

Rivista di storia dell'arte fondata nel 1947

ARTE VENETA

62
(2005)



Electa



Sergio Marinelli

Gregorio Lazzarini e Simone Brentani

La riapparizione di un ciclo di cinque grandi tele, come spesso accade, rappresenta una senza storia ma che si sa cresce di grandezza trentina, ci riporta al capitolo sempre aperto, ma anche sempre più interessante, dell'opera pittorica di Simone Brentani.

Le composizioni sono legate esteriormente alla misura e dalla tecnica di stesura sulla tela e interiormente dall'evidente unificazione stilistica del linguaggio pittorico; il soggetto è stato lasciato chiaramente al capriccio del pittore e non sembra presentare collegamenti voluti di significato morale o logico o morale. Sono cinque commedie di figure e soggetto collegate dallo stesso filo conduttore della personalità dell'autore. I soggetti sono anche nella loro trattazione, risultano così sempre brentaniani, che il commentatore lo meglio l'acquirente dei dipinti) non può aver avuto che possibilità di scelta all'interno del già ristretto repertorio del pittore. Non tutti i temi sembra tuttavia oggi chiarissimi.

In uno (fig. 1) è una figura di pittore all'opera ma non si tratta del solito tema di *Apelle e Campese* perché non vi compare la protagonista femminile. Il pittore ritrae un giovane guerriero imberbe, che potrebbe essere comunque Alessandro. Sella, che sta dipingendo è abbozzata e riconoscibile, la testa con l'elmo del guerriero stesso. Tra i due è una figura grave e barbata, come di antico filosofo, che però regge un'asta. La posa dell'artista è piuttosto accentratrice ancor più del cronachista delle sue vesti, che accostano una sopravveste azzurra a un giletto giallo. In secondo piano una figura di modello irridente indica apparentemente, più che il pittore, il guerriero, che, a sua volta, col suo gesto "parla" al pittore. Dietro il mantello rosso del guerriero sbucano due cani. Lo sfondo è chiuso da un imponente basamento architettonico, architettonico monumentale senza tempo, che regge un piano angolare. Solo ad un estraneo è un accento di prospettiva di quinta, con una casa veneziana da un canino veneto, creando il solito contrappunto

Sergio Marinelli

Gregorio Lazzarini e Simone Brentana

La riapparizione di un ciclo di cinque grandi tele, come spesso accade, apparentemente senza storia ma che si sa essere di provenienza trentina, ci riporta al capitolo sempre aperto, ma anche sempre più interessante, dell'opera pittorica di Simone Brentana¹.

Le composizioni sono legate esteriormente dalla misura e dalla tecnica di stesura sulla tela e interiormente dall'evidente unificazione stilistica del linguaggio pittorico; il soggetto è stato lasciato chiaramente al capriccio del pittore e non sembra presentare collegamenti voluti di significato iconologico o morale. Sono cinque commedie di diverso soggetto collegate dallo stesso unico filo conduttore della personalità dell'autore. I soggetti infatti, anche nella loro trattazione, risultano così strettamente brentaniani, che il committente (o meglio l'acquirente dei dipinti) non può aver avuto che possibilità di scelta all'interno del già collaudato repertorio del pittore. Non tutti i temi risultano tuttavia oggi chiarissimi.

In uno (fig. 1) è una figura di pittore all'opera, ma non si tratta del solito tema di *Apelle e Campaspe*, perché non vi compare la protagonista femminile. Il pittore ritrae un giovane guerriero imberbe, che potrebbe essere comunque Alessandro. Sulla tela che sta dipingendo è abbozzata e riconoscibile la testa con l'elmo del guerriero stesso. Tra i due è una figura grave e barbata, come di antico filosofo, che però regge un'asta. La posa dell'artista è plateale, accentuata ancor più dal cromatismo delle sue vesti, che accostano una sopraveste azzurra a un giubbotto giallo. In secondo piano una figura di monello irridente indica apparentemente, più che il pittore, il guerriero, che, a sua volta, col suo gesto "parla" al pittore. Dietro il mantello rosso del guerriero sbucano due cani. Lo sfondo è chiuso da un imponente basamento architettonico, architettura monumentale senza tempo, che regge un pilastro angolare. Solo ad un estremo è un accenno di prospettiva di quinta, con una casa sormontata da un camino veneto, creando il solito contraddittorio

mélange senza tempo delle scene teatrali. Anche i costumi dei personaggi si dividono del resto tra l'antico classicheggiante e il Settecento. Si potrebbe essere tentati di vedere nel pittore un autoritratto di Brentana, ma si tratta qui di una figura dai capelli ancora neri, che non dovrebbe superare i quarant'anni, ciò che comporterebbe per tutte le tele una datazione intorno al 1700, che sembra invece di dover posticipare, per l'esecuzione della pittura, di almeno vent'anni e più. A meno che non si tratti della replica di una composizione precedente: non conosciamo da altre fonti grafiche o pittoriche i lineamenti di Brentana. Il costume, per quanto fantasioso, contemporaneo del pittore vuol indicare senza dubbio un preciso personaggio contemporaneo, che logicamente dovrebbe essere l'autore del dipinto, e dell'intero ciclo collegato.

Le fonti ricordano di Brentana nella collezione Bevilacqua a Verona "... un autoritratto in atto di dipingere"² e un altro *Autoritratto* è inventariato nella settecentesca collezione Gazzola³. Questo potrebbe essere ipoteticamente la ripresa del primo con una diversa e più ampia ambientazione. L'età dell'effigiato corrisponderebbe dunque a quella del momento dell'esecuzione dell'eventuale prototipo ripreso poi in seguito.

A meno che non si tratti del più giovane allievo Antonio Elenetti, stante qualche somiglianza, per quanto si può vedere nel profilo perduto, tra questa figura e un astante di schiena nella *Predica sulla croce di San Pietro d'Alcantara*, da lui dipinta nell'oratorio della villa Torri Giuliani ad Albare⁴. Elenetti non è mai stato, che si sappia, autore di una composizione così colta e di una così distesa pittura; questo va anticipato subito per le tentazioni dei giovani "scopritori". Il probabile supporto esecutivo di Elenetti non manca tuttavia a questo, come agli altri dipinti della serie.

La prima ipotesi appare comunque preferibile, così come può sembrare credibile che l'astuto e vanitoso pittore, così come ce lo tramandano le fonti fino a Zannandreis, abbia voluto lasciare di sé un'im-

1. Simone Brentana, Apelle e Alessandro. Collezione privata.

immagine più giovanile, senza pensare certo l'autoritratto come analisi instancabile, etico-metafisica, alla Rembrandt, del proprio percorso esistenziale. In un secondo dipinto, che raffigura certamente l'episodio di *Esau e Giacobbe* (fig. 2), un personaggio seduto sta mangiando, con un cucchiaino, da un piatto. All'opposto della scena un'altra figura maschile indica visibilmente lo stesso piatto. Tra di loro una figura più giovane, probabilmente un servitore, regge un vassoio più grande con sopra una tazza e un rotolo, o un bastone, rosso. Si tratta forse del documento della primogenitura, confezionato come il documento di un trattato internazionale o il segno di un'investitura nobiliare dell'età barocca. La centralità di questa figura, inesistente nella fonte biblica, è sottolineata ancora dagli accostamenti cromatici incandescenti e nettissimi: giallo-rosso-blu.

I particolari di "natura morta" fanno da protagonisti dell'immagine: un mucchietto di rape per te amplificate nel significato della presenza dal vuoto del pavimento intorno; l'apertura dell'imposta della finestra, di geometria metafisica; il piatto con oggetti del servitore. Anche questa è una scoperta teatralmente scopertamente teatrale, con la richiesta perentoria di Esau, la mano alzata e sospesa di Giacobbe, e ribadisce, chiedendone la conferma, l'indicazione di quella richiesta, la "comparsa" del servitore. Anche i volti dei protagonisti sono "eloquenti", quello militaresco di Esau, sottolineato dalla spada e dal cappello da "bravo", a quello di Giacobbe come semplicemente di uno che non ha ben capito, e si fa ripetere la domanda, o trova assurda la richiesta, a quello del servitore, che attende comandamente e impassibilmente ordini. Colto quasi le spalle, a profilo perduto, all'ingresso della scena.

2. Simone Brentana, *Esau e Giacobbe*. Collezione privata.



e ritagliato da una lama trasversale di luce, benché in una posizione di quinta apparente, Esaù risulta immediatamente la figura più originale e d'impatto della composizione.

La scena è ambientata questa volta in un interno metafisico, completamente spoglio, come un teatro d'avanguardia, dove i pochi oggetti assumono una rilevanza altamente simbolica. L'imposta della finestra, con il suo difficile problema prospettico, richiama invece il Brentana accademico, studioso dei trattati, così come lo descrivono già Dal Pozzo e Orlandi e ricorda persino soluzioni venete cinquecentesche, come quelle di Catena e Carpaccio. Un'altra versione tarda del tema, con i due soli protagonisti, poco più che adolescenti, non ha nulla a che vedere per l'aspetto compositivo con questa⁵. I documenti ricordano un'ulteriore composizione di Brentana, raffigurante *Giacobbe ed Esaù*

in casa Turco a Verona, e questa volta dovrebbe trattarsi di un'opera giovanile, come per tutte le tele di quella collezione⁶.

Un terzo dipinto (fig. 3) mostra un giovane seduto in trono, con un piede posato ostentamente su di un gran cuscino, un bastone di potere e un pappagallo in fianco. Una posa regale dunque, ma sempre da commedia. Sotto il suo trono s'intravede, a terra, sbucare l'elsa di una spada, simile a quella stessa vista pendere al fianco di Esaù. Un altro giovane, davanti a lui, legge da un foglio, come declamando, con la bocca aperta e una mano gesticolante alzata in commento accompagnatorio. In mezzo una figura con berretto di pelo e fodera rossa sembra fare quasi da tramite e interprete, con una mano sulla spalla del lettore, che con il dito segue il testo, e l'altra spalancata a trattenere l'attesa del giovane signore. La posa è la più ironica, decla-



3. Simone Brentana, Giuseppe spiega i sogni al Faraone. Collezione privata.

4. Simone Brentana, Dionigi di Siracusa con le figlie. Collezione privata.



matoria, teatrale. Lo sfondo scuro è indecifrabile ma l'unica interpretazione che pare possibile è quella di Giuseppe che interpreta i sogni davanti al faraone. Completamente diversa è una versione giovanile del tema, dipinta insieme con una *Storia di Agar*⁷, che ha per riferimento tuttavia il momento di Giuseppe ancora in carcere; le fonti ricordano altre numerose versioni del tema attribuite a Brentana e benché esso abbia incontrato una considerevole fortuna settecentesca (si veda a Verona la tela contemporanea di Paolo Pannelli, *Giuseppe spiega i sogni in carcere*, già in San Biagio e ora a Breonio) la sua presenza in un ciclo tematicamente eterogeneo come quello trentino esprime e conferma ancora con tutta probabilità una preferenza dell'autore di sicuro più che del committente. Raffigurando la storia di Giuseppe, Simone Brentana sceglie sempre questo episodio a preferenza di al-

tri, come l'abusato e pretestuoso *Giuseppe con moglie di Putifarre*. Il pittore sembra contaminare poi l'episodio di Giuseppe che spiega i sogni gran coppiere in carcere e quello di Giuseppe che spiega i sogni al faraone: lo sfondo della reggia del faraone è uniformemente buio, come un carcere. Giuseppe è raffigurato poco più che adolescente ma anche il faraone è un giovanissimo principe: gioco da ragazzi, come sembra confermare anche l'istrionica figura centrale.

Anche qui il cromatismo è significativo, fino ad essere esplosivo, particolarmente nella serie dei ritratti, dal pappagallo, all'altezza di Tiepolo, al mantello del giovane signore, al berretto del personaggio centrale.

Un quarto dipinto (fig. 4) raffigura un episodio della storia di Dionigi da Siracusa: le figlie che, con i tizzoni accesi, gli accorciano, bruciandoli, i p-



5. Simone Brentana
Storia di Belisario
Collezione privata

della barba. Il tiranno è seduto su di un'incredibile sedia gialla, decorata ai braccioli da arpie demoniache, con la spada, che per prudenza pende sempre al fianco. A ribadire il clima di paura, sul pavimento è la punta di un'asta; non importa se di evidente linea seicentesca. Una delle figlie sta lavorando al braciere, mentre l'altra passa il tizzone sulla barba del padre. Dietro la sedia è un vaso lustrale, che vorrebbe essere classico, e un magnifico cane adagiato sul lembo del mantello rosa del tiranno. Mentre i volti delle due donne risultano inespressivi, assorbiti nell'attenzione dell'azione, e ricordano vagamente il Tintoretto che Brentana dichiarava di amare tanto, quello di Dionigi, con gli occhi strabuzzati, è il fulcro della commedia. Un'altra tela di analogo soggetto è ricordata nel 1753 da Giacomo Scherli in palazzo Bevilacqua a Verona: "... Dionigio il tirano di Saragosa, che non

fidandosi di farsi far la barba dal barbiere, si contentò più tosto di farsi abbruciare la barba dalle Damigelle col carbone acceso ... opera curiosa di Simone Brentana"⁸. In questo caso la singolarità della composizione, descritta in modo abbastanza particolareggiato, fa pensare a un rapporto di replica con la tela trentina.

Brentana era particolarmente interessato, per sue private letture, alla storia di Dionigi e dipinse anche, entro il 1723 (data della famosa lotteria di Scipione Maffei, cui fu offerta), un'altra peregrina tela in ovale con *Dionigio di Siracusa che fa scuola ai giovani*⁹. Il tema classico è affrontato non più tanto nell'atemporalità della pittura cinquecentesca, ma nello spirito dei tenebrosi, solo con i colori e le luci rovesciate in chiaro e la tragedia mutata in commedia, con risvolti non certo volgari ma comunque, in maniera raffinata, esilaranti.

6. *Simone Brentana*,
La negazione di san Pietro.
Verona, chiesa di San Nicolò.

7. *Antonio Elenetti*, Predica
sulla croce di san Pietro
d'Alcantara. *Albarè*
di Costermano, villa Tozzi
Giuliani.



8. *Antonio Elenetti*,
Madonna con il Bambino
e san Gaetano da Thiene.
Verona, Seminario Vescovile
(in deposito dalla chiesa
di San Nicolò).



La figura distesa di Dionigi risulta una trasposizione profana di quella di san Giuseppe nell'iconografia del transito del santo, tema trattato da Brentana in alcuni dipinti, tra cui una paletta, di bellissimo colore, di collezione privata¹⁰.

Il vaso lustrale, d'invenzione assolutamente fantastica, richiama quello di un ritratto femminile tardo, e forse per questo contemporaneo ai dipinti trentini, conservato nella raccolta dei benefatti delle opere pie vicentine¹¹. Anche in questa tela l'immagine della bionda sconosciuta signora, a volte in una stoffa *bizarre*, con una collana spezzata di perle che si sfilano, diventa il racconto di una storia, di una vita già passata.

La quinta tela (fig. 5), con dietro uno sfondo ancora tanto vago quanto monumentale, ma tale tuttavia da indicare un'età genericamente classica, rappresenta un mendicante che s'inginocchia, con occhi chiusi, davanti a una dama magnificamente vestita, che lascia cadere una moneta nel suo cappellaccio teso. Gli abiti dell'uomo sono di un bruno quasi monocromo, mentre, per significativo contrasto, quelli della dama sono in varianti di rosso e giallo. Dietro il mendicante, come lungo una strada di templi, stanno figure del popolo povere: un altro mendicante disteso sfinito con una ciotola per l'elemosina, una vecchia filatrice con un'espressione lamentosa di richiesta.

La dama è accompagnata da un cagnolino da salotto. Dietro a lei s'intravede la testa china di un giovane, apparentemente un altro mendicante.

centro, una vecchia accompagnatrice, come se declamasse o cantasse un'aria di melodramma, con le braccia, le mani e pure la bocca spalancata, e gli occhi chiusi, spiega evidentemente alla dama i casi sventurati che si presentano alla loro vista. Riassume emblematicamente le funzioni del "coro" nella drammaturgia antica.

Se questa è una scena storica, e non di genere, come potrebbe per molti aspetti sembrare, l'unica ipotesi che pare potersi avanzare, malgrado la relativamente giovane età del mendicante in primo piano, è quella della leggenda di Belisario, caduto in disgrazia a mendicare all'ingresso di un tempio. Sembra infatti troppo illogico persino per Brentana unire in uno stesso ciclo a due temi classici e a due biblici una scena di genere.

Il celebre *Riconoscimento di Belisario* di David (che ovviamente non aveva mai visto Brentana) ripropone l'elemosina di una figura femminile centrale al mendicante, seduto davanti a una prospettiva di templi classici, con a lato un soldato gesticolante, un po' come la vecchia di Brentana.

In questo contesto iconologico anche la vecchia che fila, con il sembiante delle streghe della favola, potrebbe indicare una parca e quindi l'imprevedibile fatalità del destino.

Le tele, secondo quanto è stato comunicato da Roberto Pancheri, che per altra via ne era a conoscenza, risultano provenire dalla collezione De' Negri di Sampietro, una famiglia della piccola nobiltà notarile trentina, tuttavia con palazzo in piazza del Duomo a Trento, dove sarebbero state conservate fino al 2003¹². Tutto questo potrebbe spiegare la loro posizione marginale, "in ombra", nella storia, l'apparente silenzio critico totale e, sembra, anche la perdita di conoscenza dell'autografia dei dipinti. L'arrivo a Trento, intorno al 1730, la data che si evince dal linguaggio stilistico delle opere, coincide singolarmente con il periodo in cui Louis Dorigny, dopo Loth, diventa la figura artistica di riferimento, più eminente e vistosa della città atesina¹³. L'affinità artistica tra Dorigny e Brentana è sempre stata ribadita fin dall'inizio dei nuovi studi critici¹⁴ e non reca sorpresa ritrovare vicine, nella stessa città, le opere dei due artisti. Come questo sia accaduto nella particolare circostanza, non è stato ancora dato ricostruire. In ogni caso la congiunzione veronese Dorigny-Brentana a Trento intorno al 1730 sembra esser stata di forte effetto sulla cultura locale, come quella del 1700 a Bolzano (Balestra e Marchesini con l'architetto Perotti).

La datazione delle tele del ciclo trentino, per le estese, larghissime, campiture di colore e l'assenza totale anche del ricordo dei modi tenebrosi, sembra collocarsi, come anticipato, al 1730 e oltre. Dovrebbe essere sufficiente il confronto con *La*



9. Simone Brentana, di Elia. Castelfranco duomo, sacrestia.

negazione di san Pietro, per San Pietro Incarnario, ora in San Nicolò a Verona (fig. 6), uno dei laterali della pala di quella chiesa con *San Pietro che cammina sulle acque*, recentemente ritrovata, sempre a Verona, in Sant'Elena¹⁵. Erano le tele della chiesa parrocchiale di Brentana e il loro complesso doveva costituire idealmente la sua cappella funebre, quasi come quella di Mantegna in Sant'Andrea a Mantova. La famosa nota del parroco sul *Libro Mortuorum* della chiesa, a fianco della notizia del decesso del pittore, recita infatti: "in sua età decrepita ha fatto la palla del nostro altare e li due quadri in frontespicio"¹⁶.

Anche nelle tele trentine è evidente che a Brentana non interessa né la classicità in sé, né l'aspetto devozionale e neppure forse morale, ma solo la possibilità di un racconto articolato, originale, ricco di sfumature psicologiche e divertente.

Le fonti attestano solo che egli fu autore di poesie in vernacolo, purtroppo perdute, ma si potrebbe estendere idealmente la sua attività a canovacci teatrali. "Ingegno colto nelle lettere" lo definisce intuitivamente Lanzi. Anche la famosa lettera del 1702, girata poi a Pellegrino Orlandi, non parla delle opere, come quelle di tutti gli altri artisti ma fa un lungo racconto della sua vita e della sua formazione nello stile di un ironico e artificioso prologo da palcoscenico, con tante scuse di finta umiltà, proclamandosi continuamente asino come le maschere delle commedie, e conseguenti dubbi sulla sincerità di quanto è detto (e taciuto). I temi tradizionali sono raffigurati nella sua pittura spesso in maniera inconsueta e anche diversissima nelle successive redazioni, pur se resta in qualche caso la pratica della replica, ma sono ricercati anche temi insoliti o stravaganti per l'epoca. Questa pas-

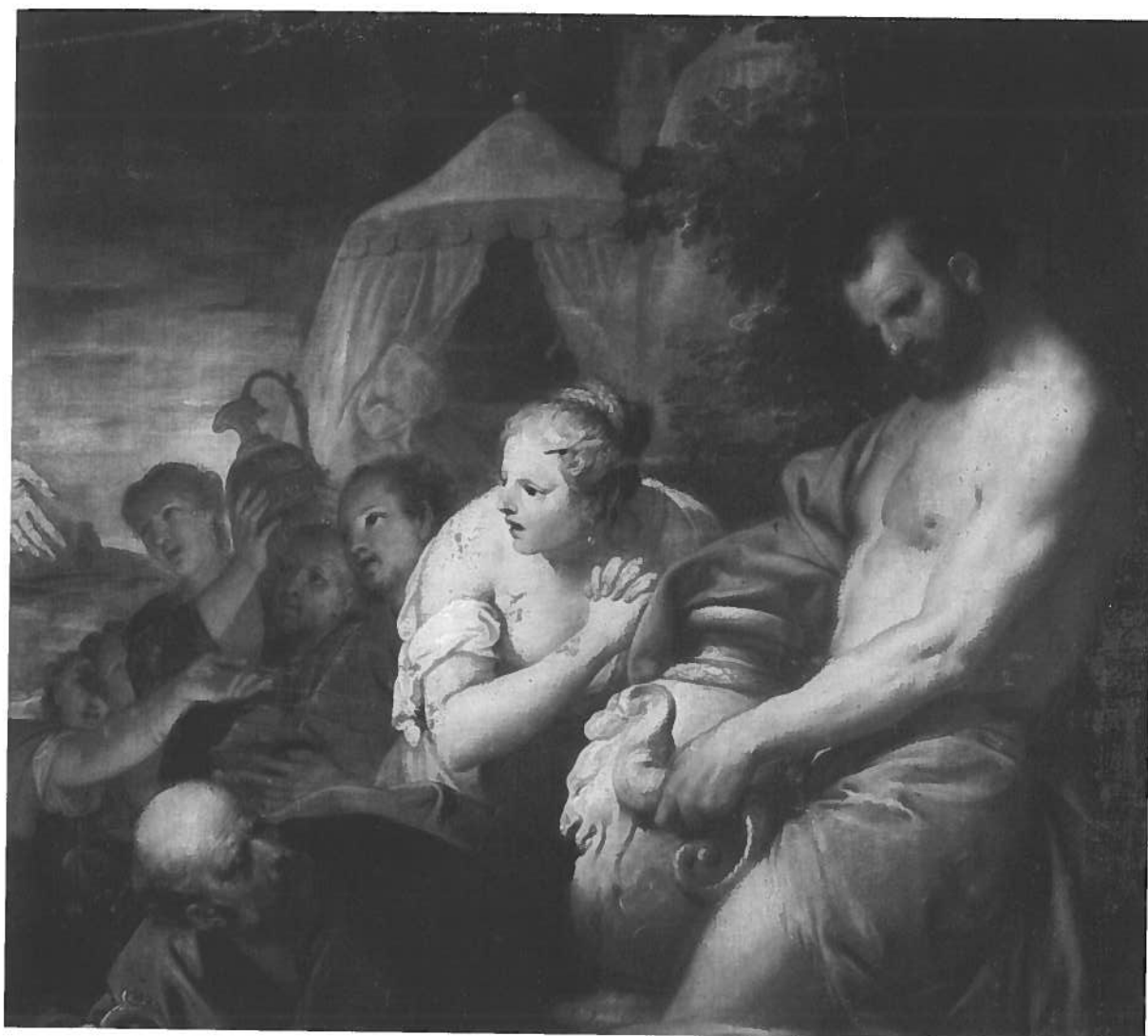
10. Gregorio Lazzarini,
Mosè che fa scaturire l'acqua
dalla roccia. Collezione
privata.

11. Simone Brentana,
Strage degli Innocenti.
Collezione privata.



sione del racconto sembra un tratto personale di Brentana, inevitabilmente perduto nella trasmissione scolastica. Elenetti, l'ultimo erede, la dimostra ancora fresca e vivace nella sua prima opera documentata, ad Albarè, nel 1737 (fig. 7), ma poi, per quanto si sa, dopo la morte del maestro, si limita nel resto della sua esistenza a pale devozionali tradizionali, almeno per la struttura generale compositiva se non per la costruzione, che resta più dinamica, delle singole figure. Così è la *Madonna con il Bambino e san Gaetano Thiene* della sacrestia di San Nicolò¹⁷, ora in deposito nel Seminario di Verona (fig. 8). Vero è che le fonti parlano

di una sua produzione di quadri di genere, che pure da Brentana deve esser discesa, tutta ancora da rintracciare. Il dipinto di Albarè per ora resta un *unicum* e la sua data, con Brentana ancora vivente e lucido, fa pensare il maestro/padrone ancora presente, se non addirittura con ritocchi, almeno con buoni consigli, per avviare la carriera del giovane pittore che lo accudiva tanto fedelmente sposandosi anche secondo le indicazioni del maestro per svolgere meglio il suo servizio assistenziale, senza però poi ritrovare nel testamento l'eredità materiale promessa ma solo, e non era poco comunque, quella degli strumenti della sua bottega



12. Gregorio Lazzarini.
Mosè che fa scaturire
dalla roccia, particolare.
Collezione privata.

Anche questa vicenda biografica, vera o no che fosse in tutti i particolari tramandati dalle fonti, è comunque verisimile come l'ultima commedia di Brentana.

Il dipinto di Albarè, di qualità, in alcuni punti, assai elevata, pare anche per questo assai inquietante, tanto da riproporre il problema ritornante dei rapporti di Brentana con altri collaboratori da lui diretti, con presenze più o meno distinguibili, così come era stato all'inizio della sua carriera veronese con Giuseppe Lonardi, figura tuttavia di ben altro spessore morale e psicologico che Elenetti, almeno per quanto è dato ancora di capire. In ogni caso il linguaggio di Elenetti, che si firma, ad Albarè, salvo una serie di volti nella folla più scontati ed enfatici, quasi coincide con l'ultimo Brentana delle tele trentine. Ma ciò si verifica, in questa misura, solo nel caso di Albarè.

Analogo è il discorso per le tele brentaniane già in San Pietro Incarnario, che a questo punto potrebbero cadere anche dopo il 1737 di Albarè. Malgrado i danni del bombardamento resta indubitabilmente autografo *La negazione di san Pietro*, con l'invenzione straordinaria dell'apostolo che si scal-

da con il gatto davanti all'elegantissimo camino, aggredito e spaventato dall'irruzione improvvisa e roteante della giovane donna, tutta vestita di verde, con il soldato. Più di un dubbio circa l'entità della collaborazione, senza per questo pensare necessariamente ad Elenetti, resta invece per la *Liberazione di san Pietro*, come avvertiva anche Pesenti: "... Il più danneggiato è il dipinto con la *Liberazione dal carcere* che per altro non doveva essere un capolavoro se si pensa all'asprezza, che non pare intenzionale, di qualche coordinazione anatomica"¹⁸. Brentana fu pittore di forte e assoluta originalità e i suoi cromatismi furono combinazioni alchemiche di fantasia ineguagliabile. Pure la sua scuola si perse presto: Buffetti ed Elenetti, servitori di casa sua, e anche Giambattista Marcola, traviarono con il tempo, immiserendosi anche in colori più sordi. Gli echi della sua arte si calarono, diventando tuttavia irriconoscibili, a vivacizzare l'immagine di pittori diversissimi, come Balestra, Rotari, Cignaroli, Boscarati. Le sue opere lontano da Verona, a Milano, Firenze, Siena, Roma, Madrid, Copenhagen, Varsavia, sparirono già, senza lasciare traccia, nel corso del Settecento.



13. Simone Brentana, *Strage degli Innocenti*, particolare. Collezione privata.

La sua fortuna veneziana era legata a un'opera giovanile, che già non compare più negli inventari di Zanetti. Una piccola *Annunciazione* rintracciata di recente nella sacrestia dei Tolentini, non si sa come pervenuta, è relativamente debole e sicuramente assai tarda¹⁹. Si può segnalare un'altra opera, nella sacrestia del Duomo di Castelfranco (fig. 9), purtroppo semidistrutta, un'apparizione angelica, *L'apparizione dell'angelo a Elia*, del periodo giovanile e ben diversa da quelle di Breonio.

Nel silenzio critico pressoché totale, come nelle poche voci, con il tempo banalmente ripetitive, che riguardano Brentana, si stacca quello che, a suo modo, è forse l'unico evento critico interessante, la sua scoperta da parte di Giambattista Tiepolo, che fu a Verona nel 1725 per disegnare i marmi romani per conto di Scipione Maffei. Gli affreschi del Patriarcato di Udine, in tutta la loro intoccabile e irripetibile originalità, testimoniano della conoscenza sia compositiva, sia soprattutto cromatica, delle figure e delle storie di Brentana, ricordo che non scomparirà nel tempo ma resterà sommerso, mescolato ad altri infiniti riferimenti, che leggeranno a Giambattista Tiepolo tutto l'universo complesso dell'eredità barocca²⁰. Sia Brentana che

Tiepolo parteciparono allo stesso ciclo di dipinti raffigurante le *Storie dei Maccabei*, nella chiesa veronese di San Sebastiano; ma anche così in teoria avrebbero potuto ignorarsi. Tuttavia, fin dal suo arrivo a Verona Brentana risulta esser stato collezionista e agente di Gregorio Lazzarini, un maestro importante di Tiepolo, che difficilmente quindi poteva non esserne a conoscenza.

Ora, il ritrovamento di quello che fu probabilmente il capolavoro di Gregorio Lazzarini a Verona, *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* già nella Galleria Turco (figg. 10, 12), impone un'appendice considerevole a tutto il discorso su Brentana. L'incidenza del veneziano sulla pittura veronese contemporanea è già stata profilata dallo scrivente nel 1978²¹ anche ricordando la serie consistente di committenze, che non sarà inutile riprendere e precisare pure in questa occasione. Come ricorda Vincenzo Da Canal²², Lazzarini inizia già nel 1686 inviando per la chiesa veronese dei Canonici lateranensi, San Leonardo, una pala "... con il Santo che libera i prigionieri..." e ancora per la stessa chiesa "San Ludovico con san Francesco di Sales, Santa Cecilia, Davide...", forse tutti per l'organo, come si precisa unicamente per gli ultimi due ricordi una seconda volta alla data 1686²³. Brentana che sarebbe nato nel 1656, un anno dopo Lazzarini, dovrebbe essersi trasferito a Verona proprio nel 1686. A quella data, il quasi coetaneo veneziano già famoso in patria presso committenti illustri come il doge Francesco Morosini, doveva rappresentare anche a Verona il massimo della modernità della raffinatezza di gusto pittorico e tale effetto dovevano destare anche le sue prime opere veronesi, così da non poter passare inosservate per il nostro ancora oscuro pittore. Anche se in quel momento doveva esser appena arrivato in San Daniele il *David inorridito davanti alle armi di Saul* dell'ancora più oscuro Sebastiano Ricci, che sarà, guardando *a posteriori*, ben più determinante per lo stesso Brentana. Ancora nel 1686 Lazzarini invia una "Erminia che medica Tancredi abbandonato per co: Turco in Verona". Forse già alla stessa data, o immediatamente dopo, anche se vi è documentato solo a partire dal 1692, Brentana risiede in casa dello stesso conte Turco pagandosi l'affitto con una serie di dipinti. "Nel 1689 Galatea con Aci e con Tritoni per l'Aloisi di Verona" resta opera non identificata mentre sempre per lo stesso conte Pio Turco nel 1694, secondo Da Canal, Lazzarini dipinse "Mosè che fa scaturire l'acqua". Sempre nello stesso anno dipinse "... per co: Ercole Giusti una Cleopatra, che maltratta il computer alla presenza di Cesare". Dipingerà ancora nel 1696 per Ercole Giusti "... un'Erminia col pastore che lavora fischelle, in grande". Probabilmente r

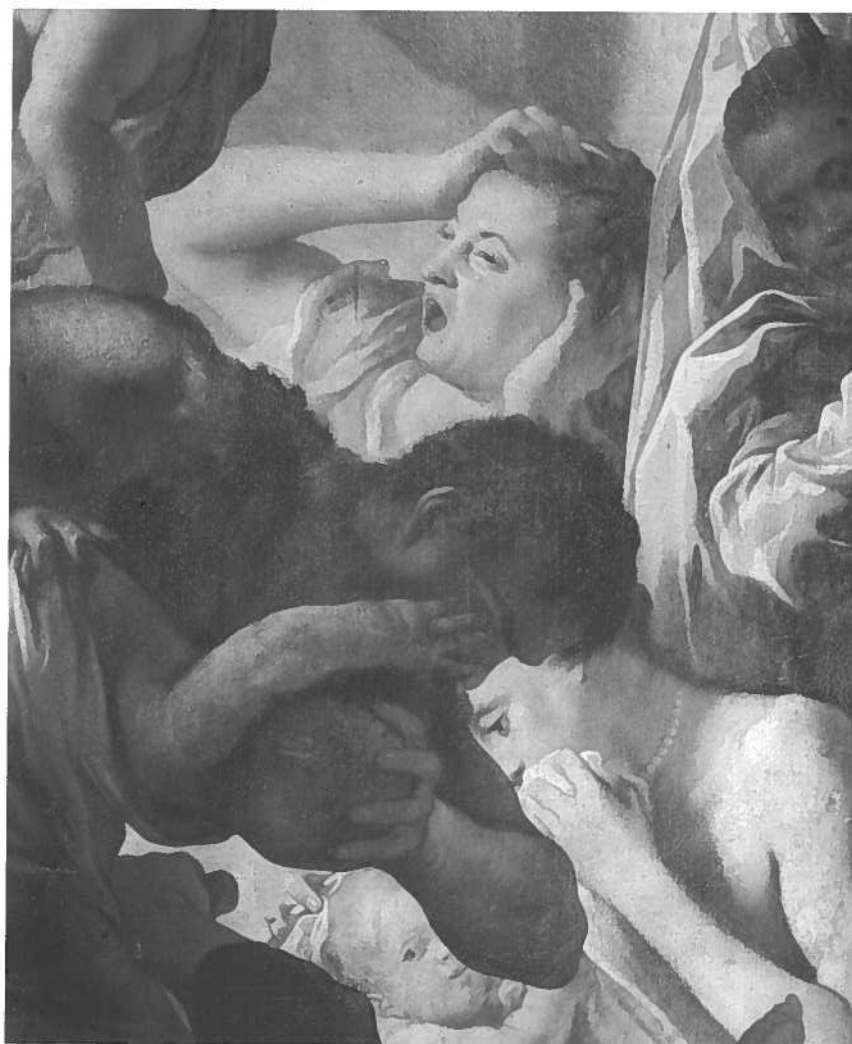
gli stessi anni anche Brentana dipinge due tele per Ercole Giusti. Si tratta di "I due fratelli Tarquinij, e Bruto, ch'addimandano all'oracolo chi di loro regnerebbe; alla cui risposta Bruto si prostra, e bacia la terra, Madre comune" e "Narsete ch'alla vista della Tigre si salva sopra d'un albero, e di sotto Clorinda allattata dalla stessa Tigre"²⁴. Si vede come per entrambi i pittori si tratti di un tema romano e di un tema tassesco, i due filoni iconografici della decorazione pittorica nel palazzo dei Giusti ai Santi Apostoli. Poi, nel 1697, Ercole Giusti s'invaghisce della pittura di Gian Giuseppe Dal Sole e lo trattiene l'intero anno a Verona, sospendendo probabilmente le commissioni veneziane.

Intanto però nel 1696 Lazzarini aveva inviato "pel Marchese Gherardini di Verona un Bacchanale con pastori, che danzano e suonano, con puttini e paese". Allo stesso invia nel 1698 una "Galatea" e nel 1700 un "San Sebastiano medicato dalle donne divote". Nella celebre collezione i quadri di Lazzarini venivano ad aggiungersi, molto significativamente, a un nucleo fortemente classicista di opere di Turchi, Guercino, Carpioni.

Dopo questa straordinaria fortuna presso quelle che erano forse allora le collezioni più importanti di arte "contemporanea" a Verona, Turco, Giusti e Gherardini, appare una stasi nelle commissioni, forse spiegabile con la concomitante nuova fortuna di Balestra, pittore di esiti e gusto indubbiamente affini a Lazzarini, con un'appendice certamente di minor risonanza nel 1710: "Mosè, che fa scaturire l'acqua, pel Baladori di Verona" e "Adamo ed Eva, pel Brentana, pittore veronese". La prima delle commissioni era certamente un'eco e una conseguenza della perdurante fortuna della tela di Pio Turco. Vincenzo Da Canal ricorda anche che Lazzarini dipinse "Mosè, che fa uscire l'acqua, per la casa Conti di Lucca" nel 1703, recentemente identificato nel Museo di Palazzo Mansi²⁵ e lo stesso tema, in un quadro di molte figure, per il Padre Savoldello domenicano nel 1707, attualmente conservato nei depositi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia²⁶.

La seconda (databile in realtà tra il 1710 e il 1713), con un tema trattato nello stesso periodo in un soffitto ovale nella Libreria di San Michele a Murano, e prima ancora, intorno al 1692, per palazzo Moro-Lin e nel 1696 per il procuratore Donà, sconcerta perché a quella data, ma anche prima, il linguaggio pittorico dei due artisti sembra divergere agli antipodi.

La tela monumentale per Pio Turco, che Vincenzo Da Canal fissa del 1694, è documentata ad altra data, di poco posteriore, nel libro di spese di Pio Turco: "Adì 30 Marzo 1696 Notta di come ho comprato un quadro del Sig. Gregorio Lazzarini



14. Simone Brentana, *Strage degli Innocenti*, particolare. Collezione privata.

che è l'istoria quando Mosè scaturisce l'acqua del sasso con diverse figure di alteza di braza 4 in circa e larghe in cinque e mezzo in circa. Mi è costato ducati cento e sesanta"²⁷. Esiste sicuramente un problema nelle registrazioni delle date, che pure Da Canal raccoglieva dalla diretta testimonianza del pittore, perché anche il quadro di Lucca, che lo scrittore veneziano fissa al 1703, risulta arrivare due anni dopo in Toscana nel libro di spese di Stefano Conti: un dipinto di "quarte 7 e 9 per traverso con Mosè che fa scaturire l'acqua dalla Pietra con huomini donne e putti di figure mezzo naturale in circa fornito di Genaro l'anno 1705". Stefano Conti ricorda che "Gregorio Lazzarini Pittore Commorante in Venezia mi ha fatto di mia commissione n. 7 quadri in tela di varie misure e di figure parte al Naturale, e parte mezzo naturale". In ogni caso le due versioni del tema conservate a Lucca e a Venezia sono assai diverse, e molto più dinamicamente settecentesche, del prototipo dipinto per Pio Turco. Questo è ancora immerso nella cultura del Seicento, un armonioso campionario di figure grandi, retto nel delicato equilibrio da quella centrale del Mosè protagonista, che tiene la verga, in realtà una sottile bacchetta da direttore

15. Simone Brentana (?),
Strage degli Innocenti.
Bassano del Grappa, Museo
Civico.



d'orchestra, con la punta delle dita, equilibrandosi lui stesso con le braccia tese e allargate, come un funambolo. Lo sfondo del deserto è chiuso immediatamente ai lati dalla roccia da una parte, dalle tende dall'altra; il cielo che si apre dietro al protagonista centrale non presenta ancoraggi sensibili in profondità. Tutta l'evidenza è quindi sulle figure in poche e vicine gradazioni di primo piano. L'attenzione è sui corpi, dai nudi maschili al panneggio di Mosè, alle figure femminili discretamente discinte, al bimbo nudo assetato in primo piano, alla testa d'adolescente che s'intravede bere all'estremità del fondo. Prima delle tende e del deserto un piccolo coro di chiusura, di teste stupefatte, fa eco al gesto spiegato del patriarca, che esibisce il miracolo. La figura colossale di quinta dell'uomo seminudo che regge un vaso classico antico, dell'immaginario classicismo barocco, sembra trasportato da una scena di trionfo romano, così come quello riverso a bere ai suoi piedi è un tipico esercizio d'accademia, che sembra venire dai caduti di una battaglia antica.

Per noi è difficile ora comprendere il fascino di quest'immagine sui committenti, quasi sempre aristocratici, contemporanei. "Il primo di lui merito ... consisteva nel lavoro delle femmine nude e pel morbido della carnagione e per la esattezza del disegno e per la bella idea de' volti"²⁸. Un classicismo sobrio, dolce, con pudore di gesti misurati, che doveva essere la risposta e la reazione al precedente tenebrismo dove i gesti erano solo estremi e violenti, le ombre deprimenti o drammatiche e il pudore era trapassato oltre il nudo, nello squarcio anatomico dei corpi. Se la bilanciata compostezza dell'insieme non ricorda in alcun modo Brentana,

tuttavia la dolcezza degli sfumati e la tipologia volti, soprattutto quelli maschili, a ben guardarsi sono già vicinissime alla sua arte e sarebbero solo con un più forte viraggio cromatico. I colori di Lazzarini si fondono infatti in un delicatissimo crepuscolo monocromo, con poche note emergenti di azzurro, di lilla, di porpora.

Nel 1707 Brentana accompagna la tela di Lazzarini nella Galleria di Pio Turco con una di pari dimensione raffigurante *La strage degli innocenti* (figg. 12-14), un tema quindi che non presenta parentemente alcun nesso iconografico con il *mo*²⁹. Anche sul piano formale la composizione non tenta il minimo accordo compositivo. Con la centralità della prima questa assume un'irritazione laterale, con figure quasi tutte diagonali, assai più numerose e, anche in partenza, diversamente molto digradate di scala. Con gesti vorticosi tutte le figure s'incastano poi tra di loro in pose così coltosissime, in un complesso scenario di bravura che forse i maestri neoclassici e romantici non hanno mai eguagliato. Le urla, gli strappi, gli scontri sono visualizzati in un *tour de force* espressivo porta al limite ogni effetto teatrale. Lo sfondo è uno scalone monumentale classicizzante, visto sempre lateralmente, che scende, tra le rovine palcoscenico della strage. Quest'opera potrebbe apparire già di spirito ottocentesco, più d'oggi che contemporanea, se non affiorassero particolari invece più arcaici, come lo sgherro di quinta con cappello impennacchiato, che ricorda, almeno per il costume, i bravi di Pietro Vecchia, e le donne grappate, che sembrano ancora quelle di Forabonico. Anche il colore ha squilli di rosso e di giallo che però si smorzano nel digradare del fondo.

primo piano resta corrusco, come una pittura di battaglia, anche per l'incastro delle figure luminose, spesso femminili e infantili, con le altre scure in controluce, quelle degli sterminatori.

Questo chiassoso teatro, che riassume l'opera del Brentana giovanile, è il più lontano che si possa immaginare, nello spirito, da quello metafisico e sapienziale delle tele del ciclo trentino.

Pur essendo della medesima grandezza il dipinto di Brentana era costato poco più di quello di Lazzarini acquistato tredici o quindici anni prima: duecento ducati contro centosessanta, e Brentana era obbligato comunque a fare un buon prezzo al suo padrone di casa. Quando invece la collezione è stimata in epoca napoleonica per la divisione tra gli eredi Carlotti e gli eredi Bevilacqua i due dipinti, che sono elencati contigui nella Sala grande di palazzo Turco, sono stimati rispettivamente 80 crocioni il Lazzarini e 40 il Brentana a segno che non vi erano più dubbi sul loro valore nell'ottica neoclassica³⁰. Lasciando Venezia, nel 1730, Gregorio aveva confessato al suo estimatore Da Canal di aver guadagnato "colla sua arte", pur mantenendo quattordici persone nella sua casa, settantamila ducati, anche se "non gli mancarono negli ultimi tempi né invidiosi di sua fortuna, né detrattori di sue fatiche". Ma se nel 1730 la sua arte poteva sembrare ormai di debole e anacronistico seicentismo, nell'età neoclassica Hayez dichiarava ancora di preferirlo a Tiepolo. Su Brentana invece era calato, salvo citazioni erudite ripetute per acritica inerzia, il più completo silenzio.

Università Ca' Foscari di Venezia

Ringrazio per la collaborazione Chiara Ceschi, Ida De Stefani, Massimo Favilla, Andrea Ferrarini, Roberto Pancheri, Ruggero Rugolo.

¹ I dipinti sono tutti a olio su tela, cm 178 x 168.

² L. Franzoni, *La Galleria Bevilacqua*, Milano 1970, pp. 172, 174.

³ Cfr. E. Guzzo, *Quadriere barocche a Verona: le collezioni Turco e Gazzola*, "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", XLVIII, 1998, pp. 143-167.

⁴ Su Antonio Elenetti ad Albarè cfr. M. Favilla, R. Rugolo, *Colpo d'occhio su Dorigny*, "Verona illustrata", 17, 2004, pp. 87-114.

⁵ Il dipinto è pubblicato da R. Pesenti, *Simone Brentana*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Verona) a cura di L. Magagnato, Verona 1978, p. 176. Comparve in asta nel momento in cui il catalogo della mostra veronese stava per essere chiuso. Faceva parte con altre tre tele di diverso soggetto di un gruppo proveniente da una collezione di Casale Monferrato, con l'attribuzione al napoletano Andrea Vaccaro. Insieme a questo, in un'asta Finarte (Milano, 16 maggio 1974) erano comparsi *Isacco benedice Giacobbe*, *Il compianto sul corpo morto di Abele* e *La morte di San Giuseppe*. Si veda anche Bolaffi n. 2, 1977, p. 158. L'ultima tela è stata poi pubblicata in S. Marinelli, *Intorno a Dorigny e Brentana*, "Verona illustrata", 10, 1997, pp. 69-79.

⁶ Cfr. E. Guzzo, *Quadriere barocche...*, cit.

⁷ Cfr. S. Marinelli, *La pittura francese a Verona*, "Verona illustrata", 1, 1988, pp. 53-58. Una versione di *Giuseppe che spiega i sogni* è ricordata anche in casa Turco a Verona e si tratta quindi ancora di un'opera probabilmente giovanile. Cfr. S. Marinelli, *Intorno a Dorigny...*, cit. Altra versione era nella collezione Lavagnoli. Cfr. L. Modesti, *Novità su Simone Brentana*, "Verona illustrata", 14, 2001, pp. 53-67.

⁸ Cfr. G. Scherli, *Brevi notizie delle cose rimarcabili della città di Verona*, ms., 1753, Verona, Biblioteca Civica, c. 102. Sulla singolarità iconografica della pittura brentaniana si veda S. Marinelli, *Lo stile "eroico" e l'Arcadia*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 31-75, dove l'argomento è trattato per la prima volta.

⁹ Cfr. C. Garibotto, *Contributo alla storia del Museo Maffeianno*, "Madonna Verona", XIV, 1920, p. 4.

¹⁰ Cfr. S. Marinelli, *Intorno a Dorigny...*, cit.

¹¹ Cfr. C. Rigoni, in *La Carità a Vicenza*, catalogo della mostra di Vicenza, a cura di C. Rigoni, Venezia 2002, pp. 135-136, 138.

¹² Non sono noti altri dipinti della collezione, ma Pancheri riferisce che ancora recentemente vi si conservava un'Agar attribuibile ad Antonio Zanchi e una notevole tela bassanesca, indici, se non altro, di orientamento per la cultura figurativa veneta.

¹³ Cfr. R. Pancheri, *Per Louis Dorigny: un elogio e un nuovo rapimento d'amore*, "Verona illustrata", 15, 2002, pp. 79-94. Notevole il caso dei Bortolazzi, con la villa affrescata da Dorigny e quindi importanti tele di Giambettino Cignaroli in collezione.

¹⁴ Cfr. R. Pesenti, *Simone Brentana*, cit.; S. Marinelli, *Intorno a Dorigny...*, cit.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. R. Brenzoni, *Dizionario degli artisti veneti*, Firenze 1972, p. 49.

¹⁷ Cfr. S. Dalla Rosa, *Catastico...*, ms., Biblioteca Civica di Verona, ed. a cura di S. Marinelli e P. Rigoli, 1996, p. 120 (f. 87).

¹⁸ Cfr. R. Pesenti, *Simone Brentana*, cit.

¹⁹ Cfr. S. Marinelli, *Intorno a Dorigny...*, cit.

²⁰ Cfr. S. Marinelli, *Note per il Settecento veneto in Friuli*, in *Artisti in viaggio 1600-1750. Presenze forestie in Friuli Venezia Giulia*, Atti del convegno di Udine (21-23 ottobre 2004), a cura di M.P. Fratolin, Venezia 2005, pp. 152-160.

²¹ Cfr. S. Marinelli, *Gregorio Lazzarini*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra di Verona, a cura di L. Magagnato, Verona 1978, pp. 126-127.

²² Cfr. V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, Venezia 1809, pp. 52-62 per tutte le citazioni delle opere veronesi.

²³ Cfr. V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini...*, cit., pp. 53-54: "Santa Cecilia e il re Davidde, quadri due sopra l'organo in s. Leonardo di Verona".

²⁴ Cfr. B. Dal Pozzo, *Le Vite dei pittori, degli scultori, et architetti veronesi*, Verona 1718, p. 296. La storia di Cleopatra doveva essere una replica di quella dipinta poco dopo il 1692 in palazzo Moro-Lin a Venezia: "Quadro grande con figure al naturale, e di molta forza, ove si vede Cleopatra afferrante pe' capelli il computista, che prendeva in nota le gioie, mentr'ella scusavasi ch'erano per Ottavia, con Cesare presente". Cfr. V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini...*, cit., p. 48.

²⁵ Cfr. P. Betti, *La collezione di Stefano Conti: un Lazzarini e due Carlevaris ritrovati*, "Antichità viva", XXXVI, 1997, 1, pp. 38-43; e ancora *Nuovi ritrovamenti per la Galleria Conti di Lucca*, "Arte Veneta", 60, 2003, pp. 112-129.

²⁶ Cfr. S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970, pp. 38-39.

²⁷ Il documento, di proprietà privata, è trascrizione moderna da un libro di conti di Pio Turco, che parte dal 1676, attualmente non rintracciabile. Le dimensioni attuali del quadro sono di cm 235 x 386.

²⁸ Cfr. V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini...*, cit., p. 71.

²⁹ Lo ricorda il committente nello stesso libro di spese: "15 agosto 1707 Comprato dal Sig. Simone Brentana che è la strage deli innocenti altro quattro braza incirca et largo braza cinque et ... è costa(to) ducati duecento". Il dipinto è segnalato nel 1978 da L. Magagnato, *Il percorso critico*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., p. 21. Le dimensioni attuali del dipinto sono di cm 231 x 396. Nel Museo di Bassano, tra i disegni della collezione Riva, si trova un grande foglio a matita rossa (fig. 15), mm 496 x 863, raffigurante la *Strage degli Innocenti* (inv. 11570). La corrispondenza con il dipinto di Brentana è pressoché perfetta e si dovrebbe pensare logicamente a una copia. Il problema della grafica di Brentana è tuttavia completamente aperto e il foglio mostra, pur nella coincidenza lineare, grande freschezza per cui l'ipotesi di un modello non è da escludere. Anche Lazzarini aveva trattato il tema della "Strage degli innocenti": nel 1681 "la strage degli innocenti a Servi (di Venezia)", quella per la casa Tiepolo a San Tomà del 1684, cfr. V. Da Canal, *Vita di Gregorio...*, cit., pp. 52, 53.

³⁰ Cfr. E. Guzzo, *Quadriere barocche...*, cit., p. 159. A parte la sparata dell'*Ercole e Iole* attribuito a Turchi, valutato 200 crocioni, la stima del quadro di Mosè di Lazzarini risulta la più alta della Galleria. L'*Erminia* di Lazzarini è valutata 28 crocioni, ma doveva essere una tela molto più piccola.