

LA PITTURA VERONESE NELL'ETÀ BAROCCA

a cura di

Luca Fabbri, Fabrizio Magani, Sergio Marinelli

SCRIPTA EDIZIONI



Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio
per le province di
Verona, Rovigo e Vicenza

LA PITTURA VERONESE NELL'ETÀ BAROCCA

a cura di Luca Fabbri, Fabrizio Magani, Sergio Marinelli

Testi

Antonio Cipullo
Rita Dugoni
Luca Fabbri
Andrea Ferrarini
Lorenzo Giffi
Fabrizio Magani
Sergio Marinelli
Fabrizio Pietropoli
Chiara Rigoni
Donata Samadelli
Maristella Vecchiato

Cura redazionale

Alberto Cibirin

Indici e bibliografia

a cura di Alberto Cibirin

Realizzazione editoriale

Scripta edizioni, Verona
Impaginazione: Danisa Fantoni
Post produzione: Luca Toffalori

Repertorio fotografico a cura di

Luca Fabbri, Lorenzo Giffi, Sergio Marinelli
con la collaborazione di Antonio Cipullo,
Elisabetta Fedeli, Giovanna Marchi

Campagna fotografica

Ditta Luigi Baldin, Elisabetta Fedeli
con Florindo Romano e Lorenzo Giffi

Restauro

Chiara Scardellato, Guglielmo Stangherlin

Segreteria amministrativa

Maria Graziella Erbogasto con Diego Nicolò
Italiamaria Lazzarini con Antonella De Iseppi,
Cinzia Mariano

Ringraziamenti

Stefano Pachera, Accademia di Belle Arti
di Verona
Fabio Venturi, Gruppo AGSM
Mario Peghini, Biblioteca Comunale di Avio,
Archivio Beni Culturali territorio aviense
Rita De Tata e Patrizia Moscatelli,
Biblioteca Universitaria di Bologna
Mons. Bruno Fasani, Biblioteca Capitolare
di Verona
Claudio Pistoni, Elisabetta Leonardi,
Comune di Sassuolo (Mo)
Flavio Tosi, Comune di Verona
Paola Arduini, Comune di Caprino Veronese (Vr)
Giorgio Accordini, Comune di San Pietro
in Cariano (Vr)
Faccioli Mario, Comune di Villafranca
di Verona (Vr)
Achille Variati, Comune di Vicenza
Fabio Bombardieri, Congregazione
della Misericordia Maggiore, Bergamo
Mons. Giacomo Mazzorana, Ufficio Beni
Culturali Ecclesiastici, Diocesi di Belluno-Feltre
Don Fabrizio Rigamonti, Ufficio Beni Culturali,
Diocesi di Bergamo

Mons. Federico Pellegrini, Ufficio Beni Culturali
Ecclesiastici, Diocesi di Brescia
Mons. Giuliano Marangon, Ufficio Beni
Culturali Ecclesiastici, Diocesi di Chioggia
Don Gianluca Gaiardi, Ufficio Beni Culturali
Ecclesiastici, Diocesi di Cremona
Mons. Claudio Giacobbi, Vicario Episcopale,
Diocesi di Mantova
Carlo Capponi, Ufficio per i beni Culturali,
Arcidiocesi di Milano
Don Bruno Cogo, Ufficio per i Beni Culturali,
Diocesi di Padova
Mons. Giorgio Seno, Ufficio Beni Culturali,
Diocesi di Rovigo
Don Giovanni Cristoforetti, Ufficio Arte Sacra
e Tutela dei Beni Culturali Ecclesiastici,
Arcidiocesi di Trento
Don Paolo Barbisan, Ufficio Diocesano per
l'Arte Sacra e i beni Culturali, Diocesi di Treviso
Don Gianmatteo Caputo, Ufficio Beni Culturali,
Patriarcato di Venezia
Don Luciano Dalla Riva e Cristiana Beghini,
Ufficio Beni Culturali, Diocesi di Verona
Mons. Francesco Gasparini, Ufficio
per i Beni Culturali, Diocesi di Vicenza
Andrea Falaorni, Ufficio Beni Culturali,
Diocesi di Volterra
Patrizia Grandi, Museo della Rocca di Dozza (Bo)
Alessandra Montanera e Elena Varvelli,
Museo Civico di Casale Monferrato (Al)
Cristina Gnoni Mavarelli, Villa medicea
di Cerreto Guidi e Museo Storico della Caccia
e del Territorio (Fi)

Con il sostegno di



MUSEI D'ARTE
e Monumenti



Immagine di apertura:
Louis Dorigny, *Perseo*, Grezzana (Vr),
frazione Cuzzano, Villa Allegri, Arvedi.

Copyright ©2017
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio
per le province di Verona, Rovigo e Vicenza

Distribuzione editoriale
Scripta edizioni
Viale Cristoforo Colombo, 29
37138 Verona
tel. 045 8102065
idea@scriptanet.net

ISBN 978-88-98877-83-6

LA PITTURA CONTRADDITTORIA DEL BAROCCO

Sergio Marinelli

La pittura barocca veronese resta ancora in gran parte da scoprire e capire. La sua storia è stata perlopiù oscurata dalla critica, o meglio dal silenzio, della tradizione classicistica della città, qui ancora più rigida e forte che in altri casi, come la stessa, ben più aperta, Venezia. Fin dall'inizio, accanto a una posizione parzialmente favorevole, rappresentata dal filobolognese Bartolomeo dal Pozzo (1718), appare una bibliografia illusoriamente celebrativa quanto sostanzialmente ostile, che parte già da Maffei (1732) e domina poi a partire dal direttore della pubblica Accademia, Giambettino Cignaroli. Maffei, che non mostra di amare particolarmente la pittura, è tuttavia conscio che il limite dell'affermazione di quella veronese è consistito soprattutto nella mancanza di una critica, e poi di una storia, artistica di sostegno, argomento che per lui è valido fin dalle origini, confrontando i racconti vasariani con gli affreschi veronesi della grotta dei Santi Nazario e Celso, per lui non meno validi e antichi di quelli fiorentini. "Dal fin qui detto si può riconoscere qual differenza corra tra il far da se registro delle proprie cose, e il lasciarne agli altri la cura"¹. Nella sua opera storiografica e critica fondamentale Bartolomeo dal Pozzo, storico di formazione, gestisce con equilibrio le biografie degli artisti, la guidistica delle chiese e delle decorazioni esterne, il collezionismo dei palazzi privati. Nella sua galleria di famiglia, se non mancano i veronesi, prevalgono gli artisti veneziani e bolognesi, ma la nota di maggior originalità è il *San Paolo eremita* di Mattia Preti, pervenuto certo dalla comune militanza nell'ordine dei Cavalieri di San Giovanni.

Va da sé che il termine di pittura barocca vale a Verona come mera indicazione cronologica (1630-1750), solo in parallelo analogico con la pittura barocca riconosciuta come tale nel resto d'Europa.

La mostra veronese del 1978, dedicata a quel periodo, rappresentò per molte situazioni la prima ripresa degli studi

sulle opere, che in qualche caso invece non c'era mai stato. Essa fu particolarmente ardua, e insidiosa, proprio per la mancanza di una continuità bibliografica precedente².

Gli esiti di quella mostra non si può dire che abbiano avuto una gran continuazione di studi proprio perché quasi tutte le opere erano sul territorio. Pochi restauri tra quelli allora auspicati sono stati eseguiti. I pittori veronesi dell'età barocca sono rimasti di fatto fuori dal mercato e dalle raccolte museali più visitate, riconoscibili solo nelle emergenze delle chiese e di qualche palazzo privato, e quindi hanno perso, forse per sempre, l'occasione della popolarità viscerale e della riconoscibilità stessa, lasciata oggi ancora a pochissimi ricercatori specialisti, spesso per altro, nei giudizi, discordi. Si può anche porre il lecito quesito se essi non siano diventati famosi per un'intrinseca debolezza formale. Ma certo furono tutti travolti nella rovina della civiltà culturale e religiosa che li originò: anche la Chiesa attuale, sia da parte del clero che dei fedeli, spesso non riconosce e non sa più leggere il significato delle immagini, per non parlare del loro valore estetico. Si pone invece allora l'altro quesito se queste opere, che hanno praticamente cessato il loro valore storico, possono riacquistarlo, o anche acquistarlo per la prima volta. In fondo anche Vermeer per due secoli non è stato nessuno.

Il discorso della rivalutazione non può certo riguardare tutta la produzione dell'epoca. Nel tempo considerato sembra che la pittura sia stata l'arte più popolare, più deflagrata, più rappresentativa della società: c'è di tutto e di più anche tra le relativamente poche cose ricordate. Le basi precedenti alla grande peste del 1630 non sembrano poi così coerenti e coercitive nell'indirizzo futuro della pittura. Claudio Ridolfi risulta prevalentemente assente, residente nelle Marche, già dall'inizio del secolo. Turchi è passato a Roma da prima degli anni venti. Lasciano una scia sempre più confusa di imita-



Sante Peranda, *Adorazione dei pastori con due committenti*, Verona, San Tomaso Cantuariense.

tori, tra cui ora sembra brillare, più che Ceschini, Amigazzi. Poco resta da dire anche dei caravaggeschi. Bassetti resiste sprofondando nella provincia, fino agli anni della peste. E non sembra lasciare nessun seguito, se non forse un'ombra su Voltolini. Pietro Bernardi è una meteora, di cronologia

ancora imprecisabile, che forse non fu neppure registrata prima della morte, certamente precoce. Lui resta comunque il più grande disegnatore tra i caravaggeschi. Dario Pozzo resta un mistero. Mentre invece il monolitico Pasquale Ottino chiude la sua attività, nel pieno della peste, ma anche lui



Francesco Barbieri (?), *Madonna della cintura con due santi Vescovi*, Verona, frazione Avesa, Chiesa di San Martino.

senza seguito. Sopravvive Antonio Giarola, cambiando pelle da Saraceni a Strozzi, da Albani a Reni, ma conservando sempre, nelle sue metamorfosi, una sua strana identità.

Alla fine però il territorio, con il gusto artistico popolare, resta ancora, nella prima metà del Seicento, in mano degli scolari di Felice Brusasorci, come Creara, e le forme del manierismo più attardato si stemperano sempre più corsivamente, fino a diventare irriconoscibili, in un linguaggio che solo altrove si può definire barocco. Lo sfondo resta, per lungo tempo, il collasso economico e demografico succeduto alla peste che, occorre sempre ricordarlo, si portò via i due terzi della popolazione e dovette avere conseguenze economiche inimmaginabili.

La ripresa, almeno per la pittura, dovette essere incentivata, dopo il 1630, dalla riaffermazione della Chiesa e degli ordini religiosi, con le nuove esigenze liturgiche, come accadde a Venezia dopo la fine dell'Interdetto ma forse più a Verona, che restò sempre nell'ombra dell'obbedienza romana. Una tela di notevole interesse artistico, anche solo per la composizione, si trova a San Martino d'Avesa, frazione di Verona, nella chiesa invernale, che fu già delle monache agostiniane, quelle di Sant'Eufemia a Verona. Si tratta di un'immagine orizzontale, con la *Madonna della cintura* e *due santi vescovi inginocchiati*, uno dei quali è sicuramente Agostino, la cui destinazione originaria è di difficile ricostruzione. La prospettiva tuttavia, con gli scorci degli angioletti e del busto della Ma-



Giovanni Carboncino, *San Carlo Borromeo in adorazione della Santissima Trinità*,
Colognola ai Colli (Vr), Chiesa dei Santi Fermo e Rustico.



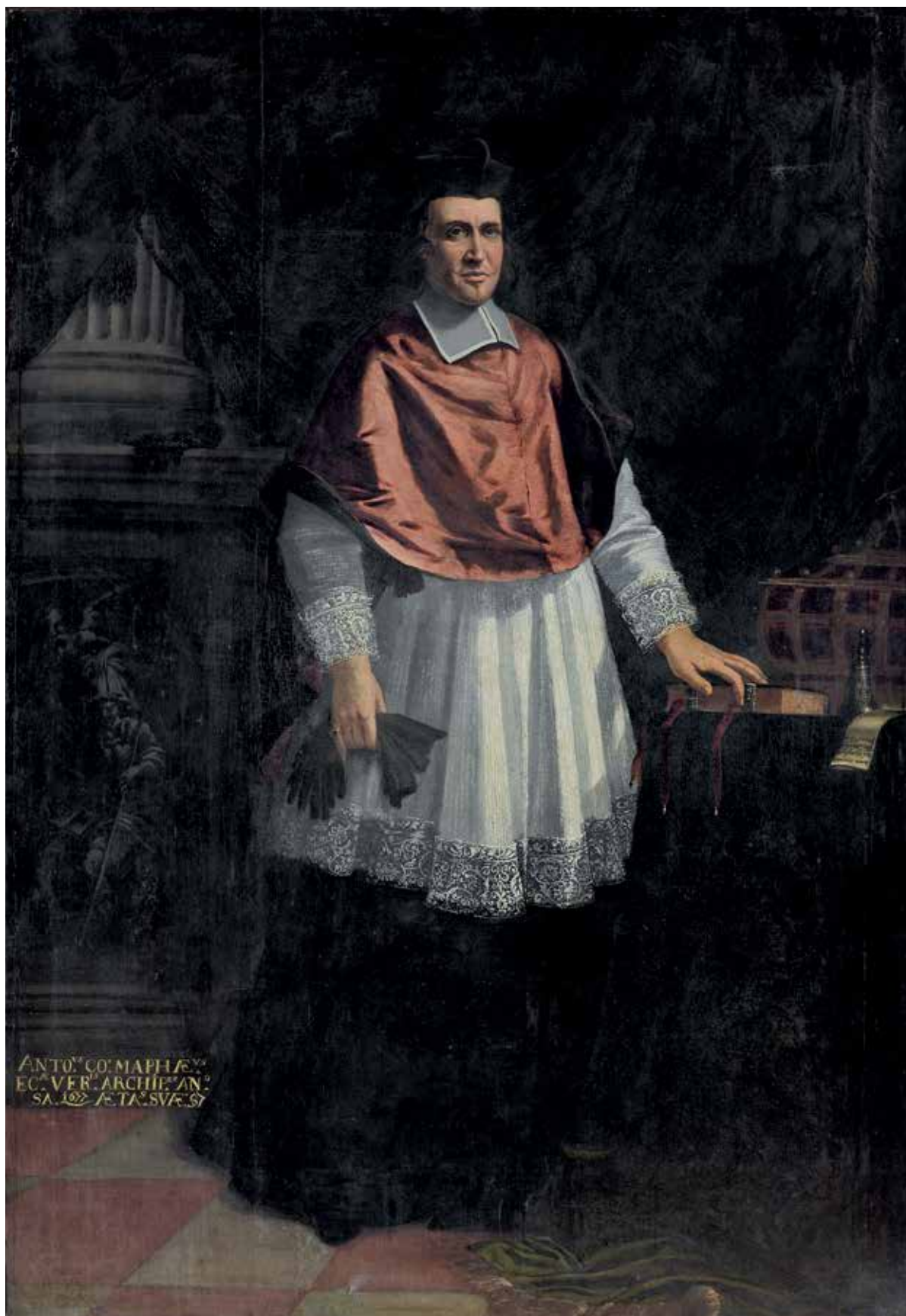
Giuseppe Diamantini, *Adorazione dei Magi*, Legnago (Vr), frazione Vangadizza, Chiesa della Natività di Maria.



Giuseppe Diamantini, *Adorazione dei Pastori*, Legnago (Vr), frazione Vangadizza, Chiesa della Natività di Maria.



Andrea Voltolini,
Annunciazione
con san Giulio I papa
e san Gaetano Thiene,
Garda (Vr), Chiesa
di Santa Maria Assunta.



Francesco Marchetti, *Il canonico Antonio Maffei*, Verona, Museo Canoniale.



Biagio Falcieri, *Scena sacra*,
Bassano (Vi), Museo Civico.



Biagio Falcieri,
San Gerolamo (incisione).



Carlo Sferini (da Giulio Carpioni),
Putto con vaso istoriato,
Verona, Biblioteca civica.



Biagio Falcieri, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, Bussolengo (Vr), Santuario del Santissimo Redentore.

donna, indica che dovrebbe trattarsi di un soffitto, forse a baldacchino sopra un altare, mentre attualmente il dipinto è a parete. Il tema rappresentato è legato al culto di santa Monica e confermerebbe quindi la commissione delle agostiniane, che dovevano avere all'epoca un riferimento orientativo preciso nel monastero cittadino degli agostiniani, Sant'Eufemia. Lì era stato attivo nel terzo decennio del secolo un pittore la cui levatura potrebbe giustificare il telero di Avesa, Dionisio Guerri, che lasciò altri quattro grandi teleri, in parte incompiuti per la morte, con *Storie di sant'Agostino*. L'opera di Avesa ha il respiro e la grandiosità di un capolavoro ma è difficile stabilire un aggancio diretto con i pochi resti di Guerri, perché l'esecuzione pittorica è proiettata verso una cultura barocca più avanzata, intorno alla metà del secolo, quando sembra rianimarsi, dopo la peste, anche il monastero di San Martino. La tela sembra poi in realtà restare senza storia, senza una sola citazione, sommersa dal grande buio seicentesco. Se ne trova solo un vago parallelo compositivo nel dipinto di Antonio Giarola per Sassuolo, con i *Santi Giuseppe, Costanzo e Filippo Neri*, del 1645. Guerri morì troppo presto per dipingerla, nel 1640 secondo Dal Pozzo, assassinato per invidia, e lo scrittore ne racconta anche i precisi particolari. Ma la morte di Guerri è l'autogoal di Bartolomeo dal Pozzo, come quella di Domenico Veneziano lo fu per Vasari. Sembrerebbe dalle anagrafi che Guerri sia morto di peste, con tutta la sua famiglia, nel 1630, come Bassetti, come Ottino. Ma la storia dell'assassinio, che troncò nella figura del giovane pittore le speranze della continuità della tradizione artistica veronese, pare un *topos* letterario ricorrente, è creduta e deprecata da tutti, fino all'archivista Luciano Rognini, che la smascherò nel catalogo della benemerita mostra veronese del 1974. Guerri è diventato il martire, la promessa mancata della pittura veronese, massimamente nelle parole di Giambettino Cignaroli, primo degli accademici, e i decenni bui che ne sarebbero succeduti, sarebbero stati l'espiazione di quel delitto. Giambettino infatti scrisse: "Allorché, mercè questo raro talento sperava Verona veder nel primo suo fiore restituita la declinante pittura, dovette piangerlo estinto per violenta morte nel 1640, nel fior di sua etate". Ancora secondo Lanzi "solo avria potuto riparar molte perdite: morì assai giovane nel 1640, lasciando poche opere [...] e molto desiderio di sé". Il delitto, immaginario, della morte di Guerri sarà rivissuto poi per sempre come la colpa determinante del traviamiento successivo della pittura veronese. In un mero gioco di sigle morelliane, ma sempre senza alcuna documentazione, il di-

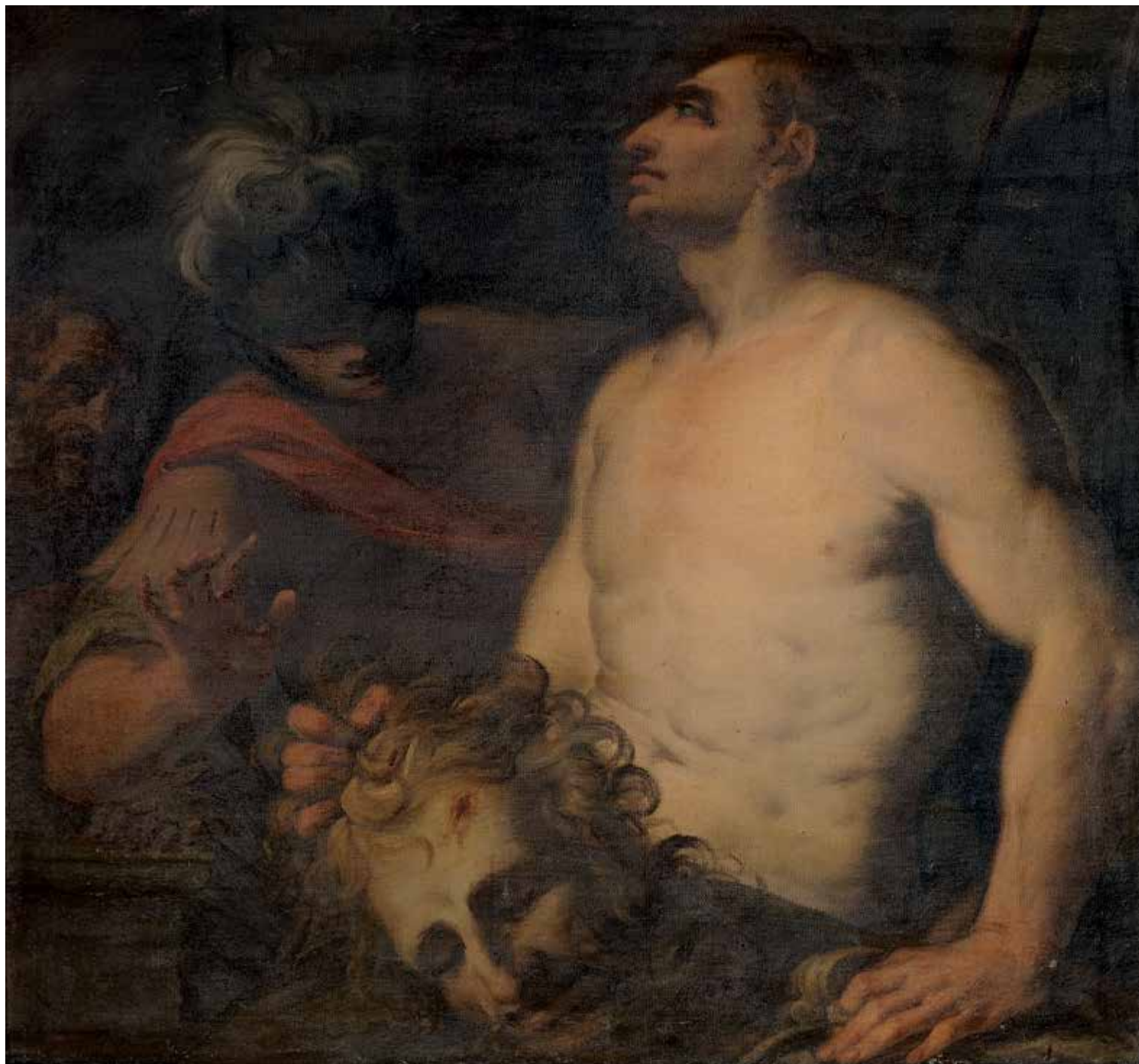
pinto di Avesa pare ricadere poi nel catalogo di uno dei pittori condannati, gli assassini dell'arte di quegli anni bui, quello dello Sfrisato, forse anche al primo numero. Un autore dalla consistente produzione, di una discontinuità sconcertante, mai forse elevata come in questo inizio. Sfrisato, forse per bulimia operativa, forse semplicemente per bisogno di soldi, affogò poi in una *routine* lavorativa spesso, ma non sempre, sconsiderata. Ed è l'avvertenza di quanto sia difficile riconoscere e valutare la pittura veronese di questo periodo.

L'attrazione della cultura emiliana a Verona era stata forte da subito, anche prima della peste, soprattutto su Ottino e Turchi. Continuò poi con Giarola che si trasferì a Bologna, nella bottega dello stesso Reni. Ed era stato forse prima nella bottega di Albani. Anche Locatelli sarebbe stato a Bologna al seguito di Albani e Reni e pure il mantovano Barca, già istruito sugli esempi di Malosso e Fetti, sembra guardare anche lui alla fine a Reni e a Guercino. Fra Semplice da Verona, singolare e originalissima figura in grado di dialogare originalmente con l'opera di Annibale Carracci, ma anche di Reni, ritorna pure qualche anno a Verona intorno al 1640.

Il riferimento emiliano è consacrato nel 1639 dalla pala di *Santa Francesca Romana* di Guercino per Santa Maria in Organo, di cui si conoscono varie copie, anche popolari, nella diocesi. La variante dell'abbazia di Villanova, proveniente sempre da Santa Maria in Organo, pur con tutte le alterazioni della sua storia, conserva una qualità tanto alta da esorbitare da una esecuzione seriale nella bottega, da non escludere quanto meno la vicina sorveglianza del maestro, in anni prossimi al meglio conservato prototipo torinese del 1657. Il suo allievo bresciano Francesco Paglia ne continua in qualche modo il ricordo anche a Verona. La cultura emiliana sembra piegare ormai, subito prima della metà del secolo, la sopravvivenza della sempre più stentata tradizione veronese. Il campo dell'affermazione era però ormai solo la committenza sacra.

Come controparte tuttavia non veniva meno l'influenza veneta, che già all'inizio del secolo si era affermata con la presenza di molte opere di Jacopo Palma il Giovane a Verona e sulla costa del lago, dirimpetto a quella bresciana, dove dominavano i veneziani. Palma era stato anche, per qualche momento, maestro di Ridolfi, Turchi, Bassetti, forse Giovanni Battista Lorenzetti, e la sua influenza, anche indirettamente, si rileva a lungo termine sulla pittura veronese. Si vede ancora nei disegni di Falcieri.

Molti tasselli di questa storia sono andati dimenticati o perduti o si trovano ora decontestualizzati, incomprensibili.



Bartolomeo Cittadella, *Davide con la testa di Golia*, Verona, Museo Canoniale.

Un bellissimo dipinto della sagrestia di San Tomaso Cantuariense, una *Natività*, con due notevoli ritratti di committenti, senza storia, anche recente, sembra potersi riferire a Sante Peranda³. Non doveva mancare anche la prestigiosa bottega di Domenico Tintoretto, segnalato dalle fonti nella fortezza di Legnago, ma con opere pure a San Giorgio in Braida, di *routine* o completamente degli aiuti. Da segnalare invece la presenza

di Pietro Liberi, in qualche misura maestro di Falcieri e Prunato, nella pala della *Maddalena* a Dossobuono di Villafranca di Verona, che si data al periodo 1650-1652⁴, e di Daniel van den Dyck ad Arbizzano⁵ di Negrar (Vr). Ulteriore presenza brillante ma effimera, anche con seguito di allievi (Sfrisato, Dondoli, Francesco Bernardi?), fu quella per qualche verso eclettica di Pietro Ricchi, anche lui con risvolti stilistici emiliani. Altro



Bartolomeo Cittadella, *Sansone*, Vicenza, Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.

isolato caposaldo seicentesco nel territorio è la pala con *San Carlo Borromeo in adorazione della Santissima Trinità* della parrocchiale di Colognola ai Colli, attribuita da Lanceni ad Andrea Celesti, ma che si può ora agganciare, dopo le recenti scoperte vicentine della Rigoni⁶, agli esordi di Giovanni Carboncino. Era su un altare eretto nel 1635, a San Carlo e alla Santissima Trinità, dal canonico Girolamo Sommacampagna. La pala, pur ignorando l'estremo della nascita del pittore, può esser comunque difficilmente anteriore al 1665⁷.

Un ulteriore fatto storico, che non si riesce ancora a valutare, è il trasferimento della bottega di Giulio Carpioni, sempre stimatissimo artista, a Verona, tornando però a morire a Vicenza nel 1679. Vicenza, dopo una vita, dovette sembrargli diventata sempre meno promettente sotto l'aspetto economico, come era accaduto nel tempo precedente a Francesco Maffei, che però era emigrato a Padova. Restano oggi, più o meno malandate e disperse, le opere sacre. Certo la sua cultura classicistica era consona alla città e qui deve aver lavorato soprattutto a tele di tema profano, per il mercato locale e internazionale, assai attivo, come dimostrerebbe, con le

sue copie, l'album di Sferini. E aveva allievi, come Perezzioli, che poi emigrò in territori lombardi, e con orientamenti emiliani, Martino Cignaroli, Carlo Sferini, e si portò pure un allievo vicentino, Bartolomeo Cittadella (1636-1704), che trovò a Verona la sua fortuna. Più che il rigoroso Carpioni, egli inclina col tempo all'eclettismo di una pittura sempre più morbida e armoniosa. Arrivò a Verona la prima volta nel 1669 e alternò quindi periodicamente la sua residenza tra le due città di Verona e Vicenza, secondo il prevalere delle richieste della committenza, per tutta la sua vita. Egli dovette esser sentito comunque come un naturalizzato veronese, se compare col suo nome nella lista dei pittori dell'Accademia privata veronese, intorno al 1670, già al terzo posto, dopo Giarola e Falcieri. Mentre Carpioni, rimasto più appartato, non vi risulta iscritto⁸.

Un'altra presenza assai anomala è data da due grandi tele collocate nella chiesa parrocchiale di Vangadizza a Legnago, con l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei Magi*, che sono risultate in realtà, nelle ricerche più recenti, assai tardivi acquisti del 1880. La loro qualità e importanza non ci esime tuttavia dal



Bartolomeo Cittadella,
Il serpente di bronzo, Vicenza,
Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.



Santo Prunato,
Agar e l'angelo, Vicenza,
Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.



Bartolomeo Cittadella, *Zenobia salvata dai pastori*, Ajaccio, Musée Fesch.

ricordarle. Una recente pubblicazione⁹ le riconduce a Giuseppe Diamantini (1621-1705), pittore marchigiano-veneziano attivo con successo anche a Vicenza, come ha mostrato la Rigoni, più noto forse come incisore e come primo maestro di disegno di Rosalba Carriera. La vicenda di queste grandi tele ne ricorda altre arrivate sul territorio veronese solo nel XIX secolo, con la diaspora postnapoleonica, come la bellissima *Resurrezione di Cristo* di Palma il Giovane a San Giorgio di Sant'Ambrogio di Valpolicella (Vr) o l'Ingoli di Breonio di Fumane (Vr).

Un filo di continuità con la tradizione veronese è dato dall'opera di Andrea Voltolini, che fu attivissimo nelle chiese della diocesi. La sua pittura di grande compostezza e misura espressiva, che nella lunga pratica sembra però diventare inespressiva, conserva generici ricordi del primo Seicento veronese, come di Bassetti e di Turchi. Nell'*Annunciazione con san Giulio I papa e san Gaetano Thiene* in Santa Maria Assunta di Garda, già confusa con un'opera del bresciano Francesco Paglia, dispersa dall'eremo di Camaldolese di Bardolino, in una

composizione apparentemente scontata, con la suddivisione elementare delle parti, la figura del papa emerge tuttavia in una grandiosità maestosa, ieratica ed eloquente, che sembra sopravvivere dai ricordi caravaggeschi e bassettiani del primo Seicento¹⁰. L'attività di Andrea continua e si esaurisce in una serie di pale, destinate soprattutto alla provincia. L'aspetto laico si limita ai ritratti, di cui sembra esser stato tra i pochi (con Giarola e Marchetti) a coltivare il genere alla metà del Seicento. Andrea tuttavia sembra esser stato, con la sua bottega, e forse per mancanza di altri, il riferimento per molti giovani pittori nella seconda metà del secolo, da Prunato a Bellotti, a Lanceni, a Canziani, al figlio Lorenzo, emigrato in Romagna, secondo Dal Pozzo, che "non potendo acquietarsi sotto l'ubbidienza del Padre, sen va vagando fuori di Patria", con parole che ricordano la storia del *Figliuol prodigo*. E questo soprattutto per il primo aspetto formativo e professionale. Andrea non passò inosservato neppure a Lanzi, che lo ricorda come "studioso pittore ma freddo, e più abile a far ritratti che compor-



Bartolomeo Cittadella, *Presentazione della Vergine al Tempio*, Sant'Ambrogio di Valpolicella (Vr), Chiesa di Sant'Ambrogio.

re". Un indice possibile del carattere appartato e discreto, che comunica la sua pittura, è la mancata presenza nell'elenco dei pittori accademici veronesi steso da Carlo Sferini.

In mezzo a questo crocevia di influssi e di passaggi l'identità artistica veronese sopravvive più dichiarata ed esplicita e sembra concentrarsi nella figura di Biagio Falcieri, di Brentonico (1628-1703), un personaggio ancora discusso, con attività di mediatore e anche di mercante, che ancora ci sfuggono. Questi si afferma prima alla Mirandola, presso Alessandro II Pico, quindi a Verona, sicuramente dal 1667, dove domina subito incontrastato il campo. La sua produzione immensa, ma oggi in larga parte distrutta, come il soffitto che ricopriva tutta la navata centrale della chiesa di San Bernardino e quello di Santa Maria del Paradiso, si applica a tutti i generi, sacri e profani. I suoi dipinti, nel palazzo dei Chiodo a San Zeno, stanno accanto a quelli di Sebastiano Mazzoni. Allievo del reniano Locatelli e quindi di Liberi a Venezia, "Veggonsi pertanto a Verona opere di sua mano grandi, e mezzane di varia maniera, e stima, come se fossero d'autore diverso", scrive ancora sconcertato Dal Pozzo. Egli diviene il simbolo della 'cecità' barocca e il conseguente bersaglio della critica classicistica, oggetto ancora

dell'inferocita predica del padre Ippolito Bevilacqua, il sacro biografo di Giambettino Cignaroli, nel 1771. Anche il più diplomatico Balestra non aveva potuto far niente, se non restarsene a Venezia ad aspettare la morte di quel demone artistico. Falcieri aveva decorato anche la Galleria del duca della Mirandola e fornito una *Cena* a Bologna al senatore e conte Gianfrancesco Isolani, tra i più cospicui personaggi e collezionisti cittadini. In quegli anni egli si muove sullo stesso scenario del podestà veneto Gerolamo Gradenigo, di cui fa il ritratto, di Cristina di Svezia, di Alessandro II Pico della Mirandola. Significativamente però Bartolomeo dal Pozzo non dichiara di possedere opere sue. Davanti al suo caso, anomalo in ogni ramo della storia dell'arte, non si può che restare perplessi, anche se la Storia, con le sue distruzioni, ha già dato il suo giudizio, disegnando quasi l'artista come l'ideale assassino di Guerri e il pervertitore del corso degli eventi dell'arte veronese. Il ritratto presunto del giovane *Alessandro II Pico della Mirandola*, lungi dal tendere all'idealizzazione, sembra ostentare un'espressione di sfacciato bullismo, fuori da ogni rituale cortigiano, che non pare fosse neppure consona al personaggio, se l'identificazione fosse sicura da accogliere. L'effigiato, nella posa come Régnier ave-



Antonio De' Pieri, *Martirio di san Giacomo*, Caprino Veronese (Vr), Chiesa di Santa Maria Maggiore.

va dipinto i duchi di Modena, si appoggia a una bocca di cannone, in un ruolo improbabile, come nei fasti perduti dei ritratti tizianeschi dei duchi di Ferrara. Il modello dei ritratti dall'espressione "cattiva" veniva forse da Carpioni. Accanto a qualche tela, come il *Cristo che caccia i mercanti dal tempio* di Bussolengo (Vr), assolutamente originale per composizione, con particolari quasi surreali, alla Dalì, come le uova che si schiudono in primo piano, e valido, almeno in parte, anche per la stesura pittorica, con citazioni che sembrano venire perfino dalle incisioni tedesche, sta una serie di opere, forse tutte più tarde, che non si possono che definire un'accozzaglia di figure verminose. Secondo Dal Pozzo era tutto l'ultimo periodo da buttare. Sembra prevalere un disegno pesantemente fumettistico, inopportuno per l'iconografia delle situazioni rappresentate. Sta di fatto che la sua dovette essere la più parte della produzione pittorica del territorio, se non la più importante. In ogni caso il suo esempio è interessante perché innegabile dal punto di vista dell'importanza storica e invece, sembrerebbe, parzialmente negativo da quello del valore artistico riconosciuto, fatto che per il passato si è verificato abbastanza raramente. Falcieri appartiene comunque a un'età in cui non sono pochi in Europa gli artisti sregolati, che abbandonano provocatoriamente il disegno corretto della tradizione, dallo spagnolo Valdès Leal al vicentino Francesco Maffei, al boemo Michael Wilmann. Solo che questi, sempre coerenti ed espressivi nella trasgressione, sono considerati oggi rivoluzionari geniali. E Falcieri si applicò anche al disegno e all'incisione, con risultati sempre discutibilissimi sotto l'aspetto artistico ma con una innegabile padronanza tecnica, che ormai non aveva più nessuno in questi campi a Verona. Oltre a quelli già noti, a penna, è assai interessante un disegno del Museo di Bassano¹¹, con una scena che sembra preparare quelle delle ante d'organo del Duomo di Verona, con figure appena abbozzate e sempre poco visivamente accattivanti ma collocate con grande sicurezza nello spazio architettonico. Le incisioni, già note a Bartsch, riescono a veicolare ancora più efficacemente, nella brutalità del tratto, la scorrettezza del disegno.

Per conformismo, o semplicemente poter avere lavoro, altri veronesi, che forse poi si vergognarono ad ammetterlo, passarono nella sua bottega, come Prunato, cui Falcieri fu padrino del primo figlio Antonio, e forse anche il giovanissimo Marchesini. È Prunato l'incerto portabandiera dell'identità veronese, che passa a Venezia nella bottega di Loth e quindi a Bologna in quella di Cignani, di spirito diverso, se



Santo Prunato, *Cristo e l'Adultera*, Parigi, Musée du Louvre, Documentation des Peintures.

non opposto, per tornare finalmente a Verona con una sua umbratile ma precisa fisionomia.

Nel tempo di Falcieri fu in relazione con Verona anche un altro artista trentino, Francesco Marchetti. Resta di lui un dignitosissimo ritratto del canonico Antonio Maffei, pure gran committente di Falcieri, alla Pinacoteca Capitolare, del 1667, e si ricorda anche una tela con la *Crocefissione* nella parrocchiale di Tregnago.

A contrastare l'immagine monolitica e chiusa della pittura veronese del Cinquecento, gli artisti veronesi del nuovo secolo presentano spesso una doppia formazione esterna, che normalmente avviene prima a Venezia e poi nell'Italia papale (a Bologna e a Roma). Così è stato per Turchi, Bassetti, forse non per Falcieri, che andò all'incontrario, ma ancora per Prunato, anche Balestra. Fa eccezione però Marchesini, che inverte il percorso. Ma si ripeterà ancora per Rotari, che tornerà esattamente sui passi di Balestra. Murari e Perini vanno a Bologna e a Venezia solo più tardi, ma solo per lavoro. Anche Lonardi va a Bologna e Venezia, ma non conosciamo gli esiti di questi viaggi; Bellotti va solo a Venezia. Tutti gli artisti veronesi considerevoli, contrariamente a quanto avveniva nel Cinquecento, perfezionano comunque fuori la loro formazione, dopo una prima istruzione locale.

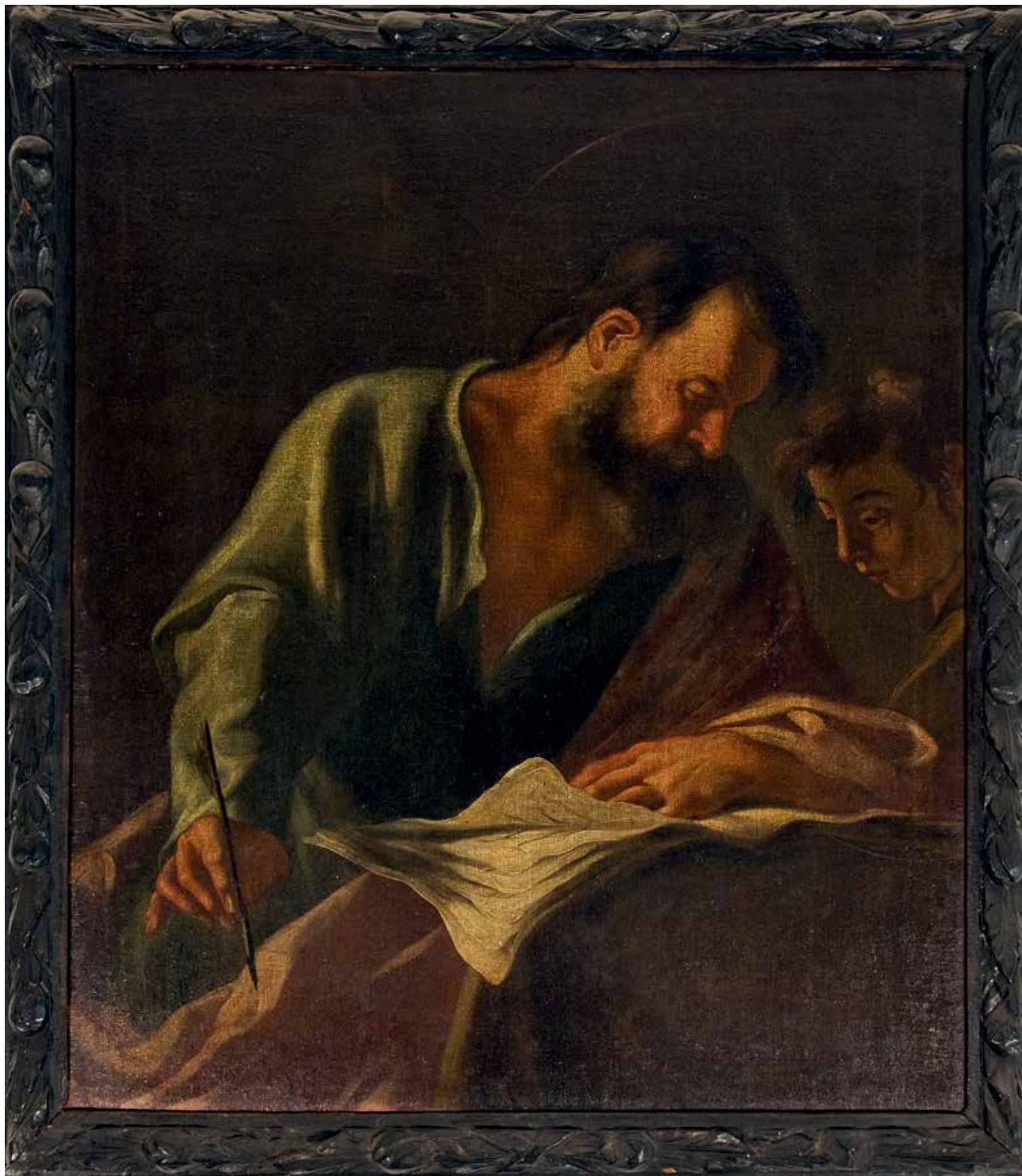
Prunato occupa il campo via via abbandonato con l'età da Falcieri nella committenza sacra e si riannoda ufficialmente alla tradizione, restaurando le opere dei Brusasorci in Santo Stefano. Porta anche avanti il progetto dell'Accademia, che il



Giuseppe Lonardi, *San Giovanni evangelista*, Legnago (Vr), Chiesa di San Martino vescovo, Sagrestia.



Giuseppe Lonardi, *San Luca evangelista*, Legnago (Vr), Chiesa di San Martino vescovo, Sagrestia.



Giuseppe Lonardi, *San Matteo evangelista*, Legnago (Vr), Chiesa di San Martino vescovo, Sagrestia.



Giuseppe Lonardi, *San Marco evangelista*, Legnago (Vr), Chiesa di San Martino vescovo, Sagrestia.



Giuseppe Lonardi, *Ritratto di "Fr. Maseo"*, Verona, Museo di Castelvechio (foto Matteo Vajenti).



Simone Brentana,
Dionigi di Corinto insegna ai fanciulli,
Parigi, Galleria Mendes.

suo allievo, Giambettino Cignaroli farà riconoscere pubblica nel 1764. Scavalcando la più accreditata scuola di Balestra e del suo velleitario e presunto nobile allievo, Pietro Rotari.

La prima sterzata del distacco dalla atrofica della maniera falcieriana avvenne forse quando Prunato a Vicenza, nel 1675-1678, diciannovenne secondo Dal Pozzo, ma forse un po' più avanti di età, se lo si pensa nato nel 1652, come attesta Cignaroli, dipinse sul soffitto del coro della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo. La visione diretta e ravvicinata delle tele, portate occasionalmente a terra, ha rivelato che almeno due dei cinque dipinti, *Sansone che sbrana il leone* e *Il serpente di bronzo* spettano al vicentino Bartolomeo Cittadella. Eviden-

temente il giovane Prunato, secondo i documenti impegnato anche in altre operazioni nella chiesa, divise il lavoro con il collega poco più anziano, che ben conosceva, incontrato nell'Accademia dei pittori veronesi, dove, secondo il documento del 1670 circa, Bartolomeo Cittadella è al terzo posto e Prunato al quattordicesimo. La pittura di Prunato, soprattutto nel corpo di Isacco, nella scena del sacrificio, risente già del chiaroscuro veterocaravaggesco del suo nuovo maestro veneziano, Carl Loth, mentre Cittadella esibisce una stesura alla veneta visibilmente diversa, sfumata e grandiosa, di forme dilatate, che univa agli insegnamenti del vecchio maestro Giulio Carpioni, che era appena venuto via da Verona, i modi



Simone Brentana, *Adorazione dei pastori*, Braunschweig, Anton Ulrich Museum.



Simone Brentana, *Erminia tra i pastori*, Venezia, Fondazione Cini, Fototeca Pallucchini.



Simone Brentana, *Nature morte*, Venezia, Ca' Foscari, Fototeca Morassi.



Louis Dorigny, *Fiori*, Grezzana (Vr), frazione Cuzzano, Villa Allegri, Arvedi (foto Matteo De Fina).

del più moderno monumentalismo di Antonio Zanchi, che si andava affermando a Vicenza, dove sarà ancora a fianco di Cittadella, nel *Paramento Civran*, del 1680. Anche Bartolomeo era già da anni, per le sue commissioni, prevalentemente presente a Verona e aveva dipinto un superbo *Davide*, capolavoro espressivo d'intenso vigore guerriero, commissionato dal canonico Trentossi, ancora conservato nella Pinacoteca Capitolare di Verona, nel 1671.

Doveva esser arrivato in città intorno al 1668 e risiedere forse presso lo stesso Carpioni, se Dal Pozzo scrisse, nella vita di Martino Cignaroli, che il veronese imparò sotto "la directione del Carpione, e del Cittadella Pittori Vicentini abitanti in Verona". Per qualche anno egli dovette ricoprire un ruolo di apertura verso la grande pittura monumentale veneta, quindi, col tempo, la sua arte dovette progressivamente banalizzarsi, facendosi sempre più popolare. Così è per le quattro tele del fregio di San Nicolò, del 1691; per una grande tela della parrocchiale di Sant'Ambrogio di Valpolicella, purtroppo squilibrata dai tagli, in alto e in basso, dell'immagine; per la grande tela di San Luca del 1692 circa, dove gli sarà affiancato Dorigny. L'arte di Cittadella si dimostra invece ancora viva nel ritratto postumo del vescovo *Marco Giustiniani*, sempre nella sagrestia di San Luca, del 1692, dinamicamente mosso nel campo ovale della tela. Ma Cittadella dovette esser presente anche nelle collezioni private veronesi. Nell'inventario della prestigiosa collezione Turco compare "Zenocrate tentato dalla moglie buono ossia la di lui continenza e la morte di Socrate"¹². Fino alla metà degli anni ottanta del Seicento, pur senza il successo bulimico e sospetto di Falcieri, egli è forse l'artista più incisivo e determinante a Verona. Dopo di lui la presenza vicentina a Verona non sarà del tutto perduta ma continuata ancora dall'abile e sottile Antonio De' Pieri, considerato ancora idealmente un allievo di Carpioni, che invierà nel 1714 una bellissima pala, col *Martirio di san Giacomo*, ai canonici di San Leonardo, oggi a Caprino Veronese, intrisa di sorprendenti spiriti giordaneschi, e sarà ancora attivo al confine orientale della diocesi¹³, senza tuttavia imporre più una sua presenza all'interno della città di Verona.

Ma forse la più autentica identità artistica veronese di quegli anni è quella che nasce dall'incontro dei transfughi veneziani, Dorigny e Brentana, con gli artisti locali. Il punto più caldo di questa fusione, che fu quella di Brentana con Lonardi, sono le *Storie di Gioacchino e Anna*, dipinte intorno al 1690 per l'oratorio dell'Immacolata Concezione in Santa Maria in Chiavica a Verona e poi trasportate nel corso

dell'Ottocento in una chiesa quasi irraggiungibile della montagna veronese, a Breonio. Giuseppe Lonardi, detto Zangara, è indubbiamente il più originale pittore veronese del suo tempo, capace di esprimere nella pittura i sentimenti più vivi e sinceri, meno conformistici. Lonardi, pur nei limiti impacciati della sua cultura iniziale, immette un'anima profonda nell'arte indubbiamente sempre geniale, ma qualche volta troppo superficiale o sofisticata e cinica del suo maestro. Eppure nessuna eco resta del ciclo con le *Storie di sant'Anna* nel prosieguo della pittura veronese, se non un piccolo schizzo di Giambattista Marcola. L'allontanamento a Breonio fu definitivo, anche per la memoria.

Perini, dopo inizi accorti di osservazione sui maestri già affermati, come Giovanni Maria Viani, Dal Sole e Balestra, è capace di altre sintesi esplosive, come quella del soffitto con *Plutone che rapisce Proserpina* in palazzo Giusti del Giardino, del 1721, dove anch'egli immette un'anima veemente e barbara nella monumentalità spesso vacua di Dorigny. La sua materia pittorica delicata e spesso rarefatta origina figure sempre più allungate e deformi, che poco potevano piacere a un'estetica dell'armonia classicistica, e presenze inquietanti di vecchi. L'*Ultima cena* della parrocchiale di Valeggio rappresenta un gruppo di vegliardi di eloquenza silenziosa, composta e ieratica. In età relativamente avanzata Odoardo, già proclamato accademico clementino, tentò, intorno al 1732, una singolare avventura veneziana di cui ancora restano, a documentarla, tre soffitti nel salone della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Le immagini, di un'impressionante complessità disegnativa, ancora nello spirito manieristico, con uno sfoggio acrobatico degli scorci di nudo, in un clima psicologico profondamente e sinceramente apocalittico, dovette impressionare i veneziani, anche per la diversità dall'arte scopertamente ludica, che allora si stava affermando. Ma forse dovette impressionarli negativamente, perché la decorazione del soffitto restò subito interrotta, dopo quell'inizio laterale, e fu ripresa da altri pittori veneziani, molti anni più tardi. Perini dovette ripiegare sui soprarchi meno prestigiosi, e visibili, della chiesa veneziana di San Marziale, per quattro tele, tra cui spicca un sorprendente *Profeta Elia*, con la testa ferina di satiro e arti e piedi che scivolano lunghissimi. Poi lasciò la città. A Venezia dovette trovar più fortuna, e restare più a lungo, circa trent'anni, Alessandro Marchesini, che si inserì con facilità nell'ambiente della capitale, seguendone i riti e i modelli: forse a lui sono da riferire gli affreschi mitologici settecenteschi della villa Diedo-Basso a Breganze.

Analogamente Bartolomeo Signorini arriva ad elaborare a Verona tipologie e situazioni complesse, comunque assolutamente originali¹⁴. Egli è anche uno dei pochi che tenta la tematica mitologica e storica dei grandi maestri. La sua pittura di fiamma fredda gli conferisce un'originalità indiscutibile ma non restano sicuri echi di un suo successo in questo campo.

La vastissima produzione dei pittori moderni trova a questo punto l'esigenza almeno di un tentativo di catalogazione, che è la *Ricreazione Pittorica* di Giambattista Lanceni, edita nel 1720 e aggiornata nel 1733. Resta questa spesso l'unica fonte per un numero svariato di autori, tutti perlopiù della fine del Seicento e dell'inizio del Settecento, molti dei quali permangono oggi senza più l'identificazione delle opere. Lanceni s'inserisce sul filone della guidistica settecentesca contemporanea ma fa, alla fine, solo una difesa corporativa della pittura del suo tempo, preoccupato innanzitutto di dare il catalogo delle sue opere. Lasciando l'apparato critico solo a qualche raro aggettivo di apprezzamento, Lanceni non è riuscito a rendere l'idea della qualità e dell'originalità dei suoi artisti, ma comunque certo dell'ammontare della produzione, che resta per noi oggi ancora incredibilmente sorprendente. È poi riuscito, pur con non poche imprecisioni, a descrivere il territorio, come non farà nessuno dopo, con così capillare attenzione. Significativo è l'esempio di un dipinto nella parrocchiale di San Biagio a Cogollo di Tregnago. Nel 1720 così lo descrive: "Cogoli, S. Biagio. Dalla parte dell'Evangelio su la Pala, S. Antonio Abate, e San Gio: Batista, in alto Ss. Giuseppe, e Pietro: Opera del Signorini". Nel 1732 diventa: "S: Pietro di Cogoli. A parte dell'Evangelio la Pala con S. Antonio Abbate, e S. Gio: Battista. Opera di Gio: Battista Bellotti". Una correzione in favore di Bellotti è però già alla fine dell'edizione del 1720. Il dipinto è uno dei pochi che ancora sopravvivono nella sede originaria, con un formato strambo e difficile, per l'inserimento di una nicchia con una statua, ma dotato ancora di quella che forse è la più bella cornice barocca veronese. La chiesa è San Biagio, San Pietro a Cogollo non esiste. Il soggetto esatto della rappresentazione è: *Sant'Antonio abate con san Pietro, san Paolo, san Giovanni Battista e san Valentino*. L'opera potrebbe anche essere il capolavoro di Giovanni Battista Bellotti, pittore spesso un po' greve, ma che qui mostra finezze psicologiche insospettate, come il san Pietro ripiegato in un incavo d'ombra o il sant'Antonio abate, eloquentemente esaltato in uno spazio difficile. Anche qui è solo il gioco delle sigle morelliane che torna in favore di Giovanni Battista Bellotti, mentre l'originalità della compo-

sizione porterebbe più verso Signorini. Forse per questo si è ingannato Lanceni ma ci lascia tuttavia perplessi il fatto che qui si trattava di due artisti contemporanei, che egli doveva conoscere, personalmente e benissimo. Il catalogo di Bellotti è ancora in fase di ricostruzione. Poco chiara, anche nelle fonti, è la divisione con Canziani dei soffitti della cappella dei Notai. A lui forse si possono attribuire due notevoli tele, in coppia, nella sagrestia della chiesa di Minerbe, con *L'adorazione dei pastori* e *Cristo e l'adultera*.

Poi Lanceni di suo, come pittore, appartiene al filone locale più scontato e prolifico, come Sfrisato, come Barbieri, e di quella maggioranza di artisti attivi quasi esclusivamente nella produzione sacra.

L'influenza emiliana si attenuò progressivamente in questo periodo di fine secolo e restò, più che per l'arrivo di un'opera famosa di Cignani, *La Carità*, nella collezione dei Turco, per il suo insegnamento a Calza, Prunato e Marchesini nella bottega di Bologna. Marchesini soprattutto divenne subito l'*alter ego* locale di Cignani, per poi scivolar via, nel suo agile e disinvolto eclettismo, in sfumature sempre più balestresche e venete. Ma anche Murari fu a Bologna allievo di Canuti e Perini fu allievo prima di Giovanni Maria Viani e poi di Dal Sole. Il gran colpo di coda della presenza emiliana nel Veneto è dato proprio dai due soggiorni di Dal Sole nei palazzi dei Giusti, nel 1697 e nel 1716, dove sembra che il confronto critico, almeno dalla parte degli aristocratici veronesi, sia stato vincente su Dorigny e Brentana. Dal Sole si portò via anche allievi, come Comi e Spada, che già era stato con Brentana. La sua opera rimase tuttavia chiusa in quei palazzi, in dipinti di tema arcadico e tassesco, presto dimenticati anch'essi, a Verona, per sempre. Il fatto sconvolgente è forse però quello che sembra che la più parte di questi dipinti siano rimasti a lungo a Verona, anche in epoca relativamente recente, semplicemente dimenticati, senza più l'interesse di nessuno. Gli ultimi dipinti di Dal Sole, come il mitico *Angelo che ispira Giuditta*, erano ancora nelle loro stanze, fin quasi al 1978, anche se i proprietari, discendenti degli antichi committenti, avevano dimenticato il nome dell'autore, che pure era comodamente scritto sulle pagine di Bartolomeo dal Pozzo. Da ultimo Marc'Antonio Franceschini, allievo di Cignani, mandò un dipinto ad affiancare Balestra in San Biagio, nel 1717. Ma anche di questa celebre coppia, allontanata, ridipinta, confusa con le sue copie, si perse l'attenzione.

Altri quadri arrivarono da Venezia, ma sono oggi dispersi come quelli di Antonio Zanchi, allora celeberrimo, ma di



Antonio Balestra, *Venere nella fucina di Vulcano*, collezione privata.



Giambattista Tiepolo, *Accademia di nudo*, Verona, Museo di Castelvechio.



Gerolamo Brusaferrero, *Sansone e Dalila*, Bussolengo (Vr), Chiesa di Santa Maria Maggiore.

cui resta solo nota un'immagine devozionale nell'Abbazia di Villanova di San Bonifacio (Vr), benché avesse dipinto opere importanti, come un grande *Buon samaritano* per i Turco o la *Morte di Pompeo* per i Pompei, la cui collezione è incomprensibilmente dimenticata da Bartolomeo dal Pozzo.

L'attrazione veneta fu poi decisamente prevalente alla fine del Seicento, soprattutto con le opere di Gregorio Lazarini nelle grandi collezioni veronesi ma anche in San Leonardo, per la sua pala del 1684, che risulta tuttora rubata. La presenza di Sebastiano Ricci arriva invece da Bologna, in sostituzione, pare, del maestro Cignani, col memorabile dipinto raffigurante *David inorridito davanti alle armi di Saul*, che mostra anche la libertà espressiva, oltre ogni limite per noi immaginabile, che poteva avere allora l'interpretazione di una committenza religiosa, per di più di un monastero

femminile, alla fine del Seicento. Mandò tele anche Antonio Bellucci e, per la collezione di Ercole Giusti, anche Antonio Molinari. A Verona fu presente pure Angelo Trevisani, per la bella tela che era in San Biagio e si trova ora in Breonio. Le altre sue tele veronesi, collocate in chiese di costruzione recentissima, sono ancora da identificare nella storia. Nulla si conosce di un presunto soggiorno di Federico Bencovich a Verona intorno al 1720. Nulla resta anche del breve soggiorno di Giovanni Antonio Pellegrini, nel 1726, nella villa Recanati di Angiari¹⁵, documentato tuttavia per qualche opera. Giambattista Pittoni lavora per Santa Maria in Organo tra il 1723 e il 1725. A Gerolamo Brusaferrero si può attribuire un'imprevedibile *Sansone e Dalila* nella chiesa di Bussolengo, collocata in un complesso di quadri veronesi¹⁶, Pietro Longhi dipinse per San Biagio *La benedizione di Giacobbe*, forse



Gerolamo Bruscaferro, *Tancredi battezza Clorinda*, Verona, Fondazione Cariverona.



Giovanni Murari, *San Benedetto in gloria*, San Bonifacio (Vr), frazione Villanova, Abbazia di San Pietro.



Antonio Zanchi, *San Giuseppe con il Bambino*, San Bonifacio (Vr), frazione Villanova, Abbazia di San Pietro.



Bartolomeo Signorini, *Santo Vescovo*, ubicazione sconosciuta.

alla fine degli anni trenta. A partire dal 1724 iniziano invece i passaggi veronesi di Giambattista Tiepolo, le cui ricadute, almeno nel primo tempo, prima di Lorenzi, sono ancora da valutare. Il giovane veneziano, ricoperto dalla protezione più prestigiosa della città, quella del marchese Scipione Maffei, che non ricorse al più comodo e affermato Balestra per i disegni delle sue antichità, dovette entrare tuttavia in contatto con i pittori locali. Nell'Accademia ancora privata dei pittori, che si riuniva sia nelle case degli artisti che dei nobili, oltre alla scuola di nudo c'era tradizionalmente la copia da disegni-modello, ancora accademie di nudo, alcuni dei quali confluirono poi nella raccolta dell'Accademia pubblica. I grandi fogli, in parte nominati dalla medesima grafia, erano di Dorigny, Balestra, Giambattista Tiepolo e, aggiunto dopo, Cignaroli¹⁷. Quello di Tiepolo è il ritratto di un giovane modello, al tempo stesso inquieto e vivo, spettacolare e incantevole, che stracciava al confronto la retorica delle pose sempre troppo gridate e sforzate di Dorigny e Balestra, che si rivelavano appartenere ormai alla cultura del secolo precedente, quella del Re Sole in provincia. La presenza veneta, nel terzo decennio del Settecento, divenne travolgente.

La più profonda eredità di Venezia in terra veronese resta tuttavia l'opera, sovente meravigliosa, di Simone Brentana, certo uno dei più originali coloristi della storia, di cui sorprende inspiegabile la, tutto sommato, limitata fortuna contemporanea, certamente inferiore ai suoi meriti pittorici. Resta sconcertante anche la mancata fortuna a Venezia, se non per accidenti di tipo pratico ed economico. Venezia aveva molti altri pittori, ma soprattutto Gregorio Lazzarini, affermatissimo e socio d'affari riconosciuto del nostro. Brentana procurò sicuramente commissioni importanti a Verona a Lazzarini ma in qualche caso arrivò anche a eseguire le opere a suo nome. *Erminia tra i pastori*, che era nella Galleria di Ercole Giusti come opera di Lazzarini, del 1696, secondo tutte le fonti, nota ora solo da una vecchia fotografia, è incontestabilmente di Brentana¹⁸. Il ritrovamento di un dipinto documentato, il *Dionigi di Corinto che insegna ai fanciulli*, presente alla lotteria del 1720 per l'erigendo Museo Lapidario di Scipione Maffei, mostra ancora una volta la cultura sorprendente e impressionante dell'autore, che doveva possedere una biblioteca, almeno di testi classici, non da poco¹⁹. Il ritrovamento di un altro dipinto importante e di sicura autografia, *L'adorazione dei pastori*, ora a Braunschweig, commissionato da Maximilian von der Schulenburg, conferma la tenuta, fino alla fine, della pittura brentaniana²⁰. A mostrare

la estrema duttilità del pittore si possono segnalare perfino due nature morte, note purtroppo solo attraverso fotografie della Fototeca Morassi di Ca' Foscari. Una contiene un singolare elemento di carro, o meglio di carriola, che si ritrova identico e solo lì, in una tela con *Giobbe e la moglie*, proveniente dal ciclo di San Bernardino e transitato forse in palazzo Canossa a Verona²¹. A confermare ulteriormente l'attribuzione, sta una singolare coincidenza: nel testamento di Brentana del 1742 è menzionata, nella stalla della casa, "una Carriola rotta", sul cui significato ricordo che c'interrogammo perplessi, con Paolo Rigoli, al momento della pubblicazione del documento. Si tratta invece evidentemente di quella che compare nei due dipinti. Era un elemento di posa e di arredo nello studio del pittore. "Una Brenta con due cercoli di ferro con sua Asse da lavar", lì vicino nella stessa stalla, sarà anche servita al suo uso, ma compare forse non casualmente in molti dipinti, tra cui una versione di *Esau e Giacobbe*, come pure nell'altra natura morta documentata nella Fototeca Morassi. Deve aver fatto parte anch'essa dell'armamentario dello studio del pittore, forse anche come scherzoso motivo di firma: brenta-Brentana²². Nella composizione dei due dipinti c'è la stessa logica sottesa ai quadri di storia del pittore. Evidentemente nel privato Brentana doveva coltivare, forse anche solo per diletto, questo genere, che non palesò mai, significativamente, nella Verona degli accademici. Com'è il caso di Dorigny, che teneva in casa un consistente numero di nature morte, senza indicazioni dell'autore, perché probabilmente le aveva dipinte lui. A lui ora si vogliono assegnare dei bellissimi fiori, molto decorativi, che corrispondono a quelli affrescati tra le scene mitologiche di villa Allegri, Arvedi²³.

Ma, seguendo gli aspetti prevalenti, il linguaggio di Prunato continuò in quello di Felice Torelli, che presto emigrò a Bologna, di Paolo Pannelli, di Cappelletti, di Signorini, di Taddei, di Mela, di Crema, di Bentivoglio, di Bighignato, del figlio Michelangelo, che furono tutti suoi allievi. Quello di Balestra in altri allievi, meno numerosi a Verona, come Bida, Buratto, Pecchio, Rotari, che poi partì in Europa. Dopo la morte di Balestra, nel 1738, e la partenza di Rotari, nel 1756, l'ultimo allievo di Prunato, il tenace Giambettino Cignaroli, si prese tutte le eredità e costruì con esse, ma soprattutto depurando ed escludendo, l'Accademia. Anche fuori tuttavia delle due maggiori botteghe, quella di Prunato e quella di Balestra, che sembrò poi prevalere dopo il 1718, entrambe sempre più con i caratteri dell'Accademia privata, la logica antica della bottega sembra permanere obbligatoria nella formazio-



Odoardo Perini, *Il profeta Elia*, Venezia, Chiesa di San Marziale.

ne dell'artista veronese: Amigazzi è allievo di Ridolfi; Ceschini e Rossi di Turchi (quest'ultimo anche di Guerri, secondo Dal Pozzo); Andrea Voltolini è allievo di Locatelli, come Falcieri; Prunato, Bighignato, Perini e Bellotti sono allievi di Voltolini, come Canziani, che pure è allievo di Calza; Comendù, Prunato e Marchesini sono ancora allievi di Falcieri, Balestra è allievo di Ceffis, Perezoli e Martino Cignaroli di Carpioni,

Dondoli di Giambattista Zannoni, poi di Giarola, poi di Ricchi; Francesco Comi, Odoardo Severini e Carlo Salis sono allievi di Marchesini; Tedeschi e Ronchi sono allievi di Dorigny; Lonardi, Michelangelo Spada, Innocente Bellavite, Antonio Baroni, Tommaso Dossi, Elenetti sono allievi di Brentana, come poi Giambattista Marcola e Ludovico Buffetti; Benoli è allievo di Perezoli, Cornale di Bignignato. Al di sopra delle



Odoardo Perini, *Ratto di Proserpina*, Verona, Palazzo Giusti del Giardino.

enumerazioni resta la considerazione immediata che questi allunati dovettero essere la trama e la filiera di una precisa tradizione locale e di una continuità storica solida che non fu stravolta anche quando i giovani artisti completarono poi altrove, sotto altri maestri, la loro formazione, restando tuttavia in un contesto di pittura prevalentemente sacra oppure di decorazione arcadica, nei palazzi. A Verona i ritrattisti troveranno sempre, relativamente, poco lavoro, anche per la mancanza di una precisa funzione celebrativa e politica del ritratto, e dovettero emigrare, come Canziani e Torelli. Anche la pittura di fiori e nature morte restò sullo sfondo, per un mercato ancora tutto da indagare. Antonio Calza, affermato battaglista, fu praticamente sempre fuori della sua patria. Il paesaggio si affermò più tardi, col bresciano Tommaso Porta, se così si può dire per un genere rimasto sempre in subordine. La pittura barocca fu il trionfo della figura e della storia, ma quella mitologica e sacra. La fisionomia della ritrattistica è tutta da ricostruire: protagonista del genere dovette essere Giovan Battista Canziani, ma sappiamo che fu molto attivo anche il franco-fiammingo Stefano Le Gru, le

vicende della cui famiglia curiosamente ripercorrono quelle di Dorigny, dalle Fiandre a Roma, a Venezia, a Verona. La sosta, o il trasferimento veronese, di alcune famiglie straniere in date spesso coincidenti, nella seconda metà del Seicento, come quelle dei Meeves, dei Le Gru, di Louis Dorigny, fa capire come la città fosse allora una piazza commercialmente ambita e parzialmente scoperta.

I lineamenti della ritrattistica veronese sono tuttavia ormai impossibili da ricostruire dopo la dispersione, o la perdita, della galleria del mercante bergamasco Raffaello Mosconi, acquisita in parte da quella di Nicola Guadagni e passata in eredità intorno al 1730 al cognato veronese Giondonato Gazzola. La raccolta era specializzata nei ritratti o autoritratti, per un numero che varia negli inventari tra 203 e 271, ma la cifra più accreditata e ricorrente è 262. La parte che qui ci interessa, quella dei veronesi moderni, comprende quasi tutti i nomi degli intestatari delle *Vite* di Bartolomeo dal Pozzo, ne costituisce quasi l'illustrazione. Erano le immagini, apparentemente quasi tutti autoritratti, di Baroni, Bellucci, Bertolosi, Bighignato, Brentana, Brida, Canziani,



Giovanni Battista Bellotti (?), *Sant'Antonio abate con san Pietro, san Paolo, san Giovanni Battista e san Valentino*, Tregnago, frazione Cogollo, Chiesa di San Biagio.



Giovanni Battista Bellotti (?),
Adorazione dei Magi, Minerbe (Vr),
Chiesa di San Lorenzo, Sagrestia.



Giovanni Battista Bellotti (?),
Cristo e l'Adultera, Minerbe (Vr),
Chiesa di San Lorenzo, Sagrestia.

Cappelletti, Carpioni, Giambettino Cignaroli, presenza precocissima, Cittadella, Comendù, Comi, Cornale, Antonio Corte, Dorigny, Elenetti, Falcieri, Falezza, Giarola, Lanceni, Lonardi, Mela, Murari, Perezzioli, Perini, Claudio Ridolfi, Rotari, Severini, Signorini, Simbenati, Tedeschi, Felice Torelli, Andrea Voltolini, Zimengoli. Ma tra i ritratti dei foresti, c'era quello di Solimena, dipinto dall'allievo veronese Rotari nel 1733. Certamente la galleria seguiva le mode barocche, come quella degli autoritratti voluta dal cardinal Leopoldo di Toscana per gli Uffizi, non tanto poi precedente, e lo spirito curioso delle *Wunderkammern*. Tuttavia era anche un piccolo pantheon di autocelebrazione dell'arte veronese oltre che la sicura prova della consapevolezza degli artisti di quel tempo. Testimonia la comune volontà, dei committenti e degli artisti, di lasciare la documentazione della pittura del loro tempo, "Notandosi con curiosità de' Riguardanti nella fisionomia de' Ritratti espresso il genio, e l'idea de' loro autori", come scrive Bartolomeo dal Pozzo. La sua perdita irreparabile toglie una fondamentale possibilità di definizione di tutto il quadro artistico dell'epoca. Ma la galleria di Raffaello Mosconi, che doveva essere la più all'avanguardia allora a Verona, raccoglieva altre opere singolari, soprattutto per l'iconografia, dato che non possiamo più valutarne la qualità dell'esecuzione e dello stile, ancora spesso della mano degli stessi artisti veronesi contemporanei. Vi erano dipinti di molti autori, che noi oggi conosciamo per qualche opera devozionale, ma di devozione anche poco partecipata e obbligata, in immagini dai canoni compositivi spesso imposti e inevitabili. Accanto a un "Ballo di paesani" di Cappelletti stava "una scuola di ragazze" di Signorini e, inimmaginabile, "una contadina che mangia un gelato" di Claudio Ridolfi. E ancora "Il ritratto di un pazzo con altre due figure" di Paolo Pannelli, "Un giovine che ride e uno che piange in 2 ovati" dello stesso, "Una donna sotto una zelosia - Simone Brentana", "Un italiano un francese, ed un tedesco uniti di Simon Brentana" (sarà una barzelletta?), "una donna che si specchia - del Brentana. Altra in simile atteggiamento - del Signorini". Ma altri quadri erano degli autori veronesi, Balestra, Perini, Odoardo Severini, Gobbino. Bellotti, Stefano Le Gru, Andrea Voltolini, Prunato, Marchesini, Bigolaro, Francesco Casari il Malugano, Sfrisato. Non avremmo mai immaginato alcuni di questi nomi all'interno di una galleria prestigiosa. Di Odoardo Severini, presente qui con almeno quattro opere, non conosciamo più niente. Ma nella collezione non mancava il genere della natura morta: "Un quadro

di fiori pesci e animali di Salomon Basevi Ebreo Veronese [...]

Sei quadri con frutti fiori pesci di Veronica Spada", oltre che dipinti dello specialista Felice Bigi, proveniente da Parma. Anche questi, per noi, inidentificabili²⁴. Tra i pittori perduti di fiori sono ancora Domenico Levi, Giambattista Bernardi.

Quasi mai si ricordano collezioni d'artisti e mai precisamente anche i loro rapporti col mercato.

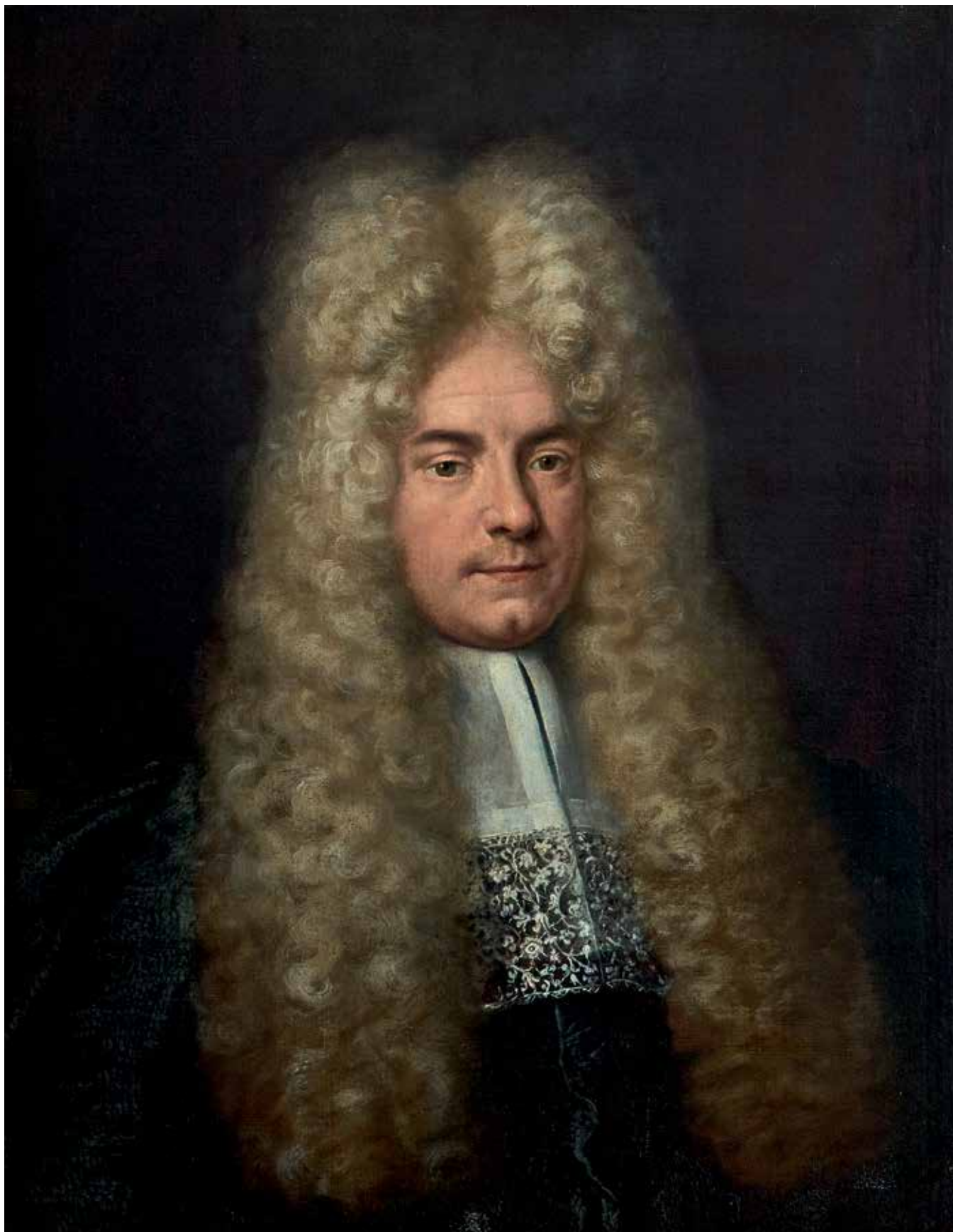
Dal Pozzo ricorda sorprendentemente, a proposito di Giovanni Battista Bellotti, che "Tiene questo valoroso Pittore una bella raccolta di quadri antichi, e moderni, che dinotano il suo buon gusto, e genio alla Pittura". Signorini e Baroni sembra che siano finiti nel restauro e nel commercio dei quadri, scarseggiando probabilmente i proventi della loro attività più creativa. Brentana possedeva sicuramente un dipinto di Lazzarini, *Adamo ed Eva*, che non c'è più nell'inventario alla sua morte, perché di certo l'avrà prima venduto. Probabilmente fu l'agente del pittore veneziano a Verona²⁵. Balestra sembra impegnato a più alto livello, nella sua corrispondenza con gli intellettuali contemporanei, ad apprezzare, cercare e fornire disegni, e non solo degli artisti veronesi. Di fatto però, a parte Balestra e pochi altri, non sembra che i pittori veronesi dell'epoca se la passassero molto bene economicamente.

Nel momento felice dell'ultimo quarto del Seicento sembrò anche che potesse emergere a Verona il genere del paesaggio, dove il personaggio di maggior rilievo dovette essere, secondo Dal Pozzo, Antonio Nobili, detto Straforo (1648 circa-1696), uscito da una dinastia di falegnami impiegati nei lavori del teatro, amicissimo di Santo Prunato. La sua figura, presto totalmente scomparsa dalla storia, è stata felicemente ricostruita nel 2003 da Francesca Rossi²⁶. Il suo paesaggio, quasi sempre invernale, risale a matrici culturali, spesso fiamminghe, più antiche, mescolando particolari realistici in combinazioni fiabesche e scenografiche. Elaborò una propria riconoscibile identità artistica, che fu però nel tempo smembrata dalle attribuzioni del mercato. Dovette anche influire su Prunato e soprattutto su Lonardi, che lavorò con lui per cinque anni, creandosi poi una pittura ariosa e naturale, combinata con la grandiosità luminosa e spettacolare del suo secondo maestro, Brentana, che restò irripetibile nel panorama veronese. Anche perché a Verona il paesaggio come genere restò praticato da specialisti spesso fiamminghi e si combinò poco con i pittori locali di storia²⁷.

Veramente il paesaggio fu sommerso da un diluvio di battaglie, che resta oggi ai nostri occhi poco distinguibi-



Giovan Battista Canziani, *San Bartolomeo e san Francesco con l'Allegoria della Fede*, Zevio (Vr), frazione Perzacco, Chiesa di San Bartolomeo.



Giovan Battista Canziani, *Ritratto di ignoto*, Verona, Museo di Castelvecchio (foto Gabriele Toso).

le, anche nella confusa bottega di Calza. Ma furono attive anche altre botteghe, di Ruggeri, Falchemburg, Comendù, di cui tratta ampiamente Dal Pozzo, senza riuscire a darci, data la genericità del tema, delle sigle di sicura distinzione. L'Europa cattolica era esaltata in quegli anni dalle vittorie sul nemico secolare, che erano i Turchi, e l'aristocrazia veronese, militarista e filoimperiale da sempre, sognava la partecipazione al trionfo. Gli artisti veronesi erano entrati anche in qualche modo in contatto con i grandi protagonisti delle vittorie, Sobiesky ed Eugenio di Savoia. Ma di tutta questa produzione, come lamentava già Lanzi nel caso di Calza, si è perso il filo del riconoscimento. E di Calza si è perso anche la riconoscibilità dei tanto decantati paesaggi, che evocavano ai contemporanei Poussin. In ogni caso tuttavia paesaggi, e soprattutto battaglie, tengono una posizione consistente, se pur forse marginale, nella descrizione delle grandi gallerie veronesi della tarda età barocca.

Il caso del suo associato Giovan Battista Canziani è forse anche più sconcertante. L'inizio, come pittore di figura, nella cappella dei Notai a Verona, pare francamente stentato, ma l'attribuzione dei soffitti ovali è ancora incerta. Poi le opere che a queste via via si collegano, se veramente sono sue, hanno in qualche caso un piglio grandioso, come gli ovali degli apostoli di Angiari, ma pure fanno emergere momenti di discontinuità. A fianco di questa produzione si avvia quella della ritrattistica, bolognese e romana, che terminerà trionfalmente alla corte papale, anche se pure in questo caso di successo effimero si tratta, in quanto presto dimenticato dalla storia. Il lavoro in questo genere pittorico dovette iniziare precocemente e con successo a Verona. Si propone qui come suo uno stupendo ritratto del Museo di Castelvechio a Verona, un volto grintoso e beffardo, sospeso in una parrucca che si moltiplica con i suoi riccioli all'infinito e ricorda quel tempo in cui, forse solo per le parrucche, erano presenti quaranta parrucchieri francesi in città.

A questo punto si conferma che Verona, nell'età barocca, fu un centro importante, oltre che di recezione, di diffusione di influssi artistici e di opere per il resto d'Italia e anche all'estero. E anche che la sua cultura figurativa fu alla fine, in qualche modo, sempre unitaria e originale, anche nel sincretismo che combinava, e faceva dialogare, gli apporti di diverse, e ideologicamente opposte, culture. Perfino Dorigny prende una sua vaga coloritura veronese, magari per uno scambio reciproco d'influssi con Brentana, e anche il Girola reniano, irriconoscibile a guardare da Verona, non è però



Gerolamo Rossi (da Giovan Battista Canziani),
Ritratto del Cardinale Ludovico Pico della Mirandola (incisione).

confondibile alla fine con i pittori emiliani contemporanei, soprattutto a guardare con i loro occhi.

Il problema di fondo alla comprensione, ma anche alla ricostruzione stessa, di questa cultura figurativa, resta, come si è scritto, la mancanza di letteratura critica corrispondente, se non, in forma più elementare, di documentazione fondante. La testimonianza cruciale è rimasta sul testo di Bartolomeo dal Pozzo (1718), sostenuto marginalmente da Lanceni (1720, 1732), uomo di mestiere più che di cultura, che ha teso non poche trappole attributive; da Maffei (1732), all'opposto, teorico e classicista, troppo sbrigativo con la pittura; da Biancolini (1749), erudito troppo miope e confusionario. Fuori, il silenzio. Parziale eccezione si conferma, alla fine, dal suo osservatorio bolognese, Pellegrino Orlandi, col suo *Abcedario pittorico* del 1704, che offre una documentazione non minima su molti pittori, da Brentana

a Balestra, da Marchesini a Canziani, da Perini al Ferrarino. Ancora, da Bologna, si spingerà a Verona, mezzo secolo più tardi, Marcello Oretti, ma il suo sarà solo un accumulo di notizie erudite, che resteranno inedite. Nella Lombardia veneta, tanto generosa a suo tempo di commissioni per la pittura veronese, non si hanno mai risposte sulla sua ricezione. La Lombardia 'milanese' ottocentesca (e novecentesca) sigillerà poi il silenzio. Anche la riscoperta del Ferrarino 'milanese' è di questi anni, dopo la mostra di Verona del 1978. D'altronde questo panorama variegato e vastissimo di pittura sacra, di culto devozionale, non poteva dire più molto nei capisaldi laici e napoleonici di Milano e di Brescia ed è già tanto se non si distrussero le immagini sacre, come avvenne frequentemente, se non forse a Verona, a Padova. Mentre a Venezia prevalse la dispersione del commercio. Venezia era stata troppo assorbita a prender coscienza e tentare, invano, di salvare il suo patrimonio identitario. È già tanto se Antonio Maria Zanetti segnala puntualmente Balestra, che era per lui veneziano, e Odoardo Perini. A Verona il *Catastico* (1803-1804) di Saverio Dalla Rosa, direttore dell'Accademia,

risposta *in extremis* alla richiesta circolare di Antonio Maria Zanetti del 1776, che pure rimarrà per due secoli solo un documento manoscritto, sarà il censimento testamentario di tutta questa pittura barocca, che era appena sparita, che stava sparendo, che sarebbe andata gradualmente dispersa per tutto l'Ottocento, e dopo ancora, con relativamente poche sopravvivenze.

Si conferma in ogni caso che la punta dell'interesse critico (1704-1732) seguì di poco la punta dell'interesse artistico che si viene ora a riconoscere (1690-1732). Lanzi subito dopo, nella sua storia dell'arte nazionale, riconoscerà l'esistenza di una scuola veronese ma riterrà pochissimi nomi, con solo qualche riga di giudizio ciascuno: Barca, Lorenzetti, Amigazzi, Giarola, Locatelli, Rossi, Andrea Voltolini, Falcieri, Antonio Calza, Santo Prunato, "per cui la scuola veronese prese nuovo vigore". Poi Barbieri, Marchesini, un po' più di spazio per Balestra, e finalmente una vera biografia per Pietro Rotari, il solo contemporaneo che lo soddisfacesse. Mancano i nomi di Signorini, di Lonardi, di Perini, ossia dei veri alternativi, per sempre.

A Paolo Rigoli

1. S. Maffei, *Verona illustrata*, Verona 1732, capo sesto, p. 166.
2. Cfr. *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Vicenza 1978.
3. Sante Peranda, con una tela raffigurante *La Madonna col Bambino e san Sebastiano*, era presente anche nella Galleria di Bartolomeo dal Pozzo.
4. G. Ericani, "Poenitentia sive Estasis". *Una Maddalena di Pietro Liberi a Dossobuono di Villafranca Veronese*, in "Verona Illustrata", 2, 1989, pp. 65-70. Giustamente si fa rilevare che lo stemma Alessandri è aggiunto e il dipinto potrebbe arrivare dalla chiesa veronese di Santa Cecilia, dove Dalla Rosa ne cita uno dello stesso tema nel 1803. Liberi riferisce sulle collezioni veronesi a Cristina di Svezia nel 1664.
5. Cfr. G. Fossaluzza, *Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore "del chiaro giorno alquanto nemico"*, in "Verona Illustrata", 23, 2010, pp. 71-90.
6. C. Rigoni, *Giovanni Carbone e Giuseppe Diamantini a Vicenza*, in *Aldèbaran II. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona 2013, pp. 151-170.
7. Il ritardo della tela sull'altare a Colognola non dovrebbe costituire un problema; nella stessa chiesa, sull'altare di San Biagio, del 1644, il dipinto relativo di Aurelio Fabi fu collocato nel 1677. Cfr. *Conoscere per conservare. Il patrimonio storico-artistico delle chiese di Colognola ai Colli*, catalogo della mostra a cura di E. Rama, C. Rigoni, Colognola ai Colli 1985, pp. 188-190.
8. Bisogna sempre ricordare il fondamentale foglietto del diario di Carlo Sferini (1670 circa) che si appunta della Accademia veronese, ancora privata ma riconosciuta all'interno degli artisti, con la graduatoria della loro autorevolezza e importanza. Molti di loro sono nomi vuoti, ancora senza opere: "1. Cavalier Antonio Giarola. 2. Biasio Falcieri. 3. Bartolomio Cittadela. 4. Giovanni Burle. 5. Antonio Spadarin. 6. Giovanni Ceffis. 7. Giovanni Brunel. 8. Antonio Zamboto. 9. Giacomo Dondoli. 10. Daniel Trigdor. 11. Carlo Sferini. 12. Giulio Cesare Zambelini. 13. Francesco Melegati. 14. Santo Prunato. 15. Giova: Franc: Ferari. 16. Alvise Fracha. 17. Martin Cingarolo. 18. Francesco Palacioli. 19. [...] Tranquilini Bidello dei Sig. i Academici".
9. Cfr. L. Rossi, *Frammenti di notizie riguardanti Vangadizza di Legnago*, Vangadizza 2005, p. 9. Le tele provengono in realtà da Gromolo di Thiene, nel vicentino, e il committente, Nicolò Finozzi, era stato ritratto anche da Giambattista Volpato; cfr. C. Rigoni, *Immagini di potere e devozione tra Sei e Settecento a Vicenza*, in *Theatrum Urbis. Personaggi e vedute di Vicenza*, a cura di S. Marinelli, C. Rigoni, Verona 2003, pp. 91-140.
10. Cfr. S. Marinelli, *Crocevia, non confine. La pittura intorno al Benaco nella tarda età veneta*, in *Capolavori sacri sul Garda tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Riva del Garda, Museo Civico, 25 luglio - 1 novembre 2009), a cura di M. Botteri Ottaviani, S. Marinelli, M. Olivari, Riva del Garda 2009, pp. 72-91.
11. Inv. 2-65-108; penna e acquerello, 334 x 114 mm.
12. Sulla collezione Turco, cfr. E.M. Guzzo, *Quadrerie barocche a Verona: le collezioni Turco e Gazzola*, in "Studi storici Luigi Simeoni", XLVIII, 1998, pp. 143-167, con bibliografia precedente. Un dipinto inedito raffigurante *Zenobia salvata dai pastori* si conserva nel Museo Fesch di Ajaccio.
13. Cfr. L. Magagnato, *Antonio de' Pieri*, in *La pittura a Verona cit.*, pp. 221-223. Si ricorda, di De Pieri, anche *La nascita di san Giovanni Battista*, in San Giovanni Battista a Locara (San Bonifacio), ora in provincia di Verona ma diocesi di Vicenza, del 1717; cfr. S. Marinelli, *La pittura dei professori*, in *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, a cura di L. Caburlotto et al., Crocetta del Montello 2011, pp. 10-39.
14. Di Signorini resta qualche disegno, come il *Martirio di san Bartolomeo* del Museo di Grenoble e una figura di vescovo, nota soltanto da una fotografia dell'Istituto Germanico di Firenze. Cfr. S. Marinelli, *Bartolomeo Signorini*, in *Venise, l'art de la Serenissima. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, catalogo della mostra a cura di M. Favilla, Montreuil 2006, pp. 130-131.
15. Si veda E.M. Guzzo, "Qualche cosa di rimarco": *appunti sul patrimonio d'arte*, in *Angiari. Il territorio, la storia, il patrimonio artistico*, a cura di B. Chiappa, Angiari 1998, pp. 243-256.
16. Dovrebbe trattarsi di un dipinto giovanile, non lontano dalla pala di Mantova, che dovrebbe risalire al 1726. Questo notevole e sottovalutato pittore è però assai poco documentato. A lui spetta certamente anche il dipinto della Fondazione Cariverona, con *Tancredi davanti a Clorinda*, che per primo Knox pubblicò come di Odoardo Perini per la consonanza del tema con quello del pittore veronese nella Galleria di Ercole Giusti.
17. Cfr. S. Marinelli, *Vicende veronesi di Giambattista Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, atti del convegno a cura di L. Puppi, Padova 1998, pp. 43-46; *Museo di Castelvecchio. Disegni*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, G. Marini, Milano 1999.
18. Cfr. S. Marinelli, *Gregorio Lazzarini e Simone Brentana*, in "Arte Veneta", 62 (2005), 2006, pp. 40-53.
19. Olio su tela, ovale, 158 x 127 cm; opera segnalata da Christian Volle. La tela, in vendita nel 1720, compare tuttavia ancora nell'inventario dei beni del pittore allegato al testamento del 1742, a meno che qui non si tratti di una replica. Riguardo al tema sembra che ci sia una frequente fusione, e confusione, tra la storia del tiranno Dionigi di Siracusa e quella di Dionigi di Corinto, vescovo del II secolo dopo Cristo, ricordato da Girolamo.
20. Cfr. M. Favilla, R. Rugolo, "Con pena, e con penello": *Simone Brentana e Sebastiano Ricci*, in "Verona Illustrata", 22, 2009, pp. 41-51. I dubbi sull'autografia del dipinto da parte degli autori non hanno fondamento, perché questo pare corrispondere perfettamente al momento tardo di Brentana intorno al 1735. Anche le divergenze delle misure col quadro commissionato da Schulenburg (ventitré centimetri in meno in altezza e trentasei in meno in larghezza) sono facilmente superabili ipotizzando errori di calcolo sulla cornice, di traduzione delle misure o rifilature della tela o semplicemente anche errori materiali. Negli inventari si sono riscontrati, e frequenti, anche errori maggiori. Interessante è invece notare che il tramite per il pagamento della tela fu Giovanni Grossmann, un collaboratore di Antonio Calza. I dipinti spediti dall'Italia passarono, per un'ulteriore e spesso immediata dispersione, nella residenza degli eredi Schulenburg, nel castello di Wolfsburg, a pochi chilometri da Braunschweig e dalla vicina Hannover. Anche la presenza di due dipinti di Marchesini nell'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig può incuriosire per possibili relazioni con Schulenburg.
21. Si veda qui l'intervento di Luca Fabbri.
22. Cfr. P. Rigoli, *Inediti d'archivio per Simone Brentana*, in "Verona Illustrata", 10, 1997, pp. 87-101.
23. Cfr. S. Marinelli, *Due architetture dipinte con fiori e nature morte*, in *Louis Dorigny 1654-1742. Un pittore della corte francese a Verona*, catalogo della mostra a cura di G. Marini, P. Marini, Venezia 2003, pp. 120-121.
24. Sulla collezione Mosconi cfr. Guzzo, *Quadrerie barocche cit.*, pp. 143-167.
25. Cfr. D. Tosato, *La decorazione barocca della Sala del Capitolo nella Scuola Grande di Santa Maria della Carità a Venezia*, in "Nuovi Studi", 17, 2011, pp. 141-153.
26. Cfr. F. Rossi, *Alla riscoperta di Antonio Nobili, paesaggista veronese*, in "Verona Illustrata", 16, 2003, pp. 63-80.
27. Bisogna tener presente, tuttavia, che la bottega del bresciano Tommaso Porta fu attiva a Verona almeno dal 1718.