

## Tra realtà e sentimento: il ritratto a Verona nel Seicento

Il Seicento in pittura, in specie per quanto riguarda la ritrattistica, si apre a novità dense di significato e qualitativamente pregnanti, ispirate anche dall'arrivo in Italia delle istanze fiamminghe e dallo sviluppo di correnti espressive, talora particolarmente distanti nei modi, ma ugualmente capaci di diverse attenzioni e nuovi soggetti.

In tale contesto, e per tutto il primo trentennio del secolo, il nord Italia vide in Mantova e Venezia dei centri particolarmente fertili e propositivi. Nelle due città ducali la presenza di ricche collezioni e di proteiformi arredi pittorici all'interno delle chiese permetteva ai giovani talenti di agglutinare nella loro esperienza tradizione, spunti riformistici, sperimentazioni e nuove strade del gusto.

Significativo può essere l'esempio della corte gonzaghesca, raffinata e sensibile verso le arti tanto da chiamare un giovanissimo Rubens, che proprio a Mantova maturerà le proprie capacità, prendendo spunto dalla collezione di capolavori allora accolta in Palazzo Ducale, dalle nuove istanze provenienti dai fluidi rapporti con la Toscana medicea e con la Serenissima, infine, dalle occasioni offerte dalla storia (una per tutte: l'acquisto che il pittore fiammingo fece per conto di Vincenzo I Gonzaga della *Morte della Vergine* di Caravaggio, oggi al Louvre, come è noto, rifiutata dai committenti).

Il viaggio in Italia di Rubens ebbe riferimenti esemplari in Mantova, Genova, Roma, città diversissime eppure ai vertici della civiltà artistica del primo Seicento. In quest'ottica assumono particolare significato l'attività ritrattistica svolta da Rubens nel suo periodo mantovano e i modelli iconografici che, attraverso la committenza ducale e gli scambi di opere tra le corti (in specie da e verso Firenze), diventarono un riferimento anche per la nobiltà minore e la parte comunque agiata della popolazione, non solo della città gonzaghesca.

La ritrattistica veronese ad inizio Seicento si dedica soprattutto alla rappresentazione degli esponenti degli esponenti gentilizi e dei notabili cittadini con variazioni su un genere tanto diffuso quanto ancora difficile da analizzare nelle sue differenti declinazioni, ma che rivela uno sguardo attento alle novità iconografiche, specie quelle ben evidenti nella vicina Mantova. Riferimenti diretti o mediati sono lo specchio nel quale l'*élite* cittadina vedeva la propria immagine, plasmata su posture, ambientazioni ed elementi distintivi certamente familiari sia ai committenti, sia ai pittori – eloquente in tal senso la vicenda di Felice Brusasorci – particolarmente attenti a questo gioco delle parti.

In assenza di una vera e propria corte cittadina, lontana dalla capitale della Serenissima, alla nobiltà veronese non restava che omologarsi iconograficamente alle raffigurazioni dei massimi signori di quell'epoca. Una tendenza che durò fino ad uno spartiacque ben preciso:

la peste del 1630, che cambiò, di fatto, il mondo fino ad allora conosciuto. Dopo tale data l'esigenza di autocelebrazione del patriziato veronese continuò a cercare riferimenti forti e duraturi, ma modelli e relazioni geografiche risultarono sensibilmente differenti.

La periodizzazione dei fenomeni pittorici secenteschi, in cui evidentemente rientra anche la ritrattistica, considera, dopo questa prima cesura, un lungo periodo, di circa un cinquantennio, e, infine, una terza fase che si muove dal 1680 a agli albori del Settecento<sup>1</sup>.

Due gli spunti percepibili ad un primo sguardo. Anzitutto il problema delle dispersioni delle collezioni, che ha moltiplicato la difficoltà di ricollegare immagini e identità, e di ricostruire (quando esistente) l'aspetto diacronico del soggetto. Non casualmente, si percepisce sempre più la necessità di uno strumento, certamente difficile da comporre, inevitabilmente in continuo aggiornamento, ma fondamentale per la storia e l'arte, quale potrebbe essere un repertorio iconografico capace di restituire, anche solamente "sulla carta", una galleria precisa e classificabile dei volti dell'*élite* veronese del diciassettesimo secolo (e non solo). In secondo luogo, volendo raccontare questo secolo di ritratti, si potrebbe, in sintesi, evidenziare come nel confronto tra i dipinti realizzati da Felice Brusasorci (scomparso nel 1605) e l'auto-ritratto di Antonio Balestra (1666-1740; fig. 105)<sup>2</sup>, passando senz'altro attraverso gli slanci di Marcantonio Bassetti, sia racchiusa la sintesi del cambiamento del gusto, dai modi tardocinquecenteschi (talora lievemente ritardatari) allo sguardo verso il diciottesimo secolo. Un assunto metodologico che senz'altro riguarda non solo la pittura, ma anche la scultura, della quale si è occupato, circa un decennio fa, Andrea Tomezzoli, al quale va dunque il merito di aver espresso con lucidità di valutazioni una serie di valutazioni iconografiche e stilistiche di fondamentale utilità per l'argomento che qui interessa<sup>3</sup>.

Era il 1595 quando Felice Brusasorci dipinse l'*Allegoria del battesimo di Lorenzo Cornaro*, reso con *silhouette* allungate e sinuose, espressione di un tardo manierismo al quale l'artista, nell'ultimo periodo di vita, preferirà una svolta verso il naturalismo di evocazione rubensiana<sup>4</sup>.

La scintilla del giovane Rubens, che dalla corte di Mantova influenzerà la città scaligera, non si limiterà a sconvolgere solamente la pittura di Felice (e il primo esito potrebbero essere le ante d'organo del duomo scaligero)<sup>5</sup> ma giungerà fino a Claudio Ridolfi e ad Alessandro Turchi detto l'Orbetto.

Prima della fase rubensiana, Felice fu autore di ritratti di chiara ascendenza veronesiana, come ad esempio quello presunto di Fiorio Pindemonte (in collezione privata; fig. 80<sup>6</sup>, a figura

Fig. 80  
Felice Brusasorci,  
*Fiorio Pindemonte*,  
collezione privata.

<sup>1</sup> MARINELLI 2000(b), pp. 327-413, cui si rimanda per una bibliografia essenziale sull'argomento.

<sup>2</sup> Intorno al dipinto conservato agli Uffizi e risalente al 1718: M. FAVILLA, R. RUGOLO, scheda 9, in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 121-122. Nella stessa sede, peraltro, si rammentano altri autoritratti: un Balestra adolescente noto grazie a una riproduzione fotografica della fototeca della fondazione Cini (FAVILLA, RUGOLO 2009, pp. 85-86), e il dipinto che compare nell'elenco di vendita della collezione veneziana di John Strange, avvenuta nel 1789 (FAVILLA, RUGOLO 2009, p. 96 nota 5). I due studiosi inoltre menzionano, per confronto, un ritratto dedicato a Balestra nel 1695 da Benedetto Luti, ora agli Uffizi (cfr. S. MELONI TRKULJA, scheda A553, in *Gli Uffizi* 1980, p. 922) e l'incisione di Alessandro Longhi inserita nel *Compendio delle vite de' pittori veneziani* del 1762 (in MARTINI 1971, pp. 29-30; l'illustrazione compare anche in MARINELLI 2011, p. 56 e fig. 1).

<sup>3</sup> TOMEZZOLI 2001.

<sup>4</sup> Per la biografia su Felice Brusasorci si ricorda L. MAGAGNATO, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, pp. 51-55; inoltre ROGNINI 1982 e ROGNINI 1994, nei quali tuttavia non appaiono riferimenti a ritratti. Cfr. anche MARINELLI 1994. Per l'*Allegoria del battesimo di Lorenzo Cornaro*, si rimanda a MARINELLI 2000(a), p. 30; MARINELLI 2000(b), p. 328, fig. 408.

<sup>5</sup> MARINELLI 2000(b), p. 327.

<sup>6</sup> MARINELLI 1998, p. 865, tav. 935. A parere di S. MARINELLI, scheda 68, in *Veronese e Verona* 1988, pp. 370-372, «non è da escludere che si inserisse in una serie iconografica con qualche elemento autentico di Paolo, sul tipo ad esempio del



intera, in nero secondo moda e tradizione, con un cagnolino in basso a destra). Un dipinto che potrebbe ricordare l'investitura canonica del notaio veronese (già vicario della Casa dei Mercanti e provveditore di Comun), avvenuta attorno al 1592<sup>7</sup>. Questo stile "locale", volendo estremizzare la definizione, non impedì tuttavia a Felice di attingere sapientemente anche al gusto nordico in termini di naturalismo, di capacità introspettiva e di tavolozza, ed è probabilmente in questo *mélange* il segreto della sua pittura così ricercata dai committenti<sup>8</sup>.

Si possono considerare invece completamente barocchi e databili ai primi anni del Seicento il ritratto di Gianfrancesco Sagramoso<sup>9</sup>, raffigurato a circa trent'anni, e la tela con il padre, Marcantonio Sagramoso, di attribuzione ondivaga tra Felice e Domenico Brusasorci<sup>10</sup>. Viceversa, calato in un clima retrospettivo (evidente il *revival* della moda), ma perfettamente moderno nell'introspezione e nel *modus pingendi*, è il ritratto, pure a figura intera, di Ognibene Sagramoso in costume storico (ritenuto opera della bottega di Felice)<sup>11</sup>.

Si deve a Federico Dal Forno la ricognizione completa della serie con le effigi Sagramoso<sup>12</sup>, cui si aggiunge il riconoscimento, avvenuto dopo il restauro dell'opera, di un singolare ritratto retrospettivo, quello di Guglielmo Sagramoso<sup>13</sup>. Il nobile appare con un'armatura di ispirazione trecentesca, non senza spunti di fantasia, mentre regge con la destra la lancia da torneo e con la sinistra lo scudo. Secondo lo studioso, il dipinto sarebbe opera del giovane Turchi<sup>14</sup>, anche se il disegno iniziale (e per questo si noti la mano sinistra dell'uomo d'arme) potrebbe essere di Ottino<sup>15</sup>.

---

ritratto virile attualmente a Santa Monica, che ha una provenienza Moscardo-Pindemonte»; il volto, inoltre, ricorda un ritratto veronesiano della collezione Suida a New York (*ivi*, p. 372).

<sup>7</sup> Per la biografia di Fiorio, scomparso nel 1611, si rimanda a DAL POZZO 1653, pp. 229-231. Su Fiorio si veda anche CHIAPPA 1987.

<sup>8</sup> ERICANI 1986; S. MARINELLI, scheda 68, in *Veronese e Verona* 1988, p. 372.

<sup>9</sup> I ritratti sono segnalati nella collezione Portalupi a Valeggio sul Mincio, ma, secondo quanto documenta Bartolomeo Dal Pozzo (DAL POZZO 1718, p. 284), provengono dalla raccolta di palazzo Sagramoso in contrada San Fermo: DAL FORNO 1993, p. 29. L'identità del soggetto del dipinto citato nel testo è chiarita dalla scritta che compare sulla base del plinto: JO.<sup>5</sup> FRANC.<sup>5</sup> SACRAMOSIUS. Al di sopra, sull'alzato, un trofeo d'armi con uno svolazzo di cartiglio riportante il motto «Conservat et auget»: L. MAGAGNATO, scheda 41, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, pp. 76-77, fig. 69; S. MARINELLI, scheda 69, in *Veronese e Verona* 1988, p. 373; DAL FORNO 1993, p. 32 e fig. 16; G. PERETTI, scheda 16, in *L'onore delle armi* 2001 p. 62.

<sup>10</sup> DAL FORNO 1993, p. 32, tav. 14. A parere di S. MARINELLI, scheda 69, in *Veronese e Verona* 1988, pp. 372-374, il ritratto è opera di Felice e non di Domenico, appartiene alla medesima serie ed è di poco anteriore. Precedentemente anche ARSLAN (1947) aveva fatto il nome di Domenico Brusasorci. Il dipinto è passato in asta nella vendita Sotheby's del 12 luglio 1978, lotto 52.

<sup>11</sup> Indicato in passato come opera dell'Orbetto, il ritratto venne ricondotto a Felice già da L. MAGAGNATO, scheda 40, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, p. 76; il rimando alla bottega di Felice è avanzato in DAL FORNO 1993, p. 32 e fig. 15.

<sup>12</sup> DAL FORNO 1993.

<sup>13</sup> L'identità è confermata da un'iscrizione sul cippo marmoreo a sinistra: GVILIELMVS SACRAM<sup>5</sup> MILES. Cfr. DAL FORNO 1993, p. 32 e fig. 12 (che tuttavia sottolinea l'incertezza dell'identificazione puntuale, potendosi trattare del Guglielmo che nel 1329 fu al fianco di Cangrande della Scala nella presa di Treviso, o di un secondo omonimo, dal 1370 sposo di Margherita, pronipote di Cangrande) e G. PERETTI, scheda 17, in *L'onore delle armi* 2001 pp. 64-65.

<sup>14</sup> Così in DAL FORNO 1993, p. 33: «Sorge a questo punto il dubbio se esso vada ascritto al ciclo di uomini in armi di cui parla Dal Pozzo o non sia invece il "ritratto d'un homo di questa Casa vestito con bizaria" dell'Orbetto ricordato dalla stessa fonte. La prima ipotesi ci sembra preferibile per diversi motivi: innanzitutto la connotazione del guerriero armato pare decisamente prevalente su quella della bizzarria (a meno che non si voglia ritenere Dal Pozzo così ingenuo da non raccapazzarsi di fronte a un costume trecentesco visto alla distanza di due secoli); in secondo luogo le misure, la cornice e l'impostazione del ritratto corrispondono perfettamente a quello di Francesco, con cui è quasi impossibile non associarlo».

<sup>15</sup> Per MARINELLI (2001, pp. 45-46 nota 3) la tavolozza ricorda il Turchi della battaglia medievale per la Loggia del Consiglio.

A questa serie si aggiunge il ritratto, assegnabile con serenità a Felice, di Francesco Sagramoso in armi<sup>16</sup>. Monumentale e appariscente la pezza difensiva, sul petto della quale compare un ovale con la *Madonna e il Bambino*; l'elmo poggia sulla base marmorea a sinistra, più a lato la lancia da torneo è retta dal nobile veronese. Come nel ritratto di Guglielmo, anche qui alle spalle del personaggio si apre un paesaggio con castelli e accampamenti, da intendere quale scenografica allusione alle imprese guerresche.

Chiude la serie Sagramoso un *Ritratto di uomo con libro* segnalato da Dal Forno nella medesima collezione e ritenuto da Marinelli opera di Domenico Brusasorci<sup>17</sup>. Un dipinto complesso anche per le misure differenti, che lo pongono pertanto "fuori serie", e per l'identificazione: al di là del sapore chiaramente veneto della composizione e dell'abbigliamento del soggetto (che suggeriscono un'attenzione differente rispetto alle opere precedenti), meraviglia il fatto di non poter collegare l'effigie ad alcuno degli intellettuali della casata.

Uno sguardo complessivo ai ritratti degli uomini d'arme, specie quelli di Marcantonio e Gianfrancesco Sagramoso, denuncia un fare aggiornato e plasmato su modelli noti, di tradizione veneto-lombarda, in particolare della corte gonzaghesca, diffusi a Mantova o nelle città ad essa collegate, come Firenze.

Il ritratto di Marcantonio Sagramoso è esemplare per la postura del soggetto e per gli oggetti che ne completano l'immagine: la lancia con il puntale nascosto dal drappo avvolto (secondo una tradizione iconografica che suggerisce di ritenere tale motivo come un plausibile riferimento all'avvenuta morte del soggetto ritratto) e l'elmo piumato posto sulla base rialzata.

Non di aspetto guerresco ma legato allo sfarzo della moda è il ritratto di Gianfrancesco Sagramoso, dove l'agiatezza del soggetto è espressa attraverso le ricchissime vesti, e all'assenza di evidenti elementi specifici qualificativi di una specifica dignità (armatura, decorazioni, lettere...) corrisponde però la presenza di una spada da lato e di una mansinistra della quale si scorgono appena il pomo e il puntale al di sotto del manto girato in vita. Il riferimento alla ritrattistica di corte mantovana è ben evidente, a partire dalle opere fiamminghe della fine del Cinquecento (si pensi ai dipinti che si ricollegano all'identità di Jean Bahuët) fino a quelle del primo Seicento (da Pourbus a Rubens), senza scordare i modelli provenienti dalla Toscana<sup>18</sup>.

Ancora non sono stati identificati i committenti inseriti dal giovane Felice in dipinti sacri quali la *Comunione della Maddalena* del Museo di Castelvecchio<sup>19</sup> e la *Vergine in trono con*

<sup>16</sup> La scritta identificativa compare sullo specchio cippo marmoreo alle spalle del guerriero: FRANCISCUS SAGRAM<sup>5</sup> MILES. Si veda DAL FORNO 1993, p. 31 e fig. 13.

<sup>17</sup> Cfr. MARINELLI 1988(b), pp. 45-47; DAL FORNO 1993, p. 33 e fig. 17.

<sup>18</sup> Uno spunto notato anche da S. MARINELLI, scheda 69, in *Veronese e Verona* 1988, pp. 372-374. Ricordando come Felice Brusasorci fosse apprezzato dall'aristocrazia veronese per la realizzazione di serie genealogiche, in particolar modo nel momento della restaurazione di fine secolo, lo studioso considerava i due dipinti qui appena menzionati, soffermandosi, in particolare, per quanto riguarda il ritratto di Gianfrancesco Sagramoso, sulla datazione «verso il 1600» per l'età del personaggio (ma forse, vorremmo aggiungere, anche immediatamente dopo, visti alcuni particolari del vestito) e sugli esiti pittorici prossimi ormai al giovane Turchi. «Benché Felice fosse notoriamente aggiornato sulle novità internazionali e quindi anche fiamminghe, il fasto sontuoso di questa immagine sottintende quasi certamente la conoscenza diretta della più recente ritrattistica di corte mantovana, quella di Pourbus, Rubens, Viani, cui si lega anche per motivi più superficiali di costume: il tessuto a fili d'oro e d'argento delle maniche è molto simile a quello della *Dama delle Licnidi* di Rubens del 1602. La colonna è fasciata da un drappo allo stesso modo in cui il personaggio che le sta davanti lo è dal suo mantello. Il basamento con l'insegna regge un frivolisimo cappello da parata tempestato di perle e sormontato da un pennello di piume. I lacci ampi, i guanti e soprattutto la gorgiera diventano i protagonisti dell'immagine più ancora del volto del giovane signore, non indagato oltre la sua nobile compostezza. Per tali caratteristiche materiche e compositive il ritratto è quanto di più antiveronesiano si possa immaginare, in antitesi ormai anche con i modi dei ritratti più giovanili dello stesso Felice».

<sup>19</sup> L. MAGAGNATO, scheda 37, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, p. 74 e tav. 35.

*due santi e due committenti*, affresco strappato oggi nel Museo degli Affreschi “Cavalcaselle”<sup>20</sup>. Per quanto riguarda la *Comunione della Maddalena*, sino al restauro del 1974 non era visibile, in quanto ricoperta da una pesante ridipintura, la figura di una ragazza con diadema, che è, per contro, documentata nel disegno oggi all’Ashmolean Museum di Oxford<sup>21</sup>. Nello studio di quest’ultimo, Marinelli ha notato le varianti relative ad alcuni elementi architettonici<sup>22</sup>, e ha collocato sia il lavoro grafico preparatorio, sia la tela, non più in là del 1600, sottolineando inoltre l’influenza di Turchi nella bottega di Felice<sup>23</sup>. Anche nell’affresco raffigurante la *Vergine in trono, due santi e due committenti* appare, come si evince dal titolo, una coppia di ritratti non altrimenti identificabili; in ogni caso, giova ricordare come sia stato ricondotto a questo lavoro, sebbene le sue condizioni di conservazione non consentano una lettura ottimale, un disegno del Louvre raffigurante la *Madonna in trono e i santi Rocco e Sebastiano*<sup>24</sup>.

Infine si rammenta la pala raffigurante la *Madonna col Bambino, i santi Giorgio, Elena, Giovanni Battista e due altri non identificati* a Sant’Elena, commissionata dai canonici del Duomo (fig. 84)<sup>25</sup>. Sfruttando un espediente noto sin dall’antichità, Felice ha caratterizzato il volto del san Giorgio con il ritratto eroicizzato di un giovane accademico filarmonico, probabilmente Agostino Giusti<sup>26</sup>. Un’osservazione, del resto, coerente con l’attenzione dell’artista verso il mondo accademico, del quale fa fede, ad esempio, il *Ritratto di musico* conservato a Castelvechio, inizialmente assegnato a Domenico ma poi ricondotto al figlio sulla scorta dell’identificazione dell’album di madrigali dedicati a Laura Peverara (e risalenti al 1580; fig. 82)<sup>27</sup>. Il dipinto è interessante anche per la composizione, col gioco tra elemento architettonico e sfondato che evidenzia il gruppo, ma soprattutto per l’identità dell’effigiato, riconosciuto in Bartolomeo Carteri (1512-1614), accademico filarmonico. E ancora: nel 1600 Felice ritrasse l’accademico e ricco mercante di seta Alfonso Morando (collezione privata), membro della Filarmonica dal 1587, che dal 1606 ospitò nella sua dimora di San Martino in Aquaro (probabilmente vicino a palazzo Canossa) utilizzata come sede dell’Accademia stessa<sup>28</sup>.

Fig. 81  
Felice Brusasorci,  
*La Vergine col Figlio  
e Santi*,  
Verona, Sant’Elena.

<sup>20</sup> Il dipinto, dono Ottaviani-Tezza, proviene da una casa di Vicolo Fontanelle in Verona: MARINELLI 1994, p. 67, tav. 41.

<sup>21</sup> PARKER 1956, n. 56 n. 101; L. MAGAGNATO, scheda 37, in *Cinquant’anni di pittura* 1974, p. 74, fig. 28; MARINELLI 1994, p. 65, figg. 34-36.

<sup>22</sup> MARINELLI 1994, pp. 65-66.

<sup>23</sup> A questa serie di ritratti aggiungiamo una giovane donna in ginocchio, presentata alla Santissima Trinità dall’Angelo custode, che si ritrova nella *Trinità circondata dalla Madonna e dai santi Pietro e Paolo* (Museo di Castelvechio) risalente alla fine del Cinquecento, assegnata a Claudio Ridolfi (L. MAGAGNATO, scheda 179, in *Cinquant’anni* 1974, p. 184, fig. 199 dove si sottolinea la vicinanza del dipinto all’*Assunta* della Madonna di Campagna, al bozzetto dell’*Assunta* della Collezione Molinari-Pradelli e ai *Misteri* di Marcellise, benché tale opera sia ora caratterizzata da un colore più “veronesiano”). Lo stesso Ridolfi è maggiormente noto per i ritratti gentilizi eseguiti su pietra di paragone, come, ad esempio, il *Ritratto di prelado* di Castelvechio, per cui si veda G. PERETTI, scheda 35, in *Cento opere* 1998, p. 57 (con attribuzione a Bernardino India, accolta da Alessandra Zamperini in questo stesso volume); con riferimento a Ridolfi da parte di MARINELLI 2000(a), p. 30, riconfermato in MARINELLI 2001, p. 46 nota 1. Intorno a Ridolfi, in questa occasione bastino i saggi di CALEGARI 1994, ARCANGELI 1994, MOCHI ONORI 1994, nonché il più recente RAMA 2001(f).

<sup>24</sup> Al di là dello stato conservativo, per MARINELLI 1994, p. 67, non v’è dubbio che si tratti di una realizzazione di ambito feliciano, in particolare per quanto riguarda il dettaglio della Vergine, mentre il busto del committente risente dell’influenza del padre Domenico.

<sup>25</sup> Sul dipinto si sofferma con una rilettura dei documenti e dell’aspetto stilistico DELL’ANTONIO 2003, p. 83 (con bibliografia).

<sup>26</sup> È l’ipotesi espressa da S. MARINELLI, scheda 65, in *Veronese e Verona* 1988, pp. 363-366.

<sup>27</sup> L’identificazione del soggetto spetta a PAGANUZZI 1973, pp. 555-556. Sulle attribuzioni si rimanda a L. MAGAGNATO, scheda VIII, 4, in *Palladio e Verona* 1980, p. 205 e S. MARINELLI, scheda 45, in *Veronese e Verona* 1988, pp. 314-316, per l’iscrizione a Domenico Brusasorci. La cronologia posteriore e l’attribuzione a Felice è documentata da MARINELLI 1994, pp. 67-68 e tav. 46. Sul personaggio si è soffermato BRUGNOLI 2003(b).

<sup>28</sup> Anche in tal caso l’identità è certificata da un’iscrizione: «Kr. Alfonso Morando, Anno 1600». Per la biografia di Mo-



Di grande interesse sono anche le effigi della famiglia Cartolari, a partire dal magniloquente ritratto di Paolo Cartolari, nel quale l'introspezione psicologica è accompagnata da una dettagliata analisi, dai riflessi quasi nordici, della pezza difensiva sul cui petto campeggia la croce dei Cavalieri di Malta (fig. 2)<sup>29</sup>, per giungere al ritratto di Bartolomeo Cartolari (entrambi in collezione privata), particolarmente attento al realismo attraverso elementi caratteristici, quali la descrizione delle coperte dei volumi alle spalle del personaggio o l'anello all'anulare sinistro<sup>30</sup>.

Vista la lezione del maestro, il quale, come si è detto, era stato in grado di mescolare le ascendenze veronesi con il gusto nordico, e visto l'ottimo riscontro presso i notabili veronesi, la ritrattistica non poteva che godere di buona fortuna anche tra gli allievi di Felice. Sante Creara, ritenuto l'erede prescelto al tempo del viaggio con il maestro a Firenze (databile al 1597), in realtà ebbe un peso significativo ma senza assurgere al ruolo di portavoce di quel fondamentale rinnovamento nella ritrattistica che altri, da Ottino a Turchi, riuscirono a sviluppare con diverse conseguenze<sup>31</sup>.

Di Creara, documentato come ritrattista ma non ancora delineato a tuttotondo in questa sua attività, si ricorda il sentimento devozionale espresso nel *Ritratto di dama con crocefisso* (fig. 83), probabilmente dedicato ad una nobile novizia, giunto a Castelvevchio dal monastero di Santa Caterina da Siena. L'attribuzione della tela è stata in realtà piuttosto ondivaga, passando da Brusasorci a Creara a Pasquale Ottino<sup>32</sup>.

Del resto la collaborazione con Brusasorci dell'allievo Ottino è nota in merito alle gallerie degli antenati delle famiglie veronesi<sup>33</sup>. Basti pensare ai tre ritratti (che vorrebbero avere un'eco



Fig. 82  
Felice Brusasorci,  
*Bartolomeo Carteri*,  
Verona, Museo  
di Castelvevchio.

rando si veda L. MAGAGNATO, scheda 40, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, p. 76 e fig. 68 (dove si menziona anche il restauro della tela risalente al 1974 e realizzata da Romano Pedrocchi); CONFORTI 1987, pp. 38-40.

<sup>29</sup> S. MARINELLI, scheda 66, in *Veronese e Verona* 1988, p. 366, rammentava la tradizionale attribuzione a Felice Brusasorci e la collocazione cronologica intorno alla data riportata sul dipinto. In realtà, benché l'iscrizione sia antica, a me appare ben successiva alla data indicata dalla stessa (1588). Si noti che anche quella presente nel ritratto di Bartolomeo Cartolari rivela identici caratteri, impostazione e tipologia. Il sospetto è che, di fatto, indichi semplicemente l'anno dell'assunzione del titolo di Cavaliere di Malta e che possa essere ben più tarda, fors'anche ottocentesca.

<sup>30</sup> S. MARINELLI, scheda 70, in *Veronese e Verona* 1988, pp. 374-377, ricordava la provenienza dalla stessa collezione del ritratto di Paolo Cartolari, ma, viste le diverse dimensioni, riteneva che i due dipinti non appartenessero alla stessa serie. Lo studioso rilevava, inoltre, come il soggetto indossasse gli abiti canonicali e non mostrasse le insegne vescovili, manifestando l'età apparente di una quarantina d'anni (insomma, così da portare il possibile anno di esecuzione intorno al 1586). La scritta, inoltre, mostrando la stessa cretatura del fondo del dipinto, indicherebbe la realizzazione dell'opera almeno nel 1613 (coerentemente alla data indicata dalla stessa). Mancando però ogni riferimento alla scomparsa del prelado, avvenuta nel 1614, la collocazione cronologica, sempre secondo Marinelli, cadrebbe appunto nel 1613, individuando il dipinto come ritratto celebrativo realizzato in base a una precedente immagine. Lo stesso studioso avanzava, infine, l'attribuzione a Marcantonio Bassetti. La lettura è suggestiva; preme solo denotare come la scritta presente sui due dipinti menzionati in questo contesto sia strutturalmente simile e in entrambi i casi manchi qualsiasi accenno alla dipartita del soggetto. La realizzazione del ritratto potrebbe pertanto anche essere ben più tarda di quanto ritenuto.

<sup>31</sup> Per la biografia rimandiamo a ROGNINI 1973; RAMA 2001(c). Per importanti riferimenti documentari su Creara si veda il contributo di REPETTO CONTALDO 1991, pp. 75-99.

<sup>32</sup> Per S. MARINELLI (scheda 50, in *Cento Opere* 1988 p. 72, con bibliografia precedente) le sigle morelliane delle mani e del volto suggeriscono di assegnare il dipinto a Creara, mentre l'esecuzione è databile al tempo della pala con l'*Incoronazione della Vergine*, ora a Castelvevchio, destinata alle stesse domenicane di Santa Caterina da Siena, la cui chiesa ricostruita venne consacrata nel 1604.

<sup>33</sup> Per il profilo biografico di Ottino: RAMA 2001(e), p. 858. Per l'attività ritrattistica del pittore si vedano G. MARINI,





Fig. 83  
Sante Creara (attr.),  
*Dama con crocifisso*,  
Verona, Museo  
di Castelvecchio.

medievale ma che, in realtà, si basano sulla ritrattistica signorile del primo Seicento) della famiglia Pompei con le effigi di Alessandro, Gerolamo e di un altro Alessandro (probabilmente in origine inseriti in cornici in stucco e oggi conservati a Castelvecchio)<sup>34</sup>, nonché alla coppia dei Nichesola<sup>35</sup>.

È stato osservato che, alla luce dei riferimenti alla ritrattistica imperiale tedesca e dell'impermeabilità verso la ritrattistica veneziana alla Jacopo e Domenico Tintoretto, quei volti sono «dipinti con un massiccio e involontariamente buffo realismo, sfoggiano complicati e pesantissimi armamentari antichi, desunti forse da modelli del tipo dei bronzi del mausoleo di Massimiliano ad Innsbruck, e mostrano ai lati del capo, nella parte superiore del dipinto, da una parte una mitica evocazione delle loro prodezze, quasi sempre battaglie marine o terrestri, dall'altra vistosi cimieri araldici o armi di parata equivalenti»<sup>36</sup>.

Sarebbe prezioso poter recuperare altri ritratti dei Nichesola, in particolare quelli documentati nella raccolta Mazzanti del 1637<sup>37</sup>.

Negli anni che seguono alla collaborazione con Felice, Ottino è a tutti gli effetti un punto di riferimento per la committenza veronese

e la sua definitiva consacrazione avviene con la *Deposizione con il conte Agostino Giusti*, ora al Museo degli Affreschi "Cavalcaselle", ma proveniente dall'Eremo di Tagliaferro di Avesa (fig. 84)<sup>38</sup>. La commissione del dipinto, del quale è noto uno studio preparatorio, si deve

scheda 33, in *L'Ospedale e la città* 1996, pp. 253-254; MARINELLI 1999, pp. 11-20; MARINELLI 2000(b); G. PERETTI, schede 18-19-20, in *L'onore delle armi* 2001, pp. 65-67.

<sup>34</sup> Sui ritratti Pompei si rimanda a MARINELLI 1994, p. 71, rispettivamente figg. 56, 57, 58. A proposito della stirpe dei Pompei si ricorda qui il vigoroso ritratto in terracotta di un Alessandro Pompei conservato nella Villa Perez-Pompei-Sagramoso di Illasi (90×60×25 cm, con l'iscrizione sul piedistallo: EX: POMP / LAZORVM / CO.), pubblicato in TOMIZZOLI 2001, pp. 417-418, 485 (fig. 9) e riconosciuto come Alessandro, nato nel 1661, padre dell'omonimo architetto. L'effigiato è ritratto con una parrucca a boccoli, secondo la moda in vigore alla fine del Seicento e nei primi anni del secolo successivo.

<sup>35</sup> Tra le varie effigi della famiglia (pubblicate in MARINELLI 2000(b), figg. 430, 431) è stato possibile riconoscere in un dipinto Azzo Nichesola, caratterizzato dalla croce di Malta sul petto, mentre il secondo personaggio (nonostante il monile "scaligero" sul petto e il riferimento alla dignità di cavaliere, mediante la battaglia sullo sfondo e la mano destra poggiata sulla resta) non risulta al momento identificato: su tali lavori si veda MARINELLI 1999, p. 12; MARINELLI 2000(b), p. 347.

<sup>36</sup> MARINELLI 2000(b), p. 342.

<sup>37</sup> CAVAZZOCCA MAZZANTI 1912, si è occupata della raccolta Nichesola Mazzanti, composta da diciassette dipinti. Nel suo contributo, a p. 152, ha trascritto l'inventario della collezione Mazzanti (datato al primo febbraio 1637), nel quale ben quattordici quadri sono accompagnati dal nome dell'autore, e in particolare otto ritratti della famiglia Nichesola risultano eseguiti da Felice Brusasorzi: «In nomine domini Amen in Verona primo febr. 1637. Inventario delli mobili et scritte quali si ritrovano in Verona presso l'Ill.re Sig.r Bonifatio in Casa sua. Quadri. 1. Pilius Nichesola Federici Imperatoris Equitis Dux; 2. Fabius Nichesola Juris Consultus; 3. Galesius Nichesola Episcopus Bellunensis; 4. Catharina Nichesola Scalligera; 5. Azo Nichesola eques Magnae Crucis; 6. Hieronymus Nichesola Episcopus Theanensis; 7. Ubertus Nichesola Episcopus S. Leonis; 8. Galesius Nichesola eques a Cane Scaligero, qui omnes sunt manu quond. Domini Felicis Brusasorzij Veronensis; 9. Adm. R. d. Michael Zanascus manu dom. Tentoreti Veneti, emptus cehinis 12, alto circa brazza 1, et largo circa quarte 6; 10. Ritrato del Sig.r Capitano Groto, alto circa brassa 4, largo 2; 11. ritrato della Sig.ra Contessa sua moglie dell'istessa grandezza, mano del Sig.r Alessandro Maganza Vicentino».

<sup>38</sup> Il dipinto fu restaurato da Pier Paolo Cristani nel 1972: MARINELLI 1994, p. 71. Lo stesso studioso, come riportato (MARINELLI 2000(b), p. 339 e fig. 432) definisce la pala «una gigantesca icona della nuova religiosità controriformistica, dove la grandiosa croce imposta la simmetria assoluta dell'immagine, come astrazione geometrica e dogmatica della croce umana del Cristo morto con le braccia abbandonate aperte».

probabilmente ai frati (giunti *in loco* nel 1609 grazie a una donazione appunto di Agostino), ovvero fu realizzata come memoria del committente (scomparso nel 1615)<sup>39</sup>.

La maturità stilistica che Ottino riesce a esprimere in questa visione dai toni lividi è gravida di significati: dall'attenzione alla tavolozza di Brusasorci, a sua volta orientata alle novità di Guido Reni (come osservato dalla Calcagni Conforti), agli spunti derivati dal biennio romano del 1608-1609, in cui si mescola anche la lezione di Carlo Saraceni e del Cavalier d'Arpino (come notato più recentemente da Dossi)<sup>40</sup>.

Lo stesso Agostino Giusti si ritrova nella *Deposizione di Cristo coi discepoli e le pie donne e san Carlo Borromeo*, proveniente dalla chiesa di San Francesco di Paola (oggi a Castelvecchio)<sup>41</sup>. Per la Calcagni Conforti, la *Deposizione* potrebbe essere stata commissionata dagli Eremiti denominati "della Santa Croce" e la datazione sarebbe vicina al 1609<sup>42</sup>. La stessa studiosa ricorda che la chiesa di San Francesco di Paola venne benedetta nel 1596 da Alberto Valier (nominato vescovo di Verona nel 1565, cardinale dal 1606; nipote del cardinale Agostino e attento alla diffusione della devozione a Carlo Borromeo), godendo del supporto finanziario dei conti Agostino e Massimo Giusti. Il fatto che san Carlo sia privo dell'aureola indicherebbe una datazione anteriore al 1610, ovvero precedente alla canonizzazione del Borromeo.

A proposito di Agostino Valier, scomparso a Roma nel 1606, di lui si ricordano il busto che intorno al 1623 gli dedicò Gianlorenzo Bernini (conservato nel Seminario di Venezia) e la *Memoria* nella cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo di Verona, realizzata con una ieratica visione frontale nel 1639, probabilmente ispirata al busto un tempo conservato nella chiesa dei Santi Siro e Libera. L'apparato dipinto che circonda il monumento comprende un volo di putti che sostengono un drappo rosso, il quale, aprendosi teatralmente, svela l'effigie scultorea inserita in una nicchia e circondata da una cornice barocca<sup>43</sup>.

Tornando a Ottino, conviene rammentare come il catalogo dei suoi ritratti desti ancora dibattiti. Se occorre espungere il paragone con il *Giovane come santo martire* di Castelvec-

Fig. 84  
Pasquale Ottino,  
*Crocifissione con il  
conte Agostino Giusti*,  
Verona, Museo  
di Castelvecchio.

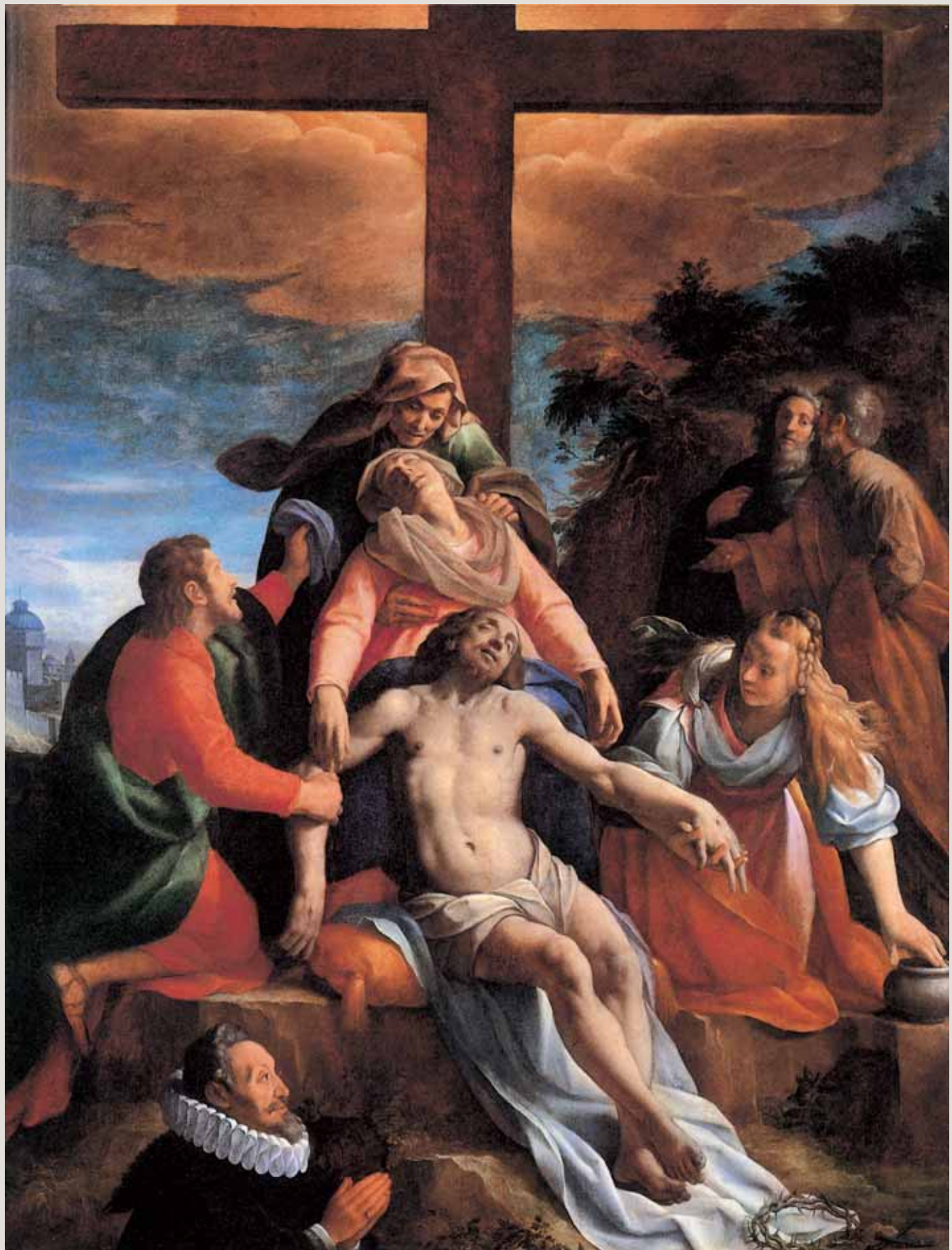
<sup>39</sup> A.M. CALCAGNI CONFORTI, scheda 160, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, pp. 169-170, fig. 181, con bibliografia precedente, riporta l'atto di donazione di Agostino Giusti, il quale «cedette nel gennaio del 1609 agli eremiti, dell'ordine dei frati minimi di San Francesco provenienti da Vicenza, la chiesetta di Santa Maria del Tagliaferro presso Avesa di sua proprietà, nonché un appezzamento di terreno affinché potessero erigervi il loro monastero». Come osserva la studiosa, il committente è «quell'Agostino Giusti che, insieme col fratello Massimo e col cugino Girolamo, aveva fatto costruire nel 1598 l'altare della Sagrestia di Sant'Anastasia con la pala di Felice Brusasorzi, [continuando] a servirsi di uno dei suoi allievi come Pasquale Ottino», al quale commissionò anche una *Psiche* oggi perduta. Cfr. anche MARINELLI 1991 (c), p. 62. Per il disegno (citato in MARINELLI 1991(c), p. 62), si veda SUEUR 1992, p. 55 (con bibliografia precedente): «La technique et les dimensions exactes du feuillet ne sont pas connues. Toutefois, on peut y déchiffrer, avec difficulté, les annotations suivantes: en haut, à droite 'Ottino', et en bas, à gauche 'P. Farinato' (?)».

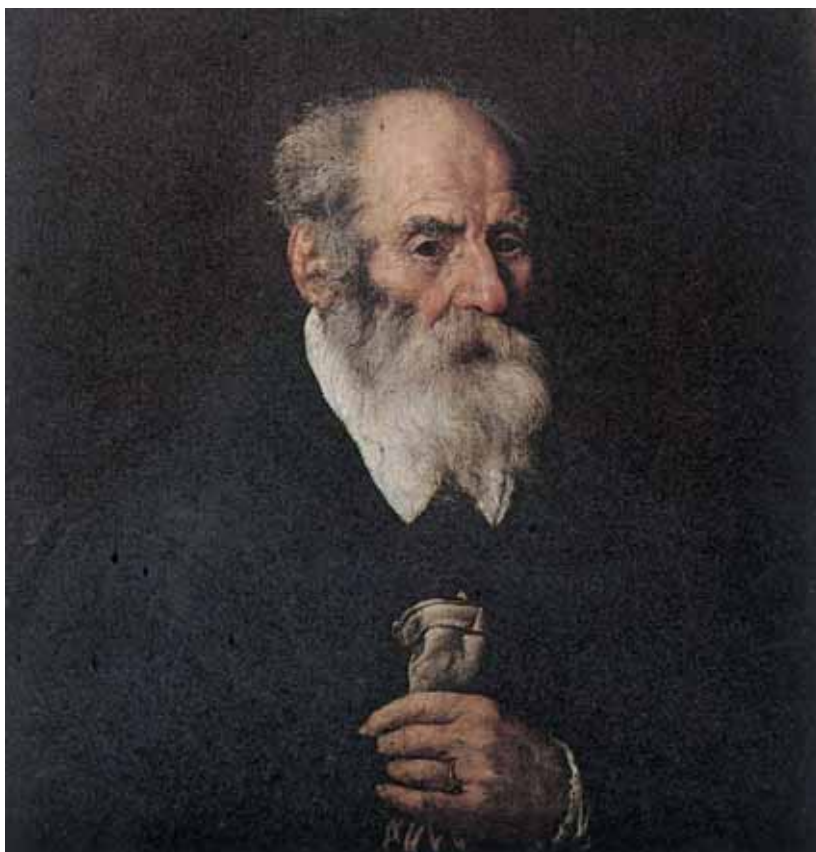
<sup>40</sup> Per A.M. CALCAGNI CONFORTI (scheda 160, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, pp. 169-170) potrebbe essere stata eseguita prima dei *Sacri Misteri del Rosario* di Engazzà. DOSSI 2010, pp. 29-35, fig. 5, p. 33, aggiunge al catalogo di Ottino la *Giuditta* di Nantes sulla base del confronto con altre opere della metà del secondo decennio del Seicento, come appunto la *Deposizione e la Madonna in gloria con i santi Bernardo, Antonio abate, Agostino vescovo, Benedetto e Mauro*. Per il viaggio a Roma di Ottino si veda DOSSI 2006-07, pp. 69-70.

<sup>41</sup> Il dipinto venne restaurato da Pedrocchi nel 1970. La composizione ricalca la struttura a piramide, la gestualità dei personaggi e la soluzione dell'apertura verso il paesaggio riscontrabili nella *Deposizione* ora al Museo Cavalcaselle, ma se ne discosta in termini di tavolozza e pennellata: A.M. CALCAGNI CONFORTI, scheda 161, in *Cinquant'anni* 1974, pp. 170-171.

<sup>42</sup> A.M. CALCAGNI CONFORTI, scheda 160, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, pp. 169-170.

<sup>43</sup> TOMIZZOLI 2001, pp. 405-406 e fig. 3. Per lo studioso ci sono dei rimandi al precedente monumento dedicato a Francesco Ornano in Sant'Anastasia (cf. TOMIZZOLI 2001, pp. 403-405 e fig. 1). Ma sull'iconografia di Agostino Valier si rimanda anche a MARTINELLI e MARCHIONNE GUNTER 1995.





chio<sup>44</sup>, si giustifica invece a pieno titolo l'autografia dell'intenso ed espressivo *Ritratto di monaco* dello stesso museo<sup>45</sup>, un tempo riferito a Giambattista Moroni, ma che è stato in realtà avvicinato al san Gregorio dell'*Incoronazione della Vergine* già in San Cristoforo (ora a Castelveccchio), all'Agostino Giusti nella *Pietà* del Museo degli Affreschi "Cavalcaselle", nonché all'anziana committente del *Martirio dei santi Fermo e Rustico* (sempre a Castelveccchio)<sup>46</sup>. Assegnato a Ottino è anche il ritratto di Caterina Zignoli (Istituti Ospedalieri), scomparsa nel 1600 ed effigiata probabilmente *post mortem*, se è vero che la cronologia va agganciata alle assonanze con la ritrattistica rubensiana, in specie al modello della *Dama delle licnidi*<sup>47</sup>.

Allo stesso modo viene ritenuto esempio di ritratto contemporaneo (e quindi distaccato dalle immagini ideali degli antenati) l'*Uomo col guanto* di proprietà privata, già nella collezione di Andrea Monga<sup>48</sup>, che richiama istintivamente per la simile postura un altro *Uomo col guanto*, ovvero quello ritratto probabilmente in precedenza da Marc'Antonio Bassetti conser-

Fig. 85  
Marcantonio Bassetti,  
*Uomo col guanto*,  
Verona, Museo  
di Castelveccchio.

Fig. 86  
Marcantonio Bassetti,  
*Ritratto di monaca*,  
Verona, Museo  
di Castelveccchio.

Fig. 87  
Dionisio Guerri,  
*Ritratto di Caterina de'  
Medici Gonzaga,  
duchessa di Mantova*,  
Verona, Museo  
di Castelveccchio.

<sup>44</sup> Restaurato nel 1998 da Sergio e Stefania Stevanato, il dipinto è stato attribuito da G. PERETTI, scheda 37, in *Cento opere* 1998, p. 59 (con bibliografia precedente), a "ignoto della prima metà del XVII secolo", riconoscendovi quindi un'eco alla Ottino nei volumi ma, a causa della mancanza di fisicità del volto e nelle mani, non ritenendo di potere assegnare al pittore la paternità del dipinto.

<sup>45</sup> MARINELLI 2000(b), pp. 342, 350 e fig. 434.

<sup>46</sup> MARINELLI 1994, p. 71.

<sup>47</sup> Per la *Dama* di Rubens: MARINELLI 2000(b), p. 342. In MARINELLI 1994, p. 71 si riferisce anche del foglio conservato al Rijksmuseum di Amsterdam, preparatorio per un ritratto femminile in controparte (cat. 1-212 13742, gessetto nero e biacca, 264×191 mm). Intorno alla *Dama delle Licnidi* di Castelveccchio ritengo che non vi possano essere dubbi intorno all'identificazione già proposta da LIMENTANI VIRDIS 1985: confronti iconografici e fisionomici individuano senz'altro la nobile dama nell'arciduchessa Isabella Clara Eugenia, infanta di Spagna e reggente dei Paesi Bassi.

<sup>48</sup> MARINELLI 2001, tav. 43, p. 48.



vato a Castelvechio (fig. 85)<sup>49</sup>. Se il primo è ancora vicino a Felice, il secondo è piuttosto espressione di un naturalismo alla Flacco e alla Bassano<sup>50</sup>. Del resto Ottino è significativamente apprezzato a Verona anche dopo il 1620, in tempi che si fanno difficili, mentre il più audace Bassetti trova la sua dimensione migliore a Venezia e a Roma. Quest'ultimo, ricordato anche da Carlo Ridolfi, è un autentico cantore del lirismo e dell'introspezione. Basti pensare alla malinconica tenerezza del *Vecchio con cane*<sup>51</sup>, databile grazie all'affinità stilistica e compositiva con il *Vecchio con libro*, a sua volta posto al 1626 e raffigurante un vegliardo ottantacinquenne del quale, purtroppo, si ignora l'identità (entrambi i dipinti sono a Castelvechio)<sup>52</sup>.

Questa galleria di personaggi, tanto intensi quanto emblematici di un particolare *status* esistenziale, nonché paradigmi di una matura espressività dell'artista<sup>53</sup>, si completa con il *Ritratto di Monaca* di Castelvechio, probabilmente da identificare con la badessa delle monache di Sant'Eufemia (tempio nel quale Bassetti aveva chiesto di essere sepolto; fig. 86)<sup>54</sup>.

Nel segno di tale intenso realismo giova rammentare il *Ritratto di dama*, sempre conservato a Castelvechio e attribuito a Dionisio Guerri (fig. 87)<sup>55</sup>, e che sarebbe meglio rinominare *Ritratto di Caterina de' Medici duchessa di Mantova*, come suggerisce il confronto con il disegno della Christ Church Library di Oxford recante l'iscrizione: «Quest'è l'Effigie di Madama Ser.ma di Mantova / Moglie d.o.ser.S.r. Duca Ferdinando / di man di Domenico Fettis»<sup>56</sup>.

Fig. 88  
*Alfonsina Gonzaga di Novellara*, Verona, Museo di Castelvechio.

Fig. 89  
*Donna della famiglia Gonzaga*, Verona, Museo di Castelvechio.

<sup>49</sup> Giunto a Castelvechio dalla Galleria Bernasconi: A. OTTANI CAVINA, scheda 111, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, pp. 135-136. La nota biografica del pittore è stesa da Anna Ottani Cavina, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, pp. 130-135; RAMA 2001(b).

<sup>50</sup> A. OTTANI CAVINA, scheda 111, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, p. 136 (con bibliografia precedente): «È dai grandi ritratti di Jacopo Bassano tardo (a Oslo, a Melbourne...) che scaturisce l'umanissima "verità" del Bassetti, descritta nei suoi più infinitesimali dettagli (i sopraccigli, la barba, la vena pulsante all'attaccatura del naso...) che certo non approdano alla globalità della visione ed alla presa di coscienza sulla realtà quali furono sondate dal Caravaggio. Tuttavia si danno come premessa non deviante, come costante radicata nell'entroterra del Veneto (Marescalchi, Bassano, O. Flacco) che determina un'incidenza effettiva, addirittura profetica delle gravitazioni culturali, poi precisatesi, del nostro pittore». Da integrare con le osservazioni di MARINELLI 2000(b), p. 354 e MARINELLI 2001, p. 48.

<sup>51</sup> Acquistato a Madrid dal IV duca di Clarendon, ambasciatore inglese in Spagna dal 1833 al 1839; passato sul mercato di Londra e poi di New York (Parke-Bernet Galleries), prima di arrivare a Verona era a Lisbona, nella collezione Cudell Goetz (asta del 28 marzo 1946 presso Parke-Bernet, vendita n° 98). In merito si veda A. OTTANI CAVINA, scheda 127, in *Cinquant'anni* 1974, pp. 148-149 e fig. 147, con bibliografia; MARINELLI 2000(b), p. 367, fig. 455.

<sup>52</sup> Proveniente dalla Galleria Bernasconi, restaurato nel 1956 da G. Pedrocchio, è datato in alto ANNO. 1626. AETATIS.SUAE.85: A. OTTANI CAVINA, scheda 126, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, pp. 147-148 e fig. 152, con bibliografia.

<sup>53</sup> Sempre a proposito di ritrattistica si può confermare l'estraneità a Marcantonio Bassetti della *Madonna e Santi con donatori* di Santa Maria in Progno presso Negrar (come pure è da negare l'assegnazione a Domenico o a Felice Brusasorci del *Battesimo* con il committente conservato nel medesimo tempio; figg. 91 e 92). Tale attribuzione è da considerare come una lettura semplificata dei documenti che ricordano tele di Bassetti e Brusasorci qui presenti almeno sino all'Ottocento. A tale proposito si rimanda alla scheda di Luigi Rivetti in *La Valpolicella nella prima età moderna* 1987, pp. 398-399 (con bibliografia), dove si citano anche i misteriosi donatori ritratti in *abyss* e dove si ipotizza che il dipinto autentico di Bassetti sia in realtà perduto già in antico.

<sup>54</sup> Verona, Museo di Castelvechio, restaurato nel 1971 da G. Pedrocchio. A. OTTANI CAVINA, scheda 119, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, pp. 143-144, (con bibliografia precedente) dà conto delle attribuzioni avanzate, da Daniele Crespi a Strozzi e fino a Velasquez, osservando: «Anche in questa occasione, la scelta di una tecnica eterodossa acquista un peso specifico particolare facendosi creativa e davvero dilatante rispetto alle possibilità espressive del pittore. Il quale, sulla superficie assai meno assorbente della tavola, procede con una stesura sprezzante, fulminea (le pennellate vibrato col nero) accostando le zone cromatiche a plat, con la zoliana potenza di un moderno realista». Per l'identificazione del soggetto: MARINELLI 2000(b), pp. 356, 366 e fig. 454.

<sup>55</sup> Verona, Museo di Castelvechio. Il dipinto fu restaurato nel 1974 da Romano Pedrocchio. M. BROGNARA SALAZZARI, scheda 197, in *Cinquant'anni di pittura* 1974, pp. 194-195, fig. 218 osserva che lo stile è vicino a quello del *Battesimo di Sant'Agostino* proveniente da Sant'Eufemia mentre il ritratto risente della tradizione cinquecentesca e tardocinquecentesca, da Flacco a Felice Brusasorci a Bassetti. Sul pittore basti la biografia di RAMA 2001(d).

<sup>56</sup> Caterina de' Medici sposò nel 1617 il duca di Mantova Ferdinando IV. Circa l'attribuzione, il nome di Guerri è suggerito da un'iscrizione sulla tela di rifodero, «Dionigio Guerri 1636», la quale, tuttavia, non è congrua con la data di morte



Quanto a Marcantonio Bassetti, sono da sempre a lui riportati i ritratti di Francesco Calzolari, sia quello conservato a Castelvechchio, sia quello di San Fermo, che riprende un modello già impostato con l'effigie di Giambattista Pona a Santa Maria della Scala<sup>57</sup>.

Sempre in questo scorcio cronologico e rimanendo nell'orbita dei rapporti con il mondo gonzaghese, vale la pena di segnalare i due ovali a olio su paragone raffiguranti altrettanti volti femminili (Museo di Castelvechchio; figg. 88 e 89), dei quali il più maturo pare da riferire ad Alfonsina Gonzaga di Novellara, sposa di Giannangelo Gaudenzio Madruzzo e promotrice, dopo la morte del marito, del Santuario dell'Inviolata di Riva del Garda. Entrambi i lavori, comunque, di buona qualità, risultano al momento adespoti, mentre le effigi, al di là della complessa identificazione, ritornano in una non minuta serie di altri dipinti che denunciano la fortuna del modello iconografico<sup>58</sup>.

È sulla scia delle interrelazioni tra la città atesina e il mondo mantovano, si aggiungono volentieri lo splendido ritratto di Margherita Gonzaga d'Este conservato a Lisbona, opera di Jacopo Ligozzi (veronese di nascita ma fiorentino d'adozione), un mesto ritratto di Vincenzo I Gonzaga<sup>59</sup> e altre effigi, provenienti da nobili famiglie veronesi, già esposte alla Mostra Iconografica Gonzaghese del 1937. Curiosamente, se tra Cinque e Seicento la corte mantovana ebbe numerosi contatti con i pittori veronesi, una parte delle opere realizzate nella città ducale è poi giunta, per acquisizioni o legami familiari, in quella scaligera.

Tornando alle famiglie veronesi, l'abbigliamento colloca tra Cinque e Seicento i ritratti ritenuti di Antonia Giusti Bevilacqua Lazise e del figlio Agostino, ancora senza una paternità affidabile (Castelvechchio; figg. 90 e 91). Tuttavia, l'analisi delle vesti e dei modelli iconografici (mi pare che nella dama sia evidente l'eco di modelli per così dire bahuettiani o rubensiani vicini ad alcuni ritratti di Margherita Gonzaga, duchessa di Ferrara), potrebbe confortare la cronologia dei pezzi nel terzo decennio del secolo<sup>60</sup>.



Fig. 90  
*Antonia Giusti  
Bevilacqua Lazise,*  
Verona, Museo  
di Castelvechchio.

---

dell'artista generalmente accettata. Mi pare che la struttura del volto sia perfettamente compatibile con i ritratti sicuri della duchessa (per i quali: LANGEDIJK 1981, pp. 342-348); circa l'autografia, mi chiedo se l'esplorazione della scia fettiana a Mantova possa rendere qualche evidenza probante.

<sup>57</sup> I dipinti, secondo S. MARINELLI, scheda 70, in *Veronese e Verona* 1988, pp. 374-377, sono un punto fermo per la ritrattistica del periodo. L'ovale in paragone di San Fermo viene indicato come riflesso della tela, copia di un perduto dipinto di Bassetti. La bassa qualità delle opere, tuttavia, non credo permetta di ricollegare direttamente i dipinti al maestro. Per il ritratto di Pona, morto in realtà nel 1588, e il suo monumento funebre: GEMMA BREZZONI 2006(b), p. 245, con bibliografia.

<sup>58</sup> I due ritratti rivelano una certa complessità nell'individuazione nel soggetto. La dama più matura ritorna in un ritratto di Riva del Garda, già legato ad Alfonsina Gonzaga di Novellara, e in una grande tela con un gruppo di famiglia conservata in una collezione privata; sempre in questo dipinto, nel gruppo femminile, appare anche la giovane ritratta nel secondo ovale. Evidentemente non potrà essere una figlia di Alfonsina Gonzaga, visto che non ebbe discendenza, ma potrebbe invece rivelare qualche legame con Giannangelo Gaudenzio Madruzzo. Per una più approfondita trattazione del problema iconografico, con bibliografia completa, rimando a BERTELLI 2011.

<sup>59</sup> BERTELLI c.d.s., con riferimenti precedenti.

<sup>60</sup> P. MARINI, schede 51-52, in *Cento Opere* 1998, p. 73. La donna in abito nuziale sarebbe identificabile in Antonia Giusti Bevilacqua Lazise, mentre il bambino (sempre in via dubitativa) dovrebbe essere il figlio Agostino, nato da Francesco Giusti dopo il matrimonio celebrato nel 1620, in occasione del quale Francesco Pona aveva realizzato il *Sileno*, un componimento celebrativo del palazzo e del giardino di famiglia. Nella dimora era raccolta, tra l'altro, una serie di circa





Fig. 91  
 Agostino Giusti,  
 Verona, Museo  
 di Castelvecchio.

Di respiro europeo, per contro, è la figura di Alessandro Turchi detto l'Orbetto<sup>61</sup>, attivo in Francia, Spagna e Vienna<sup>62</sup>, ma le cui radici attingono, ancora una volta, al magistero di Felice Brusasorci.

Il volto di Turchi trentenne è inserito nella sua *Adorazione dei magi* di Castelvecchio<sup>63</sup>, della quale sono note anche repliche più tarde, mentre la sua effigie intorno agli anni Venti è nota grazie a un'incisione di Natale Schiavoni tratta da un disperso ritratto già nella collezione Vianelli di Chioggia<sup>64</sup>. A voler restare nei ritratti di Turchi, va ricordata la pala con *Sant'Agostino in meditazione sul Mistero della Trinità* (attualmente nella chiesa dei Santi Apostoli, ma proveniente da San Lorenzo; fig. 93), la cui collocazione tuttavia è piuttosto oscillante. Per Daniela Kelescian Scaglietti sarebbe da porre ai primi anni Venti (ovvero dopo il periodo romano e in vicinanza a Carlo Saraceni), per Giorgio Marini al maturo periodo veronese, tra il 1610 e il 1613<sup>65</sup>. Resta comunque da sottolineare il mezzobusto del committente: si tratta infatti di don Agostino Bettini, rettore di San Lorenzo dal 1591 fino alla sua morte, occorsa nel 1622.

L'Orbetto e Antonio Giarola sono alcune delle figure che vivono il momento di trapasso. Lo spartiacque è il fatidico 1630 e, come

è stato giustamente rammentato dagli studiosi, la cultura figurativa veronese in quegli anni aveva ormai esaurito molte delle sue possibilità espressive, stabilizzandosi in una situazione manierata e sterile<sup>66</sup>.

Dopo il dramma della peste si ebbe una ripresa delle commissioni, caratterizzate però da un'inevitabile, generale crollo nella qualità degli impegni economici e dalla conseguente affermazione di figure di secondo piano che, per le loro limitate pretese, divennero padrone del mercato. Una svolta si ebbe intorno al 1680 quando la vecchia nobiltà veronese determinò la sua autoesclusione dal governo veneto. Altrove, invece, sempre nei territori della Serenissima, l'affermazione politica di nuove famiglie comportò un parallelo rinnovamento del gusto e dell'espressione artistica; un riflesso, comunque, giunse anche a Verona attraverso il rinato benessere economico che portò all'incremento delle collezioni di famiglie quali i Turchi, i Dal Pozzo, i Giusti, che guardavano alle novità veneziane e bolognesi, divulgandone gli esiti attraverso le commissioni per l'arredo delle chiese.

Accanto al già menzionato Orbetto, merita soffermarsi su Antonio Giarola detto il Cavalier Coppa, dapprima allievo di Saraceni, poi aggiornato alla scuola bolognese di Albani, Reni

duecento ritratti. Giovi rammentare che nel 1597 Agostino Giusti (nato nel 1546) aveva inviato Felice Brusasorci e Sante Creara a Firenze per copiare la serie delle effigi di personaggi famosi conservata agli Uffizi: BACCI 1963, p. 76 nota 13i. Per quanto riguarda Francesco Pona, ne esiste un ritratto collocato alla metà del Seicento a Castelvecchio: CORUBOLO 1994, p. 100 nota 3.

<sup>61</sup> Per la biografia si veda il profilo steso da RAMA 2001(g).

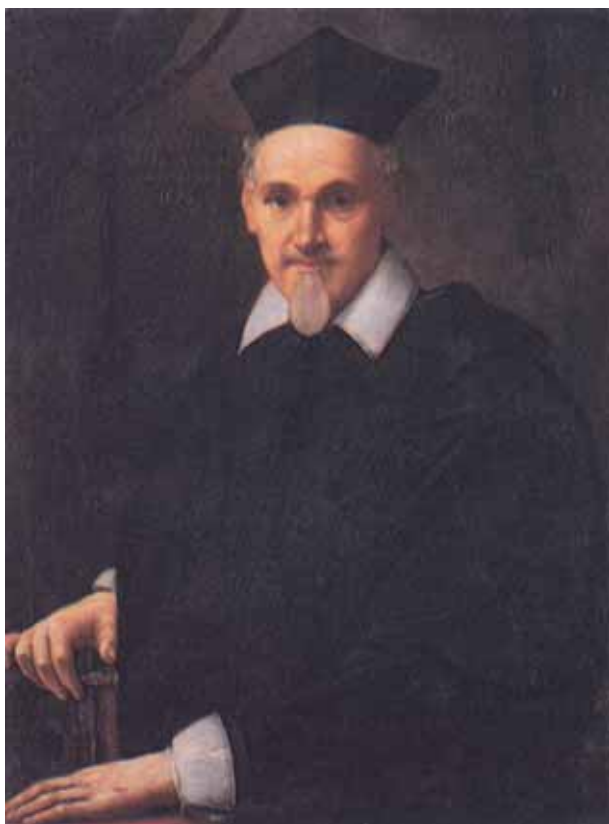
<sup>62</sup> In MARINELLI 2000(b), p. 345.

<sup>63</sup> MARINELLI 1991(a), pp. 81, 83; MARINELLI 1994, p. 74, tav. 65.

<sup>64</sup> MARINELLI 1999, p. 20 nota 9.

<sup>65</sup> Ritenuta dispersa, la pala venne riconosciuta da D. KELESCIAN SCAGLIETTI e pubblicata dalla stessa nella scheda 96 (e fig. 116) in *Cinquant'anni di pittura* 1974, pp. 121-122; fu restaurata nel 1974 da Pierpaolo Cristani. Per un aggiornamento si rimanda a G. MARINI, scheda 85, in *Alessandro Turchi detto l'Orbetto* 1999, p. 241.

<sup>66</sup> MARINELLI 2000(b), p. 364.



e, in particolare, di Domenichino. A Castelvecchio è conservato il ritratto di Giovambattista Cassani, vicario del monastero di Santa Caterina da Siena (scomparso ottantasette anni dopo la realizzazione del dipinto), denso *mélange* romano-emiliano (fig. 92)<sup>67</sup>.

Nel tardo Seicento non spiccano nell'ambito veronese personalità capaci competere proficuamente con i pittori attivi a Venezia, in un'*impasse* che riflette una crisi destinata a risolversi solo nel secolo successivo. Ciononostante, alcune figure sembrano essere di un certo interesse per la ritrattistica veronese, come il committente inserito da Santo Prunati nella sua copia della *Madonna della Perla* conservata nella chiesa di San Lorenzo<sup>68</sup>.

Il *trait d'union* con il XVIII secolo si può identificare in Antonio Balestra, autentico protagonista del Settecento a Verona<sup>69</sup>. Esemplare il suo *Autoritratto* di Castelvecchio, nel quale compare come giovane sicu-

ro di sé, in atto di ostentare gli strumenti della professione e ammantato di una veste non preziosa ma raffinata (fig. 106)<sup>70</sup>. L'attenzione, non solo nella moda, al "nuovo" linguaggio è ben evidente nell'altro *Autoritratto*, conservato agli Uffizi, nel quale i tratti della maturità si accompagnano a una materia densa, stesa a fini tocchi e a pennellate distinte che propongono il passaggio tra il guizzo del Barocco e le vezzosità graziose del Rococò (fig. 105)<sup>71</sup>.

Fig. 92  
Antonio Giarola detto il Cavalier Coppa,  
*Giovambattista Cassani*,  
Verona, Museo  
di Castelvecchio.

<sup>67</sup> Restaurato nel 1977 da Romano Pedrocco e Sergio Stevanato: G. PERETTI, scheda 56, in *Cento Opere* 1998, p. 77 (con bibliografia precedente); MARINELLI 2000(b), pp. 363, 386 e fig. 481.

<sup>68</sup> Il dipinto è stato attribuito a Prunati in MARCHINI 1976-77, pp. 109-100 nota 2, con bibliografia precedente.

<sup>69</sup> Si veda CORUBOLO 1991. Per un profilo biografico si veda RAMA 2001(a).

<sup>70</sup> In MARINELLI 2000(b), pp. 401, 402 (fig. 500).

<sup>71</sup> Che di fatto MARINELLI (2000(a), p. 402) definisce «già superato nella moda ancora del *grand goût* di Luigi XIV».

Fig. 93  
Alessandro Turchi,  
*Sant'Agostino in  
meditazione sul Mistero  
della Trinità*, Verona,  
Santi Apostoli.



