (fig. 16) e un'assegnazione a scuola cremonese di metà Cinquecento, nonostante che esso, all'esame diretto, risulti firmato⁽⁴⁹⁾.

La notevole qualità stilistica di questo dipinto è ancor più apprezzabile per il suo stato di conservazione che è ottimo. La novità che esso porta nel catalogo di Damini deriva dal suo stesso carattere tematico, poiché conferma con un esempio ad alto livello qualitativo la dedizione del pittore nella scelta e nello svolgimento di una tematica storica, sia pure precisamente biblica, in questo caso, che abbia comunque non un primario intento didascalico e morale, ma che risponda piuttosto alla curiosità per il "romanzo storico" e, perciò, consenta di lasciare più libero campo inventivo soprattutto per la piacevolezza di situazione e di costume.

È, per questo, un dipinto assai rappresentativo di un genere destinato «a particolari» di cui, nella bibliografia di Damini, Ridolfi stesso riporta alcuni esempi che sempre distingue dalle opere per la

(48) A.M. PEDROCCHI, *Un dipinto di Pietro Damini a Telgate*, in "Arte lombarda", XLI, pp. 24-27; DE VIERNI, in *Pietro Damini*, cit., pp. 152-153 cat. 23.

(49) Olio su tela cm 146x164. Proviene dai depositi municipali. Esposto nella Sala della Balla negli anni Cinquanta è stato successivamente concesso in deposito al Circolo ufficiali del Comando Carabinieri I^a Divisione Pastrengo di Milano. La firma a caratteri capitali (PETRVS DE C(ASTRO) FRANCO) è posta sulla cintura a tracolla del suonatore di tamburo seduto in primo piano, in basso a sinistra.

Ringrazio la dottoressa Maria Teresa Fiorio, direttore delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, per aver consentito lo studio del dipinto, e la dottoressa Laura Basso per avermi trasmesso le notizie che lo riguardano.



Fig. 16 - Pietro Damini, *Salomè danza alla presenza di Erode*, Milano, Civiche Raccolte d'Arte del castello Sforzesco.

devozione pubblica, nell'intento di restituire il più possibile a tutto tondo il ritratto di un pittore completo se non proprio versatile⁽⁵⁰⁾. Fa parte delle caratteristiche di tale genere e si deve talvolta ai destinatari stessi, come a dire ai loro personali interessi di cultura letteraria, certa capziosità nell'individuazione del soggetto storico. Anche in questo caso è tutt'altro che immediato a riconoscersi. Un gruppo di giovani donne controllate ed impeccabili danza al centro di un accampamento militare accompagnandosi con tamburello, liuto, arpa, violoncello e altri strumenti. Alcune recano ricchi copricapi di foggia orientale, pur essendo vestite piuttosto alla moderna. Gli astanti indossano però divise militari di carattere classico, come anche l'autorevole personaggio alla sinistra seduto sullo scranno del comando che si distingue soprattutto per il ricco elmo cesellato. Potrebbe trattarsi di quel dipinto segnalato da Ridolfi presso Antonio Uliana a Padova

⁽⁵⁰⁾ RIDOLFI, *Le Maraviglie*, cit., II, pp. 243-246.

con «la figura della figliuola di Herodiade danzatrice alla presenza di Herode»⁽⁵¹⁾.

Il dipinto appartiene al momento subito successivo all'esecuzione delle pale già in Sant'Agostino di Padova che hanno come punto di riferimento la data del 1622 segnata sul *Transito delle anime pie* (ora Treviso, Museo Civico) cui corrisponde perfettamente per stile il *Battesimo di Cristo* ora a Telgate⁽⁵²⁾. Pertanto la sua realizzazione viene a coincidere col momento individuato dalla lunetta con *San Domenico che dona il rosario a una regina* del 1624, che chiude il ciclo per San Domenico a Chioggia, o dalla pala con *La Beata Giacoma scopre il pozzo dei martiri* di Santa Giustina di Padova o, nel 1625, dal gruppo di *Apostoli* dell'*Ascensione di Cristo* di Veronese per San Francesco di Padova o dalla *Consegna delle chiavi a Pietro* di San Clemente di Padova⁽⁵³⁾.

L'ispirazione classicistica della situazione e il preziosismo esecutivo che non conosce cedimenti della *Salomè che danza alla presenza di Erode*, a confronto con le opere di destinazione sacra contemporanea, rendono quella sorta di apparente doppio registro stilistico, per l'appunto tra naturalismo e classicismo, che già Lanzi ineccepibilmente rilevava e che rimane come dato sostanziale nella definizione critica della personalità di Damini⁽⁵⁴⁾.

In quest'opera egli si rivela davvero come «uno che sa la beltà ideale» nei termini che giustificano anche oggi la fluttuante ricerca critica di definire le origini di quella che appare almeno come un'assonanza con lo stile degli emiliani da parte di Damini, come si rivelasse un ammiratore veneto di Albani e Domenichino⁽⁵⁵⁾.

Un quadro da stanza neocinquecentesco

È come fatalmente accettato che la personalità di Domenico Mancini debba rimanere ancora criticamente indefinita.

Lo si imputa solitamente alla funzione di ricettacolo che il suo ca-

⁽⁵¹⁾ *Ibid.*, p. 245.

⁽⁵²⁾ Per questi dipinti basti qui il rinvio alle relative schede in *Pietro Damini*, cit., pp. 148-149, 152-153, cat. nn. 21, 23.

⁽⁵³⁾ Per questi tre dipinti si veda rispettivamente FANTELLI, *Tra Padova*, cit., p. 101; id., in *Pietro Damini*, pp. 23-24 ill. 13; A.M. Spiazzi, *ibid.*, pp. 156-157, 174-175 cat. nn. 25, 34; id., *Veronese e Damini: l'Ascensione per l'Altare Capodivacca, il "furto nefario" e il completamento "felici penicillo" del 1625*, *ibid.*, pp. 39 sgg.

⁽⁵⁴⁾ LANZI, *Storia Pittorica*, cit., III, p. 207.

⁽⁵⁵⁾ *Ibid.*, p. 207.

talogo ha assolto per disparate opere giorgionesche che, di nuovo sotto giudizio, ne mistificano ancora oggi la vera, scabra, fisionomia. Non può che destare sorpresa, tuttavia, né più né meno come trovare dipinti di Padovanino o di Pietro Vecchia sopravvissuti sotto l'ambigua e perlomeno antistorica etichetta di 'anonimo giorgionesco', vedere proposto da Bernard Berenson nel 1957 come di Domenico Mancini un dipinto da stanza raffigurante *Tomiri che truffa la testa di Ciro nella coppa di sangue* (fig. 17) che appartiene ad evidenza a Pietro Damini⁽⁵⁶⁾. Una qualche giustificazione all'incredibile attribuzione, che segna più di un secolo di scarto, può trovarsi forse nell'applicazione di una filologia che può accertare unicamente sul documento fotografico. È problema del resto attuale anche per la nuova attribuzione che qui si propone dal momento che questo dipinto, segnalato già in *Raccolta Mallman a Blaschkov in Slesia* è, a quanto mi è dato sapere, a tutt'oggi senza casa⁽⁵⁷⁾. Se all'esame solo in riproduzione un dipinto di carattere 'neocinquecentesco' può trarre in inganno per tipiche soluzioni formali, come la forte semplificazione dei valori plastici e la innaturale mobilità tonale, quando essa sia frutto di una riproduzione infedele, altri dati apparentemente più esterni allo stile, perché di natura figurativa, e pertanto inequivocabili, dovrebbero divenire risolutivi, almeno per una più sorvegliata datazione. Nel caso specifico l'osservazione riguarda la tipologia del ricco costume di Tomiri prima ancora che il modo con cui esso è dipinto. L'ampio scollo arrotondato, il taglio delle maniche, il disegno dei polsini o la composizione di perle e di pietre preziose del turbante e del fermaglio, quando anche si valutassero in senso generico come propri di una rivisitazione di un costume cinquecentesco, sono particolari che troverebbero paragone in esempi almeno veronesiani piuttosto che tizianeschi, ma certo mai giorgioneschi o di primo Cinquecento.

Nella cura descrittiva dei costumi, in verità sempre assai alla moda, Damini eccelle: offre un campionario straordinario per varietà e cura sartoriale, un archivio forse ancora trascurato entro la storia del tessuto e della moda. Il complessivo valore descrittivo della rappresentazione dei costumi, l'indugio sui dettagli e perfino lo studio dell'incidenza della luce su di essi, riguarda e stimola una restituzione pittorica di più immediato ma come superficiale impatto naturalistico.

⁽⁵⁶⁾ B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance, a list of the principal artists and their works. Venetian School*, London 1957, ed. italiana 1958 I, p. 110; II, fig. 696. Il dipinto è ricordato con l'attribuzione di Berenson a Mancini da A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest 1974, II, p. 344.

⁽⁵⁷⁾ Nella riproduzione conservata presso la Fondazione Berenson, Villa I Tatti di Settignano, sono riportate le dimensioni dell'opera: tela cm 102x174.



Fig. 17 - Pietro Damini, *Tomiri che tuffa la testa di Ciro nella coppa di sangue*, già Blashkov (Slesia), Raccolte Mallman.

Sotto un altro punto di vista si assiste in questo dipinto ad una sorta di ambiguità nella formulazione dei tipi: il giovane che compie in atteggiamento compassato il macabro gesto, rientra per i caratteri del costume, come anche dell'acconciatura, nel *cliché* del pastore o del cantore giorgionesco, ma sembra che la nuova e attuale riformulazione di Damini parta piuttosto da una più prosaica interpretazione savoldesca. Anche l'effetto pittorico dell'opera è solo apparentemente tonale, si punta più alla solidità volumetrica guardando ad esempi tizianeschi più classicistici ma senza che si ponga il problema del dissolvimento del disegno, o di un impasto cromatico che cresca a velature. La dialettica chiaroscurale deriva piuttosto da soluzioni compositive di riproposizione assai schematica: il capo in ombra del giovane posto in controluce, la maggior illuminazione della figura di Tomiri, sostenuta dal tendaggio scuro di fondo.

Per questo metodo di caratterizzazione neocinquecentesca, in cui si insinua un coerente e sottile naturalismo rappresentativo più personale, il dipinto già Mallman che, finora, per via tematica e tipologica, è unico nel catalogo di Damini, sembra si possano trovare confronti negli esempi iniziali di analoga tipologia tematica e di più diretto acca-

demismo neotizianesco di Padovanino: dal *Giuseppe e la moglie di Putifarre* e la *Betsabea al bagno* del Museo Civico di Padova, ai dipinti con *Lucrezia* e *Cleopatra* della Gemäldegalerie di Dresda o quello con *Artemisia* già in Collezione Sabatello di Roma⁽⁵⁸⁾. Pur condividendo con quest'ultimo un pulito classicismo naturalistico, Damini, più analitico e scrupoloso, si distingue, in concreto, per una maggiore precisione compositiva, una scansione formale ritmica e pausata piuttosto che aperta e dinamica, specie perché anche qui, come in generale a partire dalle opere dei primi anni Venti, sa far affiorare la sua attenzione per la componente naturalistica saraceniaca che ha come vertice i quadri della *Vita di santa Francesca Romana* di Vigonovo nei quali Ridolfi, cogliendo sinteticamente il contenuto stilistico, avverte come Damini "usò diligenza"⁽⁵⁹⁾.

⁽⁵⁸⁾ Pallucchini, *La pittura veneziana*, cit., I, p. 102. Per la collocazione stilistica di queste opere di Padovanino si veda la discussione e le schede relative di Ruggieri, *Il Padovanino*, cit., pp. 105-106, 115, 121-122, 125. Per il significato di gusto di questi temi iconografici, non solo in Padovanino, si veda C. Valone, *Il Padovanino. A new look and a new work*, in "Arte Veneta" XXXVI, 1982, pp. 161-166. Alcune osservazioni riguardano anche il tema di Tomiri.

⁽⁵⁹⁾ RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, cit., p. 250.