

© 2012 Accademia Roveretana degli Agiati  
Palazzo Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto  
Piazza Rosmini 5, I-38068 Rovereto (TN)  
tel. +39 0464 43 66 63 - fax +39 0464 48 76 72  
[www.agiati.org](http://www.agiati.org)    [segreteria@agiati.org](mailto:segreteria@agiati.org)

© 2012 Edizioni Osiride [292]  
Via Pasqui 10, I-38068 Rovereto (TN)  
tel. +39 0464 42 23 72 - fax +39 0464 48 98 54  
[www.osiride.it](http://www.osiride.it)    [osiride@osiride.it](mailto:osiride@osiride.it)

ISSN: 1122-6064

ISBN: 978-88-7498-182-3

*Copertina, impaginazione e stampa:*  
Osiride - Rovereto

Tutti i diritti sono riservati. Non è concessa nessuna duplicazione di quanto pubblicato se non con permesso scritto degli Editori

# Atti

## DELLA ACCADEMIA ROVERETANA DEGLI AGIATI

CCLXII ANNO ACCADEMICO  
2012

ser. IX, vol. II, A, fasc. I

Classe di Scienze umane  
Classe di Lettere ed Arti

*Direttore responsabile degli Atti Accademici:* Giovanni Battista Faustini.

*Comitato Scientifico:* Wolfgang Adam, Andrea Battistini, Francesco Bruni, Alfredo Buonopane, Livio Caffieri, Luciano Canfora, Giulia Cantarutti, Francesco Casetti, Elisabeth Garms Cornides, Stefan Malfer, Gherardo Ortalli, Nicoletta Ossanna Cavadini, Diego Quaglioni, Luciana Romeri Veloso, Silvana Seidel Menchi.

*Comitato di Redazione:* Mario Allegri, Gianmario Baldi, Marcello Bonazza, Stefano Ferrari, Paola Maria Filippi, Serena Luzzi, Barbara Maurina, Carlo Andrea Postinger, Fabrizio Rasera.

*Direttore degli Atti:* Giuseppe Osti.

Pubblicazione realizzata  
con il contributo della Provincia Autonoma di Trento  
e con il patrocinio di:



Comune di Rovereto



FONDAZIONE  
CASSA DI RISPARMIO  
DI TRENTO E ROVERETO



Associato all'USPI - Unione Stampa Periodica Italiana

Autorizzazione del Tribunale di Rovereto n. 36 del 7.7.1956

ALESSANDRA ZAMPERINI

## PAOLO VERONESE A SAN BERNARDINO DI VERONA

ABSTRACT - The paper is focused on the beginnings of Paolo Veronese, showing that his *Raising of Jairus' Daughter* for San Bernardino (1546 c.) was favored by the painter's relations with Antonio Badile. In addition, thanks to the Badile family, Paolo could be in touch with some of his first patrons and with his most famous friend, Michele Sanmicheli.

KEY WORDS - Paolo Veronese, Antonio Badile, Michele Sanmicheli, Canossa family, Della Torre family.

RIASSUNTO - L'articolo tratta degli esordi di Paolo Veronese, evidenziando come la sua *Resurrezione della Figlia di Giairo* eseguita per San Bernardino (1546 c.) fosse stata favorita dai rapporti che legavano il pittore ad Antonio Badile. Attraverso le relazioni dei Badile, inoltre, Paolo poté entrare in contatto con alcuni dei suoi primi committenti e con il suo più celebre mentore, vale a dire Michele Sanmicheli.

PAROLE CHIAVE - Paolo Veronese, Antonio Badile, Michele Sanmicheli, Canossa famiglia, Della Torre famiglia.

Non era raro, in passato, che i lavori si prolungassero per tempi lunghissimi, ma chissà se Bartolomeo Avanzi, predisponendo nel 1492 l'innalzamento della cappella familiare a San Bernardino, poteva immaginare che il completamento di quell'impresa avrebbe richiesto oltre cinquant'anni <sup>(1)</sup>.

---

Legenda delle abbreviazioni:

ASVr=Archivio di Stato di Verona.

T= Antico Ufficio del Registro, Testamenti.

<sup>(1)</sup> Per la cappella Avanzi (in merito alla commissione fondativa, alla decorazione e alla storia più tarda) si rimanda a R. BRENZONI, *L'organo dei Rossi e la cappella degli*

In effetti, fu solo nel 1546 – a capo di una serie di lavori affidati ai più rilevanti pittori cittadini, quali Francesco Morone, Paolo Cavazzola, Francesco Caroto, Nicola Giolfino – che Antonio III Badile licenziò la *Resurrezione di Lazzaro* (Fig. 1) <sup>(2)</sup>. E, con ogni verosimiglianza, fu quello il momento in cui anche il giovane Paolo Caliari consegnò la *Resurrezione della figlia di Giairo*, da affiancare alla tela del collega più anziano (Fig. 2) <sup>(3)</sup>.

Come è stato osservato, nel trattare il soggetto, Veronese si attenne al racconto di Marco (5, 21-43) e Luca (8, 40-56), dalle cui parole – differentemente dal più sintetico brano di Matteo (9, 18-26) – si giustificavano alcuni dettagli significativi, quali l'abbigliamento di Giairo, descritto come capo della sinagoga, o la madre al capezzale della figlia as-

---

*Avanzi in San Bernardino di Verona*, «Le Venezie Francescane», III (1934), 3/4, pp. 159-171, in particolare alle pp. 169-171; G.M. DIANIN, *San Bernardino da Siena a Verona e nel Veneto*, Verona 1981, pp. 115-130; A. SERAFINI, *Giovan Francesco Caroto a Verona: documenti, committenze e iconografie*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, 2003-04, rel. A. Gentili, pp. 148-156.

<sup>(2)</sup> Sulla pala di Antonio III Badile a San Bernardino si veda (anche per maggiori notizie biografiche sull'autore): C. BERNASCONI, *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai tempi medi fino a tutto il secolo XXVIII*, Verona 1864, p. 308 (per la lettura della data di esecuzione); V. CAVAZZOCCA MAZZANTI, *I pittori Badile. II*, «Madonna Verona», 2 (1912), pp. 65-82, a p. 73; M.A. NOVELLI, *Badile, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, Roma 1963, pp. 81-82; M. AZZI VISENTINI, *Antonio Badile*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. BRUGNOLI, Verona 1974, p. 209-216, a p. 210; G.M. DIANIN, *San Bernardino da Siena a Verona...*, p. 121; D. GISOLFI PECHUKAS, *Two oil sketches and the youth of Veronese*, «The Art Bulletin», 64 (1982), 3, pp. 388-413, in particolare alle pp. 400-402; S. MARINELLI, *Intorno a Veronese*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Castelvecchio, 1988), a cura di S. MARINELLI, Verona 1988, pp. 31-51, p. 38; P. BRUGNOLI, *Regesto*, in: B. DEGENHART & A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil III, Verona. Badile. Die Studiensammlung einer Veroneser Künstlerwerkstatt vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, pp. 336-378, p. 347. Per l'ambito familiare e culturale del pittore valga anche il più recente saggio di E. KARET & P. WINDOWS, *The Antonio II Badile Album of drawings: a reconstruction of an early sixteenth century collection*, «Arte Lombarda», 145 (2005), 3, pp. 23-56.

<sup>(3)</sup> Il dipinto originale, trafugato nel 1696 su istigazione del pittore Pietro Strudem con la complicità dei frati, sostituito in contemporanea da una copia (tuttora *in loco*) eseguita dal misconosciuto Giovanni Cagnoto e poi malauguratamente perduto (R. BRENZONI, *La prima opera di Paolo Veronese: "la suocera di Pietro (Simeone)" del 1546 e la sua singolare vicenda*, Verona 1953), è ricostruibile anche grazie a un piccolo dipinto su carta montata su tela che si trova al Louvre, sia esso uno stadio preparatorio o una replica posteriore di dimensioni ridotte. Sul dipinto veronesiano sono da aggiungere S. BÉGUIN, «*La Fille de Jaïre de Véronèse*» au Musée du Louvre, «La Revue des Arts», 7 (1957), pp. 165-169; D. GISOLFI PECHUKAS, *Two oil sketches and the youth of Veronese*, cit., p. 389; T. PIGNATTI, *Gli esordi pre-veneziani di Paolo Veronese*, «Arte Veneta», 40 (1986), pp. 73-84, alle pp. 73, 76; T. PIGNATTI & F. PEDROCCO, *Veronese*, cit., pp. 38-39.



Fig. 1 - Antonio III Badile, *La resurrezione di Lazzaro*, Verona, San Bernardino, cappella Avanzi o della Croce.

sieme agli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni, gli unici che, secondo i primi due passi evangelici, assisteranno al miracolo <sup>(4)</sup>.

Sebbene manchino appigli cronologici più precisi, la prossimità temporale dei due dipinti non può che essere corroborata dal parallelo dei temi prescelti, il cui fulcro semantico – ben distinto dai rimandi alla Passione sino a quel momento preponderanti nella cappella – si incentra sulla sconfitta della morte operata da Gesù in vita, così da accordare questo accento risurrezionale al sottofondo salvifico del ciclo preesistente, con un intreccio fondamentale per alludere al trapasso di Cristo

---

<sup>(4)</sup> Il riconoscimento corretto del tema e delle sue fonti evangeliche spetta a S. BÉGUIN, “*La Fille de Jaire de Véronèse*”, cit., pp. 165-169.

da vittima a più pregnante *hostia*, in piena sintonia con le implicazioni eucaristiche e soteriologiche che il magistero gibertino aveva caldamente propugnato <sup>(5)</sup>.

Se il tema trattato da Veronese è alquanto raro nell'iconografia rinascimentale – tant'è che, in anni vicini, possiamo ricordarne pochi esempi significativi, tra i quali la tela di Bronzino nella cappella Gaddi a Santa Maria Novella (1570 c.) –, ancor meno frequente appare l'accostamento, pur comprensibile, dei due episodi, che semmai si ritrova soprattutto in epoca paleocristiana <sup>(6)</sup>. La circostanza, del resto, consente di

<sup>(5)</sup> La conoscenza dell'azione pastorale di Giberti si basa tuttora sugli studi fondamentali di A. PROSPERI, *Tra Evangelismo e Controriforma. Giovanni Matteo Giberti (1495-1543)*, Roma 1969; *Gian Matteo Giberti vescovo di Verona, 1524-1543*, catalogo della mostra (Verona, Museo Diocesano, 1980), a cura di P. Brugnoli, Verona 1980; A. FASANI, *Aspetti pastorali nelle visite di Gian Matteo Giberti alla diocesi di Verona, in Eremiti e pastori della riforma cattolica nell'Italia del '500*, atti del VII convegno del centro studi avellaniti (Fonte Avellana, 31 agosto-2 settembre 1983), Fonte Avellana 1983, pp. 87-144; A. TURCHINI, *Giberti, Gian Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma 2000, pp. 623-628; A. PROSPERI, *Tra venerazione e iconoclastia: le immagini a soggetto religioso tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Id.*, *Devozioni e conversioni*, Roma 2010, pp. 315-334, p. 330. Le conseguenze del suo pensiero sul quadro artistico, nella dialettica tra premesse ideologiche e risultati, sono discusse da A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 1: il programma, il contesto*, «Venezia Cinquecento», 6, (1996) 11, pp. 75-161; A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 2: gli affreschi di Francesco Torbido*, «Venezia Cinquecento», 8, (1998), 15, pp. 21-142; G. CONFORTI, *Gian Matteo Giberti, Giulio Romano e il Duomo di Verona: arte, evangelismo e riforma nel Cinquecento*, «Studi Storici Luigi Simeoni», 52 (2002), pp. 85-100; A. SERAFINI, *Modelli di santità e strategie politiche nei ritratti di Gian Matteo Giberti*, «Schifanoia», 24-25 (2003), pp. 235-248; M.T. FRANCO, *Per Battista Del Moro. La Crocifissione di Santa Maria di Nazareth tra inquietudine religiosa e spirito riformista: alcune osservazioni in merito alla committenza e all'iconografia*, «Postumia», 21 (2010), 3, pp. 11-38. Per la situazione posteriore alla morte del prelado, rimane utilissimo il contributo di P. BROWNELL, *La figura di committente del vescovo Gianmatteo Giberti*, in *Veronese e Verona*, cit., pp. 53-83.

<sup>(6)</sup> A dire il vero, l'iconografia catacombale esibisce una certa disparità: a titolo esemplificativo, su un arco temporale dal I al V secolo, se la *Resurrezione di Lazzaro* è riprodotta cinquantaquattro volte, la *Resurrezione della figlia di Giairo* appare una sola volta: C.D. LAMBERTON, *The development of christian symbolism as illustrated in roman catacomb painting*, «American Journal of Archaeology», 15 (1911) 4, pp. 507-522, in particolare alle pp. 519 (numero 28) e 521 (numero 77). Per quanto l'articolo sia datato, il rapporto proporzionale resta significativo. Viceversa, nei testi scritti, la *Resurrezione della figlia di Giairo* viene inserita in un discorso più generale volto a dimostrare come le risurrezioni operate da Cristo in vita siano da considerare prefigurazione e garanzia della sua risurrezione, nonché, di conseguenza, della risurrezione per l'umanità: per esempio, di ciò si occupa, in più punti, Gregorio di Nissa nel IV secolo, proprio rimando a Lazzaro, alla figlia di Giairo e alla vedova di Naïm: J. DANÉLOU, *La résurrection des corps chez Grégoire de Nysse*, «Vigiliae Christianae», 7 (1953) 3, pp. 154-170, a p. 161. E ancora, si può citare un passo delle Costituzioni Apostoliche (Libro V, 7), in



Fig. 2 - Paolo Veronese, *La resurrezione della figlia di Giairo*, Parigi, Musée du Louvre.

cui Cristo è invocato come colui che ha fatto risorgere Lazzaro, la figlia di Giairo ed è infine risorto lui stesso: W. LOWRIE, *A Jonah monument in the New York Metropolitan Museum*, «*American Journal of Archaeology*», 5 (1901), 1, pp. 51-57, a p. 56. Per la pala di Bronzino, basti M.B. HALL, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce; 1565-1577*, Oxford 1979, pp. 106-107. Si noti che nella stessa chiesa, nella cappella della Compagnia di Gesù Pellegrino venne consegnata la *Resurrezione di Lazzaro* di Santi di Tito (1576: *ibidem*, pp. 103-104).



offrire una prima giustificazione per il binario iconografico della cappella Avanzi, poiché, nell'evocare il passaggio dalla vita alla morte, il sistema tematico rinvigoriva – come già accennato – l'aggancio con le simbologie eucaristiche, centrali nella cristologia di Giberti; simbologie che, proprio perché congiunte con l'afflato desumibile dalle prime pratiche cristiane, risultavano funzionali ad assecondare quel clima di riforma morale che il vescovo, con il suo impegno precursore, aveva impostato nelle linee fondamentali durante il mandato veronese.

Tanto più che l'adesione a questo indirizzo non giungeva come un corpo estraneo, ma si riallacciava a spunti preliminari già affioranti nella cappella. In questa luce, infatti, si può spiegare la chiamata in scena dei fratelli Bonaventura e Gerolamo Recalco, che, secondo Vasari sarebbero stati ritratti nei santi Bonaventura e Bernardino da Feltre in due tele di Paolo Cavazzola (1517), oggi conservate al Museo di Castelvecchio e sostituite da copie: il loro rilievo poggiava sul coinvolgimento in iniziative pionieristiche, ma coerenti con gli ideali consociativi e cristologici che avrebbero informato la riforma gibertina e che, nel loro caso, si concretizzarono nel sostegno offerto dal primo alla Compagnia dei Terziari a San Bernardino, nel patrocinio accordato dal secondo alla confraternita laicale del Corpo di Cristo presso la chiesa dei Santi Siro e Libera (7).

Richiamare addentellati simili non appare incongruo ma, al contrario, aiuta a spiegare meglio tanto il peculiare perfezionamento iconografico della cappella Avanzi, quanto soprattutto il coinvolgimento di alcune personalità, i cui legami riportano concentricamente al circuito dell'episcopio anche negli anni successivi alla morte di Giberti, riversando i loro

---

(7) Le identità nascoste sotto i ritratti santorali di Cavazzola sono svelate da G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di R. BETTARINI & P. BAROCCHI, IV, Firenze 1976 (ed. orig. Firenze 1550-1568), p. 588. Sui dipinti originali: G. PERETTI, scheda 385, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. MARINI, G. PERETTI & F. ROSSI, Cinisello Balsamo 2010, pp. 454-456. Come ricorda ancora G. PERETTI (*Appunti su Paolo Morando*, «Verona illustrata», 11 (1998), pp. 13-20, p. 16), Bonaventura Recalco aveva sostenuto la fondazione della Compagnia dei Terziari a San Bernardino, dove era guardiano (G.B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, IV, Verona 1752, p. 349). Suo fratello Gerolamo aveva fondato nel 1517 la confraternita laicale del Corpo di Cristo presso la chiesa dei Santi Siro e Libera (V. SALVARO, *La chiesa dei Santi Siro e Libera e la Venerabile Compagnia in essa eretta. Memorie storiche e documenti inediti*, Verona 1881, pp. 15-17); vicario provinciale degli Osservanti, Gerolamo era stato anche sottoscrittore, assieme a Tiziano, Sebastiano Serlio, Jacopo Sansovino e Giovanni Barbaro, del memoriale di Francesco Zorzi del 1535 per San Francesco della Vigna a Venezia (A. FOSCARI & M. TAFURI, *L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983, p. 211; citato da G. PERETTI, *Appunti su Paolo Morando*, cit., p. 16).

effetti – ed è ciò che adesso più importa – persino sulla presenza del più giovane protagonista di questo frangente, vale a dire Paolo Caliari.

Anzi, a voler partire da costui, il suo primo tramite con San Bernardino è riconducibile proprio ad Antonio III Badile. Innanzitutto, perché, secondo la nota asserzione di Raffaele Borghini nel *Riposo* (1584), quest'ultimo sarebbe stato suo maestro<sup>(8)</sup>. L'esistenza di tale rapporto troverebbe conferma nell'anagrafe del 1541 dello stesso Antonio, ove compare un «Paulus eius discipulus seu garzonus», volentieri, ancorché con riserva, identificato nel giovane Veronese<sup>(9)</sup>. In realtà, se nessun documento ha sinora confermato il riconoscimento (con l'aggravio che Paolo è registrato in contemporanea anche nell'anagrafe paterna), è pur vero che indizi probatori aggiuntivi furono offerti dai discendenti Caliari a Claudio Ridolfi, il quale ne prese nota nelle *Maraviglie dell'arte*, aggiungendo che il Nostro, in gioventù, aveva dimorato per qualche tempo nella casa «del zio» Antonio III Badile<sup>(10)</sup>. Poiché, data la mancanza di ragguagli documentari, non è possibile né profilare meglio questo parentela, né escluderla *tout court*, non resta che accogliere le informazioni dei familiari per dedurne una sorta di giustificazione *ex post* di eventi domestici, che, partendo dal discepolato, sfociarono in un matrimonio.

In effetti, tali notizie giustificano le nozze contratte da Paolo giustappunto con la figlia di Antonio III, Elena, quasi a voler tracciare una linea di continuità tra episodi distanti nel tempo<sup>(11)</sup>. L'unione fu celebrata nel 1566, quando il padre della sposa era oramai morto da più di

<sup>(8)</sup> R. BORGHINI, *Il Riposo*, Milano 1807 (ed. orig. Firenze 1584), III, p. 129.

<sup>(9)</sup> La notizia è riportata da P. CALIARI, *Paolo Veronese*, Roma 1888, p. 12, nota 3; ripresa da G. TRECCA, *Paolo Veronese a Verona*, Verona 1940, p. 13; D. GISOLFI PECHUKAS, *Two oil sketches and the youth of Veronese*, cit., pp. 395-396.

<sup>(10)</sup> Per la presenza di Paolo, peraltro già con la qualifica di *pictor*, nella registrazione del padre Gabriele: G. TRECCA, *Paolo Veronese a Verona*, cit., p. 10. La presunta parentela di Veronese con Antonio III Badile venne enunciata da C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, a cura di D. VON HADELN, Berlin Roma 1965 (ed. orig. Venezia 1648), p. 285. Si tratta, come anticipato nel testo, di un legame da chiarire, che non ha sinora trovato conferme né per i Badile (che pure vantano un cospicuo *corpus* documentario a loro carico: P. BRUGNOLI, *Regesti sui Badile*, in B. DEGENHART & A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil III, Verona. Badile. Studiensammlung einer Veroneser Künstlerwerkstatt vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, München 2010, pp. 336-378), né per i familiari di Veronese (su cui si è soffermato ancora P. BRUGNOLI, *Nuovi documenti su Paolo Veronese e la sua famiglia*, «Verona illustrata», 13 (2000), pp. 11-19).

<sup>(11)</sup> Per le nozze di Veronese si rimanda a F. DAL FORNO, *Un documento scomparso: Paolo Farinati testimone alle nozze di Paolo Veronese*, «Studi Storici Luigi Simeoni», 50 (2000), pp. 243-250. Sui rapporti posteriori delle famiglie Caliari e Badile si veda anche il documento citato da P. BRUGNOLI, *Nuovi documenti su Paolo Veronese*, cit., pp. 15-17.

un lustro e quando il Nostro si era definitivamente radicato a Venezia, dove la sua fama gli avrebbe certamente consentito di trovare una compagna adeguata. Sicché tutto lascia credere che quel connubio, occorso relativamente tardi nella vita del pittore, rispondesse a un legame mai sopito con la città natale e soprattutto con i Badile, configurandosi quasi come il saldo di un debito morale verso quello che poteva essere stato il primo maestro.

Forte di tale premesse, l'asserzione di un rapporto privilegiato non rimase lettera morta, e anzi le più tarde fonti locali si affrettarono a suggellarla con l'ipotesi che il giovane discepolo fosse stato ritratto dal maestro nella pala eseguita per la chiesa dei Santi Nazaro e Celso (Fig. 3): consegnata nel 1543 in ossequio alle volontà testamentarie di un ricco mercante veronese, Giovanni da Gandino, essa raffigura la *Vergine in gloria con i santi Antonio abate, Giovanni Battista e Biagio*, quest'ultimo accompagnato da un paggetto in cui sarebbero celati i tratti del *garzonus* all'incirca quindicenne <sup>(12)</sup>.

Fin qui – aneddotica inclusa – le tracce della dipendenza tra Badile e Veronese. Per contro, alcuni elementi meglio documentati permettono di analizzare il contatto di Badile con il circuito dell'episcopato, in cui Antonio III mise piede personalmente per aver ritratto lo stesso Giberti <sup>(13)</sup>. Poiché pare che quell'effigie non fosse particolarmente apprezzata dall'*entourage* del prelado, il dato potrebbe sconsigliare di approfondire l'argomento, se non fosse che diverse emergenze delineano invece congiunzioni trasversali e profili più ricchi di implicazioni.

I primi legami evocano circuiti indiretti, ma non per questo meno rilevanti. Può essere interessante, infatti, apprendere che nel 1524 Francesco Badile, zio e padre adottivo di Antonio III, vendeva una casa di

---

<sup>(12)</sup> Sulla pala valgono i contributi fondamentali di V. CAVAZZOCCA MAZZANTI, *I pittori Badile. II*, cit., pp. 71-73 (con trascrizione delle parole sul retro in base alle quali risultava che l'ancona era stata collocata nel 1544); G. GEROLA, *Gli oggetti d'arte nelle chiese parrocchiali di Verona sulla sinistra dell'Adige*, «Madonna Verona», VIII (1914), pp. 89-98, 189-206, a p. 204; M. AZZI VISENTINI, *Antonio Badile*, cit., pp. 209-216, a p. 210; S. MARINELLI, *Verona 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. LUCCO, II, Milano 1998, pp. 805-883, alle pp. 809-810. Per la commissione della pala di San Nazaro: A. ZAMPERINI, *Committenze "periferiche" a Verona nella seconda metà del Cinquecento: un primo profilo per clienti e artisti*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», 8 (2008), 1, pp. 349-458, in particolare alle pp. 366-376. Sulla tradizione favorevole a riconoscere il giovane Paolo nel paggetto accanto a San Biagio: G. TRECCA, *Paolo Veronese a Verona*, cit., pp. 31-33.

<sup>(13)</sup> Per il ritratto del vescovo Giberti eseguito da Badile, con le notazioni sulle riserve circa la sua qualità: G. GEROLA, *Opere perdute di pittori veronesi*, «Madonna Verona», XI (1917), 42-43, pp. 97-113, a p. 97; A. SERAFINI, *Modelli di santità*, cit., p. 243.



Fig. 3 - Antonio III Badile, *Vergine in gloria con il Figlio e i santi Antonio abate, Giovanni Battista e Biagio*, Verona, San Nazzaro, altare Da Gandino.

sua proprietà a Francesco Caroto, il quale subentrava nei diritti *tamquam successor Francisci Badili* <sup>(14)</sup>.

Il rapporto, sebbene privo di ulteriori dettagli, apporta comunque un tassello al mosaico grazie alla convocazione di un pittore (parliamo di Caroto) che, negli anni Trenta, avrebbe lasciato il *Congedo di Cristo dalla madre* proprio nella medesima cappella della Croce, ereditando i benefici di una serie di relazioni personali che coinvolgevano la sua famiglia da tempo, se è vero che al testamento di Maria Ormaneti Avanzi del 1516 – dove la cura per la cappella di San Bernardino era una delle preoccupazioni maggiori – presenziava don Stefano Bellosi che, due anni prima, aveva commissionato una pala (oggi a San Giovanni in Fonte) al fratello di Francesco, Giovanni Caroto <sup>(15)</sup>.

Da parte sua, Francesco Caroto poteva contare su non pochi agganci con il mondo gibertino. Per il prelato aveva licenziato la *Resurrezione di Lazzaro* destinata alla residenza suburbana di Santa Maria di Nazareth (oggi nel Palazzo Vescovile, 1531), un tema all'evidenza sintomatico delle simpatie teologiche dell'ambiente <sup>(16)</sup>. Ed è pertanto da valutare

---

<sup>(14)</sup> Per rendere efficace la convocazione di Francesco Badile in tale contesto è necessario rammentare che il pittore, dopo la morte prematura del fratello Gerolamo, ne adottò il figlio Antonio III, che rimase sempre legato alla famiglia dello zio: V. CAVAZZOCCA MAZZANTI, *I pittori Badile. I*, «Madonna Verona», 1 (1912), pp. 11-28, in particolare alle pp. 25-27; V. CAVAZZOCCA MAZZANTI, *I pittori Badile. II*, cit., p. 66. I documenti relativi all'acquisto immobiliare (in data 12 gennaio e 12 giugno 1524) sono citati da P. BRUGNOLI, *Regesti sui Badile*, cit., a p. 360.

<sup>(15)</sup> Il testamento di Maria Ormaneti, moglie in seconde nozze di Ludovico di Bartolomeo Avanzi, si legge in ASVr, T, m. 108, n. 89, 1516 ed è commentato, in relazione alla cappella, da A. SERAFINI, *Giovan Francesco Caroto a Verona*, cit., pp. 151-152. Sulla pala di Giovanni Caroto a San Giovanni in Fonte: S. MARINELLI, *Il primo Cinquecento a Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. LUCCO, I, Milano 1996, pp. 339-412, a p. 390; per l'identificazione del committente: E.M. GUZZO, scheda 19, in *Museo Canoniale: restauri, acquisizioni, studi*, catalogo della mostra (Verona, Museo Canoniale, 9 ottobre-14 novembre 2004), a cura di E.M. GUZZO, Verona 2004, pp. 55-56. Per i rapporti tra i Bellosi e i Caroto: A. ZAMPERINI, *Caroto versus Caroto e i quadri di famiglia*, «Venezia Cinquecento», 19 (2009), 38, pp. 67-98, a p. 80. Al fine di non rendere troppo generici i nessi sopra enucleati, va precisato che Maria Ormaneti e Stefano Bellosi erano ancora in vita quando Francesco Caroto lavorò per la cappella Avanzi, la prima essendo nominata nel testamento del marito Ludovico Avanzi del 1544 (ASVr, T, m. 136, n. 148), il secondo testando oramai più che ottuagenario nel 1548 (ASVr, T, m. 140, n. 238). Ad avvalorare i rapporti di questa rete, è da segnalare che al precedente testamento di Bellosi del 1539 presenziava don Gerolamo Auricalco: ASVr, T, m. 131, n. 24. Né va infine scordato che Caroto aveva già avuto contatti con San Bernardino, avendo licenziato per la Compagnia della Vergine nel 1527 la *Natività* e la *Strage degli Innocenti* (Bergamo, Accademia Carrara): A. SERAFINI, *Giovan Francesco Caroto a Verona*, cit., pp. 32, 152, 155, 210-211.

<sup>(16)</sup> M.T. FRANCO FIORIO, *Giovan Francesco Caroto*, Verona 1971, p. 97; P. BROW-

in tutte le sue sfumature l'affermazione di Giorgio Vasari nelle *Vite* (1568) secondo la quale i rapporti con il *milieu* vescovile rischiarono di incrinarsi attorno al 1534, quando Caroto, per orgoglio, non volle dipingere l'abside della cattedrale seguendo i cartoni di Giulio Romano e venne perciò sostituito da Francesco Torbido <sup>(17)</sup>.

Questo diniego aveva generato un disagio tra le due parti o ne era la conseguenza? Non conosciamo le reali cause di quel "gran rifiuto", ma sembrerebbe comprensibile trovarne un plausibile fondamento innanzitutto nel benessere acquisito dal pittore in seguito al soggiorno nel Monferrato: un'agiatezza, che evidentemente gli consentì di eludere commissioni più gravose, come sarebbe risultata l'affrescatura di un'abside imponente quanto quella della cattedrale <sup>(18)</sup>.

Al tempo stesso, è inoppugnabile che, nei medesimi anni, a Caroto possano essere imputate alcune operazioni "sospette", come gli affreschi eseguiti per i Mazzanti <sup>(19)</sup>. Dedicati alle *Storie di san Paolo*, furono verosimilmente frutto della committenza di Francesco, canonico della cattedrale, e in tal caso, sarebbero stati eseguiti proprio entro il 1534, anno della morte del religioso. È noto che Mazzanti apparteneva al Capitolo del duomo, composto di prelati non proprio favorevoli al vescovo; lo stesso canonico ebbe seri motivi di attrito con Giberti, a causa della gestione disinvolta delle entrate e degli obblighi spettanti alla sua carica <sup>(20)</sup>. Sicché, nulla esclude che la commissione di Mazzanti rien-

---

NELL, *La figura di committente del vescovo Gianmatteo Giberti*, cit., p. 66; A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 1: il programma, il contesto*, cit., p. 132; S. MARINELLI, *Il primo Cinquecento a Verona*, cit., p. 397; A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 2: il programma, il contesto*, cit., pp. 65-67; F. PIETROPOLI, in *Dipinti restaurati a Verona e nel suo territorio*, catalogo della mostra (Verona, San Giorgetto, 20 dicembre 2002-9 marzo 2003), a cura di F. Pietropoli, Verona 2002, p. 60; L. ROGNINI, *Santa Maria di Nazareth in Verona: nella storia, nella poesia, nell'arte*, Verona 2002, pp. 42, 45, 94-95; A. SERAFINI, *Giovan Francesco Caroto a Verona*, cit., pp. 230-231. Una *Resurrezione di Lazzaro*, assegnabile alla metà degli anni Quaranta, spetta a Orlando Flacco e proviene da Sant'Eufemia (Museo di Castelvecchio): S. MARINELLI, scheda 48, in *Veronese e Verona*, cit., p. 322.

<sup>(17)</sup> G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori*, cit., p. 572.

<sup>(18)</sup> La ricchezza conquistata durante il soggiorno alla corte dei Paleologi a Casale di Monferrato, che consentì a Francesco Caroto di non dover più «stillarsi il cervello per guadagnarsi il pane», era denunciata da G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori*, cit., pp. 570-571.

<sup>(19)</sup> Gli affreschi raffigurano le *Storie di san Paolo*: S. MARINELLI, *La pala per l'altar maggiore di San Giorgio in Braida*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. GEMIN, Venezia 1990, pp. 323-332, alle pp. 323-325.

<sup>(20)</sup> La successione degli episodi turbolenti che segnarono il rapporto di Francesco Mazzanti con Giberti è descritta da A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 1: il programma, il contesto*, cit., pp. 101-102.

trasse nel dissapore fra il pittore e il vescovo: ne fosse la causa o l'effetto, essa avrebbe potuto concorrere al rigetto degli affreschi absidali, per essere risolta da Vasari, anni dopo e probabilmente con l'avvallo dei familiari, nel *topos* più semplice e più accettabile per l'immagine del pittore <sup>(21)</sup>.

Poiché però le cose non sono mai tutte nere o tutte bianche, vero è che, dall'altra parte della bilancia, restava il contrappeso di un catalogo in cui Francesco Caroto continuò ad annoverare committenti legati all'episcopio, in specie i Della Torre, che furono tra i più stretti collaboratori vescovili e tra i più fedeli continuatori della cultura gibertina, anche dopo la morte del presule. Per il nuovo palazzo di Giulio Della Torre a Sant'Egidio, nel 1524, Caroto aveva licenziato un affresco raffigurante *Dio Padre con le Virtù teologali e cardinali* (collezione privata), in cui affermava con affettuoso orgoglio la recente amicizia con il nobile; dichiarazione asseverata – a sentir Vasari – dai ritratti, purtroppo perduti, che il pittore aveva eseguito per lo stesso Giulio e per suo fratello Raimondo; il quale Raimondo, poi – come è stato convincentemente ipotizzato da Alessandro Serafini – avrebbe richiesto la pala con la *Vergine e i santi Anna, Pietro, Giovanni Battista, Rocco, Sebastiano e Francesco*, conservata nella cappella della Concezione a San Fermo, una sorta di ex voto in memoria del fratello Giambattista, scomparso nello stesso anno di esecuzione (1528); nel frattempo – sempre prestando fede alle parole vasariane – aveva commissionato all'artista alcune «diverse storie in figure piccole» per il suo camerino nel palazzo cittadino di San Marco. Verso il 1529-1530, Caroto aveva eseguito la pala per l'altar maggiore di Santa Maria in Chiavica quando la cappellania della chiesa era appannaggio di Girolamo Della Torre, figlio di Giulio (1529-1541). Anche dopo il presunto strappo con Giberti, Raimondo Della Torre tornava a farsi committente con l'ancona della parrocchiale di Mezzane di Sotto, raffigurante la *Vergine col figlio e i santi Caterina e Pietro* (1539-1542), in cui volle comparire assieme alla moglie Beatrice Pellegrini, ai figli Giovan Battista e Caterina <sup>(22)</sup>. Di nuovo, nel 1547, il pittore era in con-

<sup>(21)</sup> In un paio di occasioni, Vasari rivela di essere a conoscenza di documenti o lavori in possesso degli eredi di Caroto: G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori*, cit., pp. 570, 572. Per il peso del *topos* nelle *Vite* basti *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione = Die Vite Vasaris: Entstehung, Topoi, Rezeption*, a cura di K. BURZER, C. DAVIS, S. FESER & A. NOVA, Venezia 2010, *passim*.

<sup>(22)</sup> L'affresco con le Virtù, un tempo nel palazzo Della Torre di Sant'Egidio, reca un'iscrizione in cui compaiono la data e, soprattutto, la dedica a Giulio Della Torre: HUIUSCE ARTIS PARI VOLUPTATE AMICITIA INITA FRANCISCUM CAROTUM/IULIO M. DELATURRE HOC OPUS FECISSE INPULIT M.D.XXIII: M.T. FRANCO FIORIO, *Giovan Francesco Caroto*, cit.,

tatto con i Della Torre, poiché vendeva dei terreni in Valpolicella ad Antonio, un secondo figlio di Giulio <sup>(23)</sup>.

Del resto, quelle dei Caroto erano relazioni ad ampio raggio, che contestualmente interessavano Giovanni, fratello di Francesco, la cui amicizia con Giulio Della Torre gli fruttò una medaglia e – come racconta il ben informato Vasari – la commissione di due ritratti, uno ancora di Giulio, l'altro del fratello Marcantonio, «quando era giovane» <sup>(24)</sup>.

Per tornare al punto di partenza, si può obiettare che il nesso del 1524 tra Francesco Caroto e Francesco Badile sia ancora troppo vago per costituire la base di ricadute sulle commissioni di San Bernardino <sup>(25)</sup>. Tuttavia, l'evidenza serve intanto quale primo tramite, che assume un peso maggiore se viene considerata in concomitanza con altri apporti che riconducano i Badile (e di conseguenza Antonio III) alle famiglie dell'orbita gibertina. In merito, si può rilevare che Francesco Badile, nel 1537,

---

pp. 97-98; F. PIETROPOLI, in *Dipinti restaurati a Verona*, cit., pp. 60-61; A. SERAFINI, *Giovan Francesco Caroto a Verona*, cit., p. 239. La commissione della pala di San Fermo è discussa da A. SERAFINI, *Giovan Francesco Caroto a Verona*, cit., pp. 133-147, 227. Per i ritratti di Giulio e Raimondo Della Torre, nonché per le pitture del palazzo di San Marco per Raimondo: G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori*, cit., p. 572; creduta dispersa, la serie è giunta a includere quattro pezzi, l'*Arcangelo Michele* dello Szépművészeti Múzeum di Budapest, la *Tentazione di Cristo* e la *Cacciata di Lucifero* di Castelvecchio, nonché una *Veritas filia temporis* in collezione privata, quest'ultima pubblicata da H.J. EBERHARDT, *Giovan Francesco Caroto: la "Veritas filia temporis", un centro soffitto da studiolo dei Della Torre?*, in *Magna Verona vale: studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. BRUGNOLI & G.M. VARANINI, Verona 2008, pp. 325-344 (con bibliografia). Per la pala di Mezzane di Sotto: A. MALAVOLTA, scheda 7, in *Restituzioni '93. Opere restaurate*, catalogo della mostra (Vicenza, palazzo Leoni Montanari, 16 settembre-31 ottobre 1993), Vicenza 1993, pp. 43-47; A. ZAMPERINI, *In competizione con l'antico e la natura: il ritratto a Verona nel Quattro e Cinquecento*, in *Il ritratto e l'élite. Il volto del potere a Verona dal XV al XVIII secolo*, a cura di L. OLIVATO & A. ZAMPERINI, Rovereto 2012, pp. 21-69, a p. 33, nota 42. Per la pala di Santa Maria in Chiavica, a lungo disputata con il fratello Giovanni, ma a nostro avviso vicina ai modelli di Francesco, bastino A. SERAFINI, *Giovan Francesco Caroto a Verona*, cit., p. 236; F. ROSSI, *Da una Madonna con il bambino "con poco paese" di Giovan Francesco Caroto nei Musei Civici di Storia ed Arte di Trieste*, «Verona illustrata», 17 (2004), pp. 65-72, a p. 72; la scheda di D. VENDITTI, in P. BRUGNOLI & alii, *La chiesa di Santa Maria in Chiavica a Verona*, Verona 2005, pp. 84-88.

<sup>(23)</sup> B. CHIAPPA, *I Della Torre fra Cinquecento e Seicento*, in *Villa Della Torre a Fumane*, a cura di A. SANDRINI, Verona 1993, pp. 65-85, alle pp. 70, 82, nota 26.

<sup>(24)</sup> Sui ritratti dipinti da Giovanni Caroto: G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori*, cit., p. 573. Sulla medaglia: G.F. HILL, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, I (text); II (plates), London 1930, n. 554; A. SANDRINI, scheda VI, 7, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra (Verona, 3 agosto-5 novembre 1980), a cura di P. Marini, Verona 1980, pp. 139; A. SERAFINI, *Giovan Francesco Caroto a Verona*, cit., pp. 182-183.

<sup>(25)</sup> È sinora rimasta senza prove documentarie l'affermazione sostenuta dalla tradizione per cui Antonio III Badile sarebbe stato allievo di Francesco Caroto.



pagò otto ducati per affrancare un livello annuo alla pieve di San Giorgio di Valpolicella, relativo a una «petia terre casativa murata copata et solarata cum curtivo orto et terra prativa arboribus fructiferis», situata «in area del Rialo pertinentie Mazurega»: ad affrancarlo fu il canonico Giacomo Pellegrini, in qualità di *sindicus* della pieve, accompagnato da don Cristoforo, arciprete di Dolcè e *massarius* della medesima <sup>(26)</sup>; l'anno dopo, nel 1538, Francesco Badile presenziava al testamento di Antiochia Pellegrini <sup>(27)</sup>.

I Pellegrini in questione, però, si rivelano particolarmente interessanti ai nostri fini, perché Antiochia era zia di Margherita, la committente di Sanmicheli per la cappella di San Bernardino, che, oltretutto, proprio in casa della donna aveva redatto il suo primo testamento del 1529 <sup>(28)</sup>. Giacomo, invece, di Margherita era il fratello e, per di più, era uomo assai

<sup>(26)</sup> Il documento si trova in ASVr, *Badile*, busta 1, perg. 24, alla data 16 giugno 1537, ed è steso in casa del canonico Giacomo Pellegrini a San Benedetto, alla presenza di don Gregorio Tebaldi di Soave, suo cappellano. In realtà, Tebaldi appare strettamente legato a Margherita Pellegrini, più che a Giacomo: presente al testamento di Nicola Raimondi, figlio della donna nel 1528 (ASVr, T, m. 120, 400), censito nel 1529 come cappellano degli eredi Raimondi, vale a dire di Margherita Pellegrini, sopravvissuta al marito e al figlio maschio (ASVr, Archivio del Comune, Cancelleria dell'Estimo, Anagrafi, San Benedetto, regg. 66 e 67), nel 1531 stende in casa della dama, a San Benedetto il suo testamento (ASVr, T, m. 123, n. 73), presenziando quindi ai codicilli di Margherita del 1539, in quel momento residente a Santo Stefano (ASVr, T, m. 131, n. 227). Più in generale, sui rapporti dei Badile con Mazzurega: P. BRUGNOLI, *I Badile pittori e intagliatori e il loro legame con Mazzurega*, «Annuario Storico della Valpolicella», (2011-2012), c.s.

<sup>(27)</sup> Il testamento di Antiochia Pellegrini, divenuta terziaria domenicana col nome di suor Mattea dopo la morte del marito Gerolamo Giuliani, si trova in ASVr, T, m. 130, n. 266, 1538.

<sup>(28)</sup> Per le parentele, si rimanda a C. CARINELLI, *La Verità nel suo Centro riconosciuta nelle Famiglie Nobili e Cittadine di Verona*, BCVr, ms. 2224, *Tavole*, VI/II, *Pellegrini*. Il testamento di Margherita Pellegrini del 1529 (ASVr, T, m. 121, 455, 1529) è noto, in quanto si tratta del primo atto in cui si parla della cappella di San Bernardino (cfr. R. BREZZONI, *La sanmicheliana cappella Pellegrini in San Bernardino di Verona: retrodatazione del progetto e dell'inizio della fabbrica all'anno 1527 c.*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 115 (1956-1957), pp. 119-131; M. MAIMERI, *Michele Sanmicheli e il primo testamento di Margherita Pellegrini*, «Vita Veronese», 1-2 (1959), pp. 2-6), ma è comprensibile che non tutti i dettagli siano stati presi in considerazione negli studi. Per una vista, peraltro corretta nella nota a piè di pagina e che nulla toglie alla qualità del contributo, si riporta che il testamento del 1529 sarebbe stato steso in casa di Giulio Della Torre, evenienza in realtà pertinente alla redazione del 1534: C. KING, *Margarita Pellegrini and the Pellegrini Chapel at San Bernardino, Verona, 1528-1557*, «Renaissance Studies», 10 (1996), pp. 171-189, in particolare a p. 182, nota 45. Su Margherita si veda anche L. OLIVATO, *Il "guasto" e l'"avarizia". Committenti d'arte a Verona tra Quattrocento e Cinquecento: donne, vedove e nobildonne*, in *Donne a Verona: una storia della città dal medioevo a oggi*, a cura di P. LANARO & A. SMITH, Sommacampagna 2012, pp. 194-203, alle pp. 196-202.

ben inserito negli ambienti episcopali. Nel 1537 figurava al testamento di Giovanni Del Bene, personaggio sensibile alle problematiche religiose del momento e committente della villa di Volargne, per la cui decorazione chiamerà Domenico Brusasorci, ennesimo pittore la cui vicinanza al Vescovado appare fuor di dubbio <sup>(29)</sup>. Nello stesso 1537, Giacomo riceveva una lettera di condoglianze da Francesco Della Torre <sup>(30)</sup>. Ancor più determinante, però, è la sua partecipazione, nel 1543, alla stesura degli ultimi codicilli di Giberti assieme a Gerolamo e Antonio Della Torre, fratelli di Francesco; cui può saldamente aggiungersi il fatto di essere stato, nel 1544, di concerto col medesimo Gerolamo Della Torre, uno dei pochi canonici a sostenere la candidatura al soglio veronese del cardinal Pole, caro allo stesso Giberti <sup>(31)</sup>. La stessa Margherita avrebbe mantenuto duraturi rapporti con l'ambiente vescovile, anche dopo la

---

<sup>(29)</sup> Il testamento di Giovanni Del Bene (ASVr, T, m. 129, n. 260, 1537) è citato da E.M. GUZZO, *Il palazzo Del Bene di San Zeno in Oratorio di Verona e le relazioni di Giovanni Battista Del Bene con alcuni artisti veronesi*, in *La famiglia Del Bene e Rovereto e la villa Del Bene di Volargne*, atti della giornata di studio (Rovereto-Volargne, 30 settembre 1995), a cura di G.M. VARANINI, Rovereto 1996, pp. 81-114, *passim*. La presenza di Giacomo è, dunque, collegata anche al suo coinvolgimento nella Valpolicella, visto che in quell'anno risulta sindaco della pieve di San Giorgio. Le problematiche religiose di Giovanni Del Bene furono esplicitate nel programma iconografico della sua villa di Volargne, come dimostra G. CONFORTI, *Villa Del Bene: iconografia e inquietudini religiose nel Cinquecento. Gli affreschi della Loggia e dell'Apocalisse*, «Annuario Storico della Valpolicella» (2003-2004), pp. 99-120, in particolare a pp. 99-108. Per un riepilogo dei legami di Brusasorci con la curia veronese: A. ZAMPERINI, *Gli affreschi della Sala Sinodale: i Paesaggi di Domenico Brusasorci per Agostino Valier*, in *La cattedrale di Verona tra storia e arte*, Verona 2006, pp. 181-201, alle pp. 181-184.

<sup>(30)</sup> M.T. FRANCO, *Per Villa Della Torre a Fumane: la committenza, una data certa e altre questioni*, in *Magna Verona vale*, cit., pp. 611-634, a p. 620.

<sup>(31)</sup> Anche se di Giacomo Pellegrini non è mai stata notata la parentela con Margherita, ne era stata riscontrata la presenza ai codicilli di Giberti nel 1543, assieme ai due Della Torre: A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 1. Il programma, il contesto*, cit., pp. 103, 106, 115. Analogamente, la sua posizione filogibertina era stata rilevata da A. PROSPERI, *Tra Evangelismo e Controriforma*, cit., p. 324, nota 76. Si può aggiungere che lo stesso testamento di Giacomo Pellegrini conferma le connessioni: steso dinnanzi, tra gli altri, a Raimondo Della Torre e Nicola Ormaneti, rettore di Bovolone, vedeva affidato a Giulio Della Torre il ruolo di arbitro in eventuali controversie: ASVr, T, m. 143, n. 455, 1551. Nicola Ormaneti, poi, sarà testimone al testamento di Girolamo Della Torre nel 1561: L. FRANZONI, *I Della Torre di S. Egidio e Fumane nel quadro del collezionismo veronese*, in *Villa Della Torre a Fumane*, a cura di A. SANDRINI, Verona 1993, pp. 85-107, a p. 97. Del resto, erano noti i rapporti tra i Della Torre e Margherita Pellegrini, comprovati dalla presenza di Francesco e Antonio Della Torre al testamento della donna nel 1534, steso a casa di Giulio Della Torre: ASVr, T, m. 126, n. 177, 1534 (segnalato da KING, *Margarita Pellegrini and the Pellegrini Chapel...*, pp. 182-183; ripreso da P. DAVIES & D. HEMSOLL, *Sanmicheli and his patrons: planning for posterity*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di G. BELTRAMINI, A. GHISSETTI GIOVARINA & P. MARINI, Vicenza 2000, pp. 161-188, a p. 164).

morte di Giberti. Nei testamenti del 1529 e del 1534, fece un lascito per Cornelia di Filippo Lino, sorella del religioso Alberto Lino, a sua volta connesso al contesto episcopale, revocandolo nel 1549, in quanto già concesso nel frattempo; lo stesso Alberto Lino comparve al testamento di Margherita del 1554, assieme al fratello Teseo, e, da solo, nei due successivi testamenti del 1557<sup>(32)</sup>. Ancora, nel 1557, Margherita prescrisse un lascito per Lucia, nipote di Marcantonio Flaminio, familiare del vescovo nel decennio 1528-1538<sup>(33)</sup>.

Per i Badile, dunque, prende forma una trama che, partita dal pittore Francesco, si serra attorno ai Pellegrini e che, di più, si rafforza anche a fronte della constatazione per cui un secondo fratello di Margherita, Vincenzo, nel 1543 era nominato commissario testamentario di Giovanni da Gandino, il ricordato committente della pala di Antonio III Badile a San Nazzaro, così da concedere l'ipotesi, a questo punto, che in tale occasione il nobile si fosse fatto parte diligente nel favorire quell'incarico a un pittore vicino alla sua famiglia<sup>(34)</sup>.

<sup>(32)</sup> ASVr, T, m. 121, 455, 1529; m. 126, n. 177, 1534; m. 141, n. 160, 1549; m. 146, n. 490, 1554; m. 149, n. 419, 1557; m. 149, n. 455, 1557 (per la presenza di Lino nel primo testamento del 1557: R. BREZZONI, *La sanmicheliana cappella Pellegrini*, cit., p. 128). Alberto Lino, sempre per attestare la persistenza dei legami cui si accenna nel testo, fu presente al testamento del preposto Girolamo Della Torre: ASVr, T, m. 155, n. 77, 1563. Informazioni sul religioso, che fu rettore di San Sebastiano, coinvolto nei fermenti eterodossi della metà del secolo assieme a Vincenzo Cicogna, ma presto recuperato alle gerarchie ecclesiastiche – tanto da essere chiamato a lavorare accanto a Carlo Borromeo nel biennio 1565-1566 e poi con il vescovo veronese Agostino Valier – sono offerte da A. PROSPERI, *Tra Evangelismo*, cit., p. 277; L. TACCHHELLA, *Il processo agli eretici veronesi nel 1550. Sant' Ignazio da Loyola e Luigi Lippomano (carteggio)*, Brescia 1979, pp. 132-133, nota 113.

<sup>(33)</sup> Su Flaminio: A. PASTORE, *Marcantonio Flaminio. Sfortune di un chierico nell'Italia del Cinquecento*, Milano 1981, specialmente alle pp. 51-104.

<sup>(34)</sup> La presenza di Vincenzo Pellegrini e i suoi rapporti con Margherita erano stati enunciati da A. ZAMPERINI, *Committenze "periferiche" a Verona*, cit., p. 368 e nota 30. L'osservazione appena formulata nel testo consente di allargare il ventaglio delle motivazioni che condussero l'affidamento della commissione ad Antonio III Badile, aggiungendosi a quelle espresse a suo tempo (*ibidem*, pp. 375-376). Al momento attuale, invece, pone qualche problema connettere la presenza di Badile nella cappella Avanzi ai suoi strettissimi rapporti con Salvo Avanzi, un domenicano ritratto proprio da Badile nel 1540 (Venezia, Gallerie dell'Accademia), che per di più fece testamento in casa del pittore nel 1553: S. MARINELLI, scheda 33, in *Veronese e Verona*, cit., p. 280; P. BRUGNOLI, *Regesto*, cit., pp. 345, 348. Il ramo al quale appartiene il religioso non pare avere rapporti vincolanti con i patroni della cappella (o perlomeno così vincolanti da aver influito sulla chiamata di Badile). Infine, si può aggiungere, a conforto delle relazioni profilate, che, nel 1560, Antonio Badile vendeva a Girolamo Della Torre i diritti spettanti a una fonte presso Mazzurega: L. FRANZONI, *Raccolte d'arte e di antichità. Collezionismo e cultura antiquaria, in Palladio e Verona*, cit., pp. 124-134, a p. 126; L. FRANZONI, *I Della Torre di S. Egidio*, cit., p. 97.

Molti di questi indizi, pertanto, configurano un ambiente amico per Badile a San Bernardino, dove, però, nel nome di Sanmicheli evocato poco sopra, il cerchio finisce per stringersi anche e soprattutto attorno a Paolo Caliari: poiché se alla notizia di Borghini e Ridolfi circa il primo alunnato si aggiunge l'intervento di Vasari che ricordava i rapporti filiali di Paolo con l'architetto, il quadro che ne esce è non solo più sfaccettato nell'aumentare i termini plausibili della formazione di Veronese, bensì pure più ricco nell'indicare gli intermediari che nel concreto lo favorirono tanto a San Bernardino, quanto, più estesamente, nei suoi esordi.

Per quel che concerne Sanmicheli, infatti, la dimestichezza dimostrata da Vasari nei suoi confronti obbliga a prendere in considerazione la notizia di un legame privilegiato con il giovane Veronese, da conciliare però – alla luce di quanto detto poco sopra – con una prima formazione presso Badile. L'accordo tra i due momenti si può raggiungere attribuendo a quest'ultimo il merito di aver introdotto il giovane collega nell'ambiente prossimo all'architetto in virtù delle relazioni personali e familiari appena sunteggiate <sup>(35)</sup>.

Che Vasari ignori la preliminare congiuntura badiliana è del tutto evidente, visto il suo totale silenzio su Antonio III e persino sulla presenza di Veronese a San Bernardino. Come spiegare questa omissione, particolarmente significativa se confrontata con l'evidenza per cui l'aretino si era invece soffermato diffusamente sulla cappella della Croce, ricordando, con aneddoti e ammirazione, i dipinti di Francesco Morone, Paolo Cavazzola, Francesco Caroto? <sup>(36)</sup>. Dipese dalla scelta di Vasari o furono, a monte, i suoi informatori a tacere di alcuni comprimari? È difficile pensare che fra' Marco Medici, cui si devono molte notizie tra-

---

<sup>(35)</sup> In tale ottica, dunque, non possono essere presi in conto i presunti legami del padre di Paolo, il lapicida Gabriele Bazarò, con Sanmicheli, con il quale – secondo alcuni – avrebbe operato a Legnago durante i lavori di fortificazione del borgo, poiché già G. TRECCA, *Paolo Veronese a Verona*, cit., p. 8, riconosceva l'insussistenza di tali emergenze archivistiche, che non riguardavano affatto lo *spezapreda* Bazarò, ma probabilmente lo stesso Sanmicheli. Viceversa, in tale sistema relazionale vanno fatti rientrare di diritto i Della Torre, i cui vincoli con Sanmicheli sono sufficientemente noti, per cui basti ricordare che Raimondo Della Torre, nel 1541, raccomandava l'architetto per il progetto del Lazzaretto e lo convocava al suo testamento: evento che, oltretutto, configura la prima occorrenza in cui Sanmicheli è indicato con la qualifica professionale di *architctus*: in merito bastino L. FRANZONI, *Raccolte d'arte e di antichità*, cit., p. 125; P. DAVIES & D. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004, p. 36.

<sup>(36)</sup> È parimenti significativo che il medesimo meccanismo di esclusione valga per Nicola Giolfinò, l'altro artista impegnato nella cappella che non viene ricordato da Vasari e la cui presenza è pure completamente omessa nella *Vite* (salvo una sua veloce menzione in quanto maestro di Paolo Farinati).

dotte nell'edizione del 1568, ignorasse il dipinto di Veronese ospitato nella medesima chiesa in cui stava la cappella della sua famiglia <sup>(37)</sup>. Ma è altrettanto possibile che sia Medici, sia Vasari avessero finito per soprassedere su Badile e su quell'impresa, perché la prima, inevitabile causa poté risiedere in una fisiologica esigenza di selezione, la cui logica, pertanto, portò a cancellare il rappresentante di un *coté* percepito verosimilmente come più artigianale (in specie con l'aggravante di un ritratto poco riuscito per Giberti) a vantaggio di quel più raffinato e congeniale versante turriano e sanmicheliano che informa buona parte delle notizie atesine pubblicate nelle *Vite*.

Tanto più che questa *pars* poggiava saldamente su altri nomi altisonanti, pure implicati nella carriera giovanile di Veronese. È quasi superfluo osservare come introdurre Sanmicheli in tale contesto coincida col ricordarne l'impegno per i Canossa <sup>(38)</sup>. Può essere meno ozioso aggiungere che la casata dal 1483 possedeva la cappella familiare proprio a San Bernardino <sup>(39)</sup>. Di certo, è più eloquente osservare che al testamento di Galeazzo Canossa del 1541 erano convocati Antonio Della Torre e Giacomo Pellegrini <sup>(40)</sup>. Ed è ancor più rilevante aggiungere come tra le

---

<sup>(37)</sup> Su Marco Medici e sul suo ruolo di informatore vasariano si rimanda al saggio fondamentale di G. PERETTI, *Frammenti per una biografia di Fra Marco de' Medici (1516 circa - 1583)*, «Studi Storici Luigi Simeoni», 58 (2008), pp. 39-59; e, più recentemente, P. PLEBANI, *Intorno a Vasari: cinque lettere di Marco de' Medici a Timoteo Bottonio*, «Prospettiva», 132 (2008), p. 78-87; G. PERETTI, *Giorgio Vasari e Verona*, in *Giorgio Vasari e Verona*, raccolta degli atti della V giornata di studio (Verona, 27 aprile 2011), Verona 2012, pp. 11-12. Per la cappella Medici, fondata da Nicolò Medici alla fine del Quattrocento, bastino, con bibliografia precedente, i saggi di G. PERETTI, *Domenico Morone a San Bernardino*, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di S. MARINELLI & P. MARINI, Venezia 2006, pp. 117-121; G. PERETTI, *Prime indagini su Nicolò de' Medici (1425 circa-1511)*, «Studi Storici Luigi Simeoni», 56 (2006), pp. 503-525, alle pp. 519-520.

<sup>(38)</sup> Impegno che può essere sintetizzato nell'esecuzione del palazzo cittadino e negli interventi per la villa di Grezzano: I. GAETANI DI CANOSSA, *I Canossa a Grezzano. La questione della villa sanmicheliana alla luce dei documenti dell'archivio Canossa a Verona*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», CLXIV (1987-1988), pp. 241-254; P. DAVIES & D. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, cit., pp. 170-182.

<sup>(39)</sup> L'attenzione per San Bernardino da parte dei Canossa, patroni della cappella di San Bonaventura (G.M. DIANIN, *San Bernardino da Siena a Verona*, cit., pp. 105-107), risale almeno al 1483, quando Bartolomeo di Baccarino chiedeva di essere tumulato nella chiesa: ASVR, T, m. 75, n. 166.

<sup>(40)</sup> Il testamento di Galeazzo Canossa (ASVR, T, m. 133, n. 431, 1541) si collega alla morte del nobile, avvenuta nello stesso anno: P. DAVIES & D. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, cit., p. 170. In nessun caso, però, era mai stata notata la presenza di Giacomo Pellegrini, né era posto il suo collegamento con Margherita. Senza addentrarci nelle

prime opere di Caliarì siano annoverati gli affreschi per una saletta del palazzo di San Martino Aquaro (databili approssimativamente al biennio 1543-1544, ma forse da posticipare leggermente di qualche anno) e il ritratto di Isabella Canossa Guerrieri Gonzaga con il figlio Ciro (oggi al Louvre, variamente datato tra il 1447 e il 1552, ma a nostro avviso da collegare, per il tono formale, piuttosto al primo estremo cronologico; Fig. 4).

Non si nega la consapevolezza, tante volte sollecitata dalla letteratura, di come entrambe le attribuzioni gravino su ipotesi che per quanto verosimili, rimangono esposte a potenziali smentite. La tela parigina è oggetto di discussione poiché fu menzionata a palazzo Bevilacqua da Ridolfi nel 1648, inducendo così a spostare la ricerca del soggetto tra le donne di quella casata. Nondimeno, fatti salvi possibili trasferimenti in dipendenza dalle strette parentele Bevilacqua-Canossa o da più imponderabili transazioni, ci pare che l'identificazione poggi attendibilmente sia sull'abito vedovile della dama, il cui marito Galeazzo, patrocinatore del palazzo, come visto, era deceduto nel 1541, sia soprattutto sul gioco enigmatico costituito dal muso del levriero e dal pezzo di osso tenuto dal bambino, la cui somma ("can + osso") ricomponesse il nome Canossa<sup>(41)</sup>. D'altronde, lungi dall'essere una mera *trouvaille* di Paolo, l'ostentazione delle insegne faceva parte di una consapevole politica d'immagine della famiglia, più volte esibita nel palazzo.

---

vicende relative alla costruzione di palazzo Canossa, ci pare inoltre che tale quadro, congiungendo diversi personaggi legati a Sanmicheli, apporti un indizio aggiuntivo al coinvolgimento di quest'ultimo nella progettazione della dimora veronese.

<sup>(41)</sup> Una data precoce verso il 1546-1547 e l'identificazione con una donna della famiglia Bevilacqua sono sostenute da D. GISOLFI PECHUKAS, *Two oil sketches and the youth of Veronese*, cit., pp. 404-405, che supporta l'ipotesi non solo sulla scorta del testo di Ridolfi, bensì pure immaginando una parentela tra i Bevilacqua e i Bevilacqua Lazi-se, anch'essi committenti di Veronese per la pala di San Fermo, oggi a Castelvecchio: in realtà, si tratta di due ceppi distinti. Il rimando ai Bevilacqua, comunque, è stato spesso ripreso in seguito: J. GARTON, *Paolo Veronese's portraits: their creation and context*, Ann Arbor, Mich., 2003, pp. 47-48, 222-223; J. GARTON, *Grace and Grandeur: the portraiture of Paolo Veronese*, London 2008, pp. 183-184. Ma per una più estesa rassegna bibliografica, si rimanda alla scheda di T. PIGNATTI & F. PEDROCCO, *Veronese*, cit., p. 45. Per contro, il gioco onomastico, che pare coerente non solo con la propaganda araldica dei Canossa, ma anche con una vocazione di Paolo alla rielaborazione ironica e raffinata di motivi colti (tendenza su cui si sofferma R. COCKE, *Wit and humour in the work of Paolo Veronese*, «Artibus et Historiae», 11 (1990), 21, pp. 125-145), è esposto da S. MARINELLI, scheda 4, in *Veronese e Verona*, cit., pp. 192-193, dove si ricorda pure che il piccolo andrebbe riconosciuto nell'ultimogenito dei Canossa, Ciro, nato attorno al 1541, giacché l'erede, Gerolamo, nato verso il 1533, e i suoi fratelli più grandi avrebbero goduto di ritratti autonomi, lasciando alla madre di figurare con il figlio più piccolo.

Quanto alle pitture della saletta (forse uno studiolo), in cui la prevalenza del paesaggio reagiva sia agli esperimenti condotti negli stessi anni da Francesco Caroto e Domenico Brusasorci, sia ai suggerimenti, sempre più *à la page*, provenienti dal mondo nordico, va altresì tenuto conto che, per quanto se ne ignori il destino, «quattro disegni grandi di mano di Paolino Veronese, son quattro fiumi con paesi» erano rubricati nel 1595 fra i beni di Isabella Giusti, moglie in seconde nozze, nel 1593, di un secondo Ciro Canossa (in primi voti aveva sposato Mario Bevilacqua, cugino e *competitor* dei Canossa, dal quale aveva ereditato buona parte del patrimonio). Ragion per cui non è incongruo ritenere che quei fogli potessero collegarsi – attraverso passaggi di proprietà radicati negli stretti rapporti tra le due famiglie – giustappunto ai lavori eseguiti dal pittore in casa dell'ultimo marito della donna <sup>(42)</sup>.

D'altronde, che Paolo frequentasse i Canossa è riferito da Claudio Ridolfi, laddove asserisce che il pittore studiò e copiò la *Madonna della Perla* (Madrid, Museo del Prado), all'epoca ritenuta opera di Raffaello, oggi assegnata alla sua scuola o più puntualmente a Giulio Romano <sup>(43)</sup>. Il dettato dell'erudito non fornisce una cronologia precisa, ma poiché tracce di questo studio sono state rinvenute nella *Sacra famiglia con le sante Anna e Caterina d'Alessandria* (New Haven, Yale University Art Gallery), datata al periodo 1547-1549 <sup>(44)</sup>, è del tutto lecito riportare a tale frangente l'accesso del pittore nel palazzo sanmicheliano.

---

<sup>(42)</sup> I disegni sono citati da L. FRANZONI, *Verona: la Galleria Bevilacqua: per una storia del collezionismo*, Milano 1970, pp. 61, 170. Ma si veda anche, per il possibile riconoscimento di uno dei disegni: *The Art of Paolo Veronese 1528-1588*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 13 novembre 1988-20 febbraio 1989), a cura di W. REARICK, Cambridge 1989, pp. 26-28. Per gli affreschi e la loro attribuzione a Veronese, bastino L. MAGAGNATO, scheda VIII.25, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra (Verona, 3 agosto-5 novembre 1980), a cura di P. Marini, Verona 1980, p. 224; W. REARICK, *Paolo Veronese: la vita e l'opera*, in *Paolo Veronese: disegni e dipinti*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 26 marzo-10 luglio 1988), a cura di A. Bettagno, Vicenza 1988, pp. 15-22, a p. 15; W. REARICK, *Paolo Veronese's earliest works*, «*Artibus et Historiae*», 18 (1997), 35, pp. 147-159, alle pp. 150-152; T. PIGNATTI & F. PEDROCCO, *Veronese*, cit., pp. 39-40.

<sup>(43)</sup> Sulla tavola, che venne venduta nel 1604 a Vincenzo I Gonzaga e oggi, dopo successivi passaggi di proprietà, si trova al Prado, anche per le vicende attributive, che coinvolgono tanto Raffaello quanto Giulio Romano, si rimanda a F. HARTT, *Giulio Romano*, I, New York 1981, pp. 53-541. Per le ripercussioni sul panorama artistico veronese: L. FRANZONI, *Verona: la Galleria Bevilacqua*, cit., pp. 112, 136, nota 7.

<sup>(44)</sup> In favore di una datazione attorno al 1547 per la pala di New Haven e per l'influenza della *Madonna della Perla* si pronunciano D. GISOLFI PECHUKAS, *Two oil sketches and the youth of Veronese*, cit., pp. 405-407; W. REARICK, *Paolo Veronese's earliest works*, cit., pp. 153.-154. Si veda anche la scheda nel catalogo di T. PIGNATTI & F. PEDROCCO, *Veronese*, cit., pp. 45-46.



Fig. 4 - Paolo Veronese, *Ritratto di dama (Isabella Guerrieri Gonzaga Canossa con il figlio)*, Parigi, Musée du Louvre.

Peraltro, ulteriori elementi lasciano intendere che i primi anni di Veronese si siano svolti proprio all'interno di questa rete. Secondo alcuni, sarebbe suo il *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, conservato al National Museum of Western Art di Tokyo (Fig. 5). Poiché gli stemmi che campeggiano nel dipinto fanno riferimento alle nozze di Anna Della Torre e Giambattista Pindemonte, il cui strumento dotale venne stilato nel 1547, l'aggancio risulta sufficiente per fissare la



cronologia del dipinto. Lo sposo era figlio di Fiorio Pindemonte, committente della cappella familiare di Sant'Anastasia, dotata nel 1542 della pala raffigurante la *Vergine con i santi Antonio abate e Martino*, eseguita da Francesco Caroto<sup>(45)</sup>. Soprattutto, però, l'occorrenza riporta all'ambiente post-gibertino, in quanto Anna, secondo una circostanza mai rilevata, era figlia di Antonio Della Torre<sup>(46)</sup>.

A questo proposito, può essere utile segnalare che una *Venere e Amore* di Veronese, transitata nella collezione Bevilacqua nel Settecento, requisita dai Francesi e oggi in collezione privata, porta sul retro l'iscrizione "1555 Per li conti della Torre Ver.a"<sup>(47)</sup>. Curioso è constatare come Giulio e Antonio Della Torre fossero stati nobilitati nel 1551 e, sebbene vada ammesso che, al momento, nessun altro indizio consente di approfondire la commissione, in cui però resta evidente l'orgoglio per il titolo comitale, va tuttavia considerato il peso di un rimando a

<sup>(45)</sup> Giambattista di Fiorio Pindemonte risiedeva a Sant'Egidio, nella stessa contrada della futura moglie. Dal 1545, dopo la morte del padre, figura come capofamiglia; il matrimonio, però, non fu di lunga durata, poiché nel 1558 Anna era già vedova: ASVr, *Campione dell'estimo*, reg. 264, 1545, c. 168r; reg. 266, 1558, c. 132r. Suo figlio fu Fiorio Pindemonte, di cui resta il ritratto attribuito a Felice Brusasorci: G. ERICANI, *Un ritratto inedito di Felice Brusasorci*, «Quaderni di Palazzo Te», 3 (1986), 5, pp. 41-44; P. BERTELLI, *Tra realtà e sentimento: il ritratto a Verona nel Seicento*, in *Il ritratto e l'élite*, cit., pp. 71-89, alle pp. 72-74. Per i Pindemonte si vedano G.M. VARANINI, *La famiglia Pindemonte di Verona: le origini e le prime generazioni (sec. XIV-XV)*, in *Villa Pindemonte a Isola della Scala*, a cura di B. CHIAPPA & A. SANDRINI, Verona 1987, pp. 31-52; e il recente M. GAIGA, *I Pindemonte: una famiglia veronese fra Seicento e Ottocento*, «Studi Storici Luigi Simeoni», 55 (2005), pp. 407-435 (con l'albero genealogico per il ramo di Sant'Egidio a p. 411). Sulla cappella di famiglia, dedicata dai fratelli Giovanni e Desiderato Pindemonte nel 1542, nonché sulla sua decorazione pittorica si sofferma C. CIPOLLA, *Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona*, estratto da «L'Arte», 9 (1916), p. 73; da integrare con M.T. FRANCO FIORIO, *Giovan Francesco Caroto*, cit., pp. 91-92; F. PIETROPOLI, in *Dipinti restaurati a Verona*, cit., p. 62; A. SERAFINI, *Giovan Francesco Caroto a Verona*, cit., pp. 225-226; L. LODI, *La cappella Pindemonte*, in *La basilica di Sant'Anastasia a Verona. Storia e restauro*, a cura di P. MARINI & C. CAMPANELLA, Verona, 2011, pp. 113-115. I rapporti dei Pindemonte di Sant'Egidio con i Della Torre, comunque, risalivano più addietro nel tempo, poiché nel suo testamento del 1536, Fiorio, padre di Giambattista, lasciava duecentocinquanta ducati ai nipoti, figli del fratello defunto Giovanni, affinché saldassero un loro debito con Raimondo Della Torre: ASVr, T, m. 128, n. 51.

<sup>(46)</sup> La genealogia dei Della Torre si trova in B. CHIAPPA, *I Della Torre fra Cinquecento*, cit., p. 66; al saggio si rimanda per notizie puntuali sulla famiglia nel corso del XVI secolo, al volume nel suo complesso per gli approfondimenti relativi ai molteplici aspetti che concernono la casata nel contesto veronese.

<sup>(47)</sup> Del dipinto dà notizia E.M. GUZZO, *Nota sugli apparati decorativi*, in *Villa Della Torre a Fumane*, cit., pp. 177-195, a pp. 185-188; E.M. GUZZO, *Paolo Veronese e la "Venere" Bevilacqua*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», CLXX (1993-1994), pp. 227-239, pp. 234-236.



Fig. 5 - Paolo Veronese, *Il matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, Tokyo, National Museum of Western Art.

personaggi strettamente coinvolti nel contesto che si è tentato di delineare, per di più in date prossime agli eventi descritti <sup>(48)</sup>.

E quand'anche – per tornare alla pala di Tokyo – la paternità del dipinto continuasse a ondeggiare, come è spesso accaduto, tra Giambattista Zelotti e lo stesso Veronese, gli strettissimi rapporti tra i due pittori – suggellati, a sentir Vasari, dalla condivisione dell'affetto di Sanmicheli e fortificati dalle collaborazioni di questi anni – non farebbero che spostare di qualche grado le coordinate relazionali del Nostro <sup>(49)</sup>.

<sup>(48)</sup> Il titolo comitale venne concesso nel 1539 a Raimondo Della Torre, nel 1551 a Giulio e Antonio Della Torre: B. CHIAPPA, *I Della Torre fra Cinquecento*, cit., p. 70.

<sup>(49)</sup> Le collaborazioni tra Veronese e Zelotti nel corso del sesto decennio (tra le quali stanno i lavori a palazzo Ducale, nella Libreria Marciana, nelle dimore della famiglia Porto a Vicenza e a Thiene) sono ripercorse da K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Milano 1992, pp. 12-13. Solo per restare alla bibliografia più recente e più significativa, ricordiamo che la pala di Tokyo è assegnata a Zelotti da W. REARICK, *Paolo Veronese's earliest works*, cit., pp. 155-156. È, invece, attribuita a Veronese da D. GISOLFI PECHUKAS, *A new early Veronese in Tokyo*, «The Burlington Magazine», 137 (1995), 1112, pp. 742-746, che identifica per prima gli stemmi delle due famiglie veronesi e aggancia l'esecuzione al matrimonio Della Torre-Pindemonte; M. KOSHIKAWA, *Paolo*

Eppure, in questa fase, sono di nuovo i Pellegrini a configurarsi sempre più nettamente come un epicentro da cui si dipartono i raggi di un sistema nel quale Paolo si trova progressivamente incluso; e che viene a comprendere persino alcuni rami dei Caliarì (famiglia cui apparteneva Caterina, la madre del pittore, figlia naturale di Antonio Caliarì) <sup>(50)</sup>.

Si può incominciare a osservare che al testamento di Margherita Pellegrini del 1529 compare Giambattista di Tomé Caliarì <sup>(51)</sup>. Diversi gradi di parentela lo separano dai familiari di Paolo Veronese, ma l'uomo merita di essere posto in rapporto con il pittore per i legami con altre figure più vicine all'artista: suo fratello, Francesco Caliarì, aveva sposato Paola Bevilacqua Lazise, sorella del canonico Leonardo. E quest'ultimo, secondo quanto emerge dal suo testamento del 1528, viveva con la nonna materna del pittore, dalla quale aveva avuto una figlia naturale <sup>(52)</sup>. Ancora più stringente, però, è l'episodio che coinvolge Antonio di Sebastiano Caliarì, testimone di Giacomo Pellegrini nel 1551 assieme al prevosto Raimondo di Giulio della Torre <sup>(53)</sup>. Sebbene la data si spinga in avanti rispetto alla consegna della *Figlia di Giairo* (ma nulla vieta di ammettere rapporti pregressi e non estemporanei), l'evenienza è stringente poiché Antonio era primo cugino della madre di Veronese.

---

*Veronese (Paolo Caliarì, called), Verona 1528-Venezia 1588: the Mystic Marriage of St. Catherine*, «Kokuritsu-Seiyo-Bijutsukan-nenpo», 29-30, 1994-1996, pp. 9-11. Per un sunto della bibliografia e delle varie posizioni assunte, si rimanda comunque a T. PIGNATTI & F. PEDROCCO, *Veronese*, cit., p. 46.

<sup>(50)</sup> Tale aspetto è stato definitivamente chiarito da P. BRUGNOLI, *Nuovi documenti su Paolo Veronese*, cit., pp. 11-13.

<sup>(51)</sup> Si tratta del documento già menzionato più volte, che riportiamo per comodità: ASVr, T, m. 121, 455, 1529.

<sup>(52)</sup> Di più, Giambattista Caliarì era affittuario di Leonardo Bevilacqua Lazise, come rivelava il testamento di quest'ultimo: ASVr, T, m. 120, 561, 1528. I legami del canonico Bevilacqua Lazise con Maddalena (Caterina) Dragina, nonna di Paolo Veronese, sono delineati da P. BRUGNOLI, *Nuovi documenti su Paolo Veronese*, cit., pp. 13-14. Resta però da chiarire – in attesa di conferme documentarie – l'eventuale peso di Leonardo nella contemporanea commissione a Veronese della pala per Giovanni Bevilacqua Lazise, destinata alla cappella familiare di San Fermo (Museo di Castelvecchio): S. MARINELLI, schede VIII.15-16, in *Palladio e Verona*, cit., pp. 213-215; S. MARINELLI, scheda 3, in *Veronese e Verona*, cit., pp. 186-191; T. PIGNATTI & F. PEDROCCO, *Veronese*, cit., pp. 42-44; D. POLLINI & M. STORARI, scheda 3, in *Da Veronese a Farinati: storia, conservazione e diagnostica al Museo di Castelvecchio di Verona*, a cura di P. MARINI & L. OLIVATO, Treviso 2010, pp. 50-57; D. POLLINI & M. STORARI, *Per Paolo Caliarì. Note e aggiunte alla Pala Bevilacqua Lazise*, «Verona Illustrata», 24 (2011), pp. 19-27). Un ruolo che, semmai esistesse, difficilmente potrebbe però essere imputato *tout court* alla parentela, poiché il grado appare piuttosto lontano, essendo Leonardo cugino del nonno di Giovanni, e non sono finora emerse probanti connessioni documentarie.

<sup>(53)</sup> ASVr, T, m. 143, n. 455, 1551.

Nel frattempo, i Caliarì si fecero promotori di legami che in seguito ebbero importanti conseguenze per il loro parente pittore: è assai interessante osservare che, nel 1539, ancora Antonio Caliarì presenziava alle ultime volontà del canonico Leonardo Marogna, zio dei futuri commitenti di Paolo, che avrebbero dato in sposa la sorella Tuttadonna a Tommaso Caliarì, fratello dello stesso Antonio <sup>(54)</sup>.

Se, dunque – come riteniamo – vanno prese per buone le affermazioni precedenti, è con ogni evidenza in questi anni, attorno ai Pellegrini, ai Della Torre e ai Canossa, che, attraverso Badile, poterono nascere tanto la commissione di San Bernardino, quanto la simpatia di Sanmicheli per Paolo.

Che di fatto le doti del Nostro fossero destinate a un rapidissimo apprezzamento sotto l'egida dell'architetto lo comprova l'impresa di villa Soranzo, dove Paolo fece la sua comparsa di lì a qualche anno – siamo nel 1551 – in una squadra di artisti veronesi, di cui erano parte Anselmo Canera, Bernardino India, Giambattista Zelotti, tutti nel prosieguo destinati a incrociare le loro strade, a dire il vero non più all'ombra di Sanmicheli (che morirà nel 1559), bensì nel raggio di Andrea Palladio.

Nel frattempo, a specchio di una trama senza tregua intessuta attorno a Veronese, quei pittori ebbero l'occasione di scambiarsi alcuni modelli. È quanto accade per una figura allegorica appartenente alla perduta decorazione della villa, la cosiddetta *Polimnia* (Fig. 6), nota da un disegno al Castello Sforzesco di Milano, attribuito ora a Zelotti, ora a Canera (ma la paternità incide poco, vista l'oscillazione all'interno delle

---

<sup>(54)</sup> Per il testamento di Leonardo Marogna: ASVr, T, m. 131, n. 345, 1539. Le parentele dei Caliarì di Ponte Pietra, legati al pittore Paolo, con i Marogna di San Paolo sono indicate da A. ZAMPERINI, *Committenze "periferiche" a Verona*, cit., pp. 426, 455. Il rimando nel testo è alla commissione della pala di San Paolo in Campo Marzio a Verona, eseguita verso il 1565, per la quale si vedano S. MARINELLI, scheda 12, in *Veronese e Verona*, cit., p. 217; T. PIGNATTI & F. PEDROCCO, *Veronese*, cit., p. 253. Assai meno vincolante per i nostri fini, ma meritevole comunque di segnalazione, è il testamento di Ludovico Avanzi del 1544, patrono della cappella di San Bernardino (ASVr, T, m. 136, n. 148), nel quale uno dei testimoni è il rettore di San Matteo Concorvine, don Novello di Benedetto Caliarì, convocabile per aver condiviso con lo stesso Avanzi i servizi del pittore Nicola Giolfino, che su richiesta del rettore aveva licenziato la pala per San Matteo, attualmente a Castelvecchio, verso il 1520 (P. SGULMERO, *Un committente di Nicolò Giolfino*, in *Miscellanea in Nozze Pellegrini-Buzzi*, Verona 1903, pp. 5-15, alle pp. 13-15; F. ROSSI, scheda 17, in *Cento opere per un grande Castelvecchio*, catalogo della mostra (Verona, 15 maggio - 15 novembre 1998), a cura di P. MARINI & G. PERETTI, Venezia 1998, p. 39; M. REPETTO CONTALDO, scheda 282, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale*, cit., p. 378) e per la cappella di San Bernardino le tele con la *Cattura di Cristo*, *Cristo davanti a Pilato*, la *Crocifissione* e la *Resurrezione* (M. REPETTO CONTALDO, *Profilo di Nicola Giolfino*, «Arte Veneta», 17 (1963), pp. 50-63, alle pp. 58, 63, nota 33).

prime amicizie del Nostro), che nel 1552 – evento che non ci pare sia mai stato rilevato – verrà ripresa dalla *Santa Margherita* di Domenico Brusasorci per il duomo di Mantova (Fig. 7) <sup>(55)</sup>.

E poiché, a proposito di Brusasorci, parliamo di un artista che in questi primissimi anni Cinquanta si trovò spesso al fianco di Veronese (nel palladiano palazzo Porto di Vicenza come nella stessa operazione mantovana per il cardinale Ercole Gonzaga), può avere qualche peso aggiungere che si trattò anche di un amico del pittore Raffaello Torlioni, il cui merito da sottolineare in questa sede fu quello di essere il nipote di uno dei più rilevanti committenti di Veronese a Venezia, vale a dire quel Bernardo Torlioni, priore di San Sebastiano, che, dapprima, aveva chiamato il giovane parente a lavorare per la sacrestia della chiesa (dove lasciò la *Crocifissione*, consegnata entro il 1550, anno della morte di Raffaello), quindi si era indirizzato verso Calvi, al quale – come prova inizia-

---

<sup>(55)</sup> Per la *Santa Margherita* di Brusasorci: G.A. WOJNO KIEFER, *Mid-sixteenth century Veronese painting in the Duomo of Mantua*, «Antichità Viva», 26 (1987), 2, pp. 34-43, in particolare alle pp. 35-36; M. STEFANI MANTOVANELLI, *Momenti essenziali dell'attività di Domenico Brusasorci e semantica di un'opera*, Verona 1991, pp. 41-45; G. PERETTI, *La pittura a Mantova nell'età di Ercole*, in *Manierismo a Mantova*, a cura di S. MARIANELLI, Verona 1998, pp. 33-51, in particolare alle pp. 44, 50. Può essere aggiunto che l'ambiente mantovano era assai vicino, non solo geograficamente, a quello veronese: oltre alle affinità spirituali tra il cardinale Gonzaga e il vescovo Giberti, può essere ricordata la dimestichezza, sino a circa il 1550, di Francesco Della Torre (M.T. FRANCO, *Per Villa Della Torre a Fumane...*, pp. 623-624), personaggio ben addentro al sistema relazionale delineato attorno a Veronese. La *Polimnia* era stata attribuita a Battista Zelotti: R. COCKE, *Three fragments from Villa Soranza*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 21 (1977), 2, pp. 211-218, alle pp. 214-216; K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, cit., pp. 127-128, cat. D.7; p. 147, D.A. 31; la prova grafica del Castello Sforzesco appartiene a un ciclo di disegni, giudicati dei *ricordi* di bottega, collegabili alla decorazione della Soranza ed è ascritta ad Anselmo Canera da D. GISOLFI PECHUKAS, *Veronese and his collaborators at La Soranza*, «Artibus et Historiae», 8 (1987), 15, pp. 67-108, in particolare alle pp. 87, 90 (fig. 38); D. GISOLFI PECHUKAS, *Paolo Veronese e i suoi primi collaboratori*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, cit., pp. 25-36, pp. 28-29. Sulla partecipazione di Paolo alla Soranza si rimanda anche a T. PIGNATTI & F. PEDROCCO, *Veronese*, cit., pp. 50-53; G. SCHWEIKHART, *Paolo Veronese in der Villa Soranza: Materialien zur Rekonstruktion der Ausmalung und zum Verbleib der abgenommenen Fresken*, in *Die Kunst der Renaissance: ausgewählte Schriften*, a cura di U. REHM, A. TÖNNESMANN & N. BIRNFELD, Köln 2001, pp. 62-74. Si può inoltre ricordare che Zelotti e Canera figurano quasi come *alter ego* giovanili di Veronese: con Battista Zelotti lo accomunava il discepolato presso Antonio III Badile (secondo Giambattista Armenini, nei *De' veri precetti della pittura*, del 1587, e Claudio Ridolfi, nelle *Maraviglie dell'Arte* del 1648: cfr. K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, cit., p. 12), con Anselmo Canera l'alunno presso Giovanni Caroto (secondo G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori*, cit., p. 574). In più, Canera, come Veronese, avrebbe sposato una Badile, Diamante, cugina della moglie di Paolo, verso il 1562: R. BRENZONI, *Dizionario di artisti veneti. Pittori, scultori, architetti, etc. dal XIII al XVIII secolo*, Firenze 1972, pp. 20, 73.



Fig. 6 - Anselmo Canera (attr.), *Polimnia*, Milano, Castello Sforzesco.

le – aveva demandato il compito di proseguire la decorazione della stessa sacrestia, conclusa nel biennio 1553-1554 <sup>(56)</sup>. Con il che, infine, è persino possibile pensare che, sì, il favore di Torlioni verso Veronese fosse stato dettato da una comune provenienza o dalla dimestichezza del pittore con l'ordine dei Gerolamini, per cui aveva lavorato a Santa Maria della Vittoria Nuova a Verona, ma che pure la protezione avesse ricevuto un avvallo aggiuntivo – e non meno determinante – dall'appartenenza di tutti i protagonisti, per vincoli diretti e indiretti, a un medesimo circuito “familiare” <sup>(57)</sup>.

---

<sup>(56)</sup> È altresì da rimarcare, a suggello della circolazione di modelli attorno a Veronese, che la *Crocifissione* di Raffaello Torlioni di San Sebastiano riprende in maniera sostanziale quella dell'amico Domenico Brusasorci per la cappella Rambaldi di San Fermo (su cui M. STEFANI MANTOVANELLI, *Momenti essenziali dell'attività di Domenico Brusasorci*, cit., p. 63; C. LIMENTANI VIRDIS, *Willem Key e Verona: un indizio*, «Verona Illustrata», 3 (1990), pp. 35-42, a p. 41, con datazione della pala di Brusasorci attorno al biennio 1550-1552; S. LODI, *Cappelle, altari e sepolcri in San Fermo nel Cinquecento*, in *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, a cura di P. GOLINELLI & C. GEMMA BRENZONI, Verona 2004, pp. 263-279, a p. 278). Sui Porto, le cui relazioni con l'ambiente scaligero datavano dal 1546, allorché Francesco e Iseppo erano stati fatti cittadini onorari di Verona, si veda L. PUPPI, *La committenza vicentina di Paolo Veronese*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese...*, pp. 340-346, alle pp. 341-343;

<sup>(57)</sup> Per le relazioni veronesi di Raffaello e Bernardo Torlioni: L. ROGNINI, *Bernardo Torlioni, mecenate di Paolo Veronese, e il nipote Raffaello, pittore e musicista*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», 30-31 (1980-81), pp. 143-165. Sui rapporti tra Paolo Veronese e l'ordine dei Gerolamini, che si estendono lungo tutta la vita del pittore, anche con operazioni extra-artistiche (M.C. BILLANOVICH, *Fratelli gerolamini e movimenti di capitale tra Lispida e Venezia. Tre prestiti inediti di Paolo Veronese (1566, 1567, 1577)*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 152 (1993-1994), pp. 701-717) si sofferma H.H. AURENHAMMER, *“Et ne ho fatto una in Padoa ai Padri della Maddalena”: una Cena perduta (e quasi dimenticata) del Veronese*, «Venezia Cinquecento», 11 (2001), 21, pp. 121-140. Per una visione d'insieme del lavoro di Veronese a San Sebastiano, in questa sede, bastino, con bibliografia precedente, L. FINOCCHI GHERSI, *Paolo Veronese e il progetto decorativo di San Sebastiano*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. TOSCANO & F. VALCANOVER, Venezia 2004, pp. 537-557; A. GENTILI & M. DI MONTE, *Veronese nella chiesa di San Sebastiano*, Venezia 2005; A. FOSCARI, *Per Michele Sanmichele e per Paolo Veronese: l'organo e l'altare della chiesa di San Sebastiano*, in *Venezia: arti e storia*, a cura di L. CASELLI, J. SCARPA & G. TROVABENE, Venezia 2005, pp. 118-131. Per gli esordi veronesi con l'ordine, concretizzati nella *Deposizione* per Santa Maria delle Grazie (Museo di Castelvecchio): D. GISOLFI PECHUKAS, *Two oil sketches and the youth of Veronese*, cit., p. 410; T. PIGNATTI, *Gli esordi pre-veneziani di Paolo Veronese*, cit., p. 73; M. REPETTO CONTALDO, scheda 2, in *Veronese e Verona*, cit., pp. 184-185 (che identifica il committente nel priore Lorenzo Busti di Zevio, in carica dal 1542 al 1548); T. PIGNATTI & F. PEDROCCO, *Veronese*, cit., pp. 44-45; W. REARICK, *Paolo Veronese's earliest works*, cit., p. 152; M. GASPARINI, scheda 1, in *Da Veronese a Farinati...*, pp. 36-41. È da aggiungere, infine, che anche Lorenzo Busti era collegato a San Sebastiano, dove era stato priore nel 1525 e nel 1540: P. RANIERI, *La chiesa di San Sebastiano a Venezia. La rifondazione cinquecentesca e la cappella di Marcantonio Grimani*, «Venezia Cinquecento», 12 (2002), 24, pp. 9-140, p. 138.



Fig. 7 - Domenico Brusaporci, *Santa Margherita*, Mantova, Duomo.



Né va infine dimenticato come, tra i nomi che fanno capolino attorno a un Veronese alle prime armi, secondo Vasari meriti un posto di rilievo Giovanni Caroto, il quale, al pari di Badile, insegnò a Paolo i segreti della pittura e, al pari di Sanmicheli, si considerò un padre putativo per il giovane <sup>(58)</sup>. Se rimane verosimile che, di nuovo, per Paolo il tramite di questo rapporto possa trovare origine nei contatti tra i Badile e i Caroto, è suggestivo pensare che, assieme alle raccomandazioni sanmicheliane, anche la stima di Giovanni Caroto avesse contribuito a indirizzare il cammino del giovane concittadino verso la laguna. Secondo un'affascinante ipotesi espressa da Lionello Puppi, Giovanni, che tra il 1553 e il 1555 si sarebbe trovato a Venezia, avrebbe potuto raccomandare Veronese nientedimeno che a Daniele Barbaro e alla sua cerchia, grazie alla stima colà goduta in quanto studioso di antichità. Del resto, l'ambiente atesino era in parte familiare al patriarca, e, se non sussistono prove di contatti diretti con Caroto, è invece attestato che Daniele, intento a emendare i libri di Vitruvio con l'ausilio di Palladio, avesse chiesto all'erudito veronese Ludovico Nogarola di metterlo in contatto con i concittadini Francesco Alighieri e Bernardino Donato, apprezzati traduttori vitruviani <sup>(59)</sup>.

<sup>(58)</sup> G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori*, cit., p. 574.

<sup>(59)</sup> L'ipotesi di un intervento di Giovanni Caroto a favore di Veronese è formulata da L. PUPPI, *Per Paolo Veronese architetto: un documento inedito, una firma e uno strano silenzio di Palladio*, «Palladio», 3 (1980), 29, pp. 53-76, alle pp. 62-63; essa si basa su una deduzione di M.T. FRANCO FIORIO, *Giovan Francesco Caroto*, cit., pp. 69-70, che intrecciava i dati delle anagrafi veronesi e il testo vasariano per avanzare l'idea che, alla morte di Francesco Caroto (occorsa attorno al 1555), il fratello Giovanni fosse a Venezia da qualche tempo. I contatti veronesi di Daniele Barbaro poterono dipendere da varie circostanze: probabilmente nato a Verona, di certo allievo di Giambattista Montano (G. ALBERIGO, *Barbaro, Daniele Matteo Alvise*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 6, Roma 1964, pp. 89-95, alle pp. 89, 90), Daniele è stato ritenuto vicino all'evangelismo gibertino da M. TAFURI, *La norma e il programma. Il Vitruvio di Daniele Barbaro*, in *VITRUVIO, I Dieci Libri dell'architettura*, Milano 1987, pp. XI-XL, a p. XI; commentato da L. GNOCCHI, *Paolo Veronese fra artisti e letterati*, Firenze 1994, p. 8. L'interesse per i vitruviani veronesi, noto da una lettera riportata da Scipione Maffei, è stato ripreso da H. H. AURENHAMMER, *“Reliquiae antiquitatis urbis”: altari veronesi all'epoca di Sanmicheli e il recupero dell'architettura classica*, in *Michele Sanmicheli: architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura di H. BURNS, C. L. FROMMEL & L. PUPPI, Milano 1995, a p. 304, nota 45; G. MAZZI, *La costruzione della città cinquecentesca*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, Atti del convegno (Verona 24-26 settembre 1998), a cura di P. LANARO, P. MARINI, G.M. VARANINI & E. DEMO, Milano 2000, pp. 93-217, a p. 216, nota 96; G. MAZZI, *“Una cosa ben'aggiustata e che s'accosti alla perfezione”*, in *“Architetto sia l'ingegniero che discorre”*. *Ingegneri, architetti e protti nell'età della Repubblica*, a cura di G. MAZZI & S. ZAGGIA, Venezia 2004, pp. 7-68, alle pp. 18-20; G. MAZZI, *L'esercizio di un mestiere tra invenzione e pratica*, in *Paolo Farinati, 1524-1606: dipinti*,

Il che, pur non rappresentando un nesso deterministico, consente però di chiudere un altro cerchio attorno al nucleo gibertino e post gibertino. Non si tratta di insistere sui legami di Donato, acclarati da tempo, bensì di individuare relazioni significative degli altri protagonisti. La famiglia Alighieri era amica dei Della Torre, come implica la comparsa di Ludovico (fratello del Francesco menzionato da Barbaro) in una novella di Matteo Bandello dedicata a Giulio Della Torre, a sua volta inserita in una fitta serie di citazione veronesi connesse con l'ambiente turriano; era legata ai Pellegrini, dato che il medesimo Ludovico presenziava al testamento di Margherita del 1529; era vicina ai Nogarola, se nel 1544, ancora Ludovico Alighieri compariva alla stesura delle ultime volontà di Francesca Nichesola, cognata del Ludovico Nogarola sopramenzionato, per di più assieme – emergenza che conferma le reti inestricabili di questi gruppi – a Tommaso Caliarì<sup>(60)</sup>.

---

*incisioni e disegni per l'architettura*, catalogo della mostra (Verona, 17 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di G. MARINI, P. MARINI & F. ROSSI, Venezia 2005, pp. 33-37, a p. 34; C. FRANZONI, *Introduzione*, in F. ALIGHIERI, *Antiquitates valentinae*, a cura di C. FRANZONI, Modena 2004, pp. X-XLI, a p. XIV. Per inciso, i testi vitruviani cui si allude non sono mai stati individuati. Sull'attività antiquaria di Francesco Alighieri: C. FRANZONI, *Introduzione*, cit., pp. XIII-XV. Su Bernardino Donato: T. PRESENTI, *Donato, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 41, Roma 1992, pp. 80-83. I rapporti con la rete gibertina e post-gibertina sono confermati dalla presenza di Donato, assieme ad Adamo Fumano (su cui bastino A. PROSPERI, *Tra Evangelismo e Controriforma*, cit., pp. 234-235 e nota 139, p. 288, nota 294; P. BRUGNOLI, *Il canonico Adamo Fumano*, in *La Valpolicella nella prima età moderna (1500-1630c.)*, a cura di G.M. VARANINI, Verona 1987, p. 339; A. TOTOLÒ, *Adamo e Camillo Fumano a Verona e in Valpolicella*, «Annuario Storico della Valpolicella» (2008-2009), pp. 95-104) al testamento di Margherita Pellegrini del 1534 (P. DAVIES & D. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, cit., p. 69, nota 218). Sui rapporti fra Bernardino Donato e il vescovo Giberti: A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 1: il programma, il contesto*, cit., p. 95; A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 2: il programma, il contesto*, cit., p. 114 (entrambi con bibliografia). Doveva appartenere a Ludovico Nogarola un'epigrafe antica segnalata dapprima «in domo Petri de Salerno», quindi nel 1540 da Torello Saraina «in domo Ludovici Nogarola ad Sancti Bernardi»: CIL, V, I, 3442.

<sup>(60)</sup> Le presenze di Ludovico Alighieri nelle novelle di Bandello sono illustrate da G. BOLOGNINI, *Verona nel novelliere di Matteo Bandello*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», IV (1915), XVI pp. 163-183, alle pp. 168, 175. Ma si veda anche G.M. CAMBIÈ, *Luoghi e tradizioni veronesi nelle novelle del Bandello*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», (2007-2008 e 2008-2009), CLXXXIII, pp. 171-175. Il testamento di Francesca Nichesola, vedova di Galeotto Nogarola, a sua volta fratello di Ludovico, si rinviene in ASVr, T, m. 136, n. 196, 1544. A ulteriore conferma dei vincoli proposti, è pure da segnalare che, assieme a Gabriele Pellegrini, Ludovico Alighieri era stato arbitro nella causa ereditaria intentata nel 1526 dai fratelli Francesco e Giovanni Caroto, transata nel 1527 nello studio di Giulio Della Torre: A. SERAFINI, *Giovan Francesco Caroto a Verona*, cit., p. 32.

Comunque siano andate le cose, insomma, se Paolo approdò nella Capitale, molti indizi lasciano credere che non vi arrivò da perfetto sconosciuto, bensì usufruendo di numerose connessioni tra Verona e Venezia, il cui *pivot*, ancora una volta, è da rinvenire nell'ambiente sin qui delineato. Un ambiente di cui lo stesso Vasari, tracciando lo stato dell'arte veronese cinquecentesca, accettò di farsi portavoce, poiché non v'è dubbio che, specialmente in relazione ai committenti, il suo discorso riporti decisamente a quell'alveo.

In ogni caso, però, mancava poco perché il più bravo pittore veronese di questi anni trovasse infine la via della Laguna. Nel 1551, ad impegnare Paolo non furono solo i lavori della Soranza con Sanmicheli, ma anche la pala per la cappella Giustiniani a San Francesco della Vigna a Venezia (Fig. 8). Che la chiesa fosse il crocevia in cui si incontrarono persone destinate a contare moltissimo nella prossima carriera di Paolo (*in primis* Daniele Barbaro) è cosa nota <sup>(61)</sup>. Può essere stato del tutto casuale, invece, che la sede della prima commissione veneziana di Calia-ri fosse un centro francescano osservante, come San Bernardino di Verona? I casi della storia e della vita umana sono spesso il frutto di circostanze imponderabili. Tuttavia, per dare sostanza a questo contributo e per tener conto delle consuete dinamiche di committenza, che giustamente insistono sui circuiti legati agli ordini religiosi, preferiamo ritenere che il percorso fosse stato favorito da alcuni incontri <sup>(62)</sup>. Sicché non sarà inutile ricordare che il veronese Gerolamo Recalco era stato guardiano proprio nella chiesa veneziana, dove aveva sottoscritto il memoriale di Francesco Zorzi del 1535, assieme, tra gli altri, a Giovanni Barbaro, il quale va ricordato perché era zio di Daniele <sup>(63)</sup>. Ma evidente-

---

<sup>(61)</sup> Il peso di San Francesco della Vigna nella carriera di Veronese è profilato da P. HUMFREY, *La pala Giustinian a S. Francesco della Vigna: contesto e committenza*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, cit., pp. 299-307; P. HUMFREY & S. HOLT, *More on Veronese and his patrons at San Francesco della Vigna*, «Venezia Cinquecento», V (1995)10, pp. 187-214. Sulla pala basti, in questa occasione, rimandare a T. PIGNATTI & F. PEDROCCO, *Veronese*, cit., pp. 54-56.

<sup>(62)</sup> Sull'importanza dei circuiti religiosi all'interno delle commissioni di Paolo Veronese, è sufficiente confrontare le osservazioni di S. HOLDEN EVERS, *The art of Paolo Veronese: artistic identity in harmony with patrician ideology*, Ann Arbor, Mich. 1994, pp. 211-327; e in relazione ai benedettini: D. GISOLFI PECHUCHAS, *Paolo Veronese e i Benedettini della congregazione cassinese: un caso di committenza nel Cinquecento*, «Arte Veneta», 61 (2004), pp. 206-211.

<sup>(63)</sup> Per il memoriale: A. FOSCARI & M. TAFURI, *L'armonia e i conflitti*, cit., p. 211. Sulla parentela tra Giovanni e Daniele Barbaro: D. HOWARD, *Jacopo Sansovino: architecture and patronage in Renaissance Venice*, London 1975, p. 66; B. BOUCHER, *The last will of Daniele Barbaro*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 42 (1979), pp. 277-282, a pp. 279-280.



Fig. 8 - Paolo Veronese, *Sacra famiglia con una santa e sant'Antonio abate*, Venezia, San Francesco della Vigna, cappella Giustiniani.

mente – come accadeva all'interno degli ordini – Gerolamo dovette mantenere i rapporti con la casa di Verona, tanto che morì a San Bernardino nel 1562 <sup>(64)</sup>. Nel frattempo, il suo ruolo preciso nei confronti di Paolo Veronese resta da definire, ma non sarà incongruo ipotizzarne un sostegno – magari anche solo l'assenso su un nome proposto – che, confortato dalla familiarità dei Barbaro con il contesto scaligero, poté aiutare quel suo concittadino pittore a mettere il primo piede a Venezia.

---

<sup>(64)</sup> U. VICENTINI, *Necrologio dei Frati minori della Provincia veneta di Sant'Antonio di Padova*, Venezia, 2 voll., 1954-1955, I, p. 203.