

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di laurea Magistrale in Storia dell'Arte

Tesi di laurea Magistrale

**SULLA PALA D'ALTARE CINQUECENTESCA
DELLA CHIESA DEI SANTI PIETRO E PAOLO
A NOVENTA PADOVANA.**

Relatore:

Alessandra Pattanaro

Laureanda: Francesca Nigrelli

Matricola: 1177217

Anno Accademico: 2022-2023

Al mio papà: ovunque tu sia sei sempre con me.

Indice:

Introduzione.....	3
1 - La pala d'altare della chiesa di Noventa Padovana: il contesto storico e sociale.....	5
1.1 <i>La chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Noventa Padovana.</i>	5
1.2 <i>La chiesa di Noventa Padovana nel Cinquecento.</i>	20
1.3 <i>Il patriziato locale.</i>	25
2 - <i>Ecce homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena: contesto artistico, analisi iconografica e storia critica.</i>	33
2.1 <i>Una pala poco nota: la storia critica.</i>	33
2.2 <i>Il contesto artistico: una traccia sulla pittura padovana nel Cinquecento.</i>	35
2.3 <i>Dario Varotari.</i>	55
2.4 <i>Questioni iconografiche.....</i>	63
2.5 <i>Analisi stilistiche.....</i>	84
Conclusioni.	97
GALLERIA DELLE IMMAGINI	103
<i>Bibliografia:</i>	165
<i>Sitografia:</i>	183

Introduzione.

Questo scritto si propone di indagare sulla pala d'altare della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Noventa Padovana ad oggi poco nota e rimasta senza attribuzione certa. Nonostante la scarsità di documentazione e notizie certe, si può cercare di far luce sul suo contesto storico ed artistico, partendo dalla stratificata storia della chiesa parrocchiale, in particolare nel XVI secolo; analizzando le personalità di spicco che abitarono nel paese alla ricerca di una possibile committenza.

Si esaminerà la breve storia critica per poi soffermarsi sul panorama pittorico padovano cinquecentesco, ciò sarà utile per comprendere il contesto di produzione della pala, in particolare osservando i dettami introdotti nelle raffigurazioni sacre dalla Riforma cattolica. Tali informazioni potranno servire per individuare sia una possibile datazione che lo stile dell'opera.

Il panorama artistico così delineato condurrà l'analisi verso la figura di Dario Varotari, artista veronesiano attivo a Padova già dagli anni Settanta del Cinquecento, in questa sede identificato come l'autore della pala con l'*Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena* della chiesa parrocchiale di Noventa Padovana, di cui si riporteranno la vita e le opere di più sicura attribuzione.

Successivamente, si potrà osservare come il dipinto è stato realizzato, l'iconografia ed i personaggi che popolano la composizione, cercando, per quanto possibile, di ricostruire le intenzioni dell'artista.

Infine, analizzando i motivi e gli stilemi presenti nella pala, riconducibili anche a maestri come Veronese e Tintoretto, si cercherà di collocare cronologicamente il dipinto nel *corpus* delle opere di Dario Varotari. Ciò sarà possibile grazie ad una serie di confronti, sia con personalità a lui vicine nel contesto artistico locale che con l'attenta osservazione delle opere da lui realizzate.

1 - La pala d'altare della chiesa di Noventa Padovana: il contesto storico e sociale.

1.1 La chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Noventa Padovana.

La chiesa che appare oggi a Noventa Padovana ha una storia antica ed è frutto di molti rimaneggiamenti nel corso dei secoli. Nonostante l'aspetto prevalentemente settecentesco, essa cela uno stratificarsi di memorie storiche che ne hanno completamente modificato l'apparenza, sia all'interno che all'esterno. Non si conosce con esattezza la data in cui sorse la chiesa ma ciò che appare dalle fonti porta a pensare ad una precoce esistenza di comunità religiose a Noventa Padovana.

La storia ecclesiastica di Noventa evidenzia la presenza di fedeli e comunità religiose sul territorio almeno a partire dal IX secolo¹. Le primissime tracce di una comunità cristiana ecclesiastica risalgono al 918 con il diploma di Berengario², in cui Noventa viene citata insieme ad altri paesi come territorio a dipendenza decimale verso il Capitolo della Cattedrale di Padova. Nonostante nel documento non venga mai citata esplicitamente l'esistenza di una chiesa la possibilità che essa fosse presente è avvalorata da diversi elementi che di seguito analizzeremo: In primis l'intitolazione, che già nel '200 era dedicata a San Pietro ma probabilmente ha una provenienza ancora più antica.

Il culto di San Pietro, infatti, era molto caro ai Longobardi che convertitisi al cattolicesimo abbandonarono l'eresia ariana e dedicarono una particolare attenzione al «principe degli apostoli e portinaio del Paradiso»³. Inoltre, in un interessante documento del l'XI secolo

¹ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, p.7. Si può dedurre dalle decime versate al Vescovo di Padova fino al 899 e successivamente, al Capitolo dei Canonici di Santa Maria su concessione del re d'Italia Berengario I.

² *Ivi*, pp. 7-11. Questa preziosa fonte venne stilata per ovviare alla perdita dei documenti nel rogo della chiesa di Santa Maria a Padova nel 899-900 durante un'incursione ungarica. All'interno degli archivi capitolari bruciati, infatti, vi erano anche le documentazioni legali riguardanti i diritti di decima sull'intero territorio padovano. Il documento stilato da Berengario I il 20 aprile 918 a Pavia concedeva e confermava alla Chiesa padovana le decime di tutta la città con annesse parrocchie e villaggi che vennero minuziosamente elencati.

³ *Ivi*, p. 27.

vengono citati nomi di «noventani» caratteristici dei longobardi (quindi non latini), quali ad esempio: Guizzardo, Viligelmo, Vilfredo o Guglielmo⁴.

La presenza di un nucleo longobardo a Noventa può essere realistica anche per la sua vicinanza e subordinazione con l'antica pieve di S. Michele Arcangelo di Torre⁵; qui, infatti, vi era la fortezza Gasparotto che fu presidiata prima dai Bizantini e poi dai Longobardi.

Si aggiunga poi che nel 1077 Rustico Da Montagnone, abitante dell'attuale Montegrotto, la cui chiesa era intitolata a San Pietro, dichiara conformemente al Diploma di Berengario, di non aver diritto sulle decime che aveva richiesto a Lion, Albignasego e Noventa. Egli affermerà di «vivere secondo la legge longobarda, secondo la mia stirpe». Con molta probabilità quindi la famiglia Montagnone in precedenza potrebbe aver avuto qualche diritto (di famiglia o di feudo) su questi tre paesi⁶.

Inoltre, la prima chiesa di Noventa potrebbe essere stata costruita grazie al vescovo di Padova, in quanto *ius episcopale*, probabilmente nel IX secolo. Fu in quel periodo che egli riacquistò il pieno potere in seguito alla profonda crisi dell'episcopato padovano che culminò nella distruzione di Padova e nel suo esilio⁷.

È quindi una possibilità che il primitivo luogo di culto appartenesse al periodo precedente la sopracitata crisi e che coinvolgesse gli anni tra il 602 e il 774 quando Padova e i suoi territori furono spartiti tra i ducati longobardi di Treviso, Vicenza e Verona⁸.

Sull'aspetto di tale luogo di culto non si hanno informazioni, probabilmente doveva essere provvisto di un portico ligneo, quasi sempre presente negli edifici sacri, ove i capi famiglia della comunità si riunivano per prendere decisioni collettive, nell'interesse della *vicinia* (antenata del comune).⁹

Le prime notizie certe giungono da un documento del 1203 e riguardano una lite sulle decime, tale scritto cita l'«*Ecclesia de Noventa*» dandoci quindi un termine temporale, oltre che

⁴ A. GLORIA, 1877, Doc. 238, p. 265.

⁵ GLORIA, 1877, Doc. 238, p. 265. Fino al XV secolo furono soggette alla Pieve di S. Michele di Torre diversi «*tituli*» o cappelle che poi divennero parrocchie con fonte battesimale proprio; tra esse è citata Noventa con S. Pietro (e Paolo).

⁶G. BROETTO, D. GALLO, 1977, pp.27-28. Nel redigere questo capitolo del libro Giancarlo Broetto e Donato Gallo fanno riferimento alle raccolte diplomatiche del Gloria e del Brunacci. Per questo brano in particolare si riferiscono ad A. GLORIA, 1877, p. 265.

⁷ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, p. 29. Il vescovo di Padova fu esiliato tra le Lagune a Malamocco dal 602 al 774 circa.

⁸ Purtroppo, non restano documenti di tale periodo in seguito all'invasione Ungara del 899 che comportò la distruzione dell'archivio della Cattedrale di Padova.

⁹ D. GALLO, 2018, p. 167.

una precisa collocazione geografica. Un'altra fonte del 1267 invece nomina il «*Presbyter Petrus Ecclesie Sancti Petri de Noente*» ed il «*Presbyter Guilielmo dicte Ecclesie de Noente*»¹⁰ fornendoci così la preziosa informazione sull'intitolazione della chiesa a San Pietro e sul nome dei suoi sacerdoti, sottoposti ancora alla pieve di Torre che comprendeva le chiese di Altichiero, Noventa Padovana, Ponte di Brenta, S. Vito, Cadoneghe, Mejaniga, Saletto di Vigodarzere e S. Lazzaro e tra esse era l'unica con il fonte battesimale.

Le informazioni dei secoli XIII e XIV sono poche e lacunose e oltre alle fonti sopra citate, riguardano soprattutto il pagamento di decime; è solo dal Quattrocento che si potrà avere qualche informazione più interessante poiché contenuta nelle trascrizioni delle visite pastorali¹¹.

Le prime due visite pastorali si tennero quasi a centovent'anni di differenza (1453 e 1572)¹² e nonostante la prima non contenga informazioni rilevanti per lo scopo di questo scritto la seconda è una vera e propria miniera di dati sulla configurazione cinquecentesca della chiesa¹³. Nel 1572 il parroco di Noventa era il vescovo Girolamo Ragazzoni (o Regazzoni) anche se in realtà a gestire la chiesa vi era da trent'anni Battista Simoni di Treviso, un povero cappellano che doveva far fronte ad una chiesa in cattive condizioni¹⁴. Regazzoni, infatti, aveva alienato tutti i campi del beneficio parrocchiale ai suoi parenti che a loro volta corrispondevano pagamenti esigui, rendendo difficile il compito di Simoni di avere cura dei restauri e degli acquisti di materiale per la chiesa.

In questa visita pastorale, quindi, dapprima vi è una descrizione dell'assetto della chiesa e delle sue dotazioni, poi sono enunciate le confraternite, i curati, la rendita e le spese; infine, vi è un inventario che oltre ad elencare gli oggetti contenuti nella chiesa ne indica lo stato ed i lavori da eseguire. Di seguito si riporta un estratto per osservarne i punti salienti:

¹⁰ G. BRUNACCI, 1772.

¹¹ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, pp. 30-85 Le visite pastorali a Noventa Padovana sono state riportate dal 1453 fino al 1900, in questa tesi vengono riportate le trascrizioni e le traduzioni dal latino di Broetto e Gallo. I documenti originali, sia in latino che in volgare, non sono più conservati nell'archivio parrocchiale poiché sono andati perduti per il cattivo stato di conservazione.

¹² *Ivi*, p. 30. La visita del 1453, nel 1884 non era presente nell'archivio e fu richiesta in copia da Mons. Moda, venne poi autenticata dalla Cancelleria Vescovile, per completare la serie delle visite pastorali a Noventa Padovana.

¹³ Non si sa se tale configurazione sia la stessa dei secoli precedenti ma almeno ci dà un'idea di come potesse essere la chiesa prima della ricostruzione settecentesca.

¹⁴ *Ivi*, 1977, p. 33. Questa visita pastorale fu la prima a seguito del Concilio di Trento in cui si ribadì l'obbligatorietà della residenza ai parroci (o rettori), nonostante questa decisione i rettori rimasero lo stesso privilegiati ed anche se erano residenti nel paese della parrocchia non ne esercitavano effettivamente la cura delle anime, come nel caso di Noventa Padovana.

NEL NOME DEL SIGNORE. AMEN (Visita alla chiesa di Noventa, l'anno 1572)

Nell'anno 1572 dalla nascita del Signore, decimaquinta indizione, il giorno primo del mese di maggio, il Rev.mo Nicolò Ormanetto, per grazia di Dio e della Sede Apostolica vescovo di Padova, volendo portare a termine la visita da lui stesso cominciata, si recò dapprima alla chiesa parrocchiale dei SS. Pietro e Paolo del paese di Noventa che dista tre miglia da Padova. Vi celebrò la messa e amministrò il sacramento della cresima, e, visitando detta chiesa, trovo che ne era il rettore il Rev.mo Sig. Girolamo Ragazzoni vescovo di Famagosta, il quale non vi risiede ma vi ha come cappellano curato il prete Battista Simoni da Cornuda, della diocesi di Treviso, di anni 66, il quale da trent'anni presta servizio nella suddetta chiesa.

Questa chiesa ha quattro altari. L'altare maggiore, non consacrato, che è dal lato orientale, sotto un arco, sul quale viene conservato, in un tabernacolo di legno dorato, entro una pisside decente di legno il Ss. Corpo di Cristo. L'altare, un tempo chiamato del Corpo di Cristo, che è dal lato sud sotto una specie di arco costruito sopra una colonna, non è consacrato. Un altro altare poggia sulla parete settentrionale ed è dalla parte delle donne, non consacrato e dedicato a S. Giovanni, il quarto altare, dedicato alla Madonna, qui non risulta, per dimenticanza.

Ha tre finestre dal lato sud con vetrate e specchi e un occhio ad occidente senza speculari.

Ha il cimitero e, nella parte occidentale a destra della porta, il campanile.

[...] Segue inventario.

Viene qui descritto di seguito quanto vi è da fare:

Dorar li calici et patene. Far due camisi con li cordoni et amitto. Far una pianeta bianca da festa ed una da morte parimente.

Due borse, una bianca et una roscia. Levar via il buco ove altre volte si soleva tener il S.mo Sacramento. Levar le ... alli camisi che vi sono. Due dozzene di purificatori. Una dozzina di fazzoletti per sugar le mani provvedendo di scatole per tenerli. Due corporali et scattola per tenerli. Due para de ampolline di vetro con due bacinetti. Provveder di qualche palio decente. Far una pisside d'argento dorata con suo velo pavilioncin et fodrar il tabernacolo di seta. Rinfrescar le pitture così della cappella come quelle che servono per palla all'altar grande. Dipinger il trave dove sta il crucifisso et rinfrescar il crucifisso, et far che la lampada sia per mezzo dell'altare. Sian dipinti li banchi, far predella all'altar grande; accomodar il pavimento salizzando per tutto dove non è salizza. Accomodar la sacristia nelle fessure, facendo una vetriata alla finestra; fare una palla allo altar vecchio del Corpo di Cristo levando il tabernacolo. Rinfrescar la palla dell'altar della Madonna.

Far una vetriata all'occhio della chiesa. Rinfrescar le pitture dell'altar di S. Giovanni facendogli predella. Siano dipinti tutti i balaustri che sono all'altare et anco la separazione tra li uomini et donne riducendola in miglior forma. Lavar i depositi. Fare ciborio al fonte del Battesimo facendolo un poco più verso il cantone, tanto discosto che si possa andarvi attorno e farli balaustro depinte. Stropar la finestra la quale vi ha sopra il campanile. Sbiancheggiar la chiesa, far cassette di cuoro alli vasi degli ogli fedrati di seta. Haver un libro migliore per il battezzare. Mettere il Tabernacolo che si Teneva il Sacramento altre volte, nel muro a sinistra della parete occidentale. Accomodar il sacrario. Riparar la casa della chiesa che vi possa habitar il prete; far tre croci per li altari di legno dipinte.

Da questo scritto, innanzitutto, si coglie la disposizione dei quattro altari: ad est l'altare maggiore, a sud l'altare del Corpo di Cristo, a nord l'altare di S. Giovanni e con buona

probabilità a sud-ovest quello della Madonna¹⁵. L'edificio era ad un solo vano e gli ingressi si trovavano ad est e ovest, quello ad ovest era sovrastato da un piccolo occhio o rosoncini¹⁶, mentre a sud c'erano tre finestre¹⁷. Il soffitto (come attestato nella visita precedente) era un semplice solaio con travature a capriate mentre il pavimento doveva essere piuttosto irregolare, realizzato con macigni o pietre cotte¹⁸. La sagrestia si trovava a destra dell'altare maggiore e aveva il soffitto a volta ed una finestra, mentre a destra della porta a sud c'era il campanile (nello stesso sito di quello attuale)¹⁹.

Viene esplicitato che la chiesa possedeva un cimitero e un fonte battesimale (a sinistra della porta ovest) senza ciborio e balaustra, con a fianco il sacrario.

Risulta quindi che l'orientamento della chiesa cinquecentesca fosse l'opposto di quella attuale²⁰. Il cronista Andrea Cittadella nel 1605 ne riporta delle misure: quarantotto piedi per ventiquattro, una struttura modesta di appena otto metri e mezzo per diciassette, non si sa se tali misure si riferiscano però all'intera chiesa oppure alla sola navata escluso il presbiterio²¹.

Per quanto riguarda il presbiterio, si può cogliere avesse una volta, probabilmente a crociera, che avesse una parete di fondo dritta, che fosse affrescato e che non avesse una pala d'altare congrua (che nel testo sopra citato viene ordinata), forse un'immagine consunta. Il tabernacolo era di legno dorato e aveva una pisside lignea²². Si evince ci fosse un crocifisso dipinto (probabilmente di legno, oggi perduto) appeso ad una trave di legno sull'arco del presbiterio. Sia l'altare di S. Giovanni che quello della Madonna possedevano un dipinto mentre

¹⁵ D. GALLO, 2018, p. 171. Dal 1572 si diffonde il culto della Madonna in seguito alla battaglia di Lepanto avvenuta nel 1571.

¹⁶ *Ivi*, p. 170. L'ingresso principale detto *porta regia* o *rèza* era quello ad ovest e si trovava inserito in una facciata a capanna con un semplice occhio che rimase per secoli senza vetri, nella visita pastorale del 1453 venne infatti ordinato di chiuderlo affinché colombe ed altri volatili non entrassero nella chiesa. L'ingresso principale, inoltre, era precedentemente adibito all'entrata in chiesa delle donne. La chiesa era divisa trasversalmente da cavalletti di legno e tele tese per separare lo spazio degli uomini (la parte davanti, vicina all'altare maggiore) da quello delle donne (la parte posteriore della chiesa), gli uomini quindi entravano dalla porta laterale a sud. Successivamente (circa nel XVI sec.) l'ordine d'ingresso si invertì, dalla porta principale entravano gli uomini e da quella laterale le donne.

¹⁷ *Ivi*, p. 168. Una delle finestre probabilmente illuminava l'altare maggiore mentre le altre due dovevano essere abbastanza lontane tra loro in quanto vi fu aperta una porta in mezzo, successivamente chiusa e spostata in un'altra posizione, inoltre gli altari erano poggiati al muro.

¹⁸ *Ivi*, p. 170. Per quanto riguarda la muratura Gallo riporta la presenza di: «pareti esterne coronate da archetti ripetuti nel sottotetto, secondo i moduli romani ma di plurisecolare durata dell'edilizia sacra rurale di area padovana e veneta».

¹⁹ *Ibidem*. Il campanile era sicuramente provvisto di una cuspide (a cono o a piramide), la sua struttura doveva essere semplice, non si sa se con bifore o pilastri e già dal 1605 era fornito di due campane. Il campanile neogotico che si può apprezzare oggi è stato ricostruito sul basamento del precedente nel 1854-57.

²⁰ Come prevedeva la norma non scritta che raccomandava l'abside ad oriente e l'ingresso principale ad occidente.

²¹ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, p.33.

²² D. GALLO, 2018, p. 170. Nel 1696 il tabernacolo fu ricostruito in marmo e la pisside divenne fuori norma dopo il concilio di Trento venendo rifatta in argento nel 1580.

quello del Corpo di Cristo non ancora. Tutte le parti dipinte qui sopra elencate risultavano in cattivo stato e quindi da restaurare.

Questo documento riporta per intero l'intitolazione della chiesa di Noventa Padovana, è noto che la chiesa fosse intitolata a San Pietro già nel 1265 ma è dal Quattrocento che compare in alcuni documenti anche il nome di San Paolo e questa visita pastorale ne è un esempio. È rilevante sottolineare però che la chiesa fu effettivamente consacrata ad entrambi i santi solamente nel 1749.

Nel resoconto della visita pastorale del 1656 (la quarta conservata nell'archivio), l'assetto della chiesa non appare differente, viene però qui specificato qualche ulteriore dettaglio. Tutti gli altari risultano essere di pietra e non consacrati, posseggono tutti un altare portatile inserito nella mensa e sono tutti legati ad una confraternita oppure ad una famiglia: l'altare maggiore a quella del Santissimo (Sacramento), l'altare della Beata Vergine Maria (precedentemente citato come altare della Madonna) alla confraternita della Beata Vergine Maria, quello dei SS. Rocco e Sebastiano (precedentemente altare del Corpo di Cristo)²³ è dell'omonima confraternita ed infine l'altare della Decollazione di S. Giovanni Battista (precedentemente solo altare di S. Giovanni) è di giurisdizione della famiglia dei Salo di Padova. Inoltre, nel documento viene richiesto un ampliamento della sagrestia. Nelle successive visite e resoconti del Seicento non si segnalano nuove rilevanti informazioni strutturali o riguardanti l'arredo sacro; è da notare però che a fine secolo la chiesa si trovi in pessime condizioni, quasi a rischio di crollo.

Tra il 1705 e il 1714 avvenne la ricostruzione della chiesa e nel 1749 venne consacrata con rito solenne dal Cardinale Carlo Rezzonico (divenuto poi papa col nome Clemente XIII)²⁴. Il rito della dedicazione fu compiuto secondo l'antico Pontificale romano, ed oltre alla consacrazione dell'altare maggiore avvenne anche la dedicazione ai santi Pietro e Paolo. Questo

²³ D. GALLO, 2018, p.173. L'altare dei SS. Sebastiano e Rocco, santi ausiliatori contro la peste, viene già citato nella visita pastorale del 1613 ma non è presente in quella del 1572, probabilmente fu eretto grazie all'omonima confraternita che potrebbe essere nata subito dopo la grande pestilenza del 1576. Alla fine del Seicento, come riferito da un'iscrizione riportata da Giacomo Salomonio, venne ricostruito dal patrizio veneziano Giorgio Pisani. Per il testo completo dell'iscrizione si veda: G. SALOMONIO, 1701, p. 592

²⁴ Talvolta, nelle fonti, la data della ricostruzione viene confusa con quella della consacrazione, è stato possibile risalire ad un periodo precedente grazie all'atto di morte dell'allora parroco Giovanni Formenti, conservato nei registi parrocchiali (Archivio Parrocchiale- Cartella Morti 1669-1837. Registro 1704-1717. Doc II).

avvenimento è riportato tutt'oggi in un'iscrizione situata nel retrofacciata, a sinistra dell'ingresso per chi entra, sotto la cantoria dell'organo²⁵.

La ricostruzione avvenne sia per il cattivo stato dell'edificio che per il significativo aumento della popolazione di Noventa, sia locale che in villeggiatura²⁶. Noventa Padovana in quel periodo si sviluppò in un'area di cinque chilometri.

Le carte settecentesche della fabbrica parrocchiale sono andate perdute ma è possibile ricostruire fasi e cronologie dei lavori di ricostruzione grazie ad altre fonti: innanzitutto, restano le annotazioni scritte da Don Giovanni Formenti nei registri dei morti e dei battezzati e rimane anche qualche documento tratto dall'Archivio vescovile di Padova (doc I, 1-3)²⁷.

Emerge che il 26 agosto 1705 venne data l'autorizzazione a riedificare la chiesa demolendone il muro laterale; i lavori iniziarono quindi con la costruzione del presbiterio nel lato in cui c'era la facciata della chiesa preesistente. Così facendo le funzioni non sarebbero state sospese poiché la costruzione nuova avrebbe inglobato la precedente per poi demolirla.

Dal registro dei morti si evincono dei dati sui lavori in corrispondenza alle informazioni sulle sepolture che avvennero nel «Choro nuovo della Chiesa Parrocchiale²⁸»; il 22 luglio 1706 viene dato il permesso di benedire il nuovo altare e coro e verso la fine del 1707 iniziarono i lavori della volta a crociera posando i cornicioni in pietra tenera.

Il 18 maggio 1714 viene concesso al parroco il permesso di benedire la chiesa riedificata dal vicario generale della diocesi. La costruzione doveva quindi essere terminata, fatto testimoniato anche dal registro dei battesimi che in data 12 luglio cita: «questo fu il primo, che ricevè l'acqua battesimale nella chiesa nuova»²⁹.

I lavori proseguirono per nove anni in maniera abbastanza omogenea, le murature esterne furono realizzate con materiali affini tra loro anche se l'abside risulta costruito con mattoni di provenienza diversa³⁰.

²⁵ D. GALLO, 2018, p. 167. Tale iscrizione su lapide di marmo risulta essere un rifacimento novecentesco, l'originale era infatti di marmo nero. È noto che l'iscrizione originale si trovasse sulla parete destra della navata almeno fino alla metà del XX secolo.

²⁶ A Noventa Padovana vennero in visita importanti esponenti della nobiltà padovana o del patriziato veneziano che spesso costruivano le loro ville per trascorrere le vacanze. Alcuni esempi sono: i Giovanelli, Giustiniani, Grimani e Vendramin.

²⁷ In questa sede reperito da G. BROETTO, D. GALLO, 1977, poiché l'Archivio è momentaneamente inaccessibile.

²⁸ Registro Morti 1704-1717.

²⁹ Registro Battesimi 1633-1719.

³⁰ D. GALLO, 2018, pp. 175-176. È verosimile che fosse stata allestita una fornace per la cottura dei mattoni, vicino al cantiere, in un campo appartenente al beneficio parrocchiale.

La nuova chiesa si rifaceva a modelli di architettura sacra veneziani e padovani di cui grandi artisti e abili maestranze erano esponenti sia in campo architettonico che scultoreo. Proprio in questo ambito troviamo dei grandi esponenti della scuola settecentesca padovana di scultura come Giovanni Bonazza ed il suo allievo Pietro Danieletti³¹, che operarono in importanti chiese di Padova (Torresino, Santo, San Canziano e San Tommaso Martire), vi era dunque un alto livello di committenza artistica di cui però non sono noti i nomi, come ignoto è l'autore della struttura architettonica.

Si possono ipotizzare dei nomi osservando la facciata (fig. 23), i caratteri del perimetro murario esterno e la pianta della chiesa che la ricollegano all'ambiente dei *maestri murari* o *proti* che lavorarono tra il Seicento ed il Settecento al coro meridionale della cattedrale di Padova, a stretto contatto con l'architetto conte Girolamo Frigimelica³². Gli esterni appaiono stilisticamente non elementari con grandi finestroni semicircolari inseriti tra coppie di lesene di ordine toscano sulle pareti laterali (figg. 21, 22).

La facciata fu probabilmente l'ultimo elemento realizzato prima della consacrazione³³, ha un grande frontone e un portale con timpano. Anch'essa riporta elementi che fanno pensare alla "scuola padovana" del Frigimelica, come ad esempio l'ordine gigante ionico ed i basamenti semplici (elementi che ricordano la facciata di Santa Maria del Pianto detta del Torresino a Padova), tuttavia il suo stile si avvicina anche ai classici modelli primo settecenteschi in voga tra Venezia e la terraferma che ricordano Domenico Rossi e Giorgio Massari³⁴.

³¹Per una panoramica sulle opere d'arte di questi due scultori all'interno della chiesa di Noventa Padovana si veda: C. SEMENZATO, 1966, pp. 49-51 e 55-57.

H. HONOUR, 1966, pp. 659-660. Giovanni Bonazza (Venezia 1654 – Padova 1736) Fu il capostipite di una delle più importanti famiglie di scultori del Veneto, studiò a Venezia sotto Giusto Le Court. Nel 1696 si trasferì a Padova ed entrò a far parte della fraglia dei tagliapietra, lavorò principalmente nelle chiese di Padova e dintorni con uno stile inizialmente barocco che col passare del tempo divenne più leggero ed elegante. A Padova è ricordato principalmente per le sue opere nella Basilica del Santo e nella chiesa dei Servi.

G. BALDISSIN MOLLI, 1986, pp. 602-603. Pietro Danieletti (Padova 1697 - ivi 1776) scultore allievo di Giovanni Bonazza, risultò iscritto alla fraglia dei tagliapietra dal 1725, operò principalmente tra Padova e provincia. Nell'ultimo periodo della sua attività artistica realizzò alcune statue per Prato della Valle.

³²N. BALATA, L. FINOCCHI GHERSI, 1998, pp. 682-683. Girolamo Frigimelica Roberti (Padova 1653 - Modena 1732) fu un architetto, librettista e poeta. Nacque a Padova e viaggiò a Roma, Verona e Venezia per poi trasferirsi a Modena. Operò principalmente in Veneto, dove è ricordato maggiormente per il progetto di villa Pisani a Strà.

³³ La facciata è stata restaurata nel 1977.

³⁴F. LENZO, 2017, pp. 606-608. Domenico Rossi (Morcote 1657 - Venezia 1737) fu un architetto attivo principalmente a Venezia ed in Friuli. Nacque in Svizzera ma all'età di otto anni si trasferì a Venezia dove ricevette una notevole istruzione, lavorando in bottega da Alessandro Tremignone prima e Baldassarre Longhena poi. Inizialmente si occupò della costruzione di altari ma successivamente, grazie alla sua grande formazione tecnica, realizzò anche molti progetti per chiese e facciate. Un esempio caratteristico del suo lavoro è la facciata di San Stae a Venezia.

M. MANDER, 2008, pp. 726-729. Giorgio Massari (Venezia 1686 - ivi 1766) fu un architetto, lavorò soprattutto a Venezia, Padova e provincia ma anche in Friuli. Il suo stile architettonico ricorda Baldassarre Longhena con dei

L'esecuzione della facciata è di notevole finezza classica con accenni rococò, più attenta alle superfici che alle masse plastiche ad eccezione del portone più espressamente barocco. Vi sono presenti diverse statue: nelle nicchie laterali si possono apprezzare le statue di San Pietro e San Paolo di Pietro Danieletti, sopra il portale degli angeli barocchi recanti gli attributi dei santi dedicatari (la spada di S. Paolo e le chiavi di S. Pietro) e ai vertici del frontone le rappresentazioni di Fede, Speranza e Carità³⁵.

Insieme alla ricostruzione degli esterni vi fu anche quella degli interni, gli altari divennero cinque: il maggiore e quattro minori³⁶. Anche questo dato è deducibile dal registro dei morti, sono infatti riferite due sepolture in chiesa «avanti l'altare del Crocefisso» che non viene mai citato in precedenza. Abbondantemente citati, invece, sono i due altari della Madonna del Rosario (ex altare di S. Giovanni) e dei santi Sebastiano e Rocco (precedentemente del Corpo di Cristo) vennero costruiti nel 1696 come testimoniato da due iscrizioni riportate da Giacopo Salomonio³⁷:

Questo altare dedicato alla Madonna del Rosario rese a proprie spese di marmo da ligneo qual'era la pietà popolare spinta dalle pie esortazioni del M. Rev. D. Matteo Viero Vicentino Pievano allievo del Seminario Patavino mentre era Vescovo di Padova il Cardinale di Santa Romana Chiesa Barbarigo e Doge di Venezia l'inclito Silvestro Valier nell'anno 1696. In questo tempo anche il tabernacolo fu costruito di marmo col denaro della stessa popolazione.

Sopra l'altare dei Santi Rocco e Sebastiano:

Vive e vivrà in eterno la devota pietà del Nobil Uomo Giorgio Pisani Patrizio Veneziano: vedi infatti quest'altare eretto dalle fondamenta ed abbellito d'ornamenti a sue spese.

28 ottobre 1696³⁸.

Grazie ai testi delle lapidi si sa che questi due altari “gemelli” vennero eretti poco prima della ricostruzione della chiesa e successivamente, essendo stati tra le ultime opere dell'edificio preesistente, trasportati e ricomposti.

richiami anche ad Andrea Palladio e Jacopo Sansovino. Tra le sue opere più importanti vi sono la chiesa di S. Marcuola e dei Gesuati a Venezia.

³⁵ D. GALLO, 2018, pp. 170-171.

³⁶ Gli altari minori nel corso dei secoli cambiarono la dedicazione diverse volte; tuttavia, è possibile risalire a quella cui erano destinati alla data della ricostruzione grazie ai commessi di marmo al centro degli stessi, in essi vi sono rappresentati i santi dedicatari.

³⁷ G. SALOMONIO, 1696, p. 287.

³⁸ G. SALOMONIO, 1701, p. 592. Testo tradotto dal latino da Broetto e Gallo.

D'impronta più settecentesca sono invece l'altra coppia di altari: il nuovo altare del Crocefisso e quello di S. Giovanni³⁹. Per la raffinatezza degli intarsi di pietre colorate e motivi decorativi presenti nei paliotti (figg. 7, 9, 11, 13), probabilmente furono realizzati da qualche bottega padovana specializzata di tagliapietra. Nel complesso i due altari sono stilisticamente omogenei.

Databile tra il 1707-1714 vi è anche la scultura della *Madonna col bambino (o Madonna del Rosario)* di Giovanni Bonazza che era posta sull'omonimo altare a destra nell'arco del presbiterio (oggi posta sopra al fonte battesimale, fig. 15).

L'affresco del soffitto, raffigurante il *trionfo dei Santi Pietro e Paolo con angeli* (fig. 16), fu realizzato poco prima della consacrazione della chiesa, l'autore ad oggi risulta ignoto anche se inizialmente fu attribuito a Girolamo Brusaferrò⁴⁰. Attorno all'affresco venne lasciato dello spazio probabilmente per un'incorniciatura quadraturistica che però non venne mai realizzata⁴¹.

In seguito, nel 1753, il cardinale Rezzonico tornò in visita a Noventa e notò che l'altare maggiore era stato spostato. Di seguito un breve estratto riferito a tale altare, dove ormai da tempo doveva trovarsi la pala d'altare:

Visitò:

L'altare maggiore, dedicato ai santi Apostoli Pietro e Paolo patroni di questa chiesa. Essendo stato, dopo la consacrazione, spostato in altro luogo, lo dichiarò sconsecrato. Comandando che intanto venisse messa sopra la pietra Sacra, fino alla nuova consacrazione.

³⁹ D. GALLO, 2018, p. 177. L'altare di S. Giovanni è forse tra tutti quello di cui rimane maggiore traccia documentaria. È risaputo che fosse presente nella chiesa già nel Cinquecento e col passare del tempo cambiò dedizione ben due volte.

L'altare fu eretto da Giovanni Salò o Sallo o da Salò che gli mise in dotazione anche i redditi derivati da un piccolo terreno a Cadoneghe, alla sua morte (nel 1588), come previsto dal testamento, vi fece realizzare la sua sepoltura. Anche in questo caso questi fatti sono noti grazie a due iscrizioni, ora perdute, tramandate dal Salomonio che riportano la dedizione, la data di costruzione, il committente dell'altare e la presenza della sepoltura. L'altare che possiamo apprezzare oggi è intitolato a Sant'Antonio e sfoggia una statua del Santo con in braccio il bambino che fu acquistata nel 1917. È realizzato in pietra calcarea bianca con colonne corinzie a foglie d'olivo di marmo giallo, timpano spezzato con vasi scolpiti, parapetto con rimessi colorati a motivi geometrici e al centro una cornice con specchiatura marmorea frastagliata. L'altare è databile tra il 1715 e il 1717 grazie ad alcune note dalla fraglia del Santissimo Sacramento, cui spettava l'amministrazione del legato Sallo tenendo un registro delle spese.

⁴⁰ *Ivi*, 2018, pp. 176-179.

N. IVANOFF, 1972, pp. 682-683. Girolamo Brusaferrò (1684-1760 ca.) fu un pittore veneziano. Allievo di Niccolò Bambini, si interessò poi alla maniera di Sebastiano Ricci creando così uno stile che interpretava entrambi i maestri. Fu attivo principalmente in Veneto anche se alcune sue opere si possono apprezzare in Croazia. L'attribuzione al Brusaferrò è stata scartata in seguito ad una precisazione sulla sua data di morte che inizialmente si credeva avvenuta nel 1760, con la data rivista del 1745 è impossibile quindi che egli avesse realizzato l'affresco.

⁴¹ Per riempire tale spazio all'inizio del XX secolo venne realizzata una cornice architettonica che fu però rimossa con il restauro del 1972.

Nel resto della descrizione si può osservare la presenza delle strutture murarie e gli arredi sacri essenziali ancor oggi presenti nella chiesa, vi erano infatti: cinque altari, i due confessionali⁴², il battistero⁴³, l'organo, il pulpito, la sagrestia ed il campanile⁴⁴.

L'altare maggiore venne realizzato da Pietro Danieletti intorno al 1748 (fig. 2)⁴⁵, la sua eleganza e raffinatezza benché lontana dai gusti settecenteschi fu ampiamente apprezzata, esso infatti, non subì particolari rimaneggiamenti nemmeno nell'Ottocento. Costruito in marmo di Carrara con rimesse di verde antico di Verona, presenta una mensa con paliotto in bassorilievo (raffigurante la *Consegna le chiavi a San Pietro*, fig. 3), sopraelevata da tre gradini e ornata lateralmente da volute con teste d'angelo. Nella parte superiore si trova il ciborio riccamente lavorato come un tempietto, con un cupolino sormontato da una piccola statua del Salvatore risorto. Ai lati del ciborio l'apparato dei candelabri è sostenuto da gradini con a fianco i basamenti che sorreggono le grandi statue dei santi Pietro e Paolo, rispettivamente l'uno alla sinistra di chi guarda e l'altro alla destra; entrambi i santi reggono i loro attributi: Pietro ha le chiavi e Paolo il libro e la spada.

Ai lati dell'altare, incorniciati da lesene ioniche con alti basamenti, furono inseriti due grandi teleri, donati nei decenni subito dopo la ricostruzione da Giovanni e Benedetto Giovanelli, i cui nomi e stemma di famiglia sono emersi a seguito di una pulitura. Queste due tele, affini alla tarda scuola veronesiano-tintorettesca, inizialmente furono attribuite ad Alessandro Maganza (1556-1632) ma in seguito è stata proposta più opportunamente la mano di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense⁴⁶. Esse rappresentano la *Presentazione di Gesù al Tempio* (guardando l'altare sulla destra, fig. 4) e l'*Adorazione dei Magi* (sulla sinistra, fig. 5).

La visita pastorale del 1778 vide invece la riconsacrazione dell'altare maggiore per mano del vescovo Nicolò Antonio Giustiniani. La parrocchia era retta dal parroco Don Paolo Bazetta

⁴²Nella visita pastorale del 1656 era citato un solo confessionale posto al lato dell'epistola cioè a sinistra dell'altare maggiore e ne veniva ordinato un secondo da porre al lato del vangelo (a destra dell'altare maggiore sotto al pulpito), è nel 1753 che troviamo citato anche il secondo.

⁴³D. GALLO, 2018, p. 170. Il battistero nel 1680 venne spostato in una piccola cappella con pavimento di mattoni. Attualmente si trova sempre in una cappellina, sulla parete sinistra per chi entra ed è dotato di balaustra.

⁴⁴G. BROETTO, D. GALLO, 1977, p. 60.

⁴⁵*Ivi*, p. 118. Sullo zoccolo della statua di S. Paolo è possibile leggere la firma dello scultore, in forma abbreviata e con caratteri capitali: «PIE. DANI. F.» ossia Pietro Danieletti fece.

⁴⁶F. PAGOTTO, 2020, pp. 430-433. Antonio Vassilacchi detto "l'Aliense" (Milo 1556 – Venezia 1629) nacque in Grecia ma si trasferì con la famiglia da bambino a Venezia, dove a sedici anni fu mandato a studiare nella bottega di Paolo Veronese. Nel 1584 entrò a far parte della fraglia dei pittori veneziani, da qui nacque il suo soprannome che derivò dal latino *alienus* ossia straniero. Operò principalmente a Venezia e nel Veneto. Fu uno degli artisti incaricati di eseguire degli affreschi a palazzo Ducale dopo che fu distrutto da un incendio nel 1577.

e dal cappellano Don Antonio Gasparini. Giustiniani rimase a Noventa dal 3 al 5 ottobre, concludendo la visita con grande soddisfazione. Ne venne scritto:

Si presentò poi il molto Rev. Rettore, che fu lodato sia per il culto e il decoro della Sua Chiesa, sia per la vigilanza e la diligenza nello svolgere il suo compito parrocchiale.

Circa settant'anni dopo la sua ricostruzione, la chiesa appare in buono stato e degna di lodi⁴⁷. Anche nell'ultima visita pastorale, nel 1900, si possono leggere elogi sulla cura delle anime e dell'edificio e si conclude con la frase: «La visita ha lasciata la più cara impressione»⁴⁸.

Entrando nella chiesa oggi si può apprezzare una spaziosa e luminosa navata unica, di forma rettangolare, con pavimento geometrico in marmo bianco, nero e rosso. Originariamente l'interno appariva ancora più semplice, perché mancavano le incorniciature a stucco che risalgono al restauro del 1953. Le pareti laterali ospitano due finestre a semicerchio per lato incorniciate da un doppio ordine di lesene, sotto ioniche, sopra toscane.

In corrispondenze delle finestre più vicine al presbiterio, su ambedue le pareti, sono situati gli ingressi secondari mentre negli spazi tra di esse, circa al centro delle pareti, sono situate delle nicchie poco profonde contenenti due degli altari minori (a nord l'altare di S. Antonio e a sud quello del Sacro Cuore, figg. 10, 12). Sulla parete sud, sotto la finestra più vicina all'ingresso, è presente un'altra piccola nicchia rettangolare contenente il fonte battesimale con una balaustra in marmo rosso (fig. 14). Sulla parete è appeso un arazzo a filo realizzato da Orlando Tisato (1926-2010) artista nato a Noventa e molto apprezzato dalla comunità. La cappellina battesimale è sormontata da un'elegante nicchietta contenente la *Madonna col Bambino* del Bonazza (fig. 15).

Si susseguono per tutte le pareti laterali le stazioni della Via Crucis; secondo una nota del registro parrocchiale dovrebbero essere datate 1869 ed attribuibili a Francesco Hayez (figg. 17, 18)⁴⁹, tuttavia, tale nota è l'unica prova dell'attribuzione ma denota una coscienza, anche nel passato, della qualità di tali opere⁵⁰.

⁴⁷ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, p.72.

⁴⁸ *Ivi*, p.85.

⁴⁹ M. DI MONTE, 2004, pp. 660-667. Francesco Hayez (Venezia 1791 – Milani 1882) fu un pittore tra i maggiori esponenti della pittura romantica. Nel 1850 divenne titolare della cattedra di pittura all'accademia di Brera. In molte delle sue opere è contenuto un messaggio patriottico nascosto, la sua opera più celebre è *Il bacio*.

⁵⁰ www.parrocchianoventa.org

L'ingresso principale è situato ad est ed il portone interno è in legno con tre punti di accesso, due più piccoli laterali ed uno grande centrale. È affiancato dai due confessionali e sormontato da una cantoria con lieve movimento curvo dipinta con tre tele settecentesche che rappresentano da sinistra: la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, *Cristo e l'adultera* e *l'incontro con Zaccheo* (fig. 20)⁵¹.

Sulla parete est sopra la cantoria svetta il maestoso organo, finito di realizzare nel 1898 da Domenico Malvestio e figlio, come riportato dalla targhetta all'interno dello strumento, fu inaugurato lo stesso anno dal noto sacerdote-compositore Lorenzo Perosi⁵². Alcune parti dell'organo furono realizzate utilizzando materiali di quello preesistente settecentesco⁵³.

Il soffitto appare ancora oggi come nel Settecento, con l'affresco centrale circondato da uno spazio vuoto all'interno di una sottile incorniciatura bianca. Nell'arco che incornicia il presbiterio sono presenti gli altri due altari minori, alla destra di chi entra c'è l'altare della Madonna mentre a sinistra c'è quello di San Giuseppe (fig. 6, 9).

La zona presbiteriale appare sopraelevata da tre gradini in marmo rosso con il pavimento geometrico dello stesso materiale, sormontata da una volta a crociera (fig. 19). Sulle pareti laterali i due grandi teleri sono incorniciati da lesene ioniche che poggiano su alti basamenti. Al centro del vano c'è la mensa e subito dietro l'altare del Danieletti col tabernacolo. La zona absidale è semicircolare così come il cupolino che è riccamente decorato da stucchi con racemi e dalla colomba posta nel centro (fig. 25). Sempre nella zona absidale trova spazio la pala d'altare inserita in una sontuosa cornice barocca stuccata con timpano spezzato, su cui svetta il calice con l'Eucaristia (fig. 24).

La sacrestia è ottocentesca, venne inaugurata nel 1888 nella solennità della Madonna del Rosario come riportato dalla lapide murata, essa contiene ancor'oggi oggetti liturgici antichi (raramente anteriori all'Ottocento)⁵⁴. Nel 1899 venne realizzata la cappella della Madonna di

⁵¹ C. B. TIOZZO, 1977, p. 423.

⁵² M. ENGELHADT, 2015, pp.442-431. Lorenzo Perosi (Tortona 1872 - Roma 1956) fu un presbitero, compositore prolifico e direttore di coro, noto autore di oratori, musica liturgica (soprattutto messe polifoniche) e motetti. Studiò pianoforte, violino e organo, divenendo molto competente in quest'ultimo strumento, tanto da essere spesso chiamato per collaudi ed inaugurazioni. Viene considerato guida ed esponente di spicco del movimento Ceciliano che riformò la musica sacra nella Chiesa cattolica.

⁵³ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, pp. 126-128. Sul riutilizzo di pezzi realizzati precedentemente vi è la certezza data dai lavori di revisione dell'organo che hanno messo in luce cinque registri di canne siglati con il marchio di Gaetano Callido (Este 1727 - Venezia 1813). Egli fu uno dei maggiori esponenti della scuola d'organaria veneziana.

⁵⁴ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, p. 119. Quando la sacrestia venne ultimata, l'allor parroco Mons. Moda ne fece rinnovare in gran parte gli oggetti.

Lourdes, situata dietro l'abside e inaugurata l'11 febbraio 1900 ed essa è attualmente in funzione come cappella invernale o feriale.

Il campanile si trova sul fianco nord della chiesa, fu innalzato tra il 1854 e il 1857 da disegno dell'ornatista Rizieri Pietro Calcinardi⁵⁵. È caratterizzato da uno stile moresco con motivi gotico-veneziani. È alto cinquantasei metri, di cui ventidue a forma di torre, ed i restanti sono costituiti: dalla cella campanaria, con quattro campane⁵⁶, decorata dall'orologio e dagli eleganti finestroni gotici, una piattaforma quadrata su cui poggia la torretta a base ottagonale con cupola ed infine una piccola torretta rotonda che ospita in cima la croce cristiana ricamata in ferro⁵⁷.

Il sagrato antistante alla chiesa, fino al 1830 era area cimiteriale, da qualche decennio è stato privato dei "muretti" che lo delimitavano e oggi appare come un solido basamento all'architettura della facciata. Completamente rifatto nel 2001, è in marmo rosa di Varenno con corsie centrali e laterali in marmo rosso di Asiago ed è la zona di più recente costruzione.

Diversi lavori e restauri sono ricordati nella chiesa a partire dall'Ottocento fino agli anni Duemila. Segue elenco delle principali opere compiute:⁵⁸

- 1842: vennero eseguite le riparazioni del tetto.
- 1853: furono restaurati gli altari.
- 1854: iniziarono i lavori del campanile.
- 1878: fu restaurata la statua di San Pietro (non viene specificato quale ma data l'entità del restauro probabilmente si tratta di quella dell'altare maggiore).
- 1879: venne rifatto il pavimento della navata centrale in marmo rosso e bianco.
- 1880: vennero restaurati i quadri del presbiterio, gli stalli del coro e i sedili dietro l'altare.
- 1926: venne restaurato completamente l'interno della chiesa

⁵⁵ CALCINARDI Rizieri Pietro - Enciclopedia Bresciana. Rizieri Pietro Calcinardi (Desenzano 1803 – ivi 1896) fu un pittore ed un architetto, per più di trent'anni fu insegnante di disegno a Desenzano, dove poi ne divenne sindaco.

⁵⁶ www.parrocchianoventa.org La campana più grande ha incise in bassorilievo le figure dei Santi Pietro e Paolo, di S. Luca e S. Giovanni Evangelista, del Crocefisso e dell'Ostia santa, vi sono anche incise le parole: “*Venite adoremus*”, ossia: “venite adoriamo il Signore”.

⁵⁷ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, pp. 122-123.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 120-122.

- 1953: la chiesa venne ritinteggiata e decorata con incorniciature di stucco nelle pareti libere, venne restaurata la pala d'altare.
- 1973: venne eseguito un restauro completo che interessò anche i beni mobili e gli stucchi del catino absidale, inoltre, la chiesa venne ritinteggiata.
- 1977: venne restaurata la facciata.
- 2001: fu realizzato il sagrato.
- 2011: venne restaurata la facciata, comprese le statue e gli intonaci.

Da questa serie di interventi si denota l'attenzione e la cura che la comunità parrocchiale e l'istituzione diocesana hanno avuto nel corso del tempo nel mantenere e preservare l'edificio. La chiesa dei Santi Pietro e Paolo nell'insieme risulta avere un'omogenea e distesa spazialità, come un quieto ritmo che riflette il paese che la ospita. Essa possiede numerose opere artisticamente interessanti, tramandate ai giorni nostri con premura ed una storia ricca di avvenimenti e vicende che ben valgono di essere narrate.

1.2 La chiesa di Noventa Padovana nel Cinquecento.

Come visto nel paragrafo precedente, nel Cinquecento la chiesa era provvista del fonte battesimale, del cimitero e aveva un altare maggiore e tre minori, uno dei quali era retto da una famiglia di privati. Inoltre, si erano già instaurate le prime confraternite.

Strutturalmente l'edificio appariva molto semplice: di ridotte dimensioni, ad un solo vano voltato a capriate. Gli altari erano poggiati alle pareti e la zona presbiteriale era affrescata e voltata a crociera; era presente anche una piccola sagrestia.

Grazie alla visita vescovile eseguita da Mons. Nicolò Ormaneto nel maggio del 1572 sopra riportata, è possibile ricavare informazioni riguardo la gestione e la rendita della parrocchia e sulla comunità dell'epoca.

Al tempo le “anime da comunione”, cioè i fedeli ammessi al sacramento dell'Eucaristia (a partire dai 14-16 anni), erano solamente quattrocentocinquanta; quindi, si contava una piccola comunità parrocchiale.

Il compito della cura delle anime sarebbe spettato al vescovo Girolamo Ragazzoni, trasferitosi a Noventa in virtù delle regole tridentine, ma non avendo questi un particolare interesse alla piccola parrocchia e avendo altri incarichi, poiché favorito della Serenissima raramente presenziava al pulpito, venendo quindi a lungo sostituito dal cappellano Battista Simoni. Il Simoni prese l'incarico nel 1543 e lo svolse fino alla propria morte, venendo succeduto poi da Don Pace Bertossi, il quale nel 1591 venne sostituito da Don Orazio de Bianchi⁵⁹.

Dal testo della visita pastorale si evince la presenza di due confraternite: la “Confraternita del Corpo di Cristo” e la “Confraternita della Beata Maria”. Di entrambe non è riportato l'elenco dei partecipanti, e vengono dichiarate come prive di rendite.

L'altare di S. Giovanni Battista Decollato (oggi dedicato a Sant'Antonio) nel 1580 fu ricostruito per volontà di Giovanni Salò, il quale ne sostenne le spese e lo dotò della rendita di un piccolo campo situato a Cadoneghe. Inoltre, come da sue disposizioni testamentarie, di

⁵⁹ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, p. 34.

fianco all'altare fu realizzata la sua sepoltura. Queste informazioni provengono da alcune iscrizioni, perdute con la ricostruzione settecentesca dell'altare, tramandateci dal Salomonio⁶⁰.

Riguardo alla rendita, la chiesa di Noventa Padovana poteva contare solo sul *quartese* e sui quaranta ducati versati annualmente dai fratelli del Ragazzoni come livello per i campi del beneficio parrocchiale che avevano acquisito. Alcune spese, come ad esempio quelle per la cera, erano sostenute dalle confraternite oppure dai fedeli stessi, che corrispondevano i due terzi di quelle totali, il resto veniva versato dal rettore.

Nonostante la situazione economica non apparisse florida, la parrocchia con il tempo riuscì a provvedere al necessario e a portare a compimento i desideri espressi nelle visite pastorali; a metà secolo, infatti, era iniziato il concilio di Trento e, con la Riforma cattolica in atto, era più importante che mai osservare rigorosamente i nuovi dettami⁶¹.

A tal proposito la figura del vescovo Nicolò Ormaneto fu molto rilevante per la diocesi di Padova: fu una personalità di spicco, con una forte volontà di rinnovamento sin dal suo insediamento a inizio settembre del 1570⁶².

Già nel maggio 1571 egli iniziò una campagna di visite pastorali nella diocesi che fu molto fruttuosa, poiché compiuta con sistematicità, grande impegno e rigore: Ormaneto aveva già esperienza in merito poiché ne aveva eseguite diverse a Verona negli anni precedenti per conto del Vescovo Gian Matteo Giberti. Anche le successive esperienze a Milano e Roma gli

⁶⁰ Si veda il paragrafo 1.1, p. 14 nota 39.

⁶¹ G. GULLINO [et al.], 2014, pp. 83-93. Il concilio di Trento fu convocato nel 1545 da Paolo III, si svolse in tre fasi da 25 sessioni che terminarono nel 1563. La prima fase, dal 1545 al 1547 fu a Trento e trattò dei dissensi tra impero, che desiderava intraprendere azioni riformistiche, e papato, che dava la precedenza alle questioni teologiche; in questo periodo fu introdotto l'obbligo di residenza dei vescovi e dei parroci nelle sedi diocesane. Nel 1547 la sede del concilio fu spostata a Bologna ma non si tenne alcuna sessione fino al 1551; il concilio riprese a Trento con la seconda fase dal 1551 al 1552, con Papa Giulio III e con la presenza di rappresentanti protestanti per volere di Carlo V, si discusse dell'Eucaristia, rinnegando la consustanziazione e affermando il dogma della Transustanziazione; nell'aprile del 1552 a causa della guerra in Germania, i padri conciliari decisero di sospendere i lavori. In questo periodo a Giulio III succedette Paolo IV che portò con sé una stagione di irrigidimento dottrinale, censura e repressione. L'ultima fase si tenne dal 1562 al 1563 sotto Papa Pio IV, fu molto produttiva e portò a molte decisioni: venne stilato l'indice dei libri proibiti; venne stabilito che i fedeli ricevessero solamente l'ostia durante la comunione e che essa fosse somministrata solo ai fanciulli che avessero raggiunto l'«età di ragione»; venne rinnegato il «sacerdozio universale»; venne vietato l'uso delle lingue volgari; venne ristretto l'uso della musica e dei canti; difeso l'utilizzo delle immagini e degli indumenti rituali, venne conservato il culto dei Santi; il sacerdozio fu riconosciuto come sacramento e ne vennero decretati la formazione, i doveri e l'obbligo del celibato; venne riconosciuto fondamento divino alla struttura gerarchica della Chiesa; venne ribadita l'unicità e l'indissolubilità del matrimonio, di cui i parroci avrebbero preso nota su un apposito registro così come per i battesimi; venne discusso del nodo dottrinale del purgatorio ed infine venne raccomandato di porre un freno all'abuso delle indulgenze.

⁶² Per approfondire sulla vita di Nicolò Ormaneto e sulle iniziative intraprese durante la sua carica, si veda il saggio di P. PRETO, 1969, pp.325-363; è inoltre presente una voce che lo riguarda sul Dizionario Biografico degli Italiani, in S. PASTORE, 2013, vol. 79, pp. 558-562.

confermarono l'efficacia di tale strumento nell'osservare le problematiche presenti nelle parrocchie e potervi porre rimedio, sia a livello di disciplina ecclesiastica che riguardo al decoro e alla dignità delle chiese.

Nell'agosto del 1572 Ormaneto fu inviato a Madrid come nunzio ordinario e, nonostante la lontananza, riuscì comunque a tenere sotto controllo la situazione della diocesi di Padova grazie all'aiuto di vicari. Venne a mancare nella notte tra il 17 e il 18 giugno del 1577, anno in cui fu accordato il permesso di rientrare in Italia.

Grazie al suo zelo e rigore, Ormaneto con il suo operato diede il via ad una serie di miglioramenti sia concreti che spirituali poi portati avanti dai suoi successori.

Anche la piccola parrocchia di Noventa Padovana fu toccata da questo spirito di rinnovamento: si nota molto bene nel resoconto della visita di Ormaneto la puntualità e la cura nell'osservare i dettagli e le problematiche da risolvere, nonostante l'imminente incarico a Madrid per cui sarebbe dovuto partire da lì a breve⁶³.

L'altare maggiore nel Cinquecento non risultava essere consacrato né intitolato, informazioni a riguardo compaiono più avanti nel tempo, alla visita pastorale del 1656 eseguita da Mons. Gregorio Barbarigo: qui l'altare risultava essere retto dalla fraglia (confraternita) del Santissimo (Sacramento) cui, con grande probabilità, già da tempo era dedicato l'altare⁶⁴.

L'intitolazione dell'altare al Santissimo Sacramento potrebbe avere un senso nell'abito post tridentino: l'attenzione per il Corpo di Cristo e per il momento dell'Eucaristia furono oggetto di analisi e discussioni durante il lavoro conciliare, è quindi plausibile che l'altare maggiore, nel Cinquecento, avesse tale dedizione, visto quanto il tema era caro all'epoca; inoltre, nella visita del 1572, è riportata la presenza dell'altare minore dedicato al Corpo di Cristo e retto dall'omonima confraternita.

Nel resoconto della visita vescovile del 1695, eseguita sempre dal Barbarigo, ma scritto dall'allora parroco Matteo Viero, ritorna ad essere citata la confraternita del SS. Sacramento, questa volta vengono riferiti anche i nomi degli amministratori:

Relazione presentata all'Em.mo nella Visita fatta L'anno 1695.

È eretta questa chiesa di Noventa sotto l'invocatione de ss. Apostoli Pietro e Paolo. Ha altari n. 4.

⁶³ P. PRETO, 1969, pp. 325-363.

⁶⁴ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, p.38.

Il 1° maggiore.

Il 2° della B. V. del Rosario.

Il 3° di S. Rocco

Il 4° della Decolazione di S. Gio Batta.

La chiesa non credo sii consecrata, non facendosi l'ufficio della consecratione, come pure non so se gl'altari siino consecrati; hanno però tutti quanti le sue pietre sacre.

Al 1° è eretta la scola del S.mo Sacramento, la quale è governata et amministrata da due massari; al presente sono Gio. Maria Begolo et Anzolo Pollato, né ha entrata di alcuna sorta. [...] ⁶⁵.

La confraternita del Santissimo Sacramento avrà a Noventa Padovana una lunga storia: sfogliando infatti i libri della cronistoria conservati nell'archivio parrocchiale si potrà leggere della sua esistenza fino al Novecento inoltrato.

La pala d'altare si trova nel catino absidale, oggi dietro al settecentesco altare del Danieletti. Raffigura l'*Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena* (fig. 1), ha una cornice in legno dorato ed è contenuta in una seconda incorniciatura a stucchi. Questo apparato decorativo molto sfarzoso probabilmente ha la funzione di metterla in risalto, in quanto parzialmente coperta alla vista di chi entra in chiesa dal maestoso altare marmoreo.

La storia di questo dipinto è quasi completamente sconosciuta, le uniche memorie storiche scritte che restano sono due brevi citazioni nelle visite vescovili: la prima nella visita del 1572, in cui Ormaneto ordina di: «rinfrescar le pitture così della cappella come quelle che servono per palla all'altar grande»⁶⁶. Questo breve inciso fornisce quindi un termine *post quem* per la sua realizzazione.

Ancora, nella visita del vescovo Gregorio Barbarigo del 1669, è presente questo estratto: «Visitò l'altare maggiore che è magnificamente provvisto di tutto. Stabili che le sacre immagini dei Santi apostoli, rovinate dal tempo, venissero risistemate con una pittura più decente. Per il resto è secondo le norme.»⁶⁷. Oltre a informarci della presenza effettiva della pala (in quanto l'unica presente in chiesa che raffiguri gli apostoli), tale appunto ci informa anche del suo cattivo stato di conservazione.

Purtroppo, non essendo giunte altre informazioni scritte, è necessario procedere per ipotesi nel cercare di trovare una datazione più puntuale tra l'ordinazione della pala e la richiesta

⁶⁵ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, pp. 37-40.

⁶⁶ *Ivi*, p.36.

⁶⁷ *Ivi*, p.42.

di un suo restauro, quasi un novantennio di cui non sappiamo nulla. Nemmeno nei secoli successivi è più citata, ma, anche se non ne sono rimasi gli atti, sappiamo che nel 1953 è stata restaurata da Antonio Lazzarin nel corso dei lavori di ritinteggiatura e stuccatura di tutta la chiesa ⁶⁸.

Nel complesso, il dipinto è giunto a noi in modeste condizioni, è quindi probabile e plausibile che sia stato trattato con cura ed oggetto di periodici restauri.

⁶⁸ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, p.118. Il restauro fu realizzato con il concorso finanziario della Soprintendenza delle Opere d'Arte di Venezia, non sono rimaste tracce per iscritto di questo intervento.

1.3 Il patriziato locale.

Nel XVI secolo a Noventa erano presenti molte ricche famiglie, principalmente veneziane e padovane alla ricerca di fama e prestigio. Un divertente aneddoto risale proprio a quel periodo, quando per elevare ulteriormente lo stato sociale dei cittadini noventani si tentò di trovare antiche origini al nome della città cercandone nei fondatori nomi illustri o leggendari.

Il nome Noventa volgarmente chiamata *Noenta*, così come si trova scritto nella maggior parte dei documenti antichi, venne fatto derivare niente di meno che dal biblico patriarca Noè; lo riporta Salomonio con queste parole: «Noventa, o Noenta. Così forse detta da Noè, che dopo il diluvio universale venne ad abitare in questa parte del mondo, oggidì Italia detta. Siccome delli posterì di Giafet suo figliolo [...] che furono antichi abitatori di questo paese»⁶⁹. Salomonio fu schernito dal Gloria che commentò: «[...] Fa ridere il Salomonio che, esagerando l'antichità, ne deriva il nome niente altro che da Noè. [...] Bisogna dire che i nostri avi fossero molto credenzoni, se gli scrittori di quel tempo permetteansi di cotali spampanate»⁷⁰. In realtà Salomonio si limitò a riportare i fatti che erano stati scritti nel 1560 da Bernardino Scardeone che con grande spirito favolistico ipotizzò che l'arca di Noè fosse addirittura scesa nella provincia di Padova⁷¹.

Al di là di queste interpretazioni epico-storiche, Noventa Padovana nel Cinquecento fu territorio molto ambito, sia per la sua posizione che per le sue potenzialità agricole. Essendo il paese situato lungo la riviera del Brenta in una posizione strategica tra Padova e Venezia, già nel Medioevo, in un contesto di comunità rurale, fu sede di investimenti terrieri da parte di personaggi notabili della scena Padovana, come ad esempio la famiglia Dalesmanini⁷², per poi divenire luogo prediletto per l'insediamento veneziano in terraferma.

Noventa oltre ad essere ricca di terreni coltivabili era anche zona di passaggio fluviale, quindi un noto snodo commerciale e nel corso dell'ultima guerra tra Padova e Venezia, divenne sito strategico per le operazioni militari⁷³.

⁶⁹ G. SALOMONIO, 1696, p. 286.

⁷⁰ A. GLORIA, 1862, p.155.

⁷¹ B. SCARDEONE, 1560, p.5.

⁷² Anche questo fatto è riportato da G. SALOMONIO, 1696, p. 286, citando il castello di Artusio Dalesmanino. Che il castello sia esistito è testimoniato da tracce archeologiche rinvenute da recenti scavi nei pressi del sito in cui oggi si trova villa Grimani Vendramin Calergi Valmarana.

⁷³ Per un approfondimento sulla Guerra tra Padova e Venezia si veda: M. BOLZONELLA, 2018, pp.45-46.

Nel Quattrocento iniziarono a sorgere le prime ville, a modello embrionale di quelle cinquecentesche, che avevano la funzione di centro di controllo gestionale dei complessi fondiari dei proprietari, nonché di luogo di svago e dimostrazione di prestigio.

Noventa nel XVI secolo, così come molti paesi della riviera del Brenta, sarà un sito prediletto nello sviluppo della civiltà della “villa veneta”. Molti di questi edifici pur se rimaneggiati nel corso del tempo, con gli illustri nomi di chi li fece costruire, sono giunti fino a noi per poterne ammirare lo splendore.

Interessante da notare, oltre alle architetture, sono per l'appunto i nomi di queste ville, spesso a gruppi di tre o quattro e frutto di matrimoni o lasciti, che permettono di creare una sorta di “albero genealogico” dei potenti che le edificarono e le tramandarono. Tra tali persone potrebbe esserci anche un possibile committente per la pala d'altare della parrocchiale.

Tra le famiglie più notabili a Noventa è impossibile non citare i Grimani, la loro storia nel paese comincia con il cardinale Domenico Grimani⁷⁴ che nel 1520 vi acquistò una villa nel paese per lo svago ed il riposo in alternativa alle sue proprietà in Prato della Valle a Padova o a Murano e alla Giudecca a Venezia. Tuttavia, Domenico non poté trattenervisi a lungo poiché nello stesso anno fu richiamato a Roma per importanti impegni curiali.

Alla sua morte, avvenuta solamente tre anni dopo, nel 1523, dispose per testamento che la villa di Noventa fosse lasciata al ramo della famiglia Grimani di Santa Maria Formosa, cioè ai figli e ai nipoti dei fratelli Vincenzo e Pietro. Tale villa sorge sulle rovine di un'antica fortezza costruita dai padovani a difesa dei propri confini che in seguito fu acquistata dai Dalesmanini, ampliata e trasformata in castello⁷⁵.

Nel corso del Cinquecento villa Grimani fu anche dimora di altri importanti membri della famiglia; nel 1553 vi abitarono i figli di Girolamo (un altro fratello di Domenico): Marino, Marco e Giovanni, tutti membri di spicco all'interno della curia⁷⁶, per usare le parole di Brunelli la villa: «fu per alcuni decenni villa di vescovi e cardinali»⁷⁷.

⁷⁴ G. BENZONI, L. BORTOLOTTI, 2002, pp. 613-622. Giovanni Grimani nacque a Venezia nel 1506, per tutta la vita perseguì la carriera ecclesiastica, fu prima vescovo di Ceneda e poi patriarca di Aquileia. A causa di alcune sue posizioni dottrinali sgradite a Roma non riuscì mai a salire al cardinalato (si veda nota 78).

⁷⁵ N. ZUCHELLO (a cura di), 2001, p. 334. Il castello fu raso al suolo da Ezzelino da Romano dopo la cattura di Artusio Dalesmanini, nel Quattrocento sulle rovine del castello sorsero le abitazioni delle famiglie Loredan e Trevisan.

⁷⁶ M. BOLZONELLA, 2018, pp. 48-49. Marino Grimani (c. 1488-1546) fu vescovo di Ceneda e poi di Vittorio Veneto, successivamente divenne patriarca di Aquileia ed infine cardinale; Marco Grimani (1494-1544) fu procuratore di S. Marco e patriarca titolare di Aquileia.

⁷⁷ R. BRUNELLI, A. CALLEGARI, 1931, pp.127-128.

Giovanni Grimani risulta essere il membro della famiglia ad aver soggiornato più a lungo a Noventa; la sua presenza è attestata con certezza nel 1562 e nel 1577 ma con molta probabilità fu più assidua. Egli fu un grande collezionista d'arte e di antichità, possedeva pezzi di pregio come la celebre «Ara Grimani» oggi al Museo Archeologico di Venezia. Proprio questo amore per l'arte potrebbe essere stato uno dei motivi che lo avrebbe spinto a commissionare la pala d'altare della chiesa.

Giovanni Grimani “combatté” una lunga battaglia per ottenere la porpora cardinalizia, questo travagliato percorso iniziò con l'accusa di eresia mossagli contro dal Grechetto e fu costellato di umiliazioni ed attacchi personali nei suoi confronti⁷⁸. Se fu quindi Giovanni ad ordinare la pala d'altare è molto probabile che lo fece per affermare la sua ortodossia e riscattarsi da queste accuse, tuttavia, non vi è nessun documento che lo appuri e neppure altre connessioni evidenti, oltre alla volontà di dimostrare la grandezza del nome Grimani⁷⁹.

La storia della famiglia Grimani ben presto, grazie a fortunati matrimoni, si andò ad intrecciare a quella di altre famiglie. Nel 1609 Vincenzo Grimani, figlio di Pietro, si sposò con Marina Calergi, originando così il ramo familiare che unì i due cognomi, successivamente

⁷⁸ G. BENZONI, L. BORTOLOTTI, 2002, 613-622. Nel 1546 Dionisio Zanettini detto il Grechetto (vescovo di Mioplotamo e Chirone), denunciò Giovanni Grimani al cardinale Alessandro Farnese, accusandolo di affermare la superiorità del concilio sul papa. La denuncia venne poi rinnovata l'anno successivo con l'accusa verso Giovanni di criptoluteranesimo; tale aggravante venne formulata a causa delle amicizie del Grimani che non erano viste di buon occhio, egli aveva infatti appoggiato personaggi accusati di eresia come: Giulio della Rovere, Agostino da Treviso e Bernardino Occhino. Il Grechetto accusò anche il segretario di Giovanni, Gianbattista Susio, di essere “di mala natura”, l'affermazione venne talmente presa sul serio che, nel 1550, per ordine di Giulio III, il cardinale Giandomenico De Cupis convocò il Susio a Roma per dimostrare di non essere un eretico. L'inquisizione lo assolse; le accuse mosse dal Grechetto miravano solo a danneggiare Grimani che per dimostrare la sua innocenza si recò a Roma tra il 1551 e il 1552, per una “*purgatione canonica*” facendo grande attenzione alle sue frequentazioni. Giovanni Grimani puntava al cardinalato ma ormai il suo nome era troppo macchiato dai pettegolezzi, così Giulio III non gli concedette di ascendere a gradi maggiori ma nemmeno lo degradò. Neanche il successivo papa Pio IV volle concedergli la porpora, questa volta Giovanni fu incriminato per una lettera scritta di suo pugno che portò all'inizio di un vero e proprio processo. Il Grimani ormai stremato fece ritorno a Venezia convinto che la citazione potesse proseguire a Trento, dove si stava svolgendo il concilio, ma Pio IV non prese bene questa decisione non approvata da lui e lo riconvocò a Roma. A questo punto subentrò il governo Veneto in difesa di Giovanni, sostenendo che egli era stato preso di mira ed oppresso dalle accuse, venne definito “Prelato innocentissimo” e ammonì Roma di offendere la dignità della Repubblica se non gli avessero concesso di difendersi a Trento. È proprio lì che nel 1563 Giovanni venne assolto ma, nonostante ciò, non riuscì a diventare cardinale nemmeno quell'anno. Era stato volutamente escluso perché nessuno lo aveva votato mirando esclusivamente ad umiliarlo. Il Grimani non si arrese, nel 1565, in seguito alla morte di Pio IV, fu nominato papa Antonio Ghislieri col nome di Pio V, suo dichiarato nemico che considerò come nulla l'assoluzione ottenuta dal concilio, ma Giovanni attese pazientemente la sua morte nel 1572 per tornare alla carica. Con l'appoggio della diplomazia della Serenissima, Giovanni si ripropose per il cardinalato al nuovo pontefice, Gregorio XIII, ma all'ennesimo rifiuto, la Repubblica accettò il compromesso del papa di caldeggiare altri candidati veneti a patto di non riproporre il Grimani. Così finì la lunga rincorsa alla porpora di Giovanni, che infine scelse di dedicarsi alla vita mondana ed al collezionismo di antichità.

⁷⁹ Sembra degno di nota, in questo contesto, che la famiglia Grimani ebbe un legame con il figlio di Dario Varotari (presunto autore della pala): Alessandro Varotari conosciuto come il Padovanino (1588-1648), che affrescò villa Grimani a Dolo.

sugellato dall'istituzione di un "fedecommesso familiare", voluto dalla stessa Marina, che avrebbe mantenuto intatto nel tempo il patrimonio Grimani Calergi⁸⁰.

La villa rimase proprietà diretta della famiglia fino all'inizio del Settecento, quando l'ultimo esponente maschio, Vettor Grimani Calergi, attraverso il suo testamento del 1738 dichiarò: «la mancanza di discendenza mascolina nella mia Casa» e decide di nominare suo successore Nicolò Vendramin, figlio di Vincenzo Vendramin e Marina Grimani.

Nicolò ebbe tre figli: Francesco, Girolamo ed Antonio, il primo morì senza eredi mentre il secondo ebbe due figli maschi: Nicolò e Gaspare. Alla morte di Nicolò le proprietà passarono a Gaspare che a sua volta, non avendo eredi maschi, lasciò tutto alla figlia Elena.

Elena nel 1826 era stata data in sposa al conte Andrea Valmarana; quindi, dal 1851 la villa che passò per mano di molti, prese il nome che è giunto al giorno d'oggi: Villa Grimani Vendramin Calergi Valmarana⁸¹. La storia di questa famiglia va ben oltre il periodo considerato per l'individuazione di un committente della pala della parrocchiale, ma altri membri o rami di queste famiglie furono presenti a Noventa nel Cinquecento.

Tra queste è quella dei veneziani Vendramin: essi costruirono una villa a sud della chiesa, tutt'ora esistente e rappresentata nel prezioso sfondo della pala d'altare (fig. 33)⁸²: pur essendo oggi di aspetto sei-settecentesco, essa fu costruita a metà del Cinquecento⁸³.

La famiglia Vendramin entrò a far parte del patriziato veneziano all'epoca della guerra di Chioggia (1381) ma, nonostante il tardo ingresso nella nobiltà, la loro ascesa sociale fu rapida. Già nel 1476, un membro della famiglia fu fatto doge: si tratta di Andrea Vendramin, 71° Doge di Venezia dal quale discenderanno i vari rami della famiglia: quello detto "dei Servi" che prende il nome dalla parrocchia veneziana in cui sorse e che sarà poi proprietario della villa, ed anche del ramo che poi s'intreccerà con i Grimani prima ed i Calergi poi.

Non si hanno notizie sul committente di villa Vendramin in quanto il primo membro della famiglia attestato a Noventa fu Domenico Vendramin (1590-1679). Egli si sposò con Paolina Priuli (un'altra nobile famiglia veneziana), con la quale ebbe un figlio nel 1639, (Daniele) che soggiornò a lungo nella villa di Noventa.

⁸⁰ M. BOLZONELLA, 2018, pp.48-49.

⁸¹ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, pp.182-183. Alla morte di Elena (1894), per sua volontà testamentaria, Villa Vendramin Calergi Valmarana fu destinata a divenire sede di un istituto per la rieducazione delle sordomute affidato alle suore Canossiane, tale istituto venne aperto nel 1909 con il nome di Pia Fondazione Elena Vendramin Calergi Valmarana. Per approfondire la storia della Pia Fondazione Elena Vendramin Calergi Valmarana si veda BROETTO, GALLO, 1977, pp. 142-152 e G. A. CRESTANELLI, 2007.

⁸² R. MARCONATO (a cura di), 2004, p. 198. Oggi la villa è nota come villa Vendramin Cappello Collizzolli.

⁸³ N. ZUCHELLO (a cura di), 2001, p.342. Questa informazione emerge dai dati d'archivio dell'immobile, non compare però il nome del membro della famiglia Vendramin che acquistò la villa.

Domenico fu senatore e membro del Consiglio dei Dieci, a partire dal 1639 fu anche Provveditore e Capitano di Corfù, isola greca a lungo possesso di Venezia. Anche per questa famiglia l'interesse nell'ordinare la pala della parrocchiale potrebbe essere legato a questioni di prestigio.

Di rilievo fu anche la famiglia Ragazzoni (o Regazzoni), cui due esponenti, Vettore e Girolamo, furono parroci a Noventa Padovana. La famiglia, di origine bergamasca, nel Cinquecento acquistò diversi terreni ed edifici a Noventa. La loro presenza è attestata anche nel Quattrocento a Venezia, dove abitarono a Cannaregio nei pressi del monastero di Santa Caterina. Nonostante i Ragazzoni non appartenessero al patriziato, riuscirono in breve tempo a creare una certa solidità al loro nome, grazie ad una fitta rete di relazioni sociali ed alla loro intraprendenza economica. L'ascesa sociale della famiglia iniziò circa a metà Cinquecento, i membri di spicco furono i fratelli Giacomo, Vettore, Girolamo e Placido.

La fortuna del clan si deve soprattutto a Giacomo Ragazzoni (1528-1610), abile imprenditore e mercante, apprezzato anche alla corte di Maria Tudor in Inghilterra. Egli fu uno dei protagonisti nel commercio veneziano con l'isola di Cipro, tanto fidato che nel 1571 gli venne affidata una missione segreta per conto di Venezia che lo portò nella lontana Istanbul.

Nel 1573 per la famiglia arrivò il tanto ambito titolo nobiliare, quando Giacomo e Placido, dopo aver acquisito il feudo di Sant'Odorico presso Sacile in Friuli, divennero conti ed ebbero il permesso di sedere nel parlamento della Patria del Friuli. Inoltre, Giacomo, che circa un decennio prima aveva sposato una nobile vicentina (Picabella Pagliarini) da cui ebbe tre figli maschi e dodici figlie femmine, organizzò per molte di esse matrimoni con ricchi patrizi veneziani, ampliando ulteriormente la sua trama di relazioni. Giacomo Ragazzoni costruì a Sacile un sontuoso palazzo che nel 1583 fece affrescare da Francesco Montemezzano con le storie della vita della famiglia, tale palazzo nel 1574 ospitò il re di Francia Enrico III di Valois e, successivamente nel 1581, la moglie di Massimiliano II, nonché figlia di Carlo V, Maria d'Asburgo d'Austria.

Nemmeno una decina di anni dopo Giacomo si ritirò dagli affari dopo una serie di danni alle sue attività commerciali, in primis con la conquista di Cipro da parte degli Ottomani, poi con il naufragio delle sue tre navi da trasporto; morì nel 1610 a Venezia⁸⁴, lasciando un nutrito testamento che racconta la storia della sua vita⁸⁵.

⁸⁴ M. BOLZONELLA, 2018, pp.50-52.

⁸⁵ L'intero testamento è stato digitalizzato ed è leggibile nel sito: http://www.culturadelbello.org/Palazzo_Ragazzoni/Ragazzoni_testamento.

È noto che Giacomo, assieme ai fratelli, ebbe dei possedimenti a Noventa Padovana, nel 1581 è lo stesso Placido Ragazzoni (che morirà nel 1582) ad affermare di avere a Noventa: «casa per la nostra abitazione e brolo con circa 30 campi in diversi pezzi, una fornasa in affitto a Carlo Pionto»⁸⁶. Inoltre, nella biografia di Giacomo, scritta da Giuseppe Gallucci, subito dopo la sua morte, sono citati i luoghi dove soleva trascorrere le vacanze: «Noenta, Settimo, Sacile, S. Odorico, luochi di sua tenuta in Padoana e nel Friuli»⁸⁷.

L'abitazione a cui si riferisce Placido è la villa a nord della chiesa, oggi conosciuta come villa Loredan Bragadin Saccomani, e con essa erano compresi trentatré campi padovani ed una fornace vicina al ponte di Noventa. Villa Loredan Bragadin Saccomani, nonostante i molti rimaneggiamenti nel corso dei secoli, sorge su una preesistenza cinquecentesca, la semplice struttura a parallelepipedo è stata poi ampliata con aggiunte ottocentesche, a far parte della proprietà sono anche: il grande giardino decorato con splendide statue settecentesche ed i numerosi rustici; è presente, inoltre, una torretta astronomica⁸⁸.

Le parti più antiche sono il corpo centrale e la parte rustica, comprendente le scuderie; di provenienza cinquecentesca è il cornicione aggettante sulla facciata così come l'orientazione della sala centrale del piano rialzato che è ortogonale a quella del piano superiore.

Se si osserva lo sfondo della pala d'altare della chiesa si può scorgere anche questa villa, interessante notare che anche nel Cinquecento possedesse una torretta, orientata all'opposto di quella attuale⁸⁹.

Sicuramente la villa fu la dimora, anche se per breve periodo di Vettore Ragazzoni; egli fu infatti parroco di Noventa dal 1547 fino all'insediamento del fratello Girolamo (che deve essere stato prima del 1560). Vettore fu attivo precedentemente anche presso la curia romana e partecipò al concilio di Trento⁹⁰.

Girolamo Ragazzoni (1537-1592) uomo di cultura umanistica e giuridica, nel 1556 venne nominato da Pio IV vescovo di Famagosta (Cipro) e di Kissamo (Creta) nel 1572, infine, anche di Novara (1577) e Bergamo (1592), per poi diventare nunzio papale in Francia (1583-1586).

⁸⁶ A. BALDAN, 1981, p.532.

⁸⁷ G. GALLUCCI, 1610, p.117.

⁸⁸ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, p. 215. Nell'Ottocento la villa fu dimora di Giovanni Santini, matematico ed astrologo che fu anche per due volte Rettore dell'Università di Padova e sindaco di Noventa Padovana dal 1866 al 1875.

⁸⁹ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, pp. 213-214.

⁹⁰ M. BOLZONELLA, 2018, p. 51.

Anch'egli partecipò al concilio di Trento, in particolare vi tenne il discorso di chiusura della XX sessione di lavoro⁹¹.

Circa verso la fine degli anni Cinquanta del Cinquecento divenne rettore della chiesa di Noventa Padovana, ma godendo di una serie di benefici ecclesiastici, secondo l'uso dell'epoca, non vi esercitò mai la cura delle anime, venendo sostituito dal prete Battista Simoni da Cornuda.

Nel 1560, Girolamo stipulò un contratto di *livello* a lungo periodo sui terreni del beneficio parrocchiale in favore dei suoi fratelli Placido e Giacomo, il *canone livellare* stabilito ammontava a soli quaranta ducati che erano da corrispondere al rettore della chiesa. Tale somma copriva lo stipendio del cappellano sostituto (Battista Simoni) ma con il trascorrere del tempo, i Ragazzoni, iniziarono a corrisponderla in valuta corrente, per un importo di duecentoquarantotto lire, andando incontro a svalutazione e costringendo la parrocchia ad attingere al *quartese* per il sostentamento del parroco⁹². Questo fatto, con gran probabilità, non fu ben visto dalla comunità dei fedeli, così come la presenza altalenante in paese del rettore Girolamo. La famiglia dei Ragazzoni, quindi, potrebbe aver voluto la realizzazione della pala d'altare, sia per affermare la loro presenza nel paese che per sottolineare la loro devozione cristiana⁹³.

Si può prudentemente ipotizzare, inoltre, che nella commissione del dipinto d'altare, potessero essere coinvolte insieme le figure di Giovanni Grimani e Girolamo Ragazzoni, il primo responsabile per la chiamata dell'artista, data la sua influenza e l'amore per l'arte, ed il secondo, erudito pensatore, per l'ideazione del soggetto.

Come si è potuto osservare, a Noventa non sono mancate potenti ed influenti famiglie che avrebbero voluto, per un motivo o per l'altro, lasciare attraverso una testimonianza tangibile come la pala d'altare, una traccia della loro grandezza. Anche se non si sa chi tra di loro ne sia stato il committente, si può ricostruire per ognuno di loro, attraverso la loro storia, una valida motivazione.

⁹¹ G. BRUNELLI, 2016, pp. 160-164.

⁹² M. BOLZONELLA, 2018, pp. 51-52.

⁹³ D. GALLO, p. 169. Secondo Donato Gallo la famiglia Ragazzoni potrebbe aver commissionato la pala a Francesco Montemezzano, visto il loro legame per la realizzazione degli affreschi nel palazzo di famiglia a Sacile.

2 - *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena: contesto artistico, analisi iconografica e storia critica.*

2.1 *Una pala poco nota: la storia critica.*

La pala d'altare della parrocchiale di Noventa Padovana è un dipinto di cui poco si è parlato nei libri. In principio venne attribuita a “un dei da Bassano”, impossibile ad oggi citare la fonte di prima mano che lo riportò, ma si può comunque ritrovare quest'informazione in un articolo scritto da Don Guido Sabbadin, all'epoca parroco di Camin, uscito il 5 luglio 1953 sul settimanale *La difesa del popolo*: «[...] ignoto è pure l'autore della pala assai bella che spicca in una cornice di marmo e di stucchi finissimi: pare sia di Giacomo da Ponte [...]».

Ancora, si ritrova tale attribuzione nel libro scritto a due mani nel 1977 dal parroco di Noventa Giancarlo Broetto e dallo storico (all'epoca giovane appassionato) Donato Gallo: «[...] una discreta pala tardocinquecentesca (dimensioni 1,20 x 2,20), in passato attribuita a “un dei da Bassano” e addirittura a Jacopo Bassano [...]». Gli autori del libro non azzardano un'attribuzione ma successivamente si limitano ad osservare che: «Sono chiare invece altre influenze forse tintorettesche [...]»¹.

È a Palma il Giovane che viene attribuita la pala nel 1794, ad affermarlo è Giovanni de Lazara, che nominato “Ispettore delle pubbliche pitture”, venne incaricato dal Capitano e Vice Podestà di Padova di redigere un catalogo dei beni artistici presenti «presso congregazioni religiose e luoghi pubblici della città»². La breve annotazione (e unica riguardante la chiesa di Noventa) del De Lazara riporta: «La Tavola dell'Altar Maggiore con Gesù Cristo, la Maddalena, S. Pietro e S. Paolo con ameno paese di Giacomo Palma il giovine, molto pregiudicata da chi ardi porvi le mani»³. Probabilmente egli venne reputato un buon candidato

¹ G. BROETTO, D. GALLO, 1977, p. 118.

² Tale catalogo venne redatto dal De Lazara nel periodo tra il 1793 e il 1795, in parte successivamente pubblicato da A. MOSCHETTI, 1904; ed integralmente riportato in A. DE NICOLÓ SALMAZO, 1973, pp. 29-104.

³ A. DE NICOLÓ SALMAZO, 1973, p. 94.

poiché aveva già operato con certezza a Noventa Padovana, realizzando una pala (oggi perduta) che rappresentava la *Madonna col Bambino e Santi* per la famiglia Grimani, proprietaria della villa oggi nota come Grimani Vendramin Calergi Valmarana⁴.

Un importante passo avanti per l'attribuzione di questo dipinto è stato fatto da Vincenzo Mancini nel catalogo *Da Padovanino a Tiepolo* del 1997. Il critico ha segnato la filiazione veronesiana dell'autore, che ha ipotizzato essere Dario Varotari; infatti, in riferimento ad un'opera di un anonimo pittore veneto dell'inizio del XVII secolo raffigurante l'*Ecce Homo e giovane devoto* egli afferma:

Se il modesto pittore sembra sfuggire a una precisa identificazione, non nasconde però l'appartenenza al filone veronesiano mantenuto vivo a Padova da Dario Varotari. A questo proposito, basti indicare il confronto del Cristo Passo con la stessa figura dipinta da Dario nell'inedita pala della parrocchiale di Noventa Padovana⁵.

Sull'attribuzione al Varotari è concorde anche Alessandra Pattanaro⁶ che sottolinea la vicinanza stilistica della pala, in particolar modo, al ciclo di affreschi realizzato dall'artista nella Scuola della Carità di Padova.

Infine, nel volume *Noventa Padovana villa bellissima tra Brenta e Piovego* del 2018, Donato Gallo ipotizza che il dipinto sia stato realizzato da Francesco Montemezzano: «Già attribuito un tempo a Palma il Giovane o a Dario Varotari, spetta piuttosto a Francesco Montemezzano». A suo parere la pala fu commissionata all'artista dalla famiglia Ragazzoni, che gli aveva precedentemente affidato il ciclo di affreschi nella villa di famiglia a Sacile. Inoltre, Girolamo Ragazzoni era all'epoca parroco a Noventa Padovana⁷.

⁴ C. B. TIOZZO, 1977, pp. 409-410.

⁵ V. MANCINI, 1997, p. 336.

⁶ Opinione condivisa da Enrico Maria dal Pozzolo.

⁷ D. GALLO, 2018, p. 169. In questa sede si ritiene l'attribuzione al Varotari stilisticamente più pertinente che al Montemezzano, come sarà analizzato nelle prossime pagine. Gallo indica, inoltre, che il tema della pala sia il *Noli me tangere* piuttosto che un *Ecce Homo*, suggerendo come titolo per la tela: *Cristo risorto che appare a Maria Maddalena e due Santi*, però ci sembra di dover escludere tale iconografia per i motivi che saranno citati più avanti.

2.2 Il contesto artistico: una traccia sulla pittura padovana nel Cinquecento.

La pala della parrocchiale di Noventa Padovana è stata realizzata da un'artista di filiazione veronesiano-tintorettesca, attivo a Padova o nel Veneto nel tardo Cinquecento⁸, stando ad un'osservazione del contesto artistico in cui si colloca il possibile autore e da cui potrebbe aver attinto. Un breve *excursus* sullo sviluppo della pittura nel padovano può aiutare quindi ad inquadrare meglio sia lo stile che il periodo in cui la pala fu dipinta.

Il panorama artistico di Padova nei primi decenni del Cinquecento, dopo la morte di Jacopo da Montagnana nel 1499, fu caratterizzato da un vuoto colmato in gran parte da un forte afflusso di prodotti artistici ed interventi provenienti dall'esterno⁹. In questo contesto iniziò a farsi strada la figura di Giulio Campagnola, artista dalle molteplici contaminazioni, noto per la realizzazione delle *Storie di Maria* alla Scoletta del Carmine¹⁰, una prova che vedrà una notevole disomogeneità di concezione, esecuzione e stile, con echi da Giorgione, da Mantegna e riferimenti all'antica¹¹.

La tensione di ricerca del promettente artista lo spinse a cercare ispirazione a Venezia ove si recò nel 1507 ed ebbe contatti con personaggi colti arricchendo ulteriormente il suo repertorio di spunti¹². Giulio Campagnola si può dunque definire un artista poliedrico e dalla profonda conoscenza umanista.

Anche la figura del vicentino Bartolomeo Montagna ebbe una notevole fortuna locale, il suo operato padovano è da collocarsi già verso la fine del Quattrocento, dove tra il 1490 e il 1492 eseguì la *Crocifissione* per il refettorio dei benedettini nel monastero di Santa Maria Assunta di Praglia¹³. Ma l'incarico più prestigioso gli arrivò nel Cinquecento: il pittore realizzò tra il 1505 e il 1506 i *Cento ritratti dei vescovi padovani* nel Palazzo Vescovile;

⁸ Il termine *post quem* per la realizzazione della pala, come si è visto, è il 1572, anno in cui il vescovo Ormaneto ordina la sua esecuzione.

⁹ E. M. DAL POZZOLO, 1996, pp. 147-163.

¹⁰ *Ivi*, p. 159. L'attribuzione si deve a G. Fiocco. Si veda G. FIOCCO, La giovinezza di Giulio Campagnola, in «L'Arte», XVIII, 1915, pp.138-156.

¹¹ *Ivi*, pp.159-160. Vasari riporta che Giulio Campagnola fu allievo di Squarcione ma non si sa se tale notizia corrisponda al vero; invece, si può dire con certezza che ebbe contatti con eruditi, come, durante un viaggio a Ferrara, il giovane Pietro Bembo che lo introdusse nei colti ambienti lagunari

¹² *Ivi*, p. 167. La sua curiosità lo spinse a ricercare idee nelle miniature del mantegnesco Gaspare da Padova e nei rilievi della colonna Traiana ma anche da Dürer, Giorgione e Leonardo.

¹³ C. CESCHI, P. VETTORE FERRARO, 2013, pp. 601-602.

successivamente, nel 1512 fu chiamato ad operare nella Scuola del Santo dove realizzò la scena con *La ricognizione del corpo di Sant'Antonio*¹⁴.

Il clima culturale a Padova nel primo decennio del Cinquecento era caratterizzato anche dalla confluenza di personaggi colti del calibro di Niccolò Copernico ed Erasmo da Rotterdam. Città universitaria per eccellenza, accolse le nuove leve dell'aristocrazia lagunare che giungevano per definire la propria preparazione accademica; ben presto si intrecciò una rete di amicizie tra i "foresti" e le "grandi menti" patavine, ossia docenti e umanisti. Eppure, tale *élite* non ebbe un grande peso sulla scuola pittorica locale che, come accennato, faceva riferimento all'area lagunare; l'unica eccezione fu la figura di Giulio Campagnola.

Nel 1509, con la disfatta di Agnadello, le tensioni in città divennero tangibili all'interno del tessuto sociale: da una parte vi era l'aristocrazia che sosteneva il fronte della Lega e dall'altra i popolari ed i ceti medi che erano legati alla Serenissima. La prima fase della vicenda, in seguito alle pressioni nobiliari e all'incertezza veneziana, vide l'occupazione per 42 giorni della città da parte degli imperiali guidati da Leonardo Trissino e sostenuti da importanti famiglie come i Lion e gli Obizzi; Padova era infatti un luogo strategicamente importante per la sua posizione. Dopo la riconquista da parte di Venezia, vi fu un imponente assedio delle forze della Lega capitanata da Massimiliano che si scontrò con una difesa guidata dal futuro doge Andrea Gritti. Le tensioni non si allentano nemmeno dopo la fine dell'assedio, dove continuarono le occupazioni ed i conflitti. Come conseguenza di questi tumulti l'assetto urbanistico della città fu profondamente modificato e vi fu un tempo in cui si propose di radere al suolo la basilica del Santo, fatto scongiurato grazie all'intervento del Gritti¹⁵.

È proprio in questo clima di conflitto e tensione che si inserì l'avvio del cantiere pittorico più celebre di Padova nel primo Cinquecento: la decorazione della Scuola dell'arciconfraternita di Sant'Antonio.

I lavori di affrescatura iniziarono nel 1509 e furono inizialmente affidati a Giovanni Antonio Requesta detto "Corona" e a Filippo da Verona, ma già nel 1510 la decorazione della Scuola passò in mano al giovane promettente Tiziano Vecellio¹⁶.

¹⁴ L. DE ZUANI, 2021, pp. 1241-1253. La scena è anche nota come *Il miracolo della mascella*.

¹⁵ E. M. DAL POZZOLO, 1996, p. 168.

¹⁶ S. FERRARI, A. PATTANARO, 2021, pp. 1217-1218. Forse il suo arrivo a Padova si deve a Nicola da Stra che nel 1510 subentrò a Marcantonio Corradini come guardiano della confraternita. Probabilmente da Stra aveva già sufficienti relazioni con Venezia da potersi permettere di chiamare quello che stava diventando il pittore ufficiale della Serenissima.

Nonostante questa scelta abbia portato ad uno scarto di qualità nella decorazione della sala, con la morte di Giorgione appena pochi mesi prima, Tiziano non aveva rivali e avrebbe realizzato quello che diverrà uno degli avamposti della pittura veneta.

Al cadorino fu affidata la realizzazione di tre riquadri: *Il miracolo del neonato*, *Il miracolo del piede risanato* ed *Il miracolo del marito geloso* per celebrare le virtù taumaturgiche di Sant'Antonio¹⁷.

L'arrivo di Tiziano con i suoi affreschi per la Scuola del Santo, caratterizzati dal "classicismo cromatico", il profondo naturalismo, l'atmosfericità, la drammaticità, la solidità delle strutture e l'armonioso tonalismo, porterà ad un'assimilazione di queste importanti lezioni da parte degli artisti locali. Egli "costruì le sue visioni sulla luce e sull'aria" dando vita a composizioni con uomini in dialogo e movimento in uno spazio naturale quasi tangibile¹⁸.

Alla Scoletta del Santo lavorò anche il fratello Francesco Vecellio che nel 1511 realizzò il *Miracolo della navicella* e il *Miracolo del cuore dell'avar*, opera che rinvia a Tiziano per impostazione e cromatismo anche se non priva di impacci¹⁹.

L'ingresso a Padova di pittori *extra moenia* prosegue con presenze vicentine come Giovanni Bonconsiglio detto il "Marescalco" (che aveva già operato a Padova intorno al 1504), anche se la figura più significativa fu quella del bresciano Girolamo Romanino. Egli nel 1513 sottoscrisse un contratto con i monaci benedettini di Santa Giustina per l'esecuzione di una pala per il coro vecchio e per un'*Ultima cena* da dotare a uno dei refettori²⁰. Il contratto specificava che il Romanino aveva già lavorato per i monaci realizzando le perdute ante dell'organo²¹, il suo arrivo a Padova si può quindi collocare nel 1512²².

Molto probabilmente il Romanino dipinse prima l'*Ultima cena* e poi la pala, ciò si evince principalmente da indizi stilistici: l'artista dispone gli apostoli a gruppi di tre su una tavola a "U" rimandando ad archetipi leonardeschi per lo schema compositivo e ad esiti bramantineschi

¹⁷ E. M. DAL POZZOLO, 1996, p. 177. Inoltre, anche se non lo si può affermare con certezza, il ciclo pittorico trova dei paralleli con la vicenda di Cambrai: due riquadri su tre parlando di tradimento, un'accusa da cui molti eminenti padovani in quei tempi dovevano difendersi. Per un approfondimento puntuale su questi tre affreschi si veda S. FERRARI, 2021, pp.1261- 1292.

¹⁸ E. M. DAL POZZOLO, 1996, p. 183.

¹⁹ S. FERRARI, 2021, pp. 1292-1303.

²⁰ B. M. SAVY, 2020, pp. 484-485.

²¹ M. BISSON, 2020, p. 187.

²² B. M. SAVY, 2020, pp. 483. La sua chiamata a Santa Giustina è giustificata dallo stretto legame che i monaci benedettini da sempre avevano con l'area bresciana, è inoltre possibile che egli giunse a Padova come "profugo di guerra" dopo i disastri perpetrati anche successivamente al sacco di Brescia del 1512.

per la sottolineatura prospettica; inoltre, si avverte la volontà di variare gli stati d'animo dei personaggi che popolano la composizione e di sperimentare ripensando in particolare all'ultima maniera di Giorgione²³.

La Pala di Santa Giustina sembra quasi la reazione del Romanino al "classicismo cromatico" con prelievi dal retaggio lombardo come la volta bramantesca. Il pittore fa riemergere la sua natura anticlassica dagli oculi inseriti nella sontuosa cornice, in particolare quello più in basso dove sono ammassati in un viluppo i corpi dei piccoli martiri innocenti, di cui erano conservate le reliquie così come per gli altri con personaggi minori²⁴. Al centro della pala vi è la Madonna col Bambino in trono incoronata dagli angeli, ai suoi piedi i santi Benedetto e Giustina (titolari dell'ordine e della congregazione) con Prosdocimo (patrono di Padova) e Scolastica (dedicataria dell'altare).

La pala d'altare del Romanino, così importante nel contesto padovano, appartiene alla tradizione quattrocentesca della *Sacra Conversazione*. L'opera è d'impianto belliniano, la composizione verticale vede la Santa titolare della chiesa nel posto d'onore, alla destra della Vergine in trono, inserita in un gruppo di santi. La cornice è sfarzosa e riprende la volta cassettonata raffigurata nella pala. Lo schema compositivo è basato sulla simmetria, accentuata anche dall'apparato architettonico; tradizionale è anche la staticità delle pose dei personaggi che sono come inseriti in un'atmosfera senza tempo²⁵.

La funzione di questo genere di pala d'altare era quella di invocare i santi affinché intercedessero in favore dei devoti ma anche, più in generale, veicolare le preghiere dalla terra al cielo. Negli statuti (*mariegole*) delle pie confraternite e nei lasciti di fondatori di cappelle private è testimoniato che lo scopo di finanziare la realizzazione di un altare era «assicurarsi l'appoggio di amici potenti in paradiso²⁶», cercando protezione e redenzione. È per questo motivo che nella *Sacra Conversazione* i santi guardano lo spettatore invece di "agire", essi rappresentano visivamente tali aspirazioni²⁷.

²³ B. M. SAVY, 2020, pp. 483-486. Già nelle opere precedenti la *Cena* si può osservare la conoscenza della pittura veneziana, quasi sicuramente l'artista era già passato per Padova transitando verso Venezia.

²⁴ *Ivi*, p. 488. Il tondo apicale rappresenta la *Pietà*, ai lati dell'arco vi sono Luca evangelista e Mattia apostolo mentre sotto vi sono: Massimo (vescovo di Padova), Giuliano (patrizio padovano), Daniele (diacono) e Felicia (monaca).

²⁵ P. HUMPFREY, 1999, pp. 1119-1121.

²⁶ *Ivi*, p. 1122.

²⁷ *Ivi*, pp. 1122-1123. La pala d'altare aveva anche la funzione di indicare il mistero o il Santo cui l'altare era dedicato, fondamentali per il riconoscimento dei santi erano i loro attributi che servivano all'osservatore come riferimenti agli eventi delle vite degli stessi.

Pochi anni dopo, precisamente nel 1517, Lutero affisse le 95 tesi sulla porta della chiesa di Wittenberg, dando inizio allo scontro con le gerarchie ecclesiastiche. La curia romana inizialmente non diede grande importanza all'accaduto ma, come ormai è ben noto, quello fu l'inizio della Riforma protestante. Gli ideali luterani cominciarono a penetrare nell'Italia del nord già nel 1520, portando a importanti (per quanto gradualmente) mutamenti nel clima religioso. Venezia fu un importante centro della Riforma cattolica in Veneto, già nei primi anni del XVI secolo Gasparo Contarini e Paolo Giustinian furono i principali portavoce della rigenerazione morale e spirituale della Chiesa. I due riformatori, però, erano più impegnati a preservare la purezza interiore che a preoccuparsi delle manifestazioni esteriori, mostrando scarso interesse per l'arte sacra. Non si può dire lo stesso dei committenti, il sentimento religioso dell'epoca spinse a commissionare opere strettamente legate alla lotta all'eresia anche se precedenti il Concilio di Trento.

A Venezia, Tiziano introdusse importanti cambiamenti stilistici ed un nuovo approccio alla *Sacra Conversazione* realizzando l'*Assunta* (1515-1518), questa celebre pala fu, anche se non connessa alla lotta all'eresia, la prima di una fortunata serie che formerà i parametri compositivi ed espressivi per la pala d'altare veneta. Importanti in tal senso furono anche le successive opere quali: la pala di Ancona (1520), il polittico di Brescia (1519-1552), la pala di Ca' Pesaro (1519-1526) ed infine la *Morte di San Pietro Martire* (1526-30, distrutta nel 1867)²⁸.

Lo schema tradizionale simmetrico e statico, inserito in un'architettura con i santi immersi in una compostezza riflessiva cederà il passo a rappresentazioni inserite nella natura, in cui i protagonisti si muoveranno nello spazio e non saranno più solo destinatari passivi ma intercederanno in modo attivo per i fedeli, attraverso i loro gesti di fervente adorazione²⁹. Mentre l'*Assunta* e la pala di Ca' Pesaro non attirarono molto l'attenzione del Giustiniani e del Contarini, il polittico di Brescia e la *Morte di San Pietro martire* iniziavano ad affrontare i problemi religiosi del momento. La pala d'altare diviene strumento per la lotta all'eresia, con Tiziano i santi diventano eroi da ammirare e imitare più che da invocare, esempi di vigorosa cristianità.

²⁸ R. ECHOLS, F. ILCHMAN, 2009, p. 134.

²⁹ P. HUMPFREY, 1999, pp. 1123-1128. Nonostante ciò, ci saranno comunque pittori che continueranno a conferire alle loro pale staticità e simmetria, persino nella generazione più giovane, come ad esempio Palma il Giovane.

Ma tornando a Padova, nel 1511, il cantiere della Scoletta si arricchì di un'altra importante figura: Girolamo Tessari detto "dal Santo", personaggio problematico per la sconcertante disomogeneità esecutiva. Qui egli realizza tre riquadri raffiguranti: il *Miracolo del bicchiere*, *Le esequie di Sant'Antonio* (1513)³⁰ e il *Ritratto del guardiano della scuola* (Nicola da Stra). Queste opere mostrano ascendenze belliniane, carpaccesche, sguardi al Romanino e a Tiziano³¹. Girolamo, che si specializzerà nella tecnica dell'affresco, sarà attivo quasi esclusivamente a Padova, lavorando sia per committenze private che ecclesiastiche, sorprendendo per l'innato eclettismo, con contaminazioni talvolta veneziane, bresciane ma anche nordiche³².

Tra gli anni Venti e Trenta del Cinquecento a Padova si registrerà un'ondata "citazionista" che vedrà come modelli i protagonisti della "maniera moderna" come Raffaello, Tiziano ma anche Leonardo. Inoltre, arriveranno o torneranno in città personaggi che daranno il via ad una stagione collezionistica florida che renderà possibile agli artisti l'accesso a spunti e modelli prima sconosciuti. Tra le figure più importanti spiccano Alvise Cornaro, Pietro Bembo e Marco Mantova Benavides.

Un evento cruciale fu il sacco di Roma nel 1527, che allarmò in particolare Venezia, data la sua ricettività al luteranesimo per via della nutrita comunità tedesca. Ciò sollecitò alla mobilitazione contro l'eresia in difesa della Santa Chiesa³³. Le innovazioni introdotte da Tiziano negli anni Venti, con le sue pale affermanti la virtù cristiana, ebbero lieve e discontinua eco durante questo momento di crisi, il vero cambiamento sarebbe arrivato qualche decennio dopo. Rimase in auge il tema della Sacra Conversazione che poteva essere rappresentata in maniera tradizionale, ossia basandosi su schemi compositivi simmetrici, con più scioltezza compositiva spostando il soggetto principale di lato ad imitazione della Pala Pesaro oppure con il Santo in cielo circondato da nubi (come la Madonna di Foligno di Raffaello prima e la pala di Ancona di Tiziano poi)³⁴.

³⁰ Trattati esaustivamente da B. M SAVY, 2021, pp. 1305- 1317.

³¹ E. M. DAL POZZOLO, 1996, p. 192. Il tizianismo di Girolamo è da considerarsi principalmente per i rapporti che egli ebbe con Francesco Vecellio, tanto che tra i due spesso si sono registrate confusioni.

³² *Ivi*, pp. 195 e 200-201. I suoi spunti variarono da un giorgionismo di origine campagnolesca a contaminazioni prese da Dürer fino a a spunti inaspettati di matrice morettesca, Il Moretto probabilmente giunse a Padova al fianco del Romanino nel 1513-1515.

³³ P. HUMPFREY, 1999, pp. 1129.1130.

³⁴ *Ivi*, pp. 1132-1133.

In area veneta seguì un periodo di incertezza e confusione per la Chiesa, che negli anni tra il sacco di Roma e l'apertura del concilio di Trento introdusse importanti riforme ecclesiastiche, vale la pena di citare l'operato del vescovo di Verona Gian Matteo Giberti.

Giberti, sulla scia riformatrice del Contarini, voleva promuovere una maggiore disciplina ecclesiastica ed una più profonda comprensione dei principi fondamentali della religione cristiana. La maggiore innovazione da lui promulgata fu il ripensamento dell'area del coro all'interno del duomo, fece ideare dall'architetto Sanmicheli un *tornacoro* ossia uno schermo di colonne che circondava l'altare maggiore. Questo serviva per sottolineare che il luogo era accessibile solo al clero ma allo stesso tempo doveva essere ben visibile ai fedeli. L'altare maggiore divenne anche collocazione stabile dell'Ostia consacrata, con la volontà di rimarcare la sua speciale Santità anche grazie ad un maestoso tabernacolo. Quest'ultima idea si diffuse rapidamente e creò un potenziale conflitto tra il tabernacolo e la pala d'altare dietro di esso, in alcuni casi i tabernacoli aumentarono di misura oscurando i dipinti, in altri ne presero direttamente il posto.

L'attenzione di Giberti verso gli altari, anche se egli non commissionò pale per il duomo, spinse anche al coinvolgimento del clero nella decorazione degli stessi. Il suo esempio fu seguito ed imitato fino alle successive norme introdotte dal Concilio di Trento³⁵.

Dalle influenze principalmente veneziane e bresciane circolanti a Padova nacque una generazione di artisti, allievi di Girolamo dal Santo e attivi fino agli anni Settanta del Cinquecento quali: Domenico Campagnola, Stefano dell'Arzere e Gualtiero dall'Arzere detto "Padovano".

Domenico Campagnola, figlio adottivo di Giulio, fece il suo esordio a Padova nella Scoletta del Carmine, dipingendo l'*Incontro di Gioacchino ed Anna*, con richiami tizianeschi; realizzò inoltre molte incisioni e disegni sulla scia del padre ma di un eccezionale sicurezza. Domenico è attestato a Padova la prima volta nel 1523 anche se il primo lavoro per la Scoletta è precedente. Nel secondo, l'*Adorazione dei pastori*, egli guarda sempre a Tiziano ma anche al Pordenone con altrettanta ammirazione. Tiziano sarà per il pittore un punto fermo in tutta la sua carriera anche se non mancheranno citazioni al Romanino ed alcuni spunti a Leonardo. Il lavoro di Domenico fu talvolta accostato a quello di Stefano dell'Arzere, con cui fu confuso in diverse

³⁵ P. HUMPFREY, 1999, p. 1133.

occasioni, specialmente in alcuni disegni di ascendenza giorgionesca, in una fase in cui l'artista fu segnato da uno sperimentalismo variegato³⁶.

Stefano dell'Arzere nacque intorno al 1505-10, le affinità con Domenico si possono osservare in quello che è definito il suo capolavoro: i *Funerali di San Rocco*, affrescato nell'omonimo Oratorio. L'opera mostra un taglio prospettico che ricorda Mantegna, in una veduta urbana diversi personaggi in abiti dell'epoca si atteggiavano in una varietà di pose, molti sono ritratti di membri della Scuola, mentre in primo piano un putto nudo regge un vistoso cartiglio che indica la data di avvio dei lavori (1525). Di gran rilievo è il dato architettonico in cui il pittore sembra tenere conto di alcune soluzioni adottate nella Loggia Cornaro, l'affresco, inoltre, mostra anche analogie col Romanino e richiami michelangioleschi desunti dal Pordenone³⁷.

Un'altra figura da menzionare è Gualtiero Padovano che nacque nel 1505 e fu parente di Domenico Campagnola e Tiziano Aspetti. Non vi è nulla di riferibile a lui prima degli affreschi all'Oratorio di San Rocco ma si sa che almeno dal 1529 fu pittore indipendente. A Gualtiero fu affidato l'intero ciclo che realizzò, se si esclude l'intervento di Stefano con i *Funerali*, a partire dal 1536³⁸.

Allo scadere del terzo decennio e per tutto il quarto, gli artisti patavini saranno dunque massicciamente impegnati nelle decorazioni, principalmente ad affresco, degli oratori delle varie Scuole. Tale concentrazione sembra portare da un lato ad un relativo scadimento qualitativo delle pale d'altare e dall'altro un'incisiva penetrazione di artisti "forestieri", prevalentemente provenienti da Venezia³⁹.

In particolare, nel quarto decennio, la tendenza che si osserva è quella di una biforcazione stilistica: un ramo vede gli esponenti di spicco in quegli anni (Domenico e Stefano) prendersi una pausa di riflessione, rivolgendo il loro sguardo al classicismo; l'altro denota un inasprimento delle inflessioni "dialettali" sia nei nuovi artisti che nei maestri già maturi.

Alcuni esempi di queste inflessioni "volgari" si possono osservare negli affreschi di Gualtiero a San Rocco, dove il lavoro grasso, popolare, artigianale e antiveneziano, denota una scarsa attenzione al dettaglio, una "pigritia" nell'usare lo stesso cartone diverse volte e una limitata attenzione alle proporzioni. Lo stesso discorso si potrà fare per Girolamo dal Santo che,

³⁶ E. M. DAL POZZOLO, 1996, pp. 197-198.

³⁷ *Ivi*, p. 209.

³⁸ E. SACCOMANI, 2009, pp. 362-363.

³⁹ E. M. DAL POZZOLO, 1996, p. 210.

realizzando la *Crocifissione* e la *Deposizione* per l'Oratorio della Confraternita del Redentore, riciclerà continuamente vecchie stampe di Dürer e Tiziano e mostrerà uno scarso impegno esecutivo. Ma quella che sembrerebbe una vera e propria crisi involutiva per i due artisti, in realtà è probabilmente una precisa tendenza cittadina, sia Gualtiero che Girolamo avevano infatti avuto contatti con Alvise Cornaro alla cui corte risiedeva il Ruzzante ossia colui che promuoveva il recupero della dimensione pavana e dialettale⁴⁰.

Con l'inizio del quinto decennio si vedranno concretamente gli effetti dell'ampio programma di interventi edilizi, nel 1540 venne ristrutturato e riadobbato il grande salone dell'ex reggia Carrarese che sarà chiamato sala dei Giganti⁴¹.

Accanto alle imprese pubbliche⁴², in parte volute dalla Serenissima, ve ne saranno anche molte private, commissionate da mecenati dal fine gusto antiquario in un clima di fervida cultura umanista⁴³. L'esempio per eccellenza è la palazzina dell'Odeo Cornaro realizzata in conclusione ai lavori di sistemazione della "corte" iniziati con la Loggia (1524).

Nel cantiere si può osservare un alto livello di classicismo, sia per i richiami architettonici alle ville romane che per le decorazioni all'antica della loggia (desunte dalle interpretazioni della cultura figurativa romana di Raffaello e di Peruzzi) per le quali erano stati chiamati lo stuccatore Tiziano Minio ed il pittore veronese Giovanni Maria Falconetto⁴⁴.

L'altra grande impresa di quel periodo è la decorazione della sala dei Giganti la cui cura del nuovo ciclo pittorico fu affidata dal prefetto Girolamo Cornaro allo storico Alessandro Maggi da Bassano e all'umanista Giovanni Cavaccia. Le rovinatissime decorazioni preesistenti (trecentesche) si basavano sul *De viris illustribus* di Petrarca, il quale fu ritratto in quelle nuove per sottolineare la continuità della tradizione storico-antiquaria patavina, l'esemplarità della storia romana e del culto di Tito Livio da cui il Petrarca stesso si era ispirato per la sua opera.

⁴⁰ E. M. DAL POZZOLO, 1996, p. 215. Questo discorso è da inserirsi in un'ottica localistica, forse riferite all'ambiente della famiglia Cornaro (quindi anche con sfumature antiveneziane); ciò non toccò Domenico Campagnola che invece frequentava ambienti del tutto diversi ed in quegli anni realizzò la magnifica *Ascensione* di Praglia.

⁴¹ L'intervento ebbe un impatto davvero forte nel panorama artistico padovano, per approfondire questo tema molto articolato si veda G. BORDON, 2009.

⁴² E. SACCOMANI, 1998, p. 555. Gli interventi furono realizzati principalmente nell'area del centro urbano, alcuni già avviati nei decenni precedenti tra cui: le porte della cinta muraria, l'arco monumentale d'ingresso della corte carrarese, la ricostruzione della Loggia del Consiglio e altri commissionati nel quinto decennio come il palazzo comunale e la nuova sede dello Studio universitario.

⁴³ *Ibidem*. Molto importante fu la rete di relazioni che questi ebbero con i rappresentanti di spicco della cultura e dell'arte veneziana.

⁴⁴ *Ibidem*. Il Falconetto incontrò Alvise Cornaro negli anni Venti ed entrambi fecero un viaggio a Roma. Questo viaggio portò a Padova esiti innovativi nel campo dell'architettura e della decorazione all'antica.

Il legame con il passato è sottolineato anche dalla ripresa della costruzione schematica tripartita trecentesca: rappresentazione dell'eroe, narrazione visiva delle sue gesta e *titulus* che ne metteva in luce il valore e le qualità.

I quarantaquattro personaggi realizzati non furono gli stessi narrati dal Petrarca ma alcuni vennero sostituiti con imperatori successivi a Traiano per enfatizzare il carattere spiccatamente romano. Alle figure di re ed imperatori sono alternati (a gruppi di due o tre) eroi repubblicani ripresi da Petrarca nella sua ricerca su Tito Livio⁴⁵.

Per realizzare questo maestoso ciclo furono chiamati Domenico Campagnola e Stefano dell'Arzere accompagnati sicuramente da altri della scuola locale; questi pittori, anche grazie all'ausilio storico-filologico del Bassano e del Cavaccia, riusciranno a imprimere un carattere "romano" all'opera specialmente per il diffondersi del tema al nord Italia, la cui massiccia propagazione avvenne grazie agli esempi di Perin del Vaga a Genova e Giulio Romano a Mantova che a loro volta furono debitori verso Polidoro da Caravaggio a Roma.

Domenico, inoltre, era molto richiesto per le committenze religiose e riuscì a instaurare rapporti anche con mecenati e collezionisti privati, ciò avvenne sia grazie all'ambiente culturale in cui era cresciuto ma anche per la specializzazione nel disegno da collezione, a lui per esempio si rivolse il Benavides per la realizzazione di alcuni frontespizi per le sue pubblicazioni giuridiche. Il pittore riconferma la sua primazia nelle commissioni pubbliche a Padova nel 1537, competendo con altri artisti locali e vincendo la gara per il telero con la *Madonna e i Santi protettori di Padova* per la Sala del Consiglio⁴⁶.

Anche a Stefano, d'altro canto, non mancheranno le commissioni, principalmente religiose, come la pala con la *Vergine col Bambino in gloria e i Santi Agostino, Paolo, Maria Maddalena e Caterina* (ca. 1535, per l'altare della chiesa di Santa Maria dei Servi) in cui si osserva l'assimilazione delle novità lagunari. L'irruenza formale e la violenza chiaroscurale delle opere a cavallo del 1530 lasceranno il posto ad uno stile più disteso e regolare con un cromatismo più ricco, tizianesco e dalla ricerca di eleganza formale.

La seconda metà del quinto decennio vede impegnato Domenico Campagnola anche negli affreschi per l'abside della chiesa abbaziale di Santa Maria Assunta di Praglia in cui si può osservare un'ulteriore evoluzione stilistica del pittore. In queste opere si muove verso esiti di retorica formale di matrice, se pur di base pordenonesca, con influenze giuliesche⁴⁷. Questa fase

⁴⁵ E. SACCOMANI, 1998, pp. 556-558.

⁴⁶ V. MANCINI, 2017, p. 14.

⁴⁷ V. MANCINI, 2013, pp. 348-349.

della sua carriera segnata da un rinnovamento stilistico che si può intravedere nelle figurazioni del fregio monocromo della sala dei Giganti del 1540, farà riferimento alle formule figurative della maniera salviatesca. Nello stesso anno, infatti, stava circolando un testo edito da Francesco Marcolini (e pubblicato a Venezia) con illustrazioni xilografiche su disegni di Francesco Salviati, il suo allievo Giuseppe Porta e Lambert Sustris⁴⁸, i protetti dell'Aretino⁴⁹. Data l'amicizia tra l'editore e il Cornaro è facile supporre che i pittori a lui legati avessero potuto vedere il libro⁵⁰.

Con l'arrivo a Padova di Giuseppe Porta e Lambert Sustris nel 1541, il contatto con la Maniera si fece più deciso e diretto, nel quinto decennio si registrò nella città patavina uno sguardo decisivo alla cultura figurativa tosco-romana, a cui Domenico e Stefano aderirono, rimanendo però sempre in bilico tra tradizione e novità⁵¹.

Giuseppe Porta è menzionato nelle fonti antiche anche come frescante, sia a Venezia (sulle facciate dei palazzi) che nell'entroterra (nel 1542 affrescò villa Priuli a Treviso) di cui però rimane traccia solo attraverso qualche disegno di stretta affinità allo stile del suo maestro. Tali finzze grafiche e cromatiche non saranno mai appieno recepite dai pittori padovani anche se essi riusciranno a cogliere la nuova valenza decorativa della forma rapportata ad uno spazio bidimensionale, in particolare Domenico riuscirà nell'intento di far "muovere" le figure nello spazio attraverso la resa plastica data dal chiaroscuro⁵².

Gli interventi più significativi realizzati a Padova da Porta e Sustris furono quelli nella sala dei Giganti, dei quali, oltre che in alcune figure di "Giganti", si può riconoscerne la mano anche negli episodi delle storie romane; l'olandese si ritrova anche nelle decorazioni interne ad affresco dell'Odeo Cornaro, egli era infatti in grado di presentare le sue "conoscenze romane" grazie al suo precedente soggiorno, realizzando paesaggi caratterizzati dal tocco leggero degli alberi, dalla profondità di veduta e dalle nette alternanze delle campiture cromatiche⁵³.

⁴⁸ R. PALLUCCHINI, 1968, p. 66. I primi due erano giunti a Venezia nel 1539.

⁴⁹ *Ivi*, 1968, p. 65. Il sacco di Roma aveva spinto l'Aretino e Sansovino a cercare rifugio a Venezia, entrambi costituirono dei punti di riferimento per un'estetica legata al mondo tosco-romano.

⁵⁰ E. SACCOMANI, 2009, pp. 358-359. I toscani Salviati e Porta, appoggiati dall'Aretino, erano giunti a Venezia l'anno precedente e si erano subito affermati come portatori del nuovo stile maturato attraverso la cultura romana raffaellesca e postraffaellesca. Anche Sustris era reduce da un viaggio a Roma dove probabilmente era entrato in contatto con il Salviati che a sua volta lo avrebbe introdotto nel circolo aretiniano.

⁵¹ V. MANCINI, 2017, p.15.

⁵² E. SACCOMANI, 1998, p. 567.

⁵³ Per approfondire nel dettaglio la decorazione della sala dei Giganti e dell'Odeo Cornaro si veda E. SACCOMANI, 1998, p. 567-577. Lambert Sustris sarà inoltre impegnato a Luvigliano nella decorazione di villa dei Vescovi (ora Olcese) dove aveva collaborato con Gualtiero Padovano.

Sustris lascerà Padova nel 1548 per recarsi ad Augsburg⁵⁴, tra i pittori locali fu Gualtiero Padovano quello che maggiormente assorbì il suo lessico, riuscendo ad ottenere committenze (da frescante) all'interno del prestigioso ambiente culturale di Mantova Benavides, Scardeone ed altri appartenenti alla cerchia di Alvise Cornaro.

Anche Stefano dell'Arzere sarà toccato dalle innovazioni manieriste, nelle sue opere si potranno osservare referenze salviatesche, tanto che la sua mano, successivamente, sarà spesso confusa con quella di Domenico.

Nella seconda metà degli anni Quaranta e nella prima degli anni Cinquanta proseguirono le committenze sia religiose che private per gli esponenti di spicco dell'ambiente padovano. Domenico portò avanti anche la sua feconda attività grafica e nel periodo tra il 1550 e il 1552, ricevette l'importante commissione della *Cena di Cristo in casa di Simone Fariseo* per il refettorio del monastero di Santa Giustina, opera di matrice salviatesca, significativa anche per il fatto che per molto tempo fu attribuita allo stesso Giuseppe Porta⁵⁵. Sempre nel 1552 gli vennero anche commissionate le portelle dell'organo per San Giovanni da Verdara raffiguranti il *Banchetto di Erode* all'esterno e la *Predica* e la *Decollazione del Battista* all'interno, caratterizzate da un plasticismo scultoreo ed una resa più enfatica, culmine del suo periodo manierista. Stefano invece realizzò gli apostoli *San Pietro* e *San Paolo* ad affresco per la chiesa degli Eremitani nel 1550 e la pala con la *Resurrezione* per l'altare De Lazara nella basilica del Santo nel 1552⁵⁶; queste due importanti commissioni sono da considerarsi gli esiti finali del suo percorso manieristico⁵⁷.

Con l'avvio del Concilio di Trento nel 1545 avranno inizio una serie di cambiamenti osservabili anche in area veneta, riguardanti il significato e la composizione delle opere a tema religioso. Anche se la vicina Venezia rimase a lungo diffidente verso le riforme tridentine e sia il patriarca che i vescovi si astennero alla partecipazione dei lavori del Concilio⁵⁸, per ragioni di sicurezza sociale si unì alla lotta all'eresia e per consolidare l'ortodossia seguendo gli sforzi

⁵⁴ SACCOMANI, 1998, p. 581. Anche se poi la sua area di interesse tornerà ad essere Venezia.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 592-593. Il dipinto nel tempo aveva perduto la paternità e fu attribuito a Porta riferendolo come riflesso delle sue invenzioni più "veneziane", cui Domenico si rifà, come ad esempio l'*Ultima cena* già nel refettorio di Santo Spirito in Isola.

⁵⁶ Per la quale si veda G. PIETROBELLI, 2021, pp. 1201-1208.

⁵⁷ E. SACCOMANI, 1998, p. 598.

⁵⁸ P. HUMFREY, 1999, p. 1133. Quest'astensione era dovuta a ragioni politiche, Venezia per secoli cercò di rivendicare l'autonomia religiosa. Le nuove riforme venivano di conseguenza viste come minaccia ai suoi tradizionali privilegi giurisdizionali.

della Controriforma papale. In ambito artistico la naturale conseguenza fu un considerevole aumento del numero di commissioni nell'arte religiosa pubblica (in particolare pale d'altare) poiché si mirava a promuovere la conoscenza e la comprensione dei precetti della chiesa.

Il lavoro tridentino sulle immagini sacre si espresse attraverso una serie di decreti che avrebbero mirato a radicali cambiamenti in ambito figurativo di cui tre furono quelli più rilevanti, in particolare per la produzione di pale d'altare. Nella sessione XIII (11 ottobre 1551) si trattò il tema del sacramento dell'Eucaristia condannando l'opposizione dei protestanti, vennero riconfermati i dogmi della Transustanziazione e della Presenza Reale di Cristo nel Sacramento per poi varare un decreto sui modi adeguati di venerarlo. La sessione fu integrata dalla XXII (17 settembre 1562) in cui venne riconfermata la sacramentalità dell'ufficio della messa che doveva essere celebrata da preti ordinati dalla Chiesa per redimere l'umanità peccatrice. Infine, con il capitolo VII della XXIV sessione (11 novembre 1563) si indicò ai vescovi e al clero di somministrare il Sacramento spiegandone ai fedeli l'efficacia prima di riceverlo. Tutte queste direttive ebbero come effetto il notevole incremento di raffigurazioni cristologiche o eucaristiche nelle pale d'altare del periodo postconciliare. Inoltre, la sessione XXV (3-4 dicembre 1563) si soffermò sia sulla legittimità dell'uso di immagini sacre che sulla venerazione dei santi emanando alcuni decreti in merito. Fu riconfermato il potere dei santi di intercedere in favore dei fedeli a Cristo (e quindi ribadita la validità della loro invocazione) e si riconfermò l'uso delle immagini come veicolo di tali preghiere.

Questi decreti si diffusero nelle chiese del Veneto con velocità e scrupolosità proporzionali all'impegno dei singoli vescovi o degli ordini religiosi; un esempio di zelo si può trovare nella figura di Giorgio Corner, vescovo di Treviso che subito dopo la chiusura del concilio nel 1565 iniziò una serie di accurate visite pastorali nella sua diocesi; gli ammonimenti più comuni riguardavano il posizionamento dell'Eucaristia sull'altare maggiore in un degno tabernacolo e il restauro o la sostituzione delle decorazioni d'altare che dovevano risultare degne del luogo sacro.

Spesso le direttive dei nunzi apostolici erano molto vicine a quelle del Corner e l'attenzione maggiore, anche per loro, era quella di dare un adeguata e degna collocazione al Sacramento e alla decorazione degli altari. Inoltre, sulla scia dell'operato del Giberti a Verona, in molte chiese il coro fu spostato dietro o accanto all'altare maggiore a cui venne eliminata la grata (molto comune nelle chiese parrocchiali) per renderlo ben visibile⁵⁹.

⁵⁹ P. HUMFREY, 1999, p. 1136.

In Veneto risulta comunque che non si prestasse troppa attenzione ai trattati pubblicati dagli ecclesiastici, redatti per integrare le generiche annunciazioni conciliari. In particolare, scarsa risonanza ebbero anche i due trattati di Gabriele Paleotti (*De Imaginibus Sacribus*, 1582) e di Carlo Borromeo (*Instructiorum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, 1577)⁶⁰ entrambi arcivescovi di diocesi confinanti con Venezia. Tali scritti vennero considerati eccessivamente restrittivi e pedanti dai pittori e mecenati veneziani specialmente nel dettare l'esclusione dalle opere sacre di ritratti di persone viventi, santi anacronistici o elementi complementari quali animali e servi⁶¹.

Con l'incremento delle commissioni di pale d'altare, dunque, vennero privilegiati temi eucaristici e mariani ma vi fu anche un incremento delle scene raffiguranti la vita e la morte dei santi. Papa Gregorio XIII aveva richiesto che le immagini sacre fossero "i libri degli analfabeti", dunque l'arte assumeva una forte valenza didattica. La funzione stessa della pala venne ripensata per sottolineare l'impegno nel diffondere l'ortodossia. Grande rilievo in tal senso fu dato agli Atti dei santi che rappresentati visivamente davano un esempio nello spingere i fedeli a compiere azioni virtuose nella quotidianità tanto quanto loro.

Anche Padova, come Venezia, sarà pervasa dal fervore religioso portato dall'apertura dei lavori conciliari e dai movimenti antiereticali che presero piede con il diffondersi del luteranesimo e tale sentimento iniziò a trapelare nelle opere di soggetto religioso.

La seconda metà del sesto decennio vede Stefano dell'Arzere impegnato in diverse committenze religiose, la più rilevante è la rinnovata chiamata all'Oratorio di San Rocco per i due affreschi con le *Storie di Santa Lucia* del 1559. Sempre l'anno 1559 è ritenuto un termine *ante quem* (Saccomani, 1998) per la pala con la *Vergine e il Bambino in trono, Santa Giustina battezzata da San Prosdocimo, gli altri Santi protettori di Padova e il ritratto di donatore*, precedentemente attribuita al Campagnola e restituita alla paternità di Stefano da Mauro Lucco che la colloca però nei primi anni Cinquanta⁶². Questa discussa opera, di formato verticale con le quinte architettoniche da cui viene eliminato il paesaggio centrale, ha molto in comune con il grande affresco con l'*Adorazione dei pastori con due committenti, l'Adorazione dei magi e*

⁶⁰ Per un'interessante disamina sulle arti figurative durante la Riforma cattolica si veda P. PRODI, 1984.

⁶¹ P. HUMFREY, 1999, p. 1137.

⁶² E. SACCOMANI, 1998, p. 600. Saccomani nota che la pala di San Francesco non regge il confronto con la Resurrezione del 1552 e mal si collega con la data 1559 che è indicata nella lapide dedicatoria della cappella voluta da Benedetto Vitaliani.

la *Presentazione al tempio* realizzato sulla facciata interna del tramezzo nella Scoletta del Carmine. Tale affresco si può dire che caratterizzi per Stefano un “ritorno di fiamma” ai testi classici degli anni Trenta, mostrando un impianto compositivo a gruppi piramidali simmetrici, impaginati in uno sfondo di due uguali costruzioni inserite in un paesaggio. Qui si chiude la parentesi manieristica di Stefano che lascerà poi solo qualche disegno e due pale stilisticamente legate agli estremi esiti stilistici paralleli del Campagnola al principio degli anni Sessanta prima della sua morte⁶³.

Negli stessi anni si vide ancora sulle scene la presenza di Domenico cui nel 1559-60 venne affidata la commissione del dipinto con la *Consegna delle chiavi a Pietro* per l’altare degli Apostoli nella chiesa abbaziale di Praglia. Rispetto alle opere di inizio decennio, l’artista ora mostra di cogliere gli sviluppi che parallelamente si stavano svolgendo a Venezia attorno alla figura del Veronese e che a Padova, proprio in Santa Maria Assunta, erano riportati dal “filtro” dello Zelotti. Le figure nel dipinto pratalese si fanno più composte e si rapportano all’architettura diversamente: l’alto basamento che occupa trasversalmente lo spazio serve a dare risalto alle figure degli Apostoli ai piedi di esso ma anche alla scena principale che sarà notevolmente rialzata rispetto al punto di vista⁶⁴.

L’ultimo dipinto noto del Campagnola è il grande telero celebrativo con il *Podestà Marino Cavalli presentato da San Marco al Redentore tra i Santi Prosdocimo, Giustina, Antonio e Daniele* del 1563, realizzato come ricordo del governo del magistrato che doveva essere collocato nella “camera dell’*Audientia*” del Palazzo podestarile, anche in quest’opera si potrà osservare il riflesso delle nuove tendenze maturate negli anni precedenti sulle novità dell’arte veneziana⁶⁵.

Fu nell’ambito della committenza pratalese -sia all’interno della chiesa che nel monastero- che tra il sesto ed il settimo decennio iniziarono ad arrivare artisti esterni di un certo rilievo al fianco di quelli locali. Questo “innesto” si rivelerà particolarmente fruttuoso nel dare lo slancio allo sviluppo della tradizione artistica padovana nei decenni successivi. Nel 1562 Jacopo Tintoretto realizzò la pala con la *Cena in casa di Simone Fariseo* (firmata e datata) e

⁶³ ⁶³ E. SACCOMANI, 1998, pp. 601-602. Le ultime due opere note di Stefano sono la pala del 1563 per la parrocchiale di Sant’Andrea Apostolo a Lion di Albnasego e quella posteriore per l’Oratorio della Confraternita dei Bombardieri dedicato a Santa Barbara.

⁶⁴ V. MANCINI, 2013, pp. 359-361.

⁶⁵ E. SACCOMANI, 1998, pp. 596-597. Il telero è oggi conservato ai Musei Civici di Padova che sono anche proprietari del dipinto con la *Consegna delle chiavi a San Pietro* che però si trova ancora nella sua collocazione originale.

Paolo Veronese si cimentò nelle due pale per gli altari laterali del presbiterio con la *Gloria d'angeli* e il *Martirio dei Santi Primo e Feliciano*⁶⁶.

Battista Zelotti, compagno di Paolo in molte imprese pittoriche già dal quarto decennio, fu l'artista attivo più a lungo nella decorazione di Santa Maria Assunta, la sua è infatti la produzione più cospicua. Probabilmente una delle primissime richieste al pittore fu la realizzazione della pala per l'altare maggiore con l'*Assunta*, oggi posta in controfacciata⁶⁷. L'artista forse fu scelto in virtù della sua esperienza pregressa nella realizzazione di vasti apparati decorativi, prevalentemente -ma non solo- ad affresco. È proprio con tale tecnica che egli dipinse le volte della navata, il transetto e la cupola, affreschi purtroppo ad oggi in parte scialbati o molto rovinati che non permettono una precisa collocazione temporale all'interno dell'attività pratalese del pittore⁶⁸.

Dello Zelotti rimangono anche ventiquattro tele con soggetti tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento che erano destinate al soffitto e alle pareti della libreria del monastero eseguite tra il 1562 e il 1564. Questo eccezionale ciclo di decoro pittorico per una biblioteca monastica (il primo caso conosciuto) fu una dura sfida per l'artista che oltre a doversi concentrare su un *medium* pittorico diverso (tempera su tela) affrontò anche i nuovi contenuti religiosi. Stilisticamente parlando questi dipinti mostrano un nuovo modo di guardare alle novità più eclatanti del manierismo veneziano pur con una superficiale persistenza veronesiana; le figure sono dilatate semplificando l'assunto formale michelangiolesco, la spazialità è risolta secondo tagli prospettici arditi ed i piani cromatici sono nettamente contrapposti in chiave antiveronesiana ma con esiti di prezioso ed ornamentale plasticismo⁶⁹.

Zelotti realizzerà anche altre opere a Praglia e, tra la fine del sesto e l'inizio del settimo decennio, sarà attivo anche a Vicenza dove realizzerà gli affreschi (perduti) del Monte di Pietà, a Brugine per l'impresa decorativa di villa Roberti (ora Bozzolato) e a Padova nel palazzo Mocenigo⁷⁰.

Alla scomparsa della vecchia guardia artistica, con la morte di Stefano del Arzere nel 1576, nell'ottavo decennio non vi furono personalità di rilievo se non piccoli artisti locali.

⁶⁶ V. MANCINI, 2013, pp.361-362. Riguardo le due opere del Veronese si veda G. BALDISSIN MOLLI, 2014, pp. 157- 158.

⁶⁷ *Ivi*, pp.355-356.

⁶⁸ Per un approfondimento sugli affreschi di Zelotti a Praglia si veda V. MANCINI, 2013, pp. 356-358.

⁶⁹ A. LOTTO, 2013, pp. 379-397. In queste pagine è spiegato nel dettaglio l'intero ciclo decorativo della biblioteca, comprese le tele alle pareti che ora sono conservate nel refettorio.

⁷⁰ E. SACCOMANI, 1998, pp. 606-609.

Padova divenne rifugio di artisti “foresti” che accettarono di buon grado le commissioni prevalendo sulle botteghe locali senza difficoltà⁷¹. Osservando dunque lo scenario della pittura padovana tardocinquecentesca si ha l’impressione che esso sia in mano quasi totalmente ad artisti prevalentemente provenienti da Venezia e Verona.

A partire dagli anni Settanta del Cinquecento, come si è visto, ad influenzare gli artisti del padovano non fu solo l’apporto di linguaggi “esterni”, derivanti principalmente da Venezia, ma anche la novità sia storica che conseguentemente stilistica apportata dalle norme del Concilio di Trento. Gli artisti inizieranno a porre grande attenzione ai valori didattico-popolari dei loro dipinti, saranno privilegiate opere dal carattere narrativo e semplificato poiché esse incentivavano alla conoscenza diretta della Bibbia. È in questo clima che s’inserisce la nuova generazione di artisti con il veronese Dario Varotari, i veneziani Matteo da Vestal e Antonio Vassilacchi detto “Aliense”, ed il ritrattista lagunare Francesco Apollodoro.

Dario Varotari monopolizzò la produzione decorativa nel padovano dell’ultimo trentennio del Cinquecento e persino i suoi collaboratori avevano provenienza *extra moenia*: per le sue imprese reclutò spesso i veneziani Matteo da Vestal e Antonio Vassilacchi. Anche Francesco Apollodoro proveniva da Venezia e per le sue abilità di “ritrarre al naturale” diventò ben presto ritrattista ufficiale delle *élites* nobili ed intellettuali padovane.

La calda accoglienza della committenza verso artisti di estrazione veronese si può spiegare con il grande favore incontrato in città da Paolo Veronese e Battista Zelotti già dagli anni Cinquanta. Varotari raccolse l’eredità dello Zelotti, in particolare quando nel 1593 affrescò il palazzo della famiglia Mocenigo a Fiesso⁷²; di Dario si parlerà esaustivamente più avanti, però in questa sede si segnala il suo intervento in più riprese nell’abbazia benedettina di Praglia, luogo nodale delle vicende artistiche padovane dell’ultimo trentennio del Cinquecento ma soprattutto punto d’incontro di molti pittori influenti del periodo⁷³.

Una figura legata profondamente al Varotari è quella del pittore veneziano Giambattista Ponchini, definito dall’Aretino un “fervido predicatore” della maniera michelangiolesca a Venezia, ben inserito in un ambiente di committenti patrizi filoromani legati alla corte papale.

⁷¹ V. MANCINI, 1998, p. 617. Anche nei decenni precedenti non erano mancati episodi significativi di transiti o soggiorni operativi di rilievo.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ V. MANCINI, 2013, pp. 363-365.

Egli diede in sposa a Dario la figlia Samaritana e lo introdusse in un ambiente culturale di alto livello che gli fruttò importanti commissioni⁷⁴.

Nel frattempo, nel 1574 Jacopo da Bassano inviò la sua *Deposizione di Cristo* a Santa Maria in Vanzo offrendo a Padova un esempio del suo “notturnismo” a sfondo naturale, novità rispetto all’esempio portato da Tintoretto a Praglia nel 1562 che invece riporta una dialettica chiaroscurale di matrice manieristica⁷⁵.

Per quanto riguarda l’Aliense il Ridolfi riporta il suo intervento nella villa Emo Capodilista a Montecchia⁷⁶, probabilmente ottenuto dietro chiamata del Varotari⁷⁷. Antonio realizzò una parte consistente degli affreschi, in tali opere le sue invenzioni denotano un’aggiornata componente veronesiana, con uno stile dinamico in chiave decorativa e figure più libere nello spazio. Collaborerà anche in altre occasioni con Dario, come nella distrutta chiesa di Sant’Agata.

Oltre a Varotari, un’altra presenza operativa di rilievo e costante nell’ultimo trentennio del Cinquecento padovano è quella di Francesco Apollodoro, specializzato nella ritrattistica tanto da guadagnarsi l’appellativo di “Francesco de Ritratti”. Veneziano di nascita (che avvenne nel 1531), svolse però tutta la sua attività a Padova, città in cui lo si ritrova già dal 1558. Dell’inizio della sua carriera si sa poco o niente, la situazione si fa meno offuscata dal 1575-76 quando firmò le effigi dei nobili Testa.

Questi furono gli anni in cui a Padova il clima andò rapidamente a modificarsi come effetto dello zelo riformatore del vescovo Ormaneto, e dei suoi successori Marco e Alvise Corner, che applicarono con rigore i decreti del Concilio di Trento. In città il primo atto che sancì l’introduzione dei decreti sulle immagini sacre furono le costituzioni del Sinodo diocesano (indetto nel 1579 dal vescovo Federico Corner e mandate in stampa l’anno seguente)⁷⁸, anche se in realtà la retorica ed il decoro nelle rappresentazioni si erano già visti ampiamente attuati nelle commissioni religiose e devozionali realizzate sia durante che subito dopo il concilio di Trento⁷⁹. A tal proposito si osservi la pala con il *Martirio di Santa Giustina*

⁷⁴ V. MANCINI, 1998, p. 618.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 620-621.

⁷⁶ C. RIDOLFI, 1648, ed. 1914-1924, II, p. 455.

⁷⁷ V. MANCINI, 1998, p. 624. Varotari entrò in contatto con Vassilacchi intorno al 1575, durante uno dei suoi soggiorni veneziani, mentre l’artista lavorava nell’*entourage* di Paolo Caliari. Molto probabilmente Antonio si trattenne per qualche tempo a Padova prima di tornare a Venezia dove poi lavorò insieme al maestro al ripristino dell’arredo di Palazzo Ducale.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 625-627.

⁷⁹ Anche grazie al vasto programma di visite pastorali, iniziato già a metà del secolo a Verona e pratica poi diffusasi nel resto del Veneto.

per la fabbrica cinquecentesca dell'omonima chiesa che sarebbe andata a sostituire la *Sacra Conversazione* del Romanino. Sebbene in entrambi i dipinti l'iconografia fosse stata stabilita dal clero locale benedettino nella pala del Veronese datata 1575-1576 si privilegiò un episodio storico alla tradizionale *Sacra Conversazione*. Ciò accadde principalmente per la volontà di ispirare il fedele attraverso la pala d'altare ad osservare e comprendere i precetti della Chiesa, rendendo i santi - attivamente coinvolti nella scena - dei modelli da seguire e rendendo più diretto ed efficace il messaggio che il dipinto voleva trasmettere⁸⁰.

Tornando al panorama artistico padovano, nel nono decennio ad un viaggio nella Marca si deve la conoscenza di Dario Varotari con Ludovico Toeput detto il "Pozzoserrato", poco dopo i due lavorarono insieme alla decorazione dell'appartamento abbaziale di Praglia. Qui il Pozzoserrato realizzò paesaggi marini e di campagna in stile elegante e decorativo; sarà poi chiamato a fine secolo ad affrescare il "chiostro del noviziato" e l'atrio della sagrestia di Santa Giustina⁸¹. Un decennio più tardi il sodalizio proseguirà ed i due lavoreranno di nuovo assieme alla perduta campagna decorativa di villa Priuli a Treville.

Francesco Apollodoro intorno all'ultimo quarto del Cinquecento raggiunse la vetta della sua popolarità, gli vennero affidate alcune importanti commissioni sia religiose, come la tela raffigurante *San Benedetto tra San Mauro e San Placido resuscita un fanciullo* o la perduta pala per la chiesa di San Pietro (realizzate tra il 1582 e il 1583), che per la clientela altolocata privata⁸². Lo stile del ritrattista tra gli anni Ottanta e Novanta iniziò a cambiare: nelle opere del nono decennio si osservava una sintesi chiaroscurale di matrice tintorettesca con luminescenze innestate in fondali velati d'ombra mentre nel decennio successivo Francesco sviluppò il ritratto naturalistico, con la luce concentrata sul volto caratterizzato da evidente mimetismo stagliato su un fondale chiaro⁸³.

Negli anni Ottanta la chiesa degli Eremitani figurava come il cantiere più attivo a Padova per l'impegno e la volontà dei padri agostiniani, in particolare del padre Maestro Simeone Brazzolato che reggeva il convento in quel periodo. Egli nel 1587 commissionò la decorazione della navata centrale sopra l'altare maggiore a Matteo Vestal su disegni realizzati l'anno

⁸⁰ Per un resoconto dettagliato della pala di Santa Giustina si veda V. ROMANI, 2020, pp. 365-372.

⁸¹ M. PIETROGIOVANNA, 2013, p. 407.

⁸² V. MANCINI, 1998, p. 630.

⁸³ *Ivi*, 1998, p. 631. Il pittore si allinea così allo stile del giovane Leandro Bassano.

precedente da Dario Varotari (in quel momento troppo impegnato per realizzare lui stesso gli affreschi)⁸⁴.

Negli anni di passaggio all'ultimo decennio vi fu una forte penetrazione delle idee estetiche veneziane tra gli esponenti della corrente tardomanieristica⁸⁵, ai pittori padovani vennero offerti esempi di grande ispirazione come le due pale realizzate dagli "Heredes Pauli" per gli altari di Santa Giustina oppure il telero autocelebrativo di Jacopo e Giovanni Soranzo del 1591 di Palma il Giovane, la prima opera del capofila veneziano esportata in città. A cogliere l'importanza delle novità fu Varotari che nelle sue ultime opere mostrò uno stile sintonizzato sul gusto dei veneziani.

Con la morte di Dario rimase sulla scena Francesco Apollodoro che cercò di ricalcarne le orme veronesiane come, ad esempio, nel telero autocelebrativo del Podestà di Padova Federico Venier del 1597. Nella seconda metà dell'ultimo decennio, inoltre, Apollodoro fu maggiormente coinvolto nel programma decorativo dei palazzi pubblici per i quali realizzò serie ritrattistiche ma fu richiesto anche dal Consiglio cittadino per la realizzazione di opere devozionali⁸⁶.

In questo breve *excursus* è riassunto in maniera quanto più sintetica il panorama artistico del Cinquecento a Padova e si è visto come nell'ultimo trentennio spicchi la figura di Dario Varotari, di cui tra poco si parlerà in maniera più completa poiché ebbe un ruolo fondamentale nella nuova generazione di artisti e probabilmente fu l'autore della pala di Noventa Padovana.

⁸⁴V. MANCINI, 1998, p. 631.

⁸⁵ Per approfondire la corrente tardomanieristica a Venezia ed i suoi maggiori esponenti si vedano R. PALLUCCHINI, 1968, pp. 61-73; G. GAMULIN, 1978, pp. 195-199 e F. PEDROCCO, 2000, pp. 25-35.

⁸⁶ V. MANCINI, 1998, p. 634. Nelle opere devozionali Francesco elaborò un tipo di composizione, come un'icona, dal sapore controriformistico, che combinava una semplificazione narrativa al ricorso di comparsate e presenze di personaggi contemporanei.

2.3 Dario Varotari.

Del pittore ed architetto veronese Dario Varotari (1542-43/1596-97) si iniziò a parlare già nel Seicento, la sua biografia è riportata nelle *Vite* del Ridolfi del 1648⁸⁷, grazie alle informazioni fornitegli dal suo amico, nonché figlio dell'artista, Alessandro Varotari, noto come il Padovanino (1588-1648) e da Antonio Vassilacchi, maestro del Ridolfi⁸⁸.

Secondo il Ridolfi la famiglia Varotari, originaria dell'Augentina (l'odierna Strasburgo), essendo fortemente cattolica, a causa del dilagare dell'eresia luterana, nel 1520 fu costretta a fuggire in Italia stabilendosi a Verona, dove nel 1539 nacque Dario.

Nonostante il Ridolfi collochi la sua nascita 1539, dai documenti anagrafici della Contrada di San Giovanni in Valle si può risalire agli anni 1542-1543⁸⁹, inoltre, dalle informazioni fornitegli dal Padovanino, risulta che il nonno dell'artista si chiamasse *Tomaso* ed il padre *Theodoro*. Anche in questo caso i documenti aiutano a far chiarezza, Luciano Rognini ne individua diversi che indicano il nonno come *Teodorus* o *Theodorus* ed il padre come *Thomasius*⁹⁰. Risulta dunque che i genitori di Dario Varotari fossero Tommaso Varotari e Donna Libera, mentre il nonno si chiamava Tommaso ed erano tutti di origine veronese⁹¹.

Non si hanno molte notizie circa l'attività giovanile del pittore, si può cercare di ricostruirne il profilo sempre dallo scritto del Ridolfi. La formazione di Dario avvenne a Verona, dove fin da giovanissimo studiò matematica ed architettura, studi che gli furono utili in seguito per la realizzazione di dipinti con l'uso corretto della prospettiva e per la progettazione di originali ville come villa Capodilista a Montecchia⁹².

A Verona fu allievo di Paolo Caliari da cui «apprese ancor giovinetto i principi del disegno»⁹³ e sperimentò anche la pittura, una tappa cruciale nella sua formazione, infatti, tutta la sua produzione pittorica potrà dirsi di forte ispirazione veronesiana.

⁸⁷ Varotari è citato successivamente anche in M. BOSCHINI; 1660, G. B. ROSSETTI; 1776, L. LANZI; 1795-1796; P. BRANDOLESE, 1795; G. MOSCHINI, 1817 e 1826.

⁸⁸ C. RIDOLFI, 1648, ed. 1914-1924, II, pp.87-92.

⁸⁹ S. PEDRON, 2014, p. 33. Nella tesi di Sara Pedron sono specificati (e riportati nel regesto documentario) tutti i documenti che hanno portato a questa conclusione.

⁹⁰ L. ROGNINI, 1974, pp. 6-7. I documenti sono riportati nel regesto in S. PEDRON, 2014, pp. 49-52.

⁹¹ Quindi il Padovanino nel riferire al Ridolfi dei suoi antenati ne confuse i nomi e ne inventò le origini, una prassi diffusa nel Seicento per nobilitarle.

⁹² G. GALLUCCI, 1997, p. 11.

⁹³ C. RIDOLFI, 1648, ed. 1914-1929, II, p. 88.

Stando ai documenti rinvenuti da Rognini circa la contrada di San Giovanni in Valle, Dario risulta dimorare a Verona fino al 1555, cioè fino all'età di 12 anni, anno in cui con grande probabilità, iniziò l'alunnato nella bottega del Veronese⁹⁴.

Il Ridolfi prosegue la biografia raccontando del trasferimento del Veronese a Venezia, dove "in età adulta" anche Dario l'avrebbe seguito. Questo periodo veneziano potrebbe corrispondere agli anni 1555-1569, in cui non vi sono documenti in merito agli spostamenti del Varotari. È proprio a Venezia che Dario allacciò una forte amicizia con il pittore Giambattista Ponchini detto il Bazzacco⁹⁵, che successivamente gli concesse in sposa sua figlia Samaritana⁹⁶.

Dario arrivò a Padova nel 1569 in veste di procuratore per il veneziano Baldassarre Cocco; è possibile, dato il rapporto di fiducia con Cocco, che egli fosse già stato a Padova nei dodici anni di vuoto documentaristico⁹⁷.

Negli anni Settanta del Cinquecento Varotari frequentò Padova più assiduamente e vi si trasferì stabilmente qualche anno prima del 1575⁹⁸. La prima opera padovana di Varotari riportata dal Ridolfi è il telerò raffigurante la *Celebrazione della lega contro il turco e della vittoria di Lepanto* del 1575⁹⁹; volendo invece proseguire in ordine cronologico, le prime opere realizzate dal pittore a Padova furono le decorazioni ad affresco e le tre tele per l'abbazia di Santa Maria Assunta di Praglia. Le tele, realizzate a partire dal 1572 raffiguravano: le *Tentazioni di Sant'Antonio Abate*, il *Martirio di San Sebastiano* ed il *Martirio di Santo Stefano*¹⁰⁰.

⁹⁴ S. PEDRON, 2014, p. 35.

⁹⁵ Per approfondire riguardo al pittore Ponchini si veda V. MANCINI, 1995, pp. 213-250.

⁹⁶ Dalla quale ebbe quattro figli: Jacopo, Paola, Chiara e Alessandro, gli ultimi due seguiranno le orme paterne diventando pittori.

⁹⁷ S. PEDRON, 2014, pp. 35-36. Nel documento del 1569 (Archivio Notarile, nell'Archivio di Stato di Padova, 3459, f. 210) Dario Varotari risulta essere ancora residente a Verona, il rapporto di intimità con Cocco presuppone però una frequentazione, possibile se il pittore fosse già stato precedentemente a Padova, oppure, come ipotizza V. MANCINI, 1995, pp. 50-51, se la famiglia di Cocco avesse soggiornato tra il 1557 e il 1569 a Venezia.

⁹⁸ A. SARTORI, 1976, p. 230. Il documento del 18 agosto 1575 riporta: «Darius de Varotararis pictor de Verona q. d. Thomae de contrada Bronduli Paduae»; dunque in quell'anno, Dario era già residente a Padova ed abitava nella contrada dei Bronduli.

⁹⁹ G. GALLUCCI, 1977, p. 11. Realizzato nel 1573 e oggi conservato ai Musei civici di Padova. Dipinto dalle forti tinte veronesiane con l'impiego di colori chiari e luminosi ed un utilizzo scenografico delle architetture.

¹⁰⁰ V. MANCINI, 2013, pp. 347-373. La consacrazione solenne dell'abbazia di Santa Maria Assunta di Praglia avvenne nel 1547. Le decorazioni dell'abbazia inizialmente erano state affidate a Girolamo Tessari (detto del Santo), scelto per le sue capacità narrative e per la freschezza con cui usava il colore. Successivamente, iniziò la nuova campagna decorativa degli interni per cui furono chiamati ad operare personalità padovane di spicco come Domenico Campagnola, Stefano dell'Arzere e Battista Zelotti ma anche maestri quali Tintoretto e Paolo Caliari. La decorazione dell'abbazia andò avanti per parecchi anni, in diverse riprese e vide tre generazioni di artisti operare nell'ambito delle pitture. Dario Varotari stesso iniziò ad operarvi nel 1572 e vi fu richiamato nel 1578.

Tra il 1574 e il 1575, Dario realizza l'affresco con l'*Ultima cena* per il refettorio della chiesa di Sant'Antonio (oggi Sala delle Conferenze)¹⁰¹, mentre poco dopo lo si trova impegnato nella realizzazione di villa Pisani a Vescovana¹⁰² e della pala con la *Madonna e Santi* per la chiesa di San Martino a Voltabrusegana.

La collaborazione con i monaci benedettini di Praglia prosegue nel 1578, quando Dario dipinse per loro la *Nascita della Vergine*, opera che farà da modello, pur con diverse inclinazioni, per tutte le sue successive realizzazioni di questo tema. Da questa pala si apprende quanto il Varotari attinga dagli altri maestri coinvolti nella decorazione della chiesa pratalese, come ad esempio Zelotti o Tintoretto.

Sempre nel 1578 troviamo un documento che conferma la residenza del pittore a Padova, egli acquista da Benedetto Boldù e Simone Castello una residenza nella contrada de Colombini lasciando quella dei Bronduli¹⁰³.

Il 1579 fu un anno particolarmente impegnato per Dario Varotari: progettò villa Emo Capodilista a Montecchia, di cui fu anche l'ideatore delle decorazioni interne, che realizzò in parte, insieme alla bottega, al pittore greco Vassilacchi ed a un giovanissimo Girolamo Campagna¹⁰⁴; nello stesso anno realizzò *La presentazione di Gesù al tempio*, *San Giacomo*¹⁰⁵, *San Pietro* e *San Paolo*¹⁰⁶ e cominciò una nuova e fortunata collaborazione, venendo incaricato di affrescare la sala del Capitolo nella Scuola della Carità¹⁰⁷.

La commissione gli fu affidata nel febbraio del 1579 dalla fraglia della Carità, nell'ambito di un generale riordino della sala dal Capitolo, considerata ormai inadeguata sia per l'assetto decorativo che per quello funzionale¹⁰⁸. La decorazione della sala prevedeva un piano iconografico concordato con la fraglia. A Dario inizialmente fu affidato di realizzare «li misteri della vitta di Nostra Donna dalla natività alla morte¹⁰⁹» ma nel marzo successivo, pattuì di realizzare dodici storie (cinque per ogni parete lunga) raffiguranti la vita della Vergine, partendo

¹⁰¹ A. SARTORI, 1976, p. 230. In riferimento al Santo sono riportati due pagamenti verso Dario Varotari, uno il 12 giugno 1574 ed uno il 20 gennaio 1575, non è specificato l'oggetto del pagamento quindi si può presumere che il pittore fosse impegnato nella campagna decorativa della sala.

¹⁰² S. PEDRON, 2014, p.39. La commissione fu probabilmente affidata a Varotari in virtù della forte amicizia con il Ponchini che a sua volta aveva uno stretto legame con la famiglia Pisani.

¹⁰³ *Ivi*, p. 55. Il documento datato 1578 riporta che la compravendita è avvenuta nel 1575.

¹⁰⁴ A. PATTANARO, 2008, pp. 369-370.

¹⁰⁵ Conservato al convento di San Giacomo a Monselice

¹⁰⁶ Conservati all'oratorio della Madonna del Rosario di Gambarare di Mira.

¹⁰⁷ Per una descrizione esaustiva dell'assetto decorativo nella sala del Capitolo della Scuola della Carità si veda il contributo di A. PATTANARO in *La scuola della Carità a Padova*, 2014, pp. 115-137.

¹⁰⁸ A. PATTANARO, 2014, p. 115.

¹⁰⁹ Come riportato nell'Archivio di Stato di Padova, *Carità*, reg. 1027, cc. 101v-102v.

dall'*Annuncio dell'angelo a Gioacchino* fino alla parete nord con la *Morte e Assunzione della Vergine*¹¹⁰. Nello stesso anno Varotari figura in diversi documenti, due dei quali riguardanti lo scultore veronese Girolamo Campagna, per il quale il pittore sarà prima procuratore e poi fideiussore, a sottolineare il rapporto di amicizia e fiducia tra i due che durerà per tutta la loro vita¹¹¹.

Gli anni Ottanta segnarono per l'artista una svolta nella condotta pittorica, egli raggiunse la maturità stilistica grazie agli spunti tratti dai suoi spostamenti che lo portarono a collaborazioni con diversi pittori, le cui lezioni saranno visibili soprattutto nelle realizzazioni per le chiese padovane. I suoi spostamenti nel nono decennio iniziarono probabilmente con una breve tappa veneziana, città in cui nominò l'amico Girolamo Campagna suo procuratore per riscuotere un compenso fruttato dalla commissione del patrizio veneziano Giovanni Vitturi¹¹².

Nel 1580 a Padova Dario dipinse la pala d'altare per la chiesa di S. Nicolò, raffigurante una *Pietà tra due angeli*¹¹³, è da questo dipinto che si iniziano a riscontrare i cambiamenti sopra accennati, l'impronta veronesiana, l'incupimento delle tonalità e la resa livida delle carni ne sono le nuove caratteristiche che tra l'altro ben si sposano con le norme post tridentine¹¹⁴.

Il nono decennio vede Varotari ancora impegnato in collaborazione con Vassilacchi, questa volta però alla chiesa di Sant'Agata di Padova, in cui i due lavorarono alla decorazione del soffitto. La chiesa oggi non è più esistente ma dalle descrizioni di Giovambattista Rossetti e Pietro Brandolese si apprende che la decorazione del soffitto raffigurasse la vita di Cristo racchiusa in cinque riquadri mentre alcuni piccoli comparti, eseguiti dall'Aliense, mostravano le figure dei *Dottori* e dei *Profeti*¹¹⁵.

Un'altra impresa oggi perduta è attestata nella chiesa di Santa Chiara, dove Varotari realizzò i soffitti ed il sottoportico ad affresco e la dotò di una pala d'altare raffigurante *l'Incoronazione di Santa Chiara*¹¹⁶.

¹¹⁰ In appendice all'intervento di A. PATTANARO, 2014, p.136, è riportato l'intero contratto stipulato tra Dario Varotari e la fraglia della Carità.

¹¹¹ I documenti sono riportati nel regesto documentario in S. PEDRON, 2014, pp.59-61.

¹¹² S. PEDRON, 2014, p. 41-42. Vi è un documento del 4 ottobre 1580 che documenta tale operazione, è probabile che la commissione gli fosse stata procurata dallo stesso Campagna.

¹¹³ A. PATTANARO, 1993, pp.204-206. Il motivo del Cristo sostenuto dagli angeli sarà utilizzato da Varotari anche in una lunetta affrescata nella chiesa di S. Gaetano a Padova.

¹¹⁴ R. PALLUCHINI, 1984, pp. 149-152. Il tema del Cristo morto sostenuto dagli angeli nella produzione pittorica post tridentina del Caliarì era particolarmente ripetuto, si può notare come le opere del maestro si spogliano di decorativismo per diventare un messaggio semplice e diretto rivolto ai fedeli, questo tema si ritrova anche nell'opera di Tintoretto ma in minor misura.

¹¹⁵ G. B. ROSSETTI, 1776, p. 2; P. BRANDOLESE, 1795, p. 147.

¹¹⁶ G. B. ROSSETTI, 1776, p. 112; P. BRANDOLESE, 1795, p. 69.

Segue un viaggio di Varotari a Treviso¹¹⁷, dove tra il 1581 e il 1582 incontrerà per la prima volta il pittore Ludovico Pozzoserrato¹¹⁸, appena rientrato in città dopo la trasferta romana; con lui collaborerà in due occasioni: nella stanza dell'abate a Praglia, realizzata nella prima metà del nono decennio e, circa dieci anni più tardi, a villa Priuli a Treville¹¹⁹.

Nel 1584 è documentata la presenza di Varotari alla chiesa del Carmine¹²⁰, dove lavora alle portelle dell'organo raffiguranti l'*Annunciazione* e l'*Approvazione della regola carmelitana da parte di Onorio III*¹²¹.

Proseguono anche nella seconda metà del nono decennio le commissioni per le chiese padovane affidate a Dario Varotari, non sempre documentate ma attribuibili al nostro per analogie stilistiche, in particolar modo nella caratteristica reiterazione delle figure e delle pose, riprendendo stilemi di matrice veronesiana oppure di altri maestri che aveva potuto osservare.

Nella chiesa dei Santi Simone e Giuda (detta di S. Gaetano) il pittore esegue le decorazioni ad affresco nella cappella dedicata alla Purificazione della Vergine, realizzando i busti dei *Padri della Chiesa*, ed in quella della Trasfigurazione di Cristo eseguendo le *Virtù Cardinali*. Realizza inoltre, una *Pietà tra due angeli*, sempre ad affresco, in una piccola stanza affianco alla sagrestia. Nella cappella del Crocifisso della chiesa di San Benedetto, si attribuiscono a Dario le decorazioni del soffitto a tre crociere, in cui piccole edicole contengono le figure dei dodici apostoli circondate da grottesche. Alla fine del decennio, il pittore realizza anche la pala con la *Trasfigurazione* che oggi si trova in controfacciata dentro la chiesa dei Padri Cappuccini¹²².

A cavallo degli ultimi due decenni del Cinquecento vi fu una forte penetrazione delle idee estetiche veneziane nel territorio padovano, oltre alle tracce lasciate dagli artisti lagunari, si vedrà anche un cambiamento di prospettiva per quelli locali¹²³. Tra questi anche in Dario Varotari si potrà osservare una variazione stilistica, specialmente nelle pale d'altare, dovuta sia

¹¹⁷ S. PEDRON, 2014, p.43. il pittore lavorò per la perduta villa Barbaro a Falzè, commissione ottenuta probabilmente grazie all'amico Girolamo Campagna che già vi aveva operato sulla tomba del doge Nicolò da Ponte per Marcantonio Barbaro.

¹¹⁸ Su Ludovico Pozzoserrato si veda L. MENEGAZZI, 1958.

¹¹⁹ Intervento segnalato anche in C. RIDOLFI, 1648, ed. 1914-1924, II, p. 94; per approfondire si veda anche G. DELFINI, 2008, p. 515, cat. 167.

¹²⁰ Rimane il contratto stipulato tra Varotari ed i frati carmelitani rinvenuto da G. FAGGIAN, 1972, pp. 31-33.

¹²¹ Oggi si trovano appese in controfacciata.

¹²² Per le attribuzioni in S. Gaetano e in S. Benedetto si veda A. PATTANARO, 1993, pp. 195-215.

¹²³ A. PATTANARO, 1993, p. 196. Un punto di svolta fu sicuramente la morte di Paolo Caliari (nel 1588) e di Zelotti (nel 1578) a cui seguì un breve periodo in cui la committenza privata e religiosa padovana non si era ancora rivolta a Venezia per le proprie committenze lasciando spazio agli artisti locali, tra cui il nostro Dario Varotari.

alla diversa piega presa dalla pittura padovana, sia alla serie di spostamenti che egli compirà, in particolar modo ai soggiorni veneziani.

Questo mutamento stilistico si può osservare nella pala con la *Natività della Vergine* del 1590 realizzata per Santa Maria delle Grazie¹²⁴, ed anche nelle due pale realizzate per due dei tre altari della chiesa di Sant'Egidio: la prima con l'*Ecce Homo tra angeli, i Santi Giorgio e Girolamo e il donatore Battista Pozzio con la Moglie* è oggi conservata al Museo Civico di Padova; la seconda con l'*Immacolata con il Bambino in trono e i Santi Filippo Neri, Antonio da Padova, Carlo Borromeo, Giuseppe e un donatore* che oggi si trova nella sacrestia vecchia della chiesa di Santa Maria dei Servi¹²⁵, realizzate entrambe nel 1591.

L'anno successivo è ipotizzabile nel mese di febbraio la partenza dell'artista per Venezia, si può desumere da una serie di indizi: in primis l'atto di procura sottoscritto da Varotari a favore di Paolo Fabris, in secondo luogo dalla segnalazione della sua assenza negli atti dell'Università dell'artista il 22 febbraio 1592¹²⁶, infine, rimane una lettera, datata 1593, relativa alla gestione della decorazione di palazzo Mocenigo a Dolo, indirizzata a Varotari che risultava risiedere a Venezia in San Samuele, ossia nelle "case dei Murari" che venivano affittate dall'Arte dei Mureri ai bisognosi¹²⁷. Mancini ipotizza che Dario potesse essere ospite dell'amico Girolamo Campagna che abitava proprio a San Samuele¹²⁸.

Durante il soggiorno veneziano, Varotari realizzò il perduto soffitto dei Santi Apostoli. L'intervento è riportato dal Ridolfi che ne descrive tutto l'apparato decorativo, lasciando una preziosa traccia di un'opera non più osservabile. Il soffitto era suddiviso in quattro riquadri contenuti in architetture, nel mezzo di grandi archi; ogni riquadro riportava una storia degli Atti degli Apostoli: nel primo vi erano gli apostoli Giovanni e Andrea che battezzavano i credenti, sopra i quali era rappresentato lo Spirito Santo; nel secondo il martirio di Santo Stefano; nel terzo Simon Mago che fallisce la sua dimostrazione di levitazione, cadendo quando Pietro si fa il segno della croce, destando lo stupore di tutti i presenti; infine, nel quarto era raffigurata la caduta da cavallo di San Paolo alla chiamata di Cristo. Ridolfi appunta che tutto intorno al "pergolato" correvano molte figure e storie a *grisaille*: «alcune delle quali, collocate nel mezzo,

¹²⁴ S. PEDRON, 2014, pp. 44-45. Commissionata da Francesco Betti, l'opera è la terza rielaborazione del tema precedentemente affrontato nella tela di Praglia e in un riquadro alla Scuola della Carità.

¹²⁵ Probabilmente corrisponde a quella testimoniata dal Ridolfi, si vedano: C. RIDOLFI, 1648, ed. 1914-1929, II, p. 88: «In Sant'Egidio colori due tavole, in una delle quali entra la Vergine» e A. PATTANARO, 1993.

¹²⁶ I documenti sono segnalati da V. MANCINI, 2011, nelle note 2 e 3 di p. 18. Varotari aveva intrattenuto rapporti di vicinato con la famiglia Fabris quando abitava nella prima casa nella contrada dei Colombini.

¹²⁷ S. PEDRON, 2014, p.45.

¹²⁸ Per la lettera si veda V. MANCINI, 1998, p. 643, per la residenza di Girolamo Campagna a Venezia si veda L. ROGNINI, 1974, p. 28.

furono colorite dal Monte Mezzano e dall'Aliense», inoltre, esprime un giudizio molto positivo sull'equilibrio di forme e figure¹²⁹.

Poche sono le testimonianze dell'operato veneziano di Dario Varotari, oltre alle perdute decorazioni di palazzo Mocenigo a Dolo (o Fiesso d'Artico) e al sopra citato soffitto dei Santi Apostoli, restano soltanto: la pala d'altare con il *Battesimo di Cristo* realizzata per la chiesa di San Giovanni del Tempio e le decorazioni ad affresco delle tre stanze del Casino Mocenigo nell'isola di Murano, se si accetta l'ipotesi attributiva avanzata da Emanuela Zucchetta¹³⁰.

Nonostante i brevi viaggi, Dario continuò a risiedere a Padova anche nell'ultimo decennio del Cinquecento, dove nel 1594 realizzò per l'oratorio della Resurrezione della chiesa degli Orfani Nazareni la pala con la *Madonna con il Bambino in trono, i Santi Prosdocimo, Giustina, Antonio da Padova, Daniele e tre martiri innocenti* che oggi è conservata nel deposito dei Musei Civici di Padova¹³¹. Al 1596 risale l'ultima commissione nota dell'artista, ancora una volta per la chiesa del Carmine, dove la famiglia Guidotti lo incaricò di decorare la loro cappella e l'altare di Santa Libera¹³². Non restano tracce di questo intervento, gli affreschi furono scialbati nel Settecento e la pala d'altare con il *Martirio di Santa Liberata* è andata perduta con l'incendio del 1944.

Il cambiamento stilistico di Varotari, anticipato in precedenza, è culminante nella pala degli Orfani del 1594, si può osservare infatti, come l'artista abbandoni il suo rigido schema speculare nell'inserimento dei personaggi nella scena, per creare uno spazio reso profondo dalla luce, con chiaroscuri vibranti e personaggi liberi nei movimenti e nelle torsioni; si può notare la conoscenza delle opere di Palma il Giovane e l'influenza che ebbero Tintoretto ed i pittori veneziani tardo cinquecenteschi nella pittura di Dario¹³³; lezioni che egli assimilò ed elaborò, così come nella pala degli Orfani, anche nella *Natività della Vergine* oppure nell'*Ecce Homo*, fino alla stratificata composizione del *Battesimo di Cristo*¹³⁴.

¹²⁹ C. RIDOLFI, 1648, ed. 1914-1929, II, pp. 89-90.

¹³⁰ Per approfondire si vedano E. ZUCCHETTA, 1985, pp. 56-62 ed E. ZUCCHETTA, 1995, pp. 63-71.

¹³¹ A. PATTANARO, 1991, n. cat. 158, pp.324-236.

¹³² La commissione è stata individuata da Ronchi ed è riportata in O. RONCHI, 1939, p.11.

¹³³ A. PATTANARO, 1993, p. 196. Dopo il 1591 comparve a Padova il primo dipinto pubblico di Palma il Giovane per volere della Serenissima, cui ne seguiranno altri in diverse chiese padovane, anche Domenico Tintoretto sarà convocato in città da committenze veneziane.

¹³⁴ S. PEDRON, 2014, p.47. Pedron nel suo elaborato ha riunito in ordine cronologico tutte le opere documentate ed attribuite a Dario Varotari, riuscendo anche ad ordinare i suoi spostamenti, questo lavoro rende quindi ben percepibile l'evoluzione stilistica del pittore, altrimenti frammentaria non essendovi su di esso alcuna opera completa.

Anche la morte di Dario Varotari è descritta con dovizia di particolari nella biografia del Ridolfi: mentre lavorava alle decorazioni del da lui progettato palazzo dell'Acquapendente a Battaglia Terme (anch'esso perduto), cadde dall'impalcatura senza però colpire il suolo, l'ultimo livello della struttura attutì l'impatto e così ne uscì illeso. Durante la caduta per scongiurare la morte il pittore invocò la Madonna del Carmine e, una volta rientrato a Padova, per rendere grazie della miracolosa salvezza, prese gli ordini carmelitani. Il racconto prosegue narrando che il pittore si recò a pregare davanti all'altare della Vergine salvifica dove vi «restò del tutto immobile e del tutto smemorato»¹³⁵, fu riaccompagnato a casa e dopo pochi giorni morì, all'età di 57 anni nel 1596¹³⁶, venendo poi sepolto nella chiesa delle Maddalene.

¹³⁵ C. RIDOLFI, 1648, ed. 1914-1929, II, p. 91.

¹³⁶ S. PEDRON, 2014, p. 48. Anche se non si conosce la data esatta della morte rimangono due documenti riportati dalla Pedron datati 20 marzo 1596 e 16 gennaio 1597 utili a tracciare un arco temporale in cui collocarla, che si riferiscono: all'ultima commissione in cui compare il nome di Varotari per la chiesa del Carmine (termine *post quem*) ed un documento circa una controversia per una vendita di terreni che coinvolse Girolamo Campagna (termine *ante quem*). In tale scritto il nome di Dario compare con l'incontestabile formula «*quondam misier* Dario Veronese» che lo definisce perciò defunto.

2.4 *Questioni iconografiche.*

La pala d'altare della chiesa di Noventa Padovana è un dipinto a olio su tela, misura un metro e venti per due metri e venti, ha la base quadrata ma l'apice stonato. La cornice è realizzata in legno dorato e segue la forma della pala. Il tutto è elegantemente inserito in un apparato quasi architettonico di stucchi che riprendono la decorazione del catino absidale.

Essendo la pala posta sopra alla porta che conduce alla cappella della Madonna di Lourdes, si può osservare come queste sfarzose decorazioni accentuino lo slancio verticale del dipinto: dal riquadro in cui è contenuto che è decorato in cima da foglie dorate con al centro due teste di angioletti alate, fino alle lesene angolari che lo incorniciano lateralmente creando un gioco di volute con il timpano spezzato. A coronare il tutto il calice con il Corpo di Cristo, circondato da altri angioletti e sormontato da un piccolo baldacchino in altorilievo. Tutta la decorazione è impreziosita da dettagli in marmo e dorature e rimanda verticalmente alla colomba posta al centro della semicupola.

La tela è suddivisa in orizzontale, nella parte inferiore vi sono i personaggi, accalcati in primo piano, in quella superiore il paesaggio. I personaggi rappresentati sono quattro: al centro Cristo, a destra la Maddalena ed a sinistra San Pietro inginocchiato con dietro San Paolo in piedi.

Il Cristo è seduto, il busto in torsione verso destra con le braccia conserte e le gambe verso sinistra incrociate all'altezza degli stinchi, i piedi poggiano sul mantello, uno dei simboli della derisione, che è di un rosso intenso. La figura è cinta in vita e sulla spalla destra da un panno bianco sapientemente drappeggiato. Il corpo appare pallido ma con una muscolatura ben accentuata, i capelli e la barba sono castani e la testa è leggermente chinata verso la Maddalena ed è coronata di spine che provocano sanguinamento (fig. 27). La donna è mostrata invece in procinto di inginocchiarsi, con la gamba sinistra che non ha ancora toccato terra, la mano destra in apertura verso il Cristo e la sinistra al cuore, il volto cerca lo sguardo di Gesù (figg. 26, 28). Ha una veste di un rosso delicato coperta da un'altra marrone che le nasconde i capelli biondi.

Queste due figure, al tempo stesso ben definite e "massicce" appaiono anche delicate in quanto sono alleggerite dalla flessuosità delle pose che, tendendo l'una verso l'altra, creano una costruzione spaziale piramidale che continua nello sfondo grazie al tronco di un albero.

S. Pietro è raffigurato in ginocchio, orientato al contrario rispetto al Cristo ma con il volto nella sua direzione mentre guarda verso l'alto, in adorazione di Dio. L'apostolo ha una veste gialla che lascia scoperto il muscoloso braccio destro proteso verso il vuoto, con l'altra mano regge gli attributi della derisione di Cristo, come se glieli avesse appena tolti di dosso: il mantello e lo "scettro" di canna. A terra, probabilmente cadute per la sorpresa, vi sono le due chiavi oro e argento (fig. 30)¹³⁷. Il Santo, come da tradizione, ha la barba riccia, la tonsura e capelli corti di colore grigio (fig. 29)¹³⁸.

Paolo è in piedi, in secondo piano rispetto a Pietro, con lo sguardo basso, quasi nascosto dalla penombra, rivolto verso Gesù. Le sue vesti sono verde scuro e bianco, ha la cinta in vita e ha un mantello rosso chiaro che gli ricade in un grazioso drappo sul braccio destro sotto il quale si può vedere l'elsa della sua spada¹³⁹. L'atteggiamento adorante verso il Cristo è sottolineato dalla posa complicata che lo porta a cingersi la testa dall'alto con la mano sinistra, il volto appare così quasi completamente in ombra, ha una lunga barba e capelli castani (fig. 31)¹⁴⁰.

Si ha l'impressione che nelle pose di fervida adorazione la figura della Maddalena cerchi di avvicinarsi a Cristo mentre quelle dei santi Pietro e Paolo rispondono con un contrapposto alternativo che anima tutto il dipinto e rende la "calma" concitazione della scena.

Il momento appare come congelato nel tempo, la pacatezza del Cristo e la premura della Maddalena bilanciano la scomposta reazione dei santi Pietro e Paolo, le cui espressioni sono animate da maggiore drammaticità. La sacralità della scena è sottolineata dalle aureole appena accennate con una sfumatura delicata di giallo e dallo sfondo rarefatto.

Vi sono due distinte fonti di luce: qualche debole raggio di sole che spunta timido dalle fronde degli alberi nello sfondo ed una luce che proviene frontalmente e investe le figure in primo piano creando un effetto chiaroscurale che accentua le masse ed i movimenti.

¹³⁷ L. REAU, 1957, p. 1083. Le chiavi, una del cielo e l'altra della terra, simboleggiano il potere di legare e slegare, d'assolvere e di scomunicare che Cristo ha conferito al Principe degli Apostoli (*Tibi dabo claves regni coelorum*). Matteo scrive della "Tradizione delle chiavi" facendo divenire Pietro, nella tradizione popolare il portiere del Paradiso (*Janitor Coeli*).

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ivi*, p. 1039. L'attributo della spada compare verso il XIII secolo, più tardi delle chiavi di San Pietro, solitamente è rappresentata sfoderata.

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 1308-1039. Nelle lettere di Paolo, il Santo si descrive calvo, nonostante ciò, i pittori nell'iconografia religiosa non hanno tenuto conto della sua stessa descrizione. Sarà invece ritratto, specialmente nel Rinascimento, con un'abbondante capigliatura.

Che questa pala sia stata realizzata per la chiesa di Noventa è senza dubbio, nello sfondo, infatti, si può osservare uno scorcio del paese come appariva alla fine del XVI secolo; si vede il retro della chiesa con il campanile (fig. 33), delle ville ed il grande viale alberato su cui oggi sorge via Roma. Lo scorcio è visto leggermente dall'alto e ha origine da sinistra (fig. 32).

Oltre alla chiesa e alle ville c'è un delicato tocco atmosferico realizzato dalle nuvole e dagli alberi posti su più livelli di profondità. Spiccano quelli a destra in primo piano, posti su una collinetta che, con le loro fronde, riempiono quasi metà del paesaggio e sembrano come proteggere la figura del Cristo sottostante. L'albero in primo piano si mostra carico di frutti: è un melograno¹⁴¹, simbolo del sangue e della resurrezione di Cristo¹⁴², quasi come una premonizione di ciò che avverrà, ma anche, data la ricchezza di semi in un unico frutto, simbolo dell'unione di molti sotto un'unica autorità, in questo caso la Chiesa¹⁴³.

Quasi nel centro del dipinto si può osservare un corso d'acqua costeggiato da una fila di esili alberelli, dietro ad essi vi è un viale con piccole figurette umane impegnate in varie attività: c'è chi chiacchera al pozzo e chi va a cavallo.

Il piccolo paesaggio mostra, innanzitutto, la chiesa cinquecentesca con il vano presbiteriale posto dove oggi c'è l'ingresso principale (a ovest), il cimitero retrostante, ed il campanile situato nel medesimo luogo di quello esistente tutt'ora, ma che all'epoca era alla sinistra della facciata. Ai lati si possono osservare due ville: quella di sinistra circondata da un muretto su cui si apre un grande ingresso con due colonne sormontate da statue, che possiede anche una torre alta quasi come il campanile e quella di destra¹⁴⁴, di forma rettangolare, sempre circondata da un muretto. Queste ville mostrano sicuramente il prestigio e la ricchezza dei loro proprietari, che essendo persone notabili dell'epoca, come si è già visto, potrebbero essere coinvolti nella committenza della pala. Inoltre, una così sapiente descrizione della geografia del paese, ne implica, se non una conoscenza diretta, quantomeno un grande interesse.

La tela è stata probabilmente staccata dall'intelaiatura originale, lungo i bordi si possono infatti osservare i segni della piegatura originale. Tale operazione può essere stata eseguita per

¹⁴¹M. LEVI D'ANCONA, 1977, p. 385. L'albero di melograno, così come l'arancio, è una delle rappresentazioni dell'Albero della Conoscenza che simboleggia il bene ed il male: in questa variante il melograno essendo ricco di semi è simbolo di fertilità che nel medioevo era equiparata alla lussuria, noto peccato capitale.

¹⁴² *Ivi*, p. 316. Il succo rosso del melograno è associato al sangue di Cristo durante la passione mentre il parallelo con la resurrezione deriva dalla "velocità con cui il frutto matura per poi rifiorire di nuovo dalle sue radici".

¹⁴³ J. HALL, 1974, pp. 275-276 e M. LEVI D'ANCONA, 1977, p. 315. Il melograno nell'Esodo (28:33) era prescritto come ornamento per l'abito del prete: «Farai sul suo lembo melagrane di porpora viola, di porpora rossa e di scarlatto, intorno al suo lembo, e in mezzo porrai sonagli d'oro».

¹⁴⁴ Le due ville rappresentate corrispondono alle odierne ville Loredan Bragadin Saccomani e Vendramin Cappello Collizzolli Dall'Armi.

accogliere la pala nell'apparato decorativo postumo della cornice a stucchi. Nel complesso risulta comunque armonica e ben leggibile, è quindi probabile che il dipinto in origine fosse di poco più stretto oppure di forma rettangolare.

La pala rappresenta l'*Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena* e non mostra uno schema iconografico tradizionale per questo tema, è necessario quindi indagare ciò che spinse a scegliere questo tipo di composizione.

Essendo il dipinto commissionato per la parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo¹⁴⁵, la presenza di questi due santi all'interno della scena è presto spiegata¹⁴⁶, al contrario la figura del Cristo, in una posa non usuale, necessita di un'analisi più approfondita.

Il Cristo ha la corona di spine mentre San Pietro regge gli altri due attributi della derisione, perciò, come accennato, questa potrebbe essere una variazione iconografica dell'episodio biblico noto come *Ecce Homo*, ovvero il momento in cui Cristo viene condotto davanti alla folla di Giudei da Pilato e umiliato prima di essere condannato a morte.

Questo il racconto del Vangelo secondo Giovanni (19, 1-6)¹⁴⁷:

Allora Pilato fece prendere Gesù e lo fece flagellare. E i soldati, intrecciata una corona di spine, gliela posero sul capo e gli misero addosso un mantello di porpora; quindi gli venivano davanti e gli dicevano: «Salve, re dei Giudei!». E gli davano schiaffi.

Pilato intanto uscì di nuovo e disse loro: «Ecco io ve lo conduco fuori, perché sappiate che non trovo in lui nessuna colpa». Allora Gesù uscì, portando la corona di spine e il mantello di porpora. E Pilato disse loro: «Ecco l'uomo!». Al vederlo i sommi sacerdoti e la folla gridarono: «Crocifiggilo, crocifiggilo!».

I soldati avevano appena flagellato Gesù per ordine di Pilato, gli avevano posto sul capo una corona di spine, sulle spalle un mantello color porpora e lo avevano deriso chiamandolo "Re dei Giudei", infine lo avevano schiaffeggiato. Il governatore, che dalla precedente interrogazione a Cristo non aveva trovato un motivo per condannarlo a morte, lasciò che a decidere della sua sorte fosse il popolo e lo condusse dinanzi ad esso. È questo il momento in cui Gesù viene presentato da Pilato alla folla di Giudei "assetati di sangue" con la celebre frase: "Ecco l'uomo", mostrando loro la punizione che aveva subito e chiedendo loro come procedere. Il popolo che a Pasqua poteva scegliere un condannato da salvare, scelse il brigante Barabba,

¹⁴⁵ La commissione della pala per la chiesa dei Santi Pietro e Paolo è ovvia anche per la presenza del paesaggio con lo scorcio di Noventa nel XVI sec.

¹⁴⁶ L. REAU, 1957, p. 1078, I due Santi sono spesso citati insieme poiché accumulati dal martirio, avvenuto a Roma circa nello stesso periodo.

¹⁴⁷ CEI, 2008. Giovanni è l'unico Evangelista a riportare questa frase, il resto del racconto di Gesù davanti a Pilato e della folla che lo condanna a morte, invece, è molto simile in tutti e quattro i Vangeli.

invitando Pilato a crocifiggere Cristo. In Matteo (27, 1-23; 27, 31) e Marco (15, 1-19) l'episodio si svolge al contrario, prima Cristo viene interrogato da Pilato e condotto davanti alla folla e in seguito viene flagellato. In tutti e quattro i Vangeli la folla condanna Gesù perché persuasa dai sommi sacerdoti e dagli anziani. L'episodio della flagellazione non è presente nello scritto di Luca, mentre in quello di Matteo, oltre alla corona di spine e al mantello, a Cristo viene data anche una canna come scettro fittizio. Sempre nel Vangelo di Matteo vi è un'altra scena divenuta celebre nelle rappresentazioni figurate: Pilato che si lava le mani davanti alla folla¹⁴⁸.

Le varie fasi del processo a Gesù, in particolare gli episodi sopracitati, hanno da sempre ispirato l'immaginario di molti artisti, che li hanno rappresentati moltissime volte codificandone così le iconografie. Gli artisti si affideranno al racconto di Giovanni per rappresentare il Cristo mostrato alla folla da Pilato¹⁴⁹, talvolta però, nelle rappresentazioni della scena vi saranno contaminazioni con gli altri Vangeli, la più frequente è la presenza della canna come "scettro", narrata da Matteo in occasione della derisione di Cristo, vestito con "abiti reali" dalle guardie, come nel caso della pala di Noventa.

Quando si pensa ad un dipinto raffigurante l'*Ecce Homo* la mente si sofferma sulle svariate raffigurazioni di Tiziano, come ad esempio il dipinto del Prado (fig. 40)¹⁵⁰, in cui vi è la sola figura del Cristo dolente dopo aver subito la flagellazione, coronato di spine con il mantello porpora. Tale genere di rappresentazione, è il raggiungimento dopo una serie di cambiamenti iconografici che ebbero luogo a partire dal Quattrocento: la scena, infatti, inizialmente veniva rappresentata molto più affollata, spesso erano presenti Pilato ed i giudei accompagnati dai sommi sacerdoti, ma soprattutto era narrata contemporaneamente ad altri episodi del processo di Cristo. Queste rappresentazioni precoci, generalmente contenute in manoscritti miniati risalenti all'XI secolo¹⁵¹, furono sporadiche e non crearono una tradizione

¹⁴⁸ L. REAU, 1957, p. 451. Pilato che non voleva condannare Gesù, avendolo giudicato innocente, si lava le mani per sottolineare la sua presa di posizione, egli afferma: «Non sono responsabile [...] di questo sangue; vedetevela voi! (Mt. 27, 24)». Il lavaggio delle mani era un rito ebraico: dopo un omicidio il giudeo incriminato aveva l'usanza di lavarsi le mani per affermare la propria innocenza (Deut. 21, 6-8), è strano quindi, vedere svolgere questo gesto simbolico da un procuratore romano.

¹⁴⁹ Si può dedurre dalla presenza di uno o di tutti gli attributi da re con cui Cristo viene sempre raffigurato, che gli vengono fatti indossare prima della presentazione alla folla solo nel Vangelo di Giovanni.

¹⁵⁰ P. HUMFREY, 2007, p. 221. Questa versione dell'*Ecce Homo* di Tiziano fu dipinta tra il 1546 e il 1547 per Carlo V, a cui fu regalata nel 1548.

¹⁵¹ C. HOURIHANE, 2013, p. 24. Le primissime rappresentazioni dell'*Ecce Homo* risalgono al periodo Ottoniano.

iconografica¹⁵²; spesso narravano insieme la flagellazione con la derisione di Cristo ed il giudizio della folla. Ad esempio, nel *Libro della Pericope* di Enrico III¹⁵³, vi è una pagina miniata in cui vengono rappresentate nella stessa scena: *La coronazione di spine, Pilato mostra Cristo alla folla e Cristo che porta la croce* (fig. 34); la pagina è suddivisa in due registri: in quello superiore vi è la scena del processo mentre in quello inferiore l'inizio della Passione. Osservando la miniatura si può notare come il momento della coronazione di spine avvenga simultaneamente al giudizio della folla: Cristo è rappresentato sulla sinistra mentre gli viene posta su capo la corona di spine, è già ammantato di rosso mentre al centro Pilato lo accompagna per mano davanti ai giudei che lo condanneranno a morte.

Cercando altre rappresentazioni precoci si può osservare la decorazione musiva, realizzata nel XII secolo a Venezia¹⁵⁴, che raffigura *La sentenza di Pilato* (fig. 35), la scena vede Cristo al centro circondato dalle guardie, una intenta a cingergli le spalle con il mantello rosso e le altre intente a deriderlo, inginocchiandosi a lui¹⁵⁵. Pilato si trova sulla sinistra e regge un cartiglio che interroga la folla, con su scritto: "Crocifiggerò il vostro re?", la domanda indica che stia avvenendo la presentazione di Cristo alla folla oppure che è appena avvenuta.

Risulta dunque che la rappresentazione dell'*Ecce Homo* prima del XV secolo fosse rara ed inserita in un contesto più ampio all'interno della narrazione del processo a Gesù. La vera evoluzione nella raffigurazione di questo soggetto iniziò nel Quattrocento¹⁵⁶, uno dei primi esempi tardo-medievali è il paliotto del Maestro dell'altare d'oro di *Lüneburg* (c. 1418, fig.36), il cambiamento rispetto ai codici miniati si può osservare nello svolgersi della scena: l'esibizione di Cristo alla folla sostituisce la coronazione di spine. Gesù appare dolente, la

¹⁵² L. REAU, 1957, p. 460. L'autore sostiene che questo tema fosse sconosciuto all'arte paleocristiana e bizantina, non lo si incontra né nei mosaici né nelle icone. In Italia non si diffuse nemmeno tra i maggiori pittori del Trecento quali Duccio e Giotto.

¹⁵³ G. SCHILLER, 1972, p. 74 Il *Libro della Pericope* di Enrico III, noto anche come *Codex Bremensis* è un manoscritto ottoniano, realizzato tra il 1039 e il 1043 nel monastero di Echternach, oggi conservato alla Biblioteca statale e universitaria di Brema.

¹⁵⁴ A. FORNEZZA (a cura di), 2000, pp.148-149. Tale mosaico si trova all'interno della Basilica di San Marco e fu realizzato dal Maestro principale della Crocifissione.

¹⁵⁵ *Ibidem*. Cristo è presentato con un cartiglio che recita: "Sono incoronato di spine", in realtà la figura è incoronata d'alloro come segno che la scena stia avvenendo nell'ora della croce. Inoltre, nell'opera è presente anche il Cireneo, rappresentato come discepolo pronto ad accogliere la croce per accompagnare il suo Maestro al calvario.

¹⁵⁶ F. BOESPFLUG, 2012, pp. 212-225. Con la trasformazione dello spazio pittorico iniziata nel XV secolo, la rappresentazione tridimensionale dello spazio fisico nell'arte, porterà anche alla liberazione dalla percezione puramente simbolica della realtà; questo cambiamento di concezione fu graduale e spesso si vedevano convivere nella stessa opera oggetti che rientravano nell'antico spazio e oggetti che non vi rientravano più. Nel XV secolo, inoltre, vi fu un prolifico incremento nel repertorio delle figure di Cristo, del quale verranno codificate nuove iconografie.

flagellazione e la derisione sono già avvenute, Pilato lo sospinge per mano verso la folla mentre nell'altra regge un cartiglio che recita: "*Ecce Homo*". Cristo indossa una veste molto coprente che rende meno visibile la sofferenza fisica appena subita anche se le gambe, le mani ed il volto sono coperti di gocce di sangue. L'episodio si sta svolgendo all'esterno del pretorio come suggerito dalla piccola costruzione architettonica in cui è contenuto il Cristo che risulta così leggermente isolato dalla folla, esso è inoltre caratterizzato dal grande nimbo dorato. La folla di giudei è costituita da sei persone che appaiono più perplesse che arrabbiate.

Di poco successiva è la rappresentazione sull'anta esterna dell'Altare di Bamberga (fig. 37), questo dipinto, realizzato nel 1429¹⁵⁷, mostra una tendenza che nel tempo si affermerà ed evolverà: la separazione tra la folla di Giudei e le figure di Cristo e Pilato. Lo spazio che contiene le figure è ristretto, si può osservare però che i personaggi sono inseriti in un ambiente architettonico ben definito (l'ingresso del pretorio) ed i due gruppi sono separati da un paio di gradini. All'esibizione del Cristo da parte di Pilato sulla sinistra, si contrappone un gruppo di giudei e sacerdoti sulla destra, tra cui Caifa che è riconoscibile dalla mitra. In questo dipinto la figura di Gesù porta il mantello purpureo che gli copre le spalle, rendendo così visibile il corpo ferito dalla flagellazione, inoltre ha le braccia incrociate anche se non ha (ancora) i polsi legati.

Nelle prime rappresentazioni dell'*Ecce Homo* vi era una certa "intimità", infatti, la scena si svolgeva in spazi ristretti, architettonicamente definiti, in cui a mano a mano si introdusse una distanza sempre maggiore tra la folla e la presentazione di Cristo; col passare del tempo più lo spazio aumentava tra i due gruppi di personaggi più la scena si faceva violenta.

Questo passaggio si può notare nel dipinto di Hieronymus Bosch del 1490-95 (fig.38)¹⁵⁸, le figure sono caratterizzate emotivamente a tal punto da divenire caricaturali, la sofferenza di Cristo, sia fisica che psicologica è mostrata senza indugio. La scena si svolge all'aperto, Cristo con Pilato, i sacerdoti e i soldati si trovano all'esterno del pretorio, rialzati da un alto basamento rispetto alla folla di giudei; tutti i personaggi esprimono appieno il loro stato d'animo, sia attraverso le espressioni del volto che attraverso la gestualità: Gesù è mostrato in un atteggiamento impacciato, ha la schiena curva, le gambe leggermente piegate ed il capo chino, il volto è caratterizzato da una profonda tristezza ed esprime il dolore che sta provando, ha le mani incrociate e legate; le guardie, Pilato ed i sacerdoti hanno un'espressione compiaciuta e

¹⁵⁷ G. SCHILLER, 1972, p. 75. L'Altare ligneo dipinto dal Maestro dell'altare di Bamberga del 1429 è oggi conservato al museo di Monaco anche se originariamente era collocato nella chiesa della Vergine nella stessa città.

¹⁵⁸ Si tratta dell'*Ecce Homo* conservato allo Städel Museum di Francoforte sul Meno.

un portamento fiero mentre la folla appare inferocita, i volti mostrano una gioia crudele nei confronti delle azioni subite da Cristo. La folla acclama a gran voce: “*Crucifige eum*” (Crocifiggilo!) protendendosi in avanti mentre Pilato mostra Cristo affermando: “*Ecce Homo*”. Sulla sinistra, nella parte inferiore dell’edificio (dove c’è l’alto zoccolo) e all’estrema destra sotto alla folla, erano dipinti i donatori che pregavano per la loro salvezza esclamando: “*Salva nos xpe redemptor*” (Salvaci Cristo redentore!)¹⁵⁹. Ecco che il dipinto assume quindi un carico di significato, oltre la rappresentazione biblica, divenendo monito del Giudizio finale e assumendo una forte valenza escatologica. All’epoca era molto sentito il collegamento tra la Passione di Cristo e i peccati degli uomini; quindi, era anche molto forte il timore del Giudizio Universale, per esorcizzare tale paura spesso si ricorreva ad immagini di questo tipo. Infatti, nel tardo Medioevo gli artisti non temevano più di rappresentare Cristo sofferente, sia fisicamente che psicologicamente; l’immagine di Gesù dolente e umiliato divenne come portavoce delle profezie di sofferenza riportate da Isaia 53 e nel Salmo 22, 7: “Disprezzato ed evitato dalla gente, uomo dei dolori e uso alla sofferenza (Isaia 53,3)¹⁶⁰, e ancora: “Tutti al vedermi, si fanno beffe di me, storcono la bocca, scuotono il capo (Salmo 22,7). Più Cristo appare ferito e umiliato, più le anime dei credenti necessitano di pregare per la redenzione. È per questo motivo che dalla fine del Quattrocento l’immagine dell’*Ecce Homo* inizia a cambiare, verranno introdotti dei motivi che diverranno tradizione iconografica: Cristo avrà le mani incrociate e quasi sempre legate, in alcune rappresentazioni Pilato oppure un soldato gli alzeranno la veste per mostrare le ferite subite e sempre più spesso appariranno persone nella folla intente a deriderlo.

Come visto il tema dell’*Ecce Homo* raramente era trattato nell’arte religiosa prima del Rinascimento, ove si affermò in tutte le scuole pittoriche europee¹⁶¹, prendendo il posto della flagellazione, della derisione e delle scene del processo di Cristo e divenne una delle rappresentazioni della Passione più popolare, seconda solamente alla Crocifissione.

¹⁵⁹ S. FISCHER, 2016, p. 351. Questo dettaglio è emerso in seguito alla rimozione della sovrappittura (1983) che era stata eseguita all’inizio del XVI secolo dallo stesso Bosch o forse dalla sua bottega. Il dipinto all’inizio aveva una funzione escatologica, era cioè un’opera concepita come un appello per la salvezza dell’anima nell’aldilà, successivamente, con la copertura della famiglia di donatori, l’opera probabilmente perse la sua originaria funzione.

¹⁶⁰ Per un’analisi più approfondita sul testo biblico si veda il contributo di J. SAWYER, 2013, pp.7- 18.

¹⁶¹ G. SCHILLER, 1972, p. 75. Nonostante l’affermarsi di un’iconografia, talvolta l’episodio di Pilato che mostra Cristo alla folla venne combinato con motivi o episodi di altre scene della Passione, come ad esempio: Barabba, i ladroni, la moglie di Pilato o Pilato che si lava le mani. Nel Settecento divenne popolare mescolare l’*Ecce Homo* con la scena di Cristo e Barabba, un tipo di rappresentazione mai visto nel Medioevo.

La trattazione di questo soggetto, col passare del tempo, si suddivise in due filoni: il primo come immagine devozionale e l'altro come scena narrativa. Per la rappresentazione devozionale solitamente viene raffigurato il volto di Cristo coronato di spine oppure a mezza figura; in quella narrativa l'immagine è più ampia ed include la folla di Giudei, i soldati ed i sacerdoti mentre Cristo, con gli attributi della derisione, è accompagnato da Pilato in un'ambientazione cittadina o sul portico del pretorio¹⁶². Secondo Gertrud Schiller, a partire dal Quattrocento le rappresentazioni dell'*Ecce Homo* sono sostanzialmente suddivisibili in due gruppi: il primo comprendente le figure di Cristo, Pilato e un soldato che riporta l'osservatore alla narrazione evangelica; ed il secondo con solamente le figure di Cristo e Pilato (più utilizzato in scultura). In entrambi i gruppi la figura di Pilato è raffigurata mentre scosta il mantello di Cristo oppure mentre lo sospinge verso lo spettatore¹⁶³. Da citare anche Erwin Panofsky che definisce le rappresentazioni narrative dell'*Ecce Homo* con l'espressione latina: *Ostentatio Christi* per non incorrere in confusioni¹⁶⁴.

Una rappresentazione narrativa molto conosciuta dell'*Ecce Homo* è ad esempio il dipinto di Tiziano, firmato e datato 1543 (fig. 39)¹⁶⁵, ricordato da Vasari come commissione del mercante fiammingo Giovanni d'Anna¹⁶⁶. La grande tela si legge da destra verso sinistra, un capovolgimento che accentua la tensione emotiva; Cristo è scortato all'ingresso del pretorio e la sua presentazione alla folla è scandita dalla massiccia architettura che separa i due gruppi e definisce il ritmo della composizione. La giovane e la fanciulla in centro al corteo coinvolgono lo spettatore nel dramma e la loro presenza, come quella del cane, lascia un senso di quotidianità durante l'evento sacro¹⁶⁷. Tiziano dipinse lo stesso tema anche in due opere datate tra il 1565 e il 1575 conservate rispettivamente al Prado e al Saint Louis Art Museum¹⁶⁸, creando però un'atmosfera di maggiore intimità, nel primo dipinto sono presenti nella scena Cristo, Pilato e due guardie, mentre nel secondo le figure sono solo tre¹⁶⁹. Al filone devozionale appartiene invece l'*Ecce Homo* del Prado del 1546 (fig. 40), questo è il primo esemplare di una tematica

¹⁶² J. HALL, 1984, p. 149.

¹⁶³ G. SCHILLER, 1972, p. 76

¹⁶⁴ E. PANOFSKY, 1956, p. 102.

¹⁶⁵ P. HUMPHREY, 2007, p. 193. L'*Ecce Homo* del 1543 è oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Un dettaglio interessante è la presenza del ritratto dell'Aretino nei panni di Pilato.

¹⁶⁶ G. VASARI, 1568, ed. 1987, vol. VI, p. 156.

¹⁶⁷ P. HUMPHREY, 2007, p. 126.

¹⁶⁸ Per quest'ultima opera si rimanda al sito del Saint Louis Art Museum: [Christ Shown to the People \(Ecce Homo\) - Saint Louis Art Museum \(slam.org\)](http://www.slam.org)

¹⁶⁹ P. HUMPHREY, 2007, pp. 352-353. Entrambi i dipinti mostrano la figura di Cristo a tre quarti.

molto richiesta all'artista¹⁷⁰; la figura di Cristo è ravvicinata, indossa la corona di spine ed il mantello scarlatto. La narrazione sacra dell'evento è completamente assente, il dipinto incoraggia a riflettere sul sacrificio di Cristo e sui peccati dell'uomo.

Anche se nel Cinquecento rimase la tendenza ad allargare l'immagine, rendendola narrativa e aggiungendo scene popolari o paesaggi noti al pittore, parallelamente vi furono anche artisti che si concentrarono sul significato devozionale senza però ridurre la rappresentazione alla sola figura di Cristo. Tale inclinazione nacque dalla volontà di caricare l'immagine di significati più profondi senza però perderne il contesto biblico. Vi è quindi un cambiamento del punto di vista: non è più rappresentata la folla bensì lo spettatore ne prende il posto e può osservare faccia a faccia la sofferenza di Gesù, pregando per la redenzione dei propri peccati.

Il catalogo di Tintoretto riporta due esemplari di questo tema che mostrano bene questa differenza di punto di vista. Il primo è la tela con l'*Ecce Homo* realizzata tra il 1546 e il 1547 (fig. 41)¹⁷¹, che riecheggia il dipinto di Tiziano a Vienna sopra citato, in cui la scena è descritta per intero: in cima alla gradinata del pretorio Cristo è scortato fuori da un soldato mentre Pilato si porta una mano al petto in segno di compassione, la folla non sembra inferocita, appare più come un pubblico che osserva la drammatica scena, l'animosità della moltitudine più che nelle espressioni è descritta dalle lance e dalla bandiera romana, nonché dalla figura che avanza verso Cristo¹⁷². Ed ecco che tutto il racconto di Giovanni viene narrato, con tono pacato e familiare per mostrare la sorte del figlio di Dio, come ricordo e monito dei peccati dell'essere umano.

Nel secondo dipinto di Tintoretto i toni si fanno molto più drammatici ed intensi. La tela, realizzata tra il 1566 e il 1567 per la Sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Rocco a Venezia (fig. 42), mostra la scena della presentazione di Cristo senza però includere la folla. Chi osserva prende il posto dei giudei e vive il momento della decisione sul futuro di Gesù. Tintoretto rivela una grande abilità nella configurazione dello spazio, Cristo è atterrato al centro della scena, in linea d'aria con il timpano della porta, ai lati le due figure di Pilato e del soldato fanno da "quinta" alla rappresentazione. Le stesse figure presenti nel dipinto denotano la tragicità del momento: Pilato è colto nell'atto di allontanarsi così come il soldato che arresta il

¹⁷⁰ P. HUMPHREY, 2007, p. 221. L'esemplare del 1546 fu dipinto da Tiziano per Carlo V e nel 1548 fu inviato ad Asburgo per essere donato all'imperatore. Oggi è conservato al Museo del Prado a Madrid. Tiziano realizzerà svariate volte il tema dell'*Ecce Homo* durante la sua carriera; ne rimangono anche altri esemplari.

¹⁷¹ Il dipinto è oggi conservato al Museo d'Arte di San Paolo (Brasile).

¹⁷² <https://masp.org.br/acervo/obra/ecce-homo-ou-pilatos-apresenta-cristo-a-multidao>

suo movimento. Anche la luce sottolinea il dramma, il Cristo è colpito da una lama di luce che evidenzia anche il lenzuolo macchiato di sangue, la sua sofferenza è esplicita così come il rimando all'Eucaristia, dato dal suo sangue e dalla sua carne: Cristo si offre allo spettatore, il dipinto assume così una forte valenza dottrinale¹⁷³.

Le rappresentazioni devozionali con la presenza di Cristo sofferente, in piedi, seduto o a mezzo busto, probabilmente nascono dalla contaminazione con altre iconografie, come ad esempio: l'*Uomo dei dolori* (*Vir dolorum* o *Imago pietatis*), l'*Herrgottsruh* (*Cristo in riposo*) o il *Christus im Elend* (*Cristo in agonia* o *in miseria*). Il *Cristo in riposo* e il *Cristo in agonia* che si diffusero in nord Europa nel XIV secolo¹⁷⁴, altro non sono che delle variazioni del *Vir dolorum* intese a modificarne lo schema codificato. Tali rappresentazioni mostrano il Cristo coronato di spine che può avere o meno il mantello e lo scettro (gli attributi della derisione), egli è sempre seduto e spesso con una mano si sorregge il capo. Il *focus* della scena non è il dolore fisico di Cristo, che comunque non perde mai la sua dignità, ma la solitudine e l'abbandono che egli prova da parte dell'umanità, la sua sofferenza è rappresentata in senso metaforico e per chi guarda è un esercizio spirituale di riflessione¹⁷⁵. Entrambe le formule trovano dei paralleli liturgici nella Messa da *Requiem*, in particolare dal *Dies irae*, e mostrano la tendenza, tipica della mistica medievale, a visualizzare i momenti di calma prima del culmine della violenza nella Passione, soffermandosi sulla contemplazione del significato profondo della sofferenza di Cristo¹⁷⁶.

Una delle prime rappresentazioni di questo tema è quella di Guariento, realizzata in *grisaille* nel presbiterio della chiesa degli Eremitani a Padova, la figura di Gesù probabilmente deriva dal riquadro con la derisione di Cristo realizzato da Giotto nel ciclo di affreschi della Cappella degli Scrovegni¹⁷⁷. La differenza tra questa rappresentazione di Cristo e l'*Ecce Homo* è che il *Cristo in riposo* o *in agonia* è sempre seduto, spesso in trono, mentre si differenzia dall'*Uomo dei dolori*, in primis perché quest'ultima è una rappresentazione devozionale *post*

¹⁷³ T. NICHOLS, 1999, pp. 169-170.

¹⁷⁴ G. SCHILLER, 1972, p.73. Ma li si può trovare già nelle sculture tedesche all'inizio del XV secolo.

¹⁷⁵ M. B. MERBACK, 2013, p.98.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 97. La figura di Cristo seduto spesso veniva confusa con altre scene del Vangelo come la *Coronazione di spine* o la *Derisione di Cristo*, questi temi furono collegati dagli studiosi di iconografia al *Vir dolorum* per la capacità di esprimere nella sua interezza il significato della Passione

¹⁷⁷ G. SCHILLER, 1972, p.73.

*mortem*¹⁷⁸, ed in secondo luogo per la minor forza espressiva del volto e l'assenza dei segni e degli strumenti della passione¹⁷⁹.

Il tema iconografico del *Vir dolorum* è una rappresentazione devozionale non narrativa¹⁸⁰. Si diffuse in Italia intorno al 1250- 1300¹⁸¹, riprendendo la descrizione di Cristo dallo scritto di Isaia 53,3 (sopra citato). Il paragone tra Cristo e l'Uomo dei dolori narrato da Isaia esisteva da secoli, apparendo già nelle rappresentazioni miniate bizantine¹⁸². Tale iconografia mostra il Cristo a mezzo busto, a tre quarti o in piedi con i segni della crocifissione e con (o senza) gli strumenti della passione, le braccia possono essere incrociate o aperte, non è mai raffigurato in trono¹⁸³. L'immagine veniva utilizzata, nei polittici prima e nelle pale d'altare poi, durante la celebrazione della messa; il prete celebrando la Comunione sollevava l'ostia verso l'*Imago pietatis* che dava una forma visiva alla natura dell'Eucaristia a sottolineare l'effettiva presenza del corpo e del sangue di Cristo nel pane e nel vino¹⁸⁴. Nonostante, sia l'*Ecce Homo* (devozionale) che il *Vir dolorum* mostrino un Cristo solitario¹⁸⁵, la differenza sostanziale tra le due rappresentazioni è il momento della narrazione biblica, la prima narrata durante il processo e la seconda estrapolata dalla Passione di Cristo, dopo la sua morte ma prima della Resurrezione¹⁸⁶, nell'*Ecce Homo*, infatti, non sono mostrate le ferite inferte dalla crocifissione e Cristo è sempre rappresentato in vita.

¹⁷⁸ C. HOURIHANE, 2013, p. 24.

¹⁷⁹ T. NICHOLS, 1999, p. 74. Inoltre, data la presenza della corona di spine e degli attributi della derisione, la figura dell'*Herrgottsruh* evolvendosi venne spesso confusa con la rappresentazione della *Coronazione di spine* oppure dell'*Ecce Homo*.

¹⁸⁰ C. PUGLISI, W. BARCHAM, 2011, pp. 11-14. Ci si può riferire al *Vir dolorum* con l'espressione *Imago pietatis* ma mentre la prima espressione rimanda unicamente alla tradizione profetica, la seconda qualifica un'immagine (*imago*) che evoca pietà (*pietas*) trovando come corrispettivo, dal XIV secolo, anche l'immagine del Cristo passo sulla tomba accompagnato dalla Vergine o dagli angeli.

¹⁸¹ G. JURKOWLANIEC, 2013, p. 55. La diffusione di questo tema avvenne simultaneamente sia in Italia che in Europa centrale.

¹⁸² *Ivi*, pp. 11-12. La figura del *Vir dolorum* era nota ai bizantini come *Akra Tapeinosis*.

¹⁸³ A. TRADIGO, 2013, p. 494 e C. PUGLISI, W. BARCHAM, 2011, pp. 10-11. La figura in origine era molto semplice: Cristo frontale a mezzobusto davanti alla croce, con gli occhi chiusi e la testa inclinata alla sua sinistra. La scena non raccontava la resurrezione anche se ne anticipava lo svolgersi e spesso tale iconografia veniva utilizzata solamente in manoscritti, icone e piccole sculture. In Veneto apparve per la prima volta nei manoscritti miniati per poi essere adottata anche nelle pale d'altare ed in scultura. Con il diffondersi di questo tema la figura di Cristo si allunga mostrando tutto il torace e le braccia incrociate. Talvolta è presente la corona di spine (non prima del XV secolo) ed iniziano ad essere introdotte anche altre figure, come ad esempio gli angeli, oppure dettagli aggiuntivi al fine di allargare la composizione. Col passare del tempo, tuttavia, nonostante la codificazione di un'iconografia, l'*Imago pietatis*, subirà alcune sporadiche variazioni, come la rappresentazione di Cristo a tre quarti; la testa inclinata dall'una o dall'altra parte e le braccia aperte.

¹⁸⁴ C. PUGLISI, W. BARCHAM, 2011, p. 17.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 11. Come nell'*Ecce Homo* anche l'*Imago pietatis* può avere altre figure nella composizione come ad esempio gli Angeli.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 13. La rappresentazione dell'*Uomo dei dolori* non fa parte della narrazione evangelica della vita di Cristo ma è una rappresentazione puramente profetica.

Dopo il Cinquecento è difficile associare il *Vir dolorum* alle rappresentazioni del Cristo morto, il termine nella letteratura d'arte moderna è infatti utilizzato per caratterizzare le immagini tardo medievali¹⁸⁷. Venezia in un certo modo portò avanti la tradizione artistica dell'*Uomo dei dolori* rappresentando il Cristo morto per tutto il XVI secolo fino al XVII inoltrato. In tal senso una figura di spicco fu Paolo Caliari, le cui rappresentazioni del Cristo morto dalle forme monumentali e libere nello spazio, sono strettamente legate, sia in senso liturgico che devozionale al *Vir dolorum*, nonostante la netta distanza con i suoi predecessori Veneziani, quali Michele Giambono, la bottega Vivarini o il giovane Giovanni Bellini¹⁸⁸.

A tal proposito si osservi l'evoluzione del tema nella pittura veneziana prendendo a confronto due dipinti realizzati nella prima metà del XV secolo da contesti diversi: il primo è l'esemplare realizzato dal pittore cretese Anghelos Acotantos nel secondo quarto del XV secolo (fig. 43)¹⁸⁹, oggi al Museo Correr di Venezia, ed il secondo è di Michele Giambono, realizzato nel 1450-55 (fig. 44)¹⁹⁰. L'icona dell'Anghelos mostra un *Vir dolorum* che emerge dal sarcofago, affiancato dalle figure della Vergine e del S. Giovanni Evangelista, realizzate in scala minore e sormontate da angioletti ai lati del cartiglio che reca la scritta "I.N.R.I.". Cristo è mostrato fino alle anche, poggiato sulla croce con le mani incrociate all'altezza del ventre e mostra i segni della passione. La posa è rigida e frontale e la testa è leggermente inclinata alla sua destra¹⁹¹. L'opera di Giambono affronta lo stesso tema apportando delle piccole modifiche, a prima vista poco significative ma nelle realtà estremamente rilevanti. La figura del Cristo non è più immersa nel sonno della morte con le braccia incrociate all'addome ma è in piedi nella tomba con gli occhi che si stanno aprendo, consapevole della morte imminente. L'immagine serena e riflessiva è qui stravolta dalla rappresentazione del sangue che sgorga a fiotti dal costato di Cristo, dalle vene in risalto sulle sue braccia e dalla bocca socchiusa che sembra quasi esalare l'ultimo respiro¹⁹². Lo strazio per la morte del Salvatore è ben rappresentato anche nelle espressioni degli angioletti che sorreggono il sudario di Cristo nel rilievo di Donatello per

¹⁸⁷ C. R. PUGLISI, 2013, p. 262. Risultava difficile inserire l'immagine statica e frontale del tradizionale *Uomo dei dolori* nelle pale d'altare cinquecentesche caratterizzate da una nuova concezione dello spazio e del movimento.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 257.

¹⁸⁹ M. CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, 2013, p. 164. L'artista lascia una serie di icone firmate, viaggiò da Costantinopoli all'Italia, circa nel 1436, per poi tornare a Candia. Al suo rientro prese l'ufficio di primo cantore della Chiesa Ortodossa di Creta morì nel 1450.

¹⁹⁰ Oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York.

¹⁹¹ M. CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, 2013, p. 164.

¹⁹² W. L. BARCHAM, 2013, p. 192.

l'altare di Sant'Antonio a Padova (fig. 45)¹⁹³. Il Cristo emerge dalla tomba in un'atmosfera di pacata tranquillità, riportando la figura sul tema eucaristico¹⁹⁴.

Se nel rilievo di Donatello scompare la croce, nel dipinto di Giovanni Bellini la composizione muta ancora. Ci si riferisce al *Vir dolorum con Maria e San Giovanni* per una lunetta di palazzo Ducale a Venezia (fig. 46), dove scompare anche la tomba e il Cristo morto è sorretto da due figure. Anche nell'icona del Museo Correr erano presenti la Vergine e San Giovanni ma solamente come figure in preghiera, ad intercedere per il fedele nel suo percorso di redenzione; adesso invece le figure fanno parte della scena e mostrano il dolore della morte. Questi cambiamenti, introdotti lentamente porteranno al tema del Cristo morto sorretto da angeli o da santi, che tanto sarà caro al Veronese.

Paolo Caliari, rielabora questo tipo di composizione riuscendo ad inserirla all'interno delle pale d'altare, ma prima di soffermarsi sulle sue opere si osservi come il tradizionale *Vir dolorum*, nella transizione da polittico a pala negli ornamenti d'altare nei primi decenni del Cinquecento, risulti difficile da inserire all'interno della composizione. Il soggetto tipico nelle decorazioni d'altare era infatti *La Sacra Conversazione*, ma come inserire un Cristo morto in piedi o seduto sulla tomba in tale tipo di raffigurazione? Ancora, con i mutamenti portati dal manierismo nelle pale d'altare che mostrano composizioni più dinamiche e narrative, come inserire una figura statica e strettamente codificata? Un tentativo in tal senso è il dipinto di Giovan Francesco Caroto a Castelvecchio (Verona) realizzato nel 1525 (fig. 47)¹⁹⁵, si veda come la piccola figura di Cristo è forzatamente inserita nello schema compositivo tanto da risultare strana e marginale. I risultati tutt'altro che soddisfacenti del Caroto scoraggeranno le imitazioni, tanto che nessun'altra rappresentazione di questo genere è nota¹⁹⁶.

Ed è così che il tradizionale *Vir dolorum* inizia a “trasformarsi” per trovare il suo posto nelle pale d'altare ad unico vano, in un secolo cruciale per le immagini sacre; a partire dal terzo decennio, infatti, con la penetrazione in Italia dell'eresia luterana, le rappresentazioni eucaristiche diventeranno un tema centrale della decorazione d'altare¹⁹⁷.

¹⁹³ N. ROWLEY, 2021, pp. 897-936. L'altare fu realizzato tra il 1446 e il 1453, oggi si osserva la ricostruzione ottocentesca di Camillo Boito.

¹⁹⁴ W. L. BARCHAM, 2013, p. 192.

¹⁹⁵ C. PUGLISI, 2013, pp. 262-263. Si tratta del dipinto con la *Madonna con il bambino in gloria tra i Santi Giuseppe e Maria Maddalena, l'Uomo dei dolori e i Santi Bernardino da Siena, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova e Clara*. L'opera è citata e contestualizzata in G. PERETTI, 2014, pp. 109-111.

¹⁹⁶ C. PUGLISI, 2013, pp. 262-263. Cristo è rappresentato seduto sulla tomba, in scala minore, dentro ad una grotta al cento del dipinto circa all'altezza della testa dei santi, il tutto risulta forzato ed incoerente.

¹⁹⁷ P. HUMFREY, 1999, p. 1145. Venivano infatti privilegiate le rappresentazioni che permettevano di concentrare la composizione pittorica sul corpo nudo del Redentore lasciando in disparte temi che prefiguravano l'Eucaristia come: l'Ultima Cena o la Lavanda dei piedi.

Tutte le figurazioni con la tematica del corpo e del sangue di Cristo, specialmente in ambito tridentino - ma con comparse anche precedenti per la lotta all'eresia - furono predilette dalla committenza¹⁹⁸, portando ad un netto aumento di rappresentazioni del Cristo morto o dell'*Ecce Homo*¹⁹⁹.

In questo contesto si collocano le due splendide pale d'altare dipinte da Paolo Veronese: la pala Petrobelli per la chiesa di San Francesco a Lendinara (1563-1565, fig. 49)²⁰⁰ e la pala per un altare minore con i *Santi Marco, Rocco e Girolamo cui appare Cristo morto sostenuto da due angeli* per quella di San Zulian a Venezia²⁰¹ (ca. 1581, fig. 48). Entrambe le composizioni mostrano il Cristo morto sorretto dagli angeli nella parte superiore, mentre in quella inferiore vi sono i santi²⁰².

Nella ricostruzione della pala Petrobelli le figure sono inserite in un contesto architettonico di colonne, al centro l'arcangelo Michele e ai lati i donatori con i santi Antonio abate e Girolamo, la figura di Cristo è rappresentata in cielo, adagiata come in trono su una nuvola e sorretta da tre angeli. Vi è un'atmosfera di eterna serenità, tutto intorno alla nuvola volano putti alati con i simboli della passione. Appare molto chiaro il significato escatologico e devozionale dell'opera con la spiccata volontà dei committenti, che figurano nella pala, di ottenere l'intercessione dei santi. Nella seconda pala, molto simile nella configurazione eppure assai diversa nell'atmosfera, Cristo è visto trasversalmente ed è parzialmente in ombra, la testa è coronata di spine ed insanguinata, il corpo si accascia di peso sugli angeli che con sforzo fisico ed emotivo lo sorreggono, non vi è più la calma e pacata sensazione di eternità dell'opera precedente, il messaggio eucaristico si fa più diretto ed è sottolineato dai rami d'ulivo, simbolo di pace e rinascita²⁰³.

¹⁹⁸ Sia nella decorazione degli altari che nelle opere di devozione privata.

¹⁹⁹ P. HUMFREY, 1999, pp. 1143-1145. Con il Concilio di Trento il tabernacolo con l'Eucaristia fu spostato in una collocazione ritenuta più consona: l'altare maggiore, questo fu uno dei motivi dell'incremento di temi cristologici. Inoltre, la volontà era quella di meditare sulle sofferenze di Cristo e sulla speranza di salvezza che esse recano al fedele attraverso il sacramento della Comunione. Ciò portò alla comparsa di temi cristologici negli altari dedicati ai santi e ad un aumento di altari laterali esplicitamente consacrati a temi cristologici.

²⁰⁰ C. PUGLISI, 2013, pp. 259-260. Verso la fine del Settecento la pala fu smembrata in quattro parti oggi conservate in quattro diversi musei: National Gallery of Canada, Ottawa; the Scottish National Gallery a Edimburgo; Blanton Museum of Art ad Austin, Texas e nella Dulwich Picture Gallery di Londra.

²⁰¹ Ancora conservata nella chiesa.

²⁰² P. HUMFREY, 1999, p. 1123. Nel periodo post tridentino assunse grande rilievo, specialmente a Verona, il modello compositivo desunto dall'iconografia dell'Assunzione che vedeva la figura centrale circondata da nuvole e spesso da angeli, a questo schema andò ad aggiungersi la presenza dei santi nella parte inferiore.

²⁰³ C. PUGLISI, 2013, p. 262. Mentre nella pala Petrobelli è presente un albero di pesco con intrecciata una vite a simboleggiare la salvezza e l'Eucaristia.

L'immagine di Cristo rappresentato fino alle anche, nonostante le formule innovative portate dalla Controriforma, non scomparirà nelle rappresentazioni del XVI secolo, lo si troverà ancora negli *Ecce Homo*, soprattutto nelle versioni devozionali o con l'assenza della folla dei giudei. Si osservino ad esempio i dipinti con questo tema realizzati da Battista Zelotti nell'affresco di villa Emo a Fanzolo (TV) del 1565 e da Francesco Montemezzano del nono decennio del Cinquecento (figg. 50, 73). Pur non trattandosi di un Cristo morto, come negare l'influenza che ebbero tutte queste tematiche fin ora analizzate nello sviluppo di quest'iconografia?

Dario Varotari doveva avere bene in mente tutte queste varianti iconografiche, alcune delle quali - come abbiamo visto - molto care al suo maestro Paolo Veronese²⁰⁴, e probabilmente, a sua volta, ne prese spunto per il tema dell'*Ecce Homo* sia per la realizzazione della pala della parrocchiale di Noventa (*Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e la Maddalena*), così come per la successiva realizzata per la chiesa di Sant'Egidio a Padova (*Ecce Homo tra angeli, i Santi Giorgio e Girolamo e il donatore Battista Pozzio con la moglie*, fig. 51).

Le due pale del Varotari mostrano il Cristo a figura intera, seduto e decontestualizzato dall'evento biblico. Infatti, all'interno della composizione vi saranno figure estranee alla presentazione di Cristo alla folla, ma significative per il valore devozionale dei dipinti e sempre in linea con le rappresentazioni post tridentine.

La pala di Noventa vede come spettatori i santi Pietro, Paolo e la Maddalena cioè i Santi dedicatari della chiesa (nonché simbolo dell'autorità della Chiesa cattolica)²⁰⁵ e la Santa penitente per eccellenza. La pala di Sant'Egidio è più affollata, vi sono: i due committenti, i santi Giorgio e Girolamo e una serie di angeli e cherubini. Mentre la prima è costruita in primo piano con i personaggi liberi nello spazio, la seconda ha un'impostazione più rigorosa, piramidale e simmetrica²⁰⁶. Tralasciando le differenze stilistiche, di cui si tratterà nel successivo paragrafo, il tema è lo stesso anche se trattato con piccoli accorgimenti compositivi diversi come, ad esempio, il Cristo che è seduto al centro della rappresentazione in un contesto naturale

²⁰⁴ Veronese realizzerà numerosi dipinti che trattano il tema del Cristo morto di cui si tratterà anche nel paragrafo successivo.

²⁰⁵ P. HUMFREY, 1999, p. 1165.

²⁰⁶ S. PEDRON, 2014, pp. 81-81. Varotari in questa pala recupera delle forme compositive ormai desuete.

in una pala e architettonico nell'altra²⁰⁷. Inoltre, la pala di Noventa nasce come decorazione dell'altare maggiore mentre quella di Sant'Egidio per un altare minore²⁰⁸.

Nelle opere d'altare post tridentine²⁰⁹, le figure dei santi non sono più semplicemente destinatari passivi e contemplativi delle preghiere dei devoti, ma diventano attivamente intercessori in loro favore, le loro pose non più statiche ma di fervente adorazione invitano il fedele a venerare Dio in egual maniera. Nasce la consuetudine di inserire i santi titolari degli altari in posizione subordinata rispetto all'immagine eucaristica²¹⁰, questo perché urgeva riaffermare e consolidare il principio cristiano (contestato da Lutero) secondo cui la salvezza, ottenuta con il sacrificio di Cristo, era accessibile soltanto attraverso la Chiesa e i suoi sacramenti. Quindi per i pittori diventava necessario rendere plausibile la raffigurazione dei santi, sia dal punto di vista compositivo che emotivo, accostando due poli d'interesse distinti, dato che la presenza di queste figure non era storicamente giustificabile²¹¹. Questo è quello che accade per le due pale del Varotari, i personaggi sono accostati al tema eucaristico in un connubio verosimile per la composizione e per il messaggio devozionale. La differenza tra le due pale sta proprio nella scelta di queste figure, in una vi sono i santi patroni e la Maddalena che amplificano il significato simbolico dell'opera, nell'altra i santi sono scelti in qualità d'intercessori dai donatori, anch'essi presenti nel dipinto.

Si osservi anche l'*Ecce Homo* di Bartholomeus Spranger realizzato circa nel 1580 (fig. 52), il pittore fiammingo utilizza la formula narrativa dell'iconografia, inserendo Pilato e una guardia in un'architettura con una gradinata (l'esterno del pretorio?) che lascia intravedere la folla inferocita. La particolarità è che egli inserisce nel dipinto anche la figura della Maddalena e l'episodio dello svenimento della Vergine, rendendo così l'immagine narrativa un dipinto devozionale²¹². Quest'ultimo dettaglio sicuramente deriva dall'*Ecce Homo* del Correggio (fig.

²⁰⁷ A. PATTANARO, 1991, pp. 233-234. La scena è osservata dai committenti da una finestra, all'esterno di questa, inseriti tra colonne scanalate, vi sono Cristo in trono, i santi con gli angeli e cherubini che reggono un tendone

²⁰⁸ S. PEDRON, 2014, pp. 81-82. Il committente Battista Pozzio probabilmente era un commerciante e potrebbe aver ordinato l'opera per l'altare che la confraternita dei merciai aveva eretto nella chiesa di Sant'Egidio.

²⁰⁹ Ma anche nei decenni precedenti.

²¹⁰ P. HUMFREY, 1999, p. 1143. In alcuni casi addirittura viene meno una delle funzioni tradizionali della pala d'altare che consisteva nel fungere da identificazione visiva del soggetto religioso, questo perché a volte l'esigenza di trattare il tema eucaristico faceva scomparire completamente ogni riferimento al santo titolare.

²¹¹ P. HUMFREY, 1999, p. 1141.

²¹² Sulla vita del pittore di Anversa si veda: K. VAN MANDER, 1604, ed. 2000, pp. 289- 304.

53)²¹³, eccezionale opera del 1526, carica di misticismo²¹⁴. Anche in queste due opere la scelta dei soggetti serve a sottolinearne il significato: la volontà salvifica di Cristo, che affronterà terribili sofferenze per l'umanità, fa riflettere lo spettatore sulla sua vita terrena. La presenza della Maddalena nel dipinto di Spranger riporta all'importanza di vivere una vita retta ed ottenere la redenzione attraverso la penitenza mentre l'episodio dello svenimento della Vergine, per quanto storicamente inattendibile in quel contesto, amplifica il messaggio salvifico: porre la madre accanto al figlio rimanda all'immagine di Maria corredentrice²¹⁵,

Nel volume a più mani *Noventa Padovana villa bellissima tra Brenta e Piovego* (2018) probabilmente a causa della presenza della Maddalena all'interno della scena, la pala d'altare della parrocchiale viene erroneamente riconosciuta come una rappresentazione dell'episodio biblico noto come *Noli me tangere*²¹⁶. La locuzione latina significa letteralmente "non mi toccare", interpretabile anche come "non mi trattenere", traduzione più consona e adottata nelle edizioni a stampa riviste del Vangelo e della Bibbia.

L'evento è narrato nel Vangelo secondo Giovanni 20, 11-18 con le seguenti parole:

Maria invece stava all'esterno vicino al sepolcro e piangeva. Mentre piangeva, si chinò verso il sepolcro e vide due angeli in bianche vesti, seduti l'uno dalla parte del capo e l'altro dei piedi, dov'era stato posto il corpo di Gesù. Ed essi le dissero: «Donna, perché piangi?» Rispose loro: «Hanno portato via il mio Signore e non so dove lo hanno posto».

Detto questo si voltò indietro e vide Gesù che stava lì in piedi; ma non sapeva che era Gesù. Le disse Gesù: «Donna, perché piangi? Chi cerchi?». Essa pensando che fosse il custode del giardino, gli disse: «Signore, se l'hai portato via tu, dimmi dove lo hai posto e io andrò a prenderlo». Gesù le disse: «Maria!». Essa allora voltatasi verso di lui, gli disse in ebraico: «Rabbunì», che significa: Maestro! Gesù le disse: «Non mi trattenere, perché non sono ancora salito al Padre; ma va' dai miei fratelli e di' loro: Io salgo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro». Maria di Magdala andò subito ad annunziare ai discepoli: «Ho visto il Signore» e anche ciò che le aveva detto.

²¹³ Oggi conservato alla National Gallery di Londra.

²¹⁴ D. EKSERDJIAN, 1997, pp. 162-163. Nella versione di Correggio è innovativo, per l'epoca, trovare Pilato relegato al secondo piano, inoltre il soldato è mostrato anziché sadico, con un'espressione di rispetto a suggerire l'affacciarsi della conversione.

²¹⁵ Come testimoniato da Karel Van Mander, lo Spranger ha soggiornato per un periodo a Parma dove sicuramente ha potuto osservare l'opera del Correggio da cui prendere spunto per la sua composizione.

²¹⁶ Il riconoscimento è di Donato Gallo, si veda il paragrafo 2.1.

Maria di Magdala (la Maddalena), nel passo di Giovanni²¹⁷, si trova presso il sepolcro vuoto a piangere la scomparsa del corpo di Cristo, dopo l'apparizione di due angeli, si manifesta il Signore. All'inizio non riconosce Gesù quando si mostra a lei e con gli occhi offuscati dalle lacrime lo scambia per il custode, ma non appena si accorge di chi ha davanti, si volta verso di lui e cerca il contatto fisico, incredula di ciò che sta avvenendo.

L'attrattiva nel racconto di Giovanni è la dinamica riconoscimento-svelamento del Risorto; non appena la Maddalena riconosce il suo "Maestro" essa cerca subito il contatto in uno slancio affettivo che vorrebbe concludersi con un abbraccio, ma viene perentoriamente bloccata dalla celebre frase di Cristo. Giovanni non descrive mai gesti o movimenti ma comunque chi legge li immagina in tale modo, evocando una scena che assume così una forte dinamicità e la drammaticità.

L'iconografia del *Noli me Tangere*, secondo la tradizione iniziata da Duccio di Boninsegna e da Giotto, ma precedentemente codificata dalle icone bizantine²¹⁸, vede il Cristo che cerca di eludere lo slancio di affetto della Maddalena che si protende, con una o entrambe le mani, verso di lui. Le pose dei due soggetti possono variare leggermente, ma generalmente troviamo il Cristo in piedi con una mano che cerca di bloccare Maddalena e/o che regge la veste allontanandosi da lei e la Maddalena che inginocchiata cerca di toccarlo. La scena è quasi sempre ritratta in un giardino che può avere degli accenni di architetture o piante per delimitarlo; talvolta viene rappresentato il sepolcro o una città in lontananza. Il Cristo risorto è accompagnato da attributi quali: la vanga, la zappa, il cappello e i calzari da contadino²¹⁹, la Maddalena può avere il vaso degli unguenti²²⁰.

La sfida degli artisti era dunque quella di trovare il giusto equilibrio nella rappresentazione di Gesù: doveva apparire come un contadino? Oppure doveva essere rappresentato tradizionalmente? La scelta ricadde sul "travestimento" di Cristo, solo così era

²¹⁷ La prima apparizione di Cristo dopo la resurrezione viene narrata, in maniera diversa, anche nei Vangeli di Matteo (28, 9-10) e Marco (16, 9-11)²¹⁷, Giovanni però è l'unico dei quattro evangelisti a rendere Maria Maddalena la "protagonista" della storia, attraverso un intimo dialogo faccia a faccia con il Cristo appena risorto, e, probabilmente, per la sua evocatività, è il suo racconto quello scelto da moltissimi artisti per raccontare la prima apparizione di Cristo dopo la resurrezione.

²¹⁸ C. ACIDINI, 2022, p. 103.

²¹⁹ J. HALL, 1983, p. 257. La zappa e la vanga, servivano per connotare Cristo come il custode del giardino, quindi giardiniere o contadino, sottolineando il momento di confusione avuto dalla Maddalena nell'episodio biblico. In alcuni dipinti Cristo è caratterizzato anche con altri elementi tipici del contadino come il cappello a tesa larga oppure i calzari.

²²⁰ *Ivi*, p. 256. Il vaso degli unguenti nelle rappresentazioni della Maddalena può trovarsi in terra o in mano alla Santa, questo attributo si riferisce al Vangelo secondo Giovanni (11, 2) quando Maria (Maddalena) lava i piedi di Cristo con l'olio per poi asciugarli con i suoi capelli.

possibile rendere al meglio la scena descritta da Giovanni. Ed è proprio per questo motivo che si può scartare l'ipotesi che la pala di Noventa sia una rappresentazione del *Noli me tangere*: il Cristo non ha gli attributi da contadino e inoltre ha la corona di spine, mai indossata nelle figurazioni del Risorto.

Appurata l'estraneità della pala di Noventa con l'iconografia del *Noli me tangere*, due parole si possono spendere per spiegare la presenza della Maddalena nella scena.

Innanzitutto, Maria di Magdala, ossia la Maddalena, è una figura di difficile comprensione e spesso travisata; A tal riguardo sorse il "problema delle tre Maddalene" nel momento in cui nella stessa figura se ne trovarono mescolate tre: la peccatrice anonima Maria Maddalena, di cui riferisce Luca (7, 37), Maria di Magdala e Maria di Betania sorella di Marta e Lazzaro²²¹.

La donna ha uno stretto legame con Gesù, appare per la prima volta nella cena a casa di Simone Fariseo dove unge i piedi di Cristo con degli oli e li asciuga con i suoi capelli (Gv. 12); da quel momento diverrà una discepola fedele²²². Sarà sempre lei ad assistere alla Crocifissione, alla morte di Cristo, alla sua sepoltura ed alla sua prima apparizione da Risorto.

Dopo l'ascensione di Cristo, nella versione greco-orientale, si ritira con la Vergine e San Giovanni ad Efeso, dove dopo morirà e le sue reliquie saranno poi trasportate a Costantinopoli.

Secondo la leggenda nata in Borgogna nell'XI secolo, per giustificare l'autenticità delle reliquie della Santa nella chiesa dei pellegrini di Vezelay, la Maddalena si sarebbe imbarcata con la sorella Marta ed il resuscitato fratello Lazzaro, in compagnia del vescovo Massimino e delle Sante Marie, sopra ad una barca senza vele né equipaggio che sarebbe sbarcata sulle coste di Provenza nel porto di Marsiglia. Dopo aver convertito alla fede cristiana il principe pagano, si sarebbe poi ritirata per fare penitenza come eremita a Sainte-Baume, in una grotta dove avrebbe vissuto ancora trent'anni e dove poi sarebbe nata una sorgente alimentata dalle sue lacrime. Sul punto di morte gli angeli, che a lungo le avevano mostrato visioni paradisiache, l'avrebbero trasportata ad Aix-en-Provence, dove San Massimino le avrebbe somministrato l'ultima comunione²²³.

La storicità della Maddalena è difficilmente dimostrabile, data la molteplicità di figure riunite in una sola, ma rimane comunque tra tutte le peccatrici pentite e santificate la più popolare. Il suo culto ebbe larga diffusione nel Cinquecento, divenendo un soggetto molto

²²¹ L. REAU, 1957, p. 846.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ivi*, pp. 486.487. Tale versione provenzale deriva dalla leggenda di Santa Maria Egiziaca.

rappresentato. La sua popolarità, che è ben precedente, deriva dalla vicinanza che essa aveva con Gesù, che l'aveva prediletta tanto quanto San Giovanni²²⁴, per questo motivo veniva anche chiamata: *Beata Dilectrix Christi* ma anche *Apostola Apostolarum* poiché ad essa era stato riservato il privilegio di annunciare la Resurrezione agli Apostoli²²⁵.

Il suo attributo più tipico è il vaso degli unguenti che può essere in vetro, alabastro o argento; le vesti possono variare a seconda del periodo della sua vita narrato: prima della penitenza la si osserva in abiti cortigiani con una capigliatura provocante e adorna di gioielli; dopo la penitenza è quasi sempre rappresentata nuda ma semi coperta dai lunghi capelli biondi, spesso con sé porta un teschio davanti cui meditava²²⁶.

Il valore salvifico della Maddalena, legato principalmente alla fase finale della vita di Gesù, fungeva da sostegno alla fede dei neofiti. Attraverso la tradizione figurativa cinquecentesca, le rappresentazioni della Maddalena, iniziate già nel III secolo, sottolineavano il tema della conversione e della penitenza, umanizzandola: viene meno la fissità austera delle figurazioni medievali²²⁷.

La scelta di rappresentare la Maddalena in una pala d'altare è inusuale ma in linea con il periodo storico della Controriforma. La Santa, in questo periodo in particolare, veniva associata al buon proposito della Chiesa nello stimolare la devozione verso i sacramenti, in particolar modo verso i sacramenti di guarigione come la penitenza: la Maddalena è infatti il prototipo della Santa penitente²²⁸. Queste accezioni, nell'ottica della pala di Noventa ben si sposano con il significato simbolico del melograno dipinto proprio sopra la Santa (l'unità della Chiesa), ma anche il significato simbolico dei due santi titolari Pietro e Paolo (autorità della Chiesa).

²²⁴ L. REAU, 1957, p. 848.

²²⁵ C. T. GALLORI, 2013, p. 275. Per questo motivo era particolarmente cara alla spiritualità degli ordini mendicanti come esempio di penitenza e di contemplazione.

²²⁶ L. REAU, 1957, p. 850.

²²⁷ G. BRUNELLI, 2022, pp. 20-21.

²²⁸ J. HALL, 1983, p. 256. La figura di Maria Maddalena come peccatrice pentita deriva dall'episodio in cui ella lava i piedi del Cristo con l'olio, tuttavia, l'evangelista Luca (7, 36) non menziona mai il nome della donna, mentre Giovanni (11, 2) la identifica con Maria, sorella di Marta e di Lazzaro di Betania; è divenuta tradizione invece identificarla con Maria Maddalena che Cristo liberò dall'influsso dei sette spiriti maligni e che assistette alla crocifissione. Per la Chiesa Orientale esistevano tre personaggi distinti mentre per quella Occidentale (così come si diffuse anche nell'arte) vi era una sola Maddalena.

2.5 *Analisi stilistiche.*

Per ricondurre l'*Ecce Homo* di Noventa Padovana alla mano di Dario Varotari purtroppo non è possibile basarsi su indizi documentari. Oltre alle ipotesi sulla committenza può essere utile analizzare i tratti distintivi delle sue opere per paragonarli alla pala della parrocchiale; anche osservare i prelievi nei confronti dei grandi maestri o le influenze del contesto artistico può aiutare a collocare il dipinto sia temporalmente che stilisticamente nel *corpus* delle opere del pittore.

L'opera di Noventa mostra peculiari debiti verso il Veronese come si può notare dalla realizzazione dilatata dei personaggi o dalle gestualità, ma anche dei prestiti al Tintoretto quali il luminismo, che rende la plasticità dei corpi ed aumenta la drammaticità della scena, oppure la resa allungata del corpo del Cristo. Tuttavia, è poco realistico far rientrare lo stile pittorico di Dario in un'etichetta all'interno di quello che era un panorama artistico ricco di contaminazioni, sia dirette che indirette. Infatti, la pittura veronesiana a Padova veniva perlopiù tramandata da Battista Zelotti che a suo modo riferiva lo stile del Maestro. Non mancavano comunque degli esempi diretti quali le pale reperite a Praglia (la *Gloria d'angeli* e il *Martirio dei Santi Primo e Feliciano*) e quella in Santa Giustina realizzate dal Veronese stesso oppure le due pale firmate "*Heredes Pauli*" per la medesima chiesa. Per riuscire dunque a capire quali furono i prestiti di Varotari e quali le originalità rimane solo da osservare da vicino opere dei grandi Maestri attivi a Venezia (ma anche brevemente a Padova) nonché il lavoro di artisti contemporanei al periodo di interesse e riconducibili alla scuola veronesiana in area padovana o veneta.

Lo schema compositivo della pala rientra nel *modus operandi* di Dario, le figure sono schierate in primo piano ricreando la classica composizione piramidale, semi simmetrica, con la figura centrale di Cristo, i santi titolari della chiesa sulla sua destra (al posto d'onore) e la Maddalena sulla sinistra. Il ritmo è abbastanza scandito dai corpi che sono mostrati in pose artificiose ma comunque piuttosto comuni: la Maddalena forma una serpentina, così come il Cristo mentre più ardite sono le pose dei santi Pietro e Paolo, fatte di scorci, tensioni e torsioni. San Paolo appare infatti congelato in una torsione con il braccio alzato che va a posizionarsi dietro la nuca, San Pietro invece è inchinato con la schiena curva e ha la testa ruotata e fortemente scorciata (figg. 55, 55a-b). Tale dettaglio riecheggia la pala del Veronese per la

chiesa di San Sebastiano a Venezia eseguita tra il 1559 e il 1561 (figg. 54, 54a-b)²²⁹, opera che Dario potrebbe aver visto nel suo primo periodo in laguna. Anche il volto della Maddalena mostra rimandi veronesiani, anch'essa può essere accostata alla figura di Santa nella medesima pala, con il volto pieno e rotondo dalle pennellate morbide, la linea della bocca è tracciata con decisione e l'arcata oculare pronunciata²³⁰. Resta comunque innegabile il diverso utilizzo luministico dovuto probabilmente al filtro tintorettesco dell'opera noventana.

Sempre nella chiesa di San Sebastiano Dario potrebbe aver osservato le tele del soffitto, realizzate a metà del sesto decennio dal Maestro: si osservi come nella mano del San Paolo riecheggi il modello presente nel *Trionfo di Mordecai* (figg. 59, 59a, 60)²³¹.

Interessante anche indagare sulla genesi della posa del Santo che potrebbe essere una originale rielaborazione delle figure colte di sorpresa nelle due pale con la *Resurrezione di Cristo* (figg. 56a, 57a, 58), realizzate dal Caliari intorno al 1570-75 e conservate rispettivamente all'Ermitage di San Pietroburgo e alla Gemäldegalerie di Dresda (figg. 56, 57)²³².

La resa muscolosa quasi nervosa del corpo semi nudo di Cristo più che al Veronese rimanda alle prove zelottiane in palazzo Ducale (figg. 61, 62), il cui soffitto della Sala dell'Udienza o del Consiglio dei X riporta anche la mano del Ponchini (fig. 63), personaggio che com'è risaputo era molto legato al Varotari. I corpi delle personificazioni dei mesi realizzati dai due artisti sono possenti, dilatate e aggrovigliate negli spazi triangolari che si trovano attorno agli ovali realizzati in parte dal Veronese ed in parte dallo Zelotti stesso²³³. Nonostante l'impaccio nelle proporzioni la figura del Cristo di Dario sembra risentire dello stile che lo Zelotti riporta nelle opere di Palazzo Ducale, in particolare nella resa del torace e delle ginocchia (fig. 64). I due entrarono in contatto in diverse occasioni, si citi l'operato di Praglia, di cui si osserva la tavola con *Gesù scaccia i profanatori dal tempio* come spunto per la posa del San Paolo (figg. 65, 66)²³⁴ oppure a Palazzo Mocenigo. Altri possibili luoghi che

²²⁹ T. PIGNATTI, 1976, pp. 126-127. La pala con la *Madonna in gloria con San Sebastiano ed altri Santi*, realizzata tra il 1559 e il 1561, era destinata all'altare maggiore dov'è tuttora conservata.

²³⁰ Il Veronese utilizzò diverse volte questo modello femminile, si citi ad esempio la *Sacra Famiglia con Santa Caterina e Sant'Antonio Abate* (Pala Giustinian). La pala fu realizzata nella prima metà del sesto decennio, per l'altare Giustinian nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia per approfondire si veda B AIKEMA, 2014, pp.29-30.

²³¹ Per il soffitto di San Sebastiano a Venezia si veda T. PIGNATTI, 1976, pp. 112-113 e X F. SALOMON, 2014, p. 81.

²³² Riguardo alla Resurrezione di Dresda si veda C. CROSATO, 2014, p. 268.

²³³ Per una puntuale descrizione del soffitto della Sala dell'Udienza o del Consiglio dei Dieci si veda K. BRUGNOLO MELONCELLI, 1992, p. 86.

²³⁴ *Ivi*, pp 100-101. Le tele del refettorio, realizzate tra il 1562-63 provengono dalle pareti della libreria, nel 1768 passarono al refettorio per poi essere acquisite nel 1867 dai Musei Civici di Padova. Nel 1911 vennero restituite all'abbazia di Santa Maria Assunta.

accomunano i due artisti possono essere: Villa Emo a Fanzolo, Villa Soranzo a Treviso o Villa Foscari a Gambarare di Mira per non parlare delle svariate opere lasciate dallo Zelotti in Venezia, tutti luoghi in cui il nostro fu chiamato ad operare.

La rappresentazione del corpo del Cristo semi svestito si può trovare spesso nelle opere dell'ultimo Veronese, ne sono un esempio calzante i dipinti di Ottawa (pezzo apicale della smembrata pala Petrobelli, fig. 67)²³⁵, di San Zulian e di San Pietroburgo (figg. 68, 69)²³⁶. Le opere (e anche le molte altre con il medesimo tema) rappresentano però il Cristo morto sorretto da angeli o da santi, motivo iconografico caro al Maestro e ripreso in due occasioni dal Varotari con le sue *Pietà con due angeli* realizzate rispettivamente per la chiesa di San Nicolò nel 1580 e per quella di San Gaetano nel 1585 (figg. 70, 71). Questi due dipinti riprendono entrambi il motivo delle gambe incrociate di Cristo e la soluzione della veste sollevata che scopre le ginocchia dell'angelo che si possono ritrovare anche nell'opera di San Pietroburgo del Veronese. Tali elementi diverranno caratterizzanti per Dario in una fase della sua carriera che lo vede alle prese con le novità del periodo, tornando ad attingere ai modelli di Paolo e cercando di interpretarli nella sua particolare maniera, più grossolana e superficiale²³⁷. Luigi Lanzi e Giannantonio Moschini definiranno lo stile di Dario come caratterizzato da un insieme di spunti raccolti dai maestri con cui lavorò o che osservò nel corso della sua carriera²³⁸.

Le opere del Veronese allo scorcio dell'ottavo decennio spingeranno Dario verso intonazioni cromatiche incupite ed una nuova severità di tinte che lo porterà alla rappresentazione di un livore delle carni di sapore controriformistico²³⁹. Tale elemento assieme alle gambe incrociate e la resa dettagliata della muscolatura del corpo del Cristo sono caratteristiche riscontrabili anche nell'*Ecce Homo* di Noventa che però mantiene ancora alcuni tratti tipici della produzione della fine degli anni Settanta di Dario quali le caratteristiche

²³⁵ Sulle vicende e sulle ipotesi di ricostruzione della pala Petrobelli si veda il catalogo della mostra a cura di X. F. SALOMON, 2009.

²³⁶ A. PATTANARO, 1993, pp. 206-207. Si tratta del *Cristo sostenuto da angeli* di Ottawa, del *Cristo morto, la Madonna e un angelo* di San Pietroburgo e del *Cristo morto sorretto da angeli e i Santi Marco Jacopo, Gerolamo* nella chiesa di San Zulian a Venezia. Queste tre opere sono descritte in F. PEDROCCO, 1976, pp. 166-167, n. cat. 336-337-339.

²³⁷ A. PATTANARO, 1993, p. 207.

²³⁸ L. LANZI, 1795, p. 169, G. MOSCHINI, 1826, p.84.

²³⁹ E. SACCOMANI, 1998, p. 628.

fisionomiche che rimandano molto ai dipinti della Scuola della Carità e il ripiegarsi dei panni in asole pesanti.²⁴⁰

Un'altra figura strettamente legata al Caliarì è quella del veronese Francesco Montemezzano, pittore dall'esuberante personalità nonché abile interprete degli esempi paoleschi attraverso una personale rielaborazione²⁴¹. Anche il Montemezzano lascia un esemplare di *Ecce Homo* utile per un confronto stilistico (fig. 73)²⁴². Egli è infatti stato riconosciuto come l'autore del dipinto noventano da Donato Gallo anche sulla base di un accostamento alla figura di rematore nel soffitto di Palazzo ducale nella Sala dello Scrutinio²⁴³.

L'*Ecce Homo* di Francesco è rappresentato in maniera più tradizionale col Cristo a tre quarti accompagnato da Pilato e da due guardie, colpisce la brillantezza dei colori e la luminosità delle carni del Cristo. Osservando il dipinto di Budapest e accostandolo a quello di Noventa si può notare subito un'importante differenza nell'utilizzo del chiaroscuro e del colore. L'opera di Noventa appare infatti molto più pacata nelle tinte, il corpo di Cristo ha la stessa tonalità delle carni degli altri personaggi al contrario del dipinto del Montemezzano. Inoltre, nella prima opera vi è un il chiaroscuro più morbido che rende la profondità e le masse dei corpi, mentre nella seconda le figure colpite da un getto di luce frontale e sono stagliate in primo piano saturando la composizione. Anche il modo di trattare i panneggi è molto dissimile, solamente la veste rossa rigonfia della Maddalena mostra una leggera somiglianza al mantello del Cristo di Budapest nell'utilizzo del colore e della luce per far risaltare il tessuto. Infine, oltre alle diverse fisionomie dei volti, le figure di Noventa sono rese da pennellate fluide, dai contorni quasi sfumati mentre quelle del Montemezzano hanno contorni netti nonostante la morbidezza delle carni.

Per quanto riguarda il soffitto di Palazzo Ducale, Francesco raffigura *Acri tolta ai Genovesi* nella Sala dello Scrutinio (fig. 75), l'accostamento con l'*Ecce Homo* di Noventa concerne la figura del rematore in basso a destra in cui è riscontrabile una vaga somiglianza nella posa e nella resa della muscolatura, così come per il braccio e la gamba della figura immediatamente alla sua sinistra (figg. 74, 75a). Tale somiglianza però risente delle stesse problematiche riscontrate nel precedente confronto: l'utilizzo del colore nel formare le masse è differente così come la resa dei contorni delle figure o dei panneggi.

²⁴⁰ A. PATTANARO, 1993, p. 207.

²⁴¹ L. LARCHER CROSATO, 1972, p. 73.

²⁴² Si tratta dell'*Ecce Homo* conservato al Museum of Fine Arts di Budapest.

²⁴³ Questa informazione è stata riferita a voce dall'interessato a chi scrive.

Luciana Larcher Crosato anticipa la venuta a Venezia del Montemezzano già nell'ottavo decennio²⁴⁴, dopo una prima educazione manieristica nella sua città natale (Verona), egli si spostò in laguna dove lavorò a stretto contatto col Veronese. Con il Maestro collaborerà in diverse occasioni anche durante la maturità, come ad esempio nel 1587 a Palazzo Ducale, dove il suo stile fu influenzato dagli altri artisti partecipanti all'impresa, in particolare da Andrea Vicentino²⁴⁵. L'adeguamento alla moda del tempo e allo stile aulico delle pitture in Palazzo Ducale si può osservare accostando il soffitto al dipinto con l'*Ecce Homo* di Budapest che invece risale all'inizio degli anni Ottanta.

Sempre la Larcher Crosato definisce il modo del Montemezzano di approcciarsi al Veronese «con un vigore e una magniloquenza che rispondono a una sua intima e sentita esigenza di esprimersi: le forme roboanti, le turgide muscolature, le ornate architetture, i sontuosi drappaggi sono l'espressione del suo sanguigno temperamento»²⁴⁶.

Anche Dario Varotari fa del veronesiano esempio la base della sua carriera; Giovanni Fabris parlando a proposito dei dipinti alla Scuola della Carità definisce il pittore come un individuo che non si limitò ad essere freddo ripetitore degli schemi veronesiani, ma piuttosto originale interprete²⁴⁷. Altresì la Larcher Crosato riconosce l'ecletticità del pittore nella rappresentazione delle formule in voga, pur sempre da un fondamento veronesiano, soprattutto nel disegno decorativo e nei modelli²⁴⁸.

Già nell'ancona di San Martino di Voltabrussegana (1576, fig. 78) Dario mostra significativi rimandi al Veronese da cui recupera modelli e soluzioni seppur con qualche incertezza compositiva (figg. 76, 77)²⁴⁹, il pittore, infatti, fino alle tarde pale degli anni Novanta, mostrerà la peculiare abitudine di schierare i personaggi in primo piano, secondo simmetrie compositive insistite e schematiche²⁵⁰. Tale inclinazione si può osservare anche nella pala di

²⁴⁴ L. LARCHER CROSATO, 1972, p. 73. Precedentemente si ipotizzava che Francesco fosse giunto a Venezia intorno al 1580. Lo spostamento di data è avvenuto per motivi stilistici ma anche in seguito alla riflessione della Crosato Larcher sulla vita dell'Aliense scritta del Ridolfi; egli afferma che Antonio e Francesco furono a bottega dal Veronese nello stesso periodo (che per l'Aliense risulta essere l'inizio dell'ottavo decennio) e che insieme aiutarono Benedetto Caliari nella decorazione della Sala del Vescovado a Treviso, databile ai primi anni Settanta.

²⁴⁵ L. LARCHER CROSATO, 1972, p. 86.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 73.

²⁴⁷ G. FABRIS, 1938, p. 13.

²⁴⁸ L. LARCHER CROSATO, 1962, p. 62.

²⁴⁹ A. PATTANARO, 2014, p. 124. In particolare, Dario riprende le ante d'organo dipinte dal Veronese intorno al 1560 per la chiesa di San Geminiano (ora conservate alla Galleria Estense di Modena) nel piviale di San Geminiano per la realizzazione del San Martino oppure il temperamento del San Menna per il San Giorgio che regge lo stendardo. Sulle ante di San Geminiano si veda C. TERRIBILE, 2014, pp. 132-135.

²⁵⁰ A. PATTANARO, 2014, p. 128.

Noventa che nonostante il taglio diagonale, mostra i personaggi raggruppati in primo piano attorno alla figura del Cristo.

Altri rimandi veronesiani si possono cogliere osservando le tre tele di Praglia, realizzate tra il 1572 e il 1575, periodo particolarmente interessante ai fini di questo scritto poiché a ridosso dell'ordinazione della pala di Noventa. La prima ad essere stata eseguita fu le *Tentazioni di Sant'Antonio abate* (fig. 80), rilevante dal punto di vista compositivo del paesaggio: se si accosta alla pala noventana si potrà notare lo stesso taglio paesaggistico, seppur con una linea d'orizzonte più bassa, con la collinetta laterale su cui svetta la vegetazione.

Nella seconda tela raffigurante il *Martirio di San Sebastiano* i dettagli rilevanti da osservare sono le muscolature (fig. 81), in particolare il braccio dell'aguzzino in primo piano al centro la cui resa della spalla non differisce molto da quella del Cristo di Noventa. Inoltre, la *palette* cromatica è molto distante tra i due dipinti quanto invece è vicina con quella della *Celebrazione della lega contro il turco e della vittoria di Lepanto* (fig. 79).

La terza pala pratalese con il *Martirio di Santo Stefano* attira l'attenzione sui volti che guardano verso l'alto che si possono facilmente accostare alla figura di San Pietro ed inoltre mostra un felice gioco di chiaroscuri che ricorda quello della pala noventana (fig. 82).

Ma ancora più significativi per una disamina stilistica dell'*Ecce Homo* di Noventa sono gli affreschi della Scuola della Carità in cui si possono scorgere soluzioni compositive simili e modelli ricorrenti nonostante l'uso di un *medium* differente.

Commissionato nel 1579, il ciclo della Carità fu realizzato nell'arco di tre anni, l'intero apparato iconografico fu stabilito dai massari della fraglia anche se in corso d'opera l'ordine delle storie della sala capitolare differì leggermente dagli accordi iniziali²⁵¹. L'impresa narrava le storie della Vergine in dodici riquadri e si concludeva con i *Ritratti di Baldo Bonafari e di Sibilla de Cetto* sulla parete meridionale (fig. 94)²⁵². Il ciclo mostra allusioni al Veronese e allo Zelotti, ad esempio nel riquadro con la *Visitazione della Vergine a Elisabetta* è veronesiano il modo di raggruppare e allacciare i personaggi in primo piano all'interno di due ali stagliate in quinte architettoniche prospettiche impostate sulle diagonali²⁵³. Vi sono inoltre richiami al Tintoretto per il luminismo e la ripresa di alcuni modelli. Anna Maria Spiazzi aggiunge che per la realizzazione di questo ciclo Dario padroneggiò una tecnica personalissima acquisita da

²⁵¹ A. PATTANARO, 2014, p. 128.

²⁵² *Ivi*, p. 134. Sibilla de Cetto è rappresentata con l'abito delle clarisse in atteggiamento adorante, alle sue spalle vi è la sede dell'ospedale. Baldo Bonafari è ritratto nell'atto di pregare con alle sue spalle la chiesa di San Francesco.

²⁵³ E. SACCOMANI, 1998, p. 627.

richiami allo Zelotti e con una fascinazione verso il luminismo di Tintoretto riproposto con «un colore denso e abbassato nei toni, spezzando le vesti con secche angolature»²⁵⁴.

Nonostante la rappresentazione più schematica e sbrigativa dei dipinti della Carità, dovuta sicuramente dalla tecnica ad affresco, vi sono diversi elementi in comune tra questo ciclo e la pala di Noventa. Tali somiglianze, se osservate nel dettaglio, possono aiutare a stabilire un periodo di riferimento per la sua realizzazione, che data l'assonanza stilistica con il ciclo e con la coeva *Presentazione di Gesù al tempio* potrebbe essere collocata nella prima metà del nono decennio, anni di grande attività dell'artista e di maturazione stilistica ma anche di scarsità documentaria.

Il primo episodio del ciclo della Carità si trova sulla parete orientale e raffigura la *Cacciata di Gioacchino dal tempio* (fig. 83), si osservi in questa scena la realizzazione dei panneggi, in particolare nella figura di destra, il ricadere spigoloso della veste non si discosta molto dal panno del Cristo nell'*Ecce Homo* (fig. 84). Proseguendo si trova *L'annuncio dell'angelo a Gioacchino* in cui il protagonista è stato rappresentato quasi nella stessa posa del San Pietro (figg. 85, 85a, 86), senza contare la ricchezza descrittiva del paesaggio che nel riquadro si riferisce alla campagna veneta mentre nella pala alla strada principale di Noventa, mostrando la predilezione alla rappresentazione di paesaggio noti²⁵⁵.

La figura di San Pietro nella pala di Noventa si può accostare anche al Gioacchino nell'ultimo riquadro con l'*Assunzione della Vergine* (figg. 87, 87a, 88), la posa è molto simile per taglio prospettico e costruzione della figura, differiscono solo le braccia che nell'affresco sono protese verso l'alto. Osservando nel dettaglio il viso si può cogliere la vera somiglianza, la rotazione del volto e la fisionomia saranno un modello che Dario riutilizzerà in diverse opere, anche più tarde, quali ad esempio il San Pietro atterrato nella *Trasfigurazione* al Santuario di San Leopoldo Mandic oppure il San Girolamo nell'*Ecce Homo* dei Musei Civici (figg. 90, 130). Tale modello, dalla fisicità di veronesiana memoria e con richiami allo Zelotti di Praglia (fig. 89)²⁵⁶, è declinato in uno scorcio ardito del volto che appare quasi completamente di profilo mentre volge lo sguardo verso l'alto; anche la rappresentazione della barba appare piuttosto caratteristica attraverso pennellate filamentose e tocchi che restituiscono l'impressione di una massa folta come si può notare accostando le figure maschili nell'*Assunzione* con il San Pietro.

²⁵⁴ A. M. SPIAZZI, 1988, pp. 16-17.

²⁵⁵ L. ROGNINI, 1974, p. 19. Rognini definisce Dario un attento osservatore della realtà, un ammiratore del paesaggio veneto e dei Colli Euganei. L. ROGNINI, 1974, p. 19.

²⁵⁶ Ci si riferisce in particolare al volto della figura centrale nella schiera di santi dell'*Assunta*.

Nell'*Incontro di Anna e Gioacchino alla porta aurea* viene offerto un esempio della resa dei muscoli nella figura in primo piano (fig. 91), utile per un accostamento a quella del Cristo oppure al braccio di San Pietro (fig. 92), Nonostante la differente posa e mezzo pittorico la profondità è data da pennellate sfumate e fluide che si contrappongono alla spigolosità delle vesti. Nel riquadro si può notare attraverso la porta uno scorcio paesaggistico identificabile con una via della Padova del tardo Cinquecento²⁵⁷, dunque uno spaccato contemporaneo che ritorna anche nell'*Ecce Homo*. È altresì importante la presenza della figura femminile dal viso morbido e dal mento sporgente che spesso si ritroverà nelle opere di Dario, di profilo o di tre quarti con la veste che le copre i capelli creando un piccolo spigolo ad incorniciare il volto. Figure femminili di questo tipo sono presenti sia nei due successivi riquadri con la *Nascita della Vergine* e la *Presentazione della Vergine al tempio* che nel *Ritratto di Sibilla de Cetto* ma anche in altre scene con la Vergine (figg. 95, 96, 97). Si nota che l'espedito del panneggio laterale sul velo che copre la testa è ricorrente in tutte le opere di Dario, anche esterne e successive a questo ciclo; infatti, è presente anche nella figura della Maddalena nella pala di Noventa anche se lo scorcio del volto di tre quarti lo rende meno visibile (fig. 98). Sempre nella *Nascita della Vergine* è d'interesse anche osservare l'esecuzione dei piedi dei personaggi, si osservino i piedi della donna in primo piano che spazza il pavimento: sono rappresentati di tre quarti con le dita lunghe, affusolate e distese, l'alluce è più corto delle due dita successive, l'arcata plantare è pronunciata (figg. 93-99). Nell'intero ciclo è forse questo l'esempio che più si avvicina ai piedi del Cristo di Noventa poiché essendo seduto di tre quarti il piede non è completamente di profilo mentre nelle varie rappresentazioni della Carità spesso i piedi sono rappresentati frontalmente o con i sandali (fig. 100). Anche le mani della nutrice inginocchiata al centro rimandano a quelle della Maddalena (fig. 101).

La *Nascita della Vergine*, inoltre, rivela la conoscenza e lo studio di Tintoretto da parte di Varotari, egli infatti riprende il motivo della Maddalena inginocchiata nel *Cristo in Casa di Simone Fariseo* replicandolo in due figure di nutrici (figg. 102, 103)²⁵⁸; riprende anche il gruppo di quattro donne al centro della composizione dallo schema utilizzato dal Robusti nella *Nascita di San Giovanni Battista* per la chiesa di San Zaccaria a Venezia (fig. 104)²⁵⁹.

L'ultimo episodio della parete est mostra la *Presentazione della Vergine al tempio* dallo schema compositivo desunto dal Tiziano della Scuola della Carità di Venezia. Dario però

²⁵⁷ A. PATTANARO, 2014, p. 130.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 130.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 134.

aggiunge la sua impronta amplificando le architetture e riportando esempi palladiani, inoltre, la figura della Vergine riecheggia la *Gloria d'angeli* del Veronese a Praglia (figg. 105, 105a, 106)²⁶⁰. La scena può essere accostata alla pala di Noventa in relazione alla rappresentazione delle mani, si osservino le mani affusolate di Gioacchino in preghiera e la mano del Cristo, si potrà notare la tendenza di Dario nella resa allungata delle dita nelle mani mostrate dal dorso. Anche la posa della mano di Anna (fig. 107), che si stringe sulle vesti al cuore, ricorda molto la mano della Maddalena noventana (fig. 108), così come quella della Madonna nel riquadro con il *Matrimonio della Vergine* (figg. 109, 109a, 110).

Proseguendo sulla parete ovest vi è la *Presentazione della verga fiorita* in cui Dario con abilità sfrutta la porta presente sulla parete come elemento architettonico per il suo affresco (fig. 111). La porta diventa la base della gradinata sulla quale avviene la scena principale, tutt'intorno vi sono i pretendenti, alcuni realizzati secondo modelli del repertorio veronesiano²⁶¹. Due figure curiose si trovano tra gli spettatori, ossia i personaggi accovacciati all'estrema destra nella parte inferiore del dipinto che sembrano essere soluzioni riportate anche nella pala di Noventa (fig. 111a). Innanzitutto, si ritrova il motivo delle braccia incrociate ed inoltre la postura dei due ricorda molto quella del San Pietro (fig. 112).

Dopo il *Matrimonio* si trovano l'*Annunciazione* e la *Visitazione della Vergine a Elisabetta*, con una città dagli edifici palladiani (figg. 113, 114). Spicca la figura di Zaccaria che si sporge dal colonnato secondo una traiettoria obliqua tipica dei personaggi dipinti dallo Zelotti nella biblioteca di Praglia²⁶², inoltre, si può osservare la mano della figuretta femminile subito dietro di lui in una posa molto simile al San Paolo di Noventa (figg. 114a, 115).

Con la *Morte di Giuseppe* si conclude la parete ovest (fig. 116), l'affresco è realizzato con un luminismo tipico di Tintoretto. La scena potrebbe essere un'allusione – attraverso la figura della Madonna in preghiera – al successivo riquadro con la *Morte della Vergine* (fig. 117). Tale rappresentazione mostra un prestito dal Tintoretto di San Rocco, la figura dell'apostolo di spalle si può trovare anche nell'*Ultima cena*²⁶³ così come la posa dell'apostolo di destra inginocchiato viene ricalcata dalla Maddalena di Noventa (figg. 117a, 118).

L'ultimo riquadro che insieme alla *Morte della Vergine* si trova sulla parete nord è l'*Assunzione della Vergine* (fig. 119). L'affresco richiama lo schema della pala con il medesimo

²⁶⁰ A. PATTANARO, 2014, p. 134.

²⁶¹ A. PATTANARO, 2007, p. 22.

²⁶² A. PATTANARO, 2014, p. 135.

²⁶³ *Ibidem*.

tema realizzata dallo Zelotti a Praglia, Varotari la dilata in orizzontale ed esteriorizza la drammaticità dei volti e delle pose dei personaggi²⁶⁴. Di questa scena, oltre alla posa della figura inginocchiata in centro di cui si è parlato, si possono osservare i dettagli dei panneggi, realizzati secondo lo stile geometrizzante di Dario cui la manica che ricade ad asola segmentata ritorna nel pallio del San Paolo noventano (figg. 119a, 120).

I santi Pietro e Paolo non mancano di essere rappresentati nel repertorio di Dario Varotari, li si ritrova raffigurati singolarmente in due distinte tele oggi conservate all'Oratorio della Madonna del Rosario a Porto Menai di Gambarare di Mira (figg. 121, 124)²⁶⁵. Osservando entrambi i Santi si possono notare delle somiglianze con la pala di Noventa che vanno dalle caratteristiche fisiche (come le barbe, i capelli o i volti), alla resa dei muscoli o ai colori delle vesti ma perfino negli attributi: l'elsa della spada e il pettine delle chiavi sono molto affini (figg. 122, 123). Queste due tele furono realizzate da Varotari verso la fine dell'ottavo decennio; quindi, potrebbero essere di poco precedenti alla realizzazione della pala di Noventa.

Alla prima metà del nono decennio risale la decorazione dell'appartamento abbaziale di Santa Maria Assunta di Praglia, la cui datazione e attribuzione sono state oggetto di un vivace dibattito²⁶⁶, in questa sede non si entrerà nel merito della questione ma ci si concentrerà sulle decorazioni ad affresco realizzate dal Pozzoserrato raffiguranti dei paesaggi (fig. 125, 126).

Come citato nella biografia di Varotari intorno al 1581-1582 risale il primo incontro con Ludovico Pozzoserrato, in occasione di un viaggio a Treviso del primo e del rientro in tale città dopo un soggiorno romano del secondo. Questo incontro sfocerà in collaborazioni che rinsalderanno il legame tra i due pittori. Osservando i riquadri dell'appartamento abbaziale viene da domandarsi se Dario non possa aver riecheggiato quelle vedute dettagliate e brillanti nella realizzazione del paesaggio della pala noventana (fig. 127). Solitamente Dario nelle sue opere è solerte descrivere il paesaggio con grandi architetture ed una linea d'orizzonte bassa, la profondità di veduta ed il gusto per i dettagli delle piccole architetture e gli esili alberelli della pala noventana potrebbero essere nati giusto dallo sguardo diretto sull'impresa pratalese del Pozzoserrato.

²⁶⁴ A. PATTANARO, 2007, p. 23. Nel 1562 circa Zelotti realizzò la pala che venne posta sull'altare maggiore nel 1572 in dialogo con le pitture della cupola sempre da lui realizzate e che Varotari aveva potuto osservare dal vivo.

²⁶⁵ S. PEDRON, 2014, pp.113-114. Le due tele, probabilmente provenienti dalla chiesa parrocchiale, furono trasferite all'Oratorio nel 1891 quando fu edificato. I dipinti sono molto simili e hanno lo stesso formato e dimensioni del *San Giacomo* conservato nel convento di San Giacomo a Monselice, Lucco (1984) ipotizza che le tre figure facessero parte di un *corpus* di dodici apostoli di cui ne restano solo tre. Ancora non si è ancora riusciti a spiegare come mai vi siano opere così simili in diversi luoghi.

²⁶⁶ Per una panoramica sulle opinioni della critica in merito alla datazione e all'attribuzione degli affreschi nell'appartamento abbaziale si veda M. PIETROGIOVANNA, 2013, pp. 407-417.

Accostando l'*Ecce Homo* di Noventa alle pale d'altare più tarde del Varotari, a cavallo tra il nono ed il decimo decennio, si coglie immediatamente una netta differenza stilistica, dovuta in parte alla svolta presa dal panorama artistico padovano, ma anche dai soggiorni veneziani compiuti dall'artista. Nella *Natività della Vergine* (fig. 128), eseguita nel 1590 per la chiesa Santa Maria delle Grazie, si può cogliere un'impostazione diversa rispetto alle precedenti realizzazioni del tema, inoltre la resa dei volti si fa più levigata e dettagliata. Di poco successiva è l'*Immacolata col bambino in trono e i Santi Filippo Neri, Antonio da Padova, Carlo Borromeo, Giuseppe e un donatore* (fig. 129), dipinta per la chiesa di Sant'Egidio (ma oggi conservata in Santa Maria dei Servi) che probabilmente doveva essere collocata nell'altare di fronte a quello con l'*Ecce Homo* sempre del 1591, oggi ai Musei Civici di Padova (fig. 130)²⁶⁷. Queste due pale sono un primo passo verso il cambiamento di cui si stava parlando, l'impostazione è molto simile, lo schema compositivo è ormai desueto per il periodo ed è ancora presente la pedantesca simmetria che caratterizza le opere di Dario; entrambe però mostrano con evidenza il contatto che ebbe con la corrente tardomanieristica veneziana²⁶⁸.

La pala con l'*Immacolata* presenta l'inserimento di alcune figure e particolari in un momento successivo (forse nel 1676, anno del rifacimento della chiesa), si tratta di San Carlo, San Filippo e la corona di stelle attorno alla Vergine²⁶⁹. Inoltre, la presenza del donatore diverrà elemento ricorrente nelle pale coeve dell'artista (già presente nella *Natività* di Santa Maria delle Grazie) e sarà riproposto anche nella pala "sorella" con l'*Ecce Homo*, tale elemento è mancante nella pala di Noventa a sottolineare una sua probabile datazione più precoce²⁷⁰.

In questa coppia di pale si perde anche la caratteristica più giovanile di Dario di raggruppare le figure in primo piano, negli anni Novanta il pittore dà più spazio ai personaggi e rende le composizioni su più piani.

Il confronto diretto dell'*Ecce Homo* di Noventa con la pala dei Musei Civici è senza dubbio il più interessante poiché il tema trattato è lo stesso. L'*Ecce Homo tra angeli, i Santi Giorgio e Girolamo e il donatore Battista Pozzio con la Moglie* risulta datato e firmato²⁷¹, la pala è caratterizzata da un cromatismo più crudo e spento rispetto alle opere precedenti, una

²⁶⁷ A. PATTANARO, 1991, p. 234.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ S. PEDRON, 2014, pp. 126-127. I santi Filippo Neri e Carlo Borromeo saranno beati e canonizzati rispettivamente nel 1615 e 1622 e nel 1602 e 1610.

²⁷⁰ Ma è anche possibile che sia stata finanziata dalla chiesa stessa giustificando così l'assenza dei donatori.

²⁷¹ S. PEDRON, 2014, pp. 81-83. L'autografia della pala è segnalata già da Rossetti (1776) e Brandolese (1795) che ne individuano rispettivamente la firma e la data nelle due iscrizioni poste accanto al ritratto maschile e entro lo stemma ovale al centro del monocromo in basso.

caratteristica che si può ritrovare nelle sue opere mature. Questo nuovo modo di colorire guarda alle opere che Jacopo Tintoretto esegue tra il 1585 e il 1590 come la *Flagellazione*, l'*Incoronazione di spine* ma anche ai dipinti votivi eseguiti insieme alla sua scuola per la Sala del Collegio in Palazzo Ducale²⁷². La pala di Noventa ha poco a che vedere con questo tipo di cromatismo, nonostante risulti difficile leggerne correttamente i colori per via della patina del tempo, sicuramente si avvicina di più alle tonalità e le luminosità utilizzate da Dario alla fine dell'ottavo decennio o piuttosto all'inizio del nono, come ad esempio nei dipinti per la Scuola della Carità oppure la pala di San Nicolò. Ciò che colpisce di più ad un primo sguardo paragonando i due *Ecce Homo* è la reiterazione della posa del Cristo (figg. 130a, 131), assai inusuale per questa rappresentazione iconografica che, come riportato precedentemente, risulta essere una mescolanza di codifiche del tema senza seguire la tradizione.

Anna Maria Spiazzi accosta l'*Ecce Homo* dei Musei Civici al *Battesimo di Cristo*, eseguito circa nel 1592-93 per la soppressa chiesa veneziana di San Giovanni del Tempio (ma ora alla cattedrale di Ceneda, fig. 132), per sottolineare l'adesione di Dario a formule manieristiche in alcune figure poste quasi in contraddizione con la resa dei volti molto naturalistica dei dignitari, derivante dai maestri bresciani quali Moretto e Moroni²⁷³. È proprio nel *Battesimo* che Varotari riporta tutte le novità lagunari assorbite, rendendola così distante dalla pala noventana da ostacolare una riflessione in merito agli elementi che le accomunano.

L'ultima pala d'altare rimasta di Dario Varotari è la *Madonna con il Bambino in trono, i Santi Prosdocimo, Giustina, Antonio da Padova, Daniele e tre martiri innocenti* (fig. 133), realizzata nel 1594 per l'oratorio della Resurrezione della chiesa degli orfani Nazareni ma oggi conservata nel deposito dei Musei Civici di Padova²⁷⁴. L'opera è firmata sul gradino a destra di Santa Giustina e mostra il recupero da parte del pittore dell'iconografia dei Santi Innocenti che erano legati al culto dei Santi patroni; ciò dimostra che esisteva una tradizione padovana legata alla rappresentazione dei patroni cittadini²⁷⁵.

La pala degli Orfani Nazareni si discosta dalle altre opere di Dario negli anni Novanta, presenta una struttura compositiva più complicata, la luce che proviene da destra irrompe con

²⁷² A. PATTANARO, 1991, p. 234. Ci si riferisce alla *Flagellazione* conservata al Kunsthistorisches di Vienna e all'*Incoronazione di spine* di collezione privata. Per una panoramica sulle opere di Tintoretto si veda R. PALLUCCHINI e P. ROSSI, 1982.

²⁷³ A. M. SPIAZZI, 1988, p. 16.

²⁷⁴ Per la storia della provenienza e degli spostamenti di questa pala si veda A. PATTANARO, 1991, pp. 234-236.

²⁷⁵ S. PEDRON, 2014, pp. 83-83. Per l'iconografia dei martiri innocenti si rimanda a A. PATTANARO, 1991, p. 234.

maggior prepotenza sulle figure creando giochi di chiaroscuro più arditi, la pittura è sfaldata e le figure sono più libere di muoversi nello spazio che ha un andamento più sciolto. Dario si sintonizza sul gusto dei veneziani, riportando in questa pala impressioni da Palma il Giovane, Tintoretto ma anche dai fratelli Bassano²⁷⁶. La figura di San Prosdocimo attira particolarmente l'attenzione, nonostante la pala in questione si stia dipinta circa un decennio più avanti dell'*Ecce Homo* di Noventa, Varotari riecheggia la fisionomia del volto del Cristo in quella del Santo, come se avesse usato il medesimo modello (figg. 133a, 134). La reiterazione delle tipizzazioni dei personaggi è un elemento già osservato nella Scuola della Carità e caratterizza una sorta di grafia pittorica dell'artista.

L'*Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena* è quindi riferibile ad una fase più giovanile di Dario in quanto non presenta le caratteristiche della sua maturità stilistica apprese negli ultimi spostamenti in laguna. È più consono dunque attribuire questa pala ad un periodo della sua vita che va dall'inizio dei lavori nella Scuola della Carità nel 1579 fino alla metà del nono decennio, tenendo in considerazione la tappa all'appartamento abbaziale e gli apostoli di Mira.

²⁷⁶ V. MANCINI, 1998, pp. 633-634 e A. PATTANARO, 1991, pp. 234-236.

Conclusioni.

La storia della pala d'altare della chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Noventa Padova come si è visto non è molto nota e non è stata oggetto di studi approfonditi. Il suggerimento della professoressa Pattanaro di indagare sull'iconografia di questo dipinto e sull'attribuzione a Dario Varotari è stato importante per cercare di restituire un po' del valore che merita.

La pala con l'*Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena* si trova semi nascosta alla vista perfino degli stessi fedeli che entrano nella chiesa, è infatti posta dietro all'altare marmoreo del Danieletti che presenta un alto tabernacolo rendendo difficile poterla ammirare nella sua interezza.

Non rimangono fonti scritte riguardanti il dipinto tranne la trascrizione della visita pastorale realizzata nel 1572 dal vescovo Ormaneto che ne ordina l'esecuzione. Anche le notizie sulla committenza non sono giunte ai giorni nostri, tutta la documentazione della chiesa prima dell'anno 1900 è andata perduta a causa dell'umidità e del cattivo stato di conservazione, di conseguenza non rimangono tracce né dei pagamenti per l'esecuzione della pala né tantomeno di una sua donazione. Si è cercato dunque di ricostruire con prudenza le vicende che avrebbero portato alla sua realizzazione e quindi capire se qualcuno avesse deciso di finanziarla. Sono emersi quattro nomi di famiglie importanti nella Noventa del tardo Cinquecento: i Grimani, i Valmarana, i Vendramin e i Ragazzoni. Tra di esse la figura più interessante è quella del vescovo veneziano Giovanni Grimani, nipote del cardinale Domenico Grimani che possedeva una villa nel paese. La presenza di Giovanni a Noventa è attestata con certezza nel 1562 e nel 1577 ma probabilmente vi si recò ben più di due volte. Per quasi tutta la sua vita il vescovo rincorse la porpora cardinalizia senza mai riceverla, fu accusato svariate volte di eresia e, anche se alla fine venne assolto, dovette comunque rinunciare all'impresa. Dopo la sconfitta si dedicò allo studio e al collezionismo d'arte e il grande amore che ne nacque, assieme alla volontà di affermare la sua ortodossia a fronte di tutte le passate accuse, possono essere stati validi motivi per volere la realizzazione della pala.

Una volta individuato un arco temporale in cui collocare la pala, anche attraverso l'analisi del contesto artistico del Cinquecento padovano, si è proceduto ad indagare sulla vita e sulle opere di Dario Varotari per cercare una datazione più puntuale in cui collocare il dipinto all'interno del *corpus* delle sue opere.

È emerso che la pala è stata realizzata con grande probabilità nella prima metà del nono decennio, ovvero alcuni anni dopo la sua ordinazione. Tale affermazione è plausibile da un punto di vista storico se si osservano le esigue condizioni economiche in cui verteva la chiesa nel 1572, ciò avvalorava l'ipotesi che la pala sia frutto della donazione di un ricco patrizio oppure che sia stata finanziata non appena vi fosse stata la disponibilità di denaro.

Il periodo trattato, successivo alla Controriforma, trova corrispondenze anche sul versante iconografico-iconologico poiché il dipinto presenta molte delle consuetudini post-tridentine sulla realizzazione delle immagini: il tema dell'*Ecce Homo* è cristologico e mostra i santi in atto di adorazione attiva come modello per i credenti. Inoltre, la pala ribadisce con forza il suo valore dottrinale attraverso simbolismi noti come: la Maddalena che rappresenta l'efficacia della penitenza, i santi Pietro e Paolo che personificano l'autorità della Chiesa oppure i frutti del melograno che esprimono l'unità della Chiesa e simboleggiano l'Eucaristia. Vi è anche un forte stimolo devozionale inserito in un contesto familiare per i fedeli; infatti, lo sfondo del dipinto mostra uno scorcio della via principale di Noventa Padovana alla fine del Cinquecento.

Il tipo di rappresentazione iconografica non è tradizionale e probabilmente deriva anche da una rielaborazione di temi come l'Uomo dei dolori, il Cristo in agonia o il Cristo in riposo. Tale affermazione può essere concreta in quanto, oltre ad essere presenti personaggi estranei alla presentazione di Gesù alla folla, Cristo appare seduto. Questi elementi sono riscontrabili anche nella pala più tarda con l'*Ecce Homo tra angeli, i Santi Giorgio e Girolamo e il donatore Battista Pozzio con la Moglie* realizzata da Dario nel 1591 per la chiesa di Sant'Egidio. Nonostante lo stesso tema, i due dipinti appaiono però stilisticamente molto distanti, cambia anche lo schema compositivo ed il cromatismo.

Dall'analisi dello sviluppo stilistico di Dario Varotari, si nota la tendenza più giovanile ad ammassare i personaggi nel primo piano secondo un preciso asse di simmetria. Tendenza che non scomparirà mai del tutto ma si attenuerà nelle opere degli anni Novanta, dove i personaggi saranno più liberi di muoversi nello spazio e organizzati in esso su diversi piani. Emerge anche la forte dipendenza del pittore verso Paolo Veronese, i cui dipinti raffiguranti il Cristo passo sorretto da angeli o santi furono probabilmente d'ispirazione per la realizzazione della pala noventana, così come lo furono per la *Pietà tra due angeli* del 1580 per la chiesa di San Nicolò e la successiva prova ad affresco in San Gaetano. Non secondari sono anche i debiti verso Jacopo Tintoretto nella resa luministica o Battista Zelotti che tradusse lo stile veronesiano a Padova.

Fondamentale per giungere ad una datazione è stato l'accostamento diretto dell'*Ecce Homo* di Noventa ai dipinti eseguiti ad affresco da Varotari per la Scuola della Carità tra il 1579 e il 1581, si riconoscono nella pala i richiami ad alcuni modelli, come la posa del San Pietro o il viso della Maddalena ma simile è anche la resa dei panneggi.

Se si osserva il dipinto in relazione alle tele eseguite per l'abbazia di Santa Maria Assunta di Praglia, precedenti alla Scuola della Carità, si noteranno pochi elementi in comune ma vi saranno comunque dei rimandi nello schema compositivo, nell'impianto delle figure o nel luminismo.

Un'ipotesi interessante riguarda il paesaggio della pala d'altare, è possibile che Dario abbia cercato di fare suo, nella realizzazione dello scorcio noventano, l'ingegno e la precisione di Ludovico Pozzoserrato, artista con cui collaborò in diverse occasioni e che osservò lavorare nell'appartamento abbaziale di Praglia.

Anche la realizzazione dei santi Pietro e Paolo trova un parallelo nelle tele oggi conservate a Gambarare di Mira e realizzate verso la fine dell'ottavo decennio; nonostante la posa diversa vi sono degli elementi in comune come le fisionomie dei volti o la resa degli attributi.

Le opere più tarde del Varotari, in particolare le pale d'altare realizzate a partire dagli anni Novanta, saranno legate ad un gusto estetico lagunare tardo manieristico quindi stilisticamente meno affini alla pala di Noventa. Anche da esse, tuttavia, si possono leggere modelli ricorrenti o tratti distintivi che ritornano nella pala della parrocchiale come, ad esempio, il volto di San Prosdocimo nella pala degli Orfani che potrebbe essere ripreso dal volto di Cristo.

Si è cercato di dare spazio anche all'ipotesi, espressa da Donato Gallo, circa la paternità del dipinto a Francesco Montemezzano, ma la si è trovata poco convincente ad un confronto stilistico, uno degli elementi meno in linea tra la pala di Noventa e le opere del Montemezzano è la resa netta dei contorni di quest'ultimo al fronte di quella morbida e sfumata del Varotari.

In conclusione, la pala della chiesa di Noventa Padovana potrebbe essere stata dipinta da Dario Varotari nella prima metà del nono decennio, molti elementi sembrerebbero confermarlo ma nessuna testimonianza può farlo con certezza. È per questo motivo che si auspica di continuare ad indagare alla ricerca di fonti o notizie riguardanti la chiesa o le famiglie patrizie del paese, rendendo nuovamente accessibile l'archivio diocesano. Inoltre, anche un intervento

di pulitura della pala così come degli studi tecnico-scientifici ne restituirebbero una migliore leggibilità e fornirebbero informazioni preziose.

Questo percorso è stato per me una prova di coraggio, lungo diversi anni e costellato di tanti sentimenti difficili da superare ma è anche stato un percorso di resilienza, accettazione e rinascita.

Desidero ringraziare la professoressa Alessandra Pattanaro per la gentilezza, la pazienza e la comprensione che ha avuto nei miei confronti ma anche per il supporto e la disponibilità nella stesura di questa tesi.

Ringrazio il mio compagno Matteo che mi ha sostenuta come nessuno mai: senza di te non sarei mai riuscita ad affrontare questi ultimi anni, sei la mia forza e rendi migliori i miei giorni. Inoltre, vorrei ringraziare anche la mia famiglia: mamma Alessandra la donna più forte che conosco, Valentina la mia ancora, e Guido che quando hai bisogno aiuta sempre. Un ringraziamento speciale va a Daniele: l'aiuto che mi hai dato è stato davvero importante e te ne sarò grata per sempre.

Ringrazio anche la mia seconda famiglia: Daniela, Francesco, Luca e Alberto che mi hanno accolta e sostenuta, aiutando me e Matteo sempre e comunque.

Un ringraziamento di cuore va alla dottoressa Laura Tassara e alla De Leo Fund che mi hanno aiutato a superare il periodo più brutto della mia vita: quello che fate cambia la vita delle persone; grazie anche alla dottoressa Claudia Mandarà che mi ascolta e incoraggia e che è stata un sostegno fondamentale per la stesura di questa tesi.

Un grazie ai miei amici: Angela, Paolo, Ippolita, Eugenio, Michela, Lorenzo, Sancho, Cada, Taglia, Silvia, Giulia, Elisa con cui amo trascorrere il mio tempo e da cui mi sento arricchita. Ringrazio anche: Marco, Sara, Tommaso, Grano, Sarah, Nicolò per avermi fatto scoprire mondi nuovi. Grazie anche a tutta la mia famiglia, ai miei amici e ai colleghi con cui ho trascorso questi anni universitari, tra cui cito Sole, Nicole e Sara. Per ultimo, ma non ultimo per importanza, ringrazio Tommy che mi ha immensamente aiutato a riprendere in mano i libri: grazie per avermi dato la spinta che mi serviva.

GALLERIA DELLE IMMAGINI



1. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena* chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



2. Veduta generale dell'altare maggiore, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



3. Pietro Danieletti, *Consegna delle chiavi a San Pietro*, altare maggiore, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



4. Ambito di Antonio Vassilacchi, *Presentazione di Gesù al tempio*, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



5. Ambito di Antonio Vassilacchi, *Adorazione dei Magi*, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



6. Altare della Madonna , chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



7. Particolare della tarsia marmorea dell'altare della Madonna, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



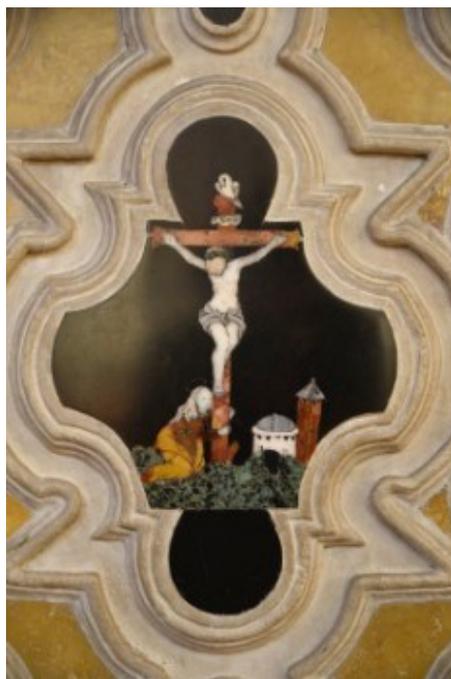
8. Altare di San Giuseppe, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



9. Particolare della tarsia marmorea dell'altare di San Giuseppe, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



10. Altare del Sacro Cuore , chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



11. Particolare della tarsia marmorea dell'altare del Sacro Cuore, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



12. Altare di Sant'Antonio, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



13. Particolare della tarsia marmorea dell'altare di Sant'Antonio, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



14. Fonte battesimale, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



15. Giovanni Bonazza, *Madonna con Bambino*, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



16. Pittore anonimo del XVIII sec., *Trionfo dei Santi Pietro e Paolo con angeli*, soffitto, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



17. Ambito di Francesco Hayez, stazione con la *Crocifissione*, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



18. Ambito di Francesco Hayez, stazione con la *Deposizione*, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



19.



20.

19-20. Vedute dell'interno della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Noventa Padovana.



21.



22.

21-22. Pareti laterali della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Noventa Padovana.



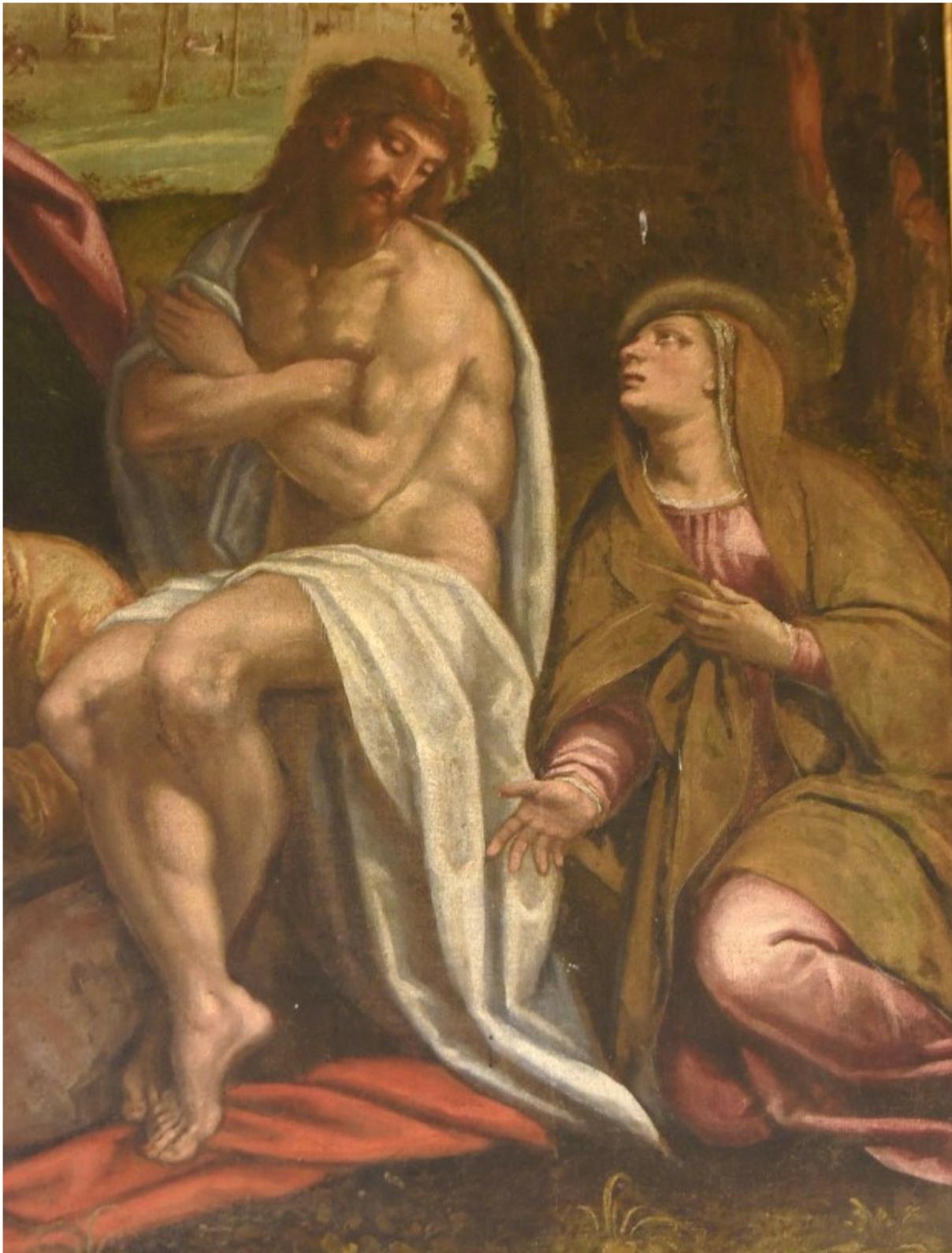
23. Facciata della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Noventa Padovana.



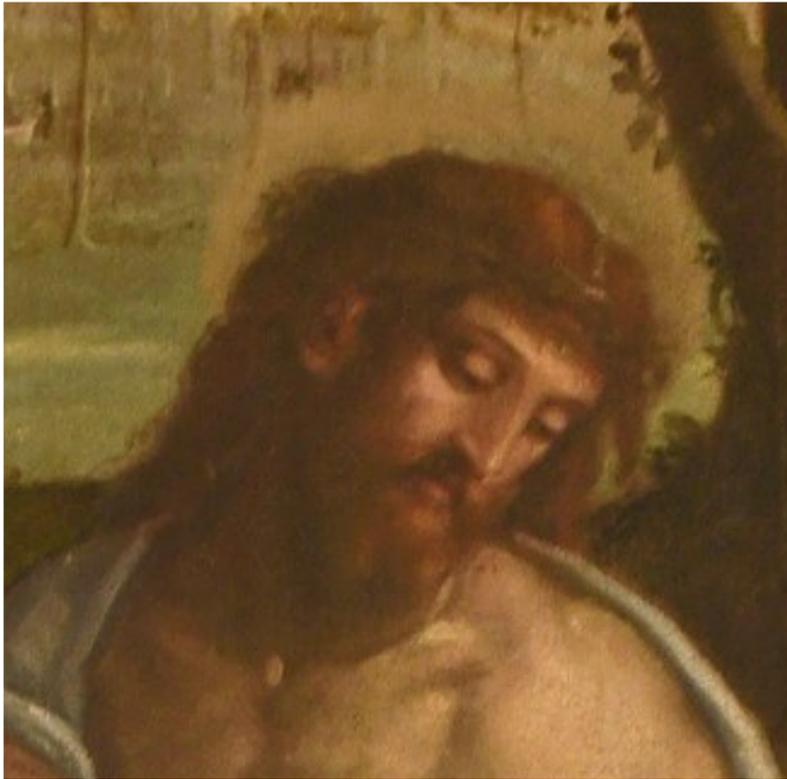
24. Veduta della pala d'altare nell'incorniciatura a stucchi.



25. Semi cupola dell'abside.



26. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.

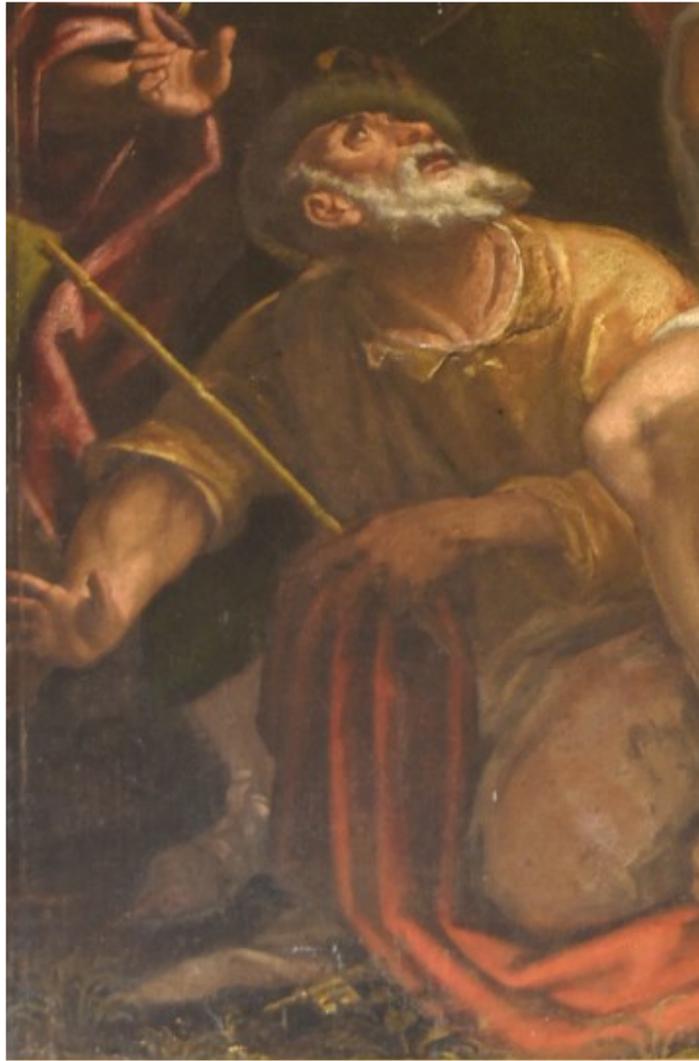


27.

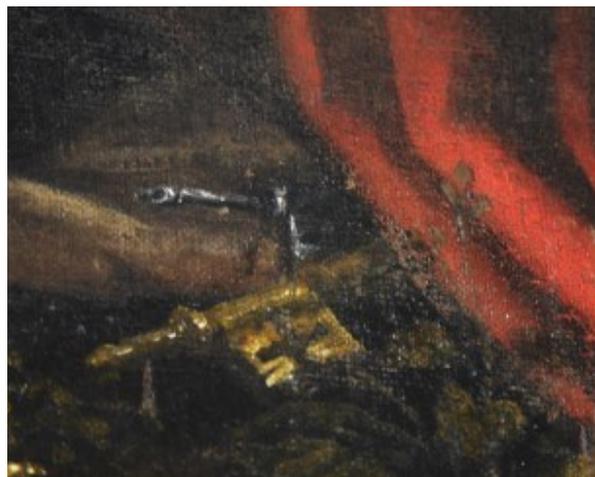
27-28. Dario
Varotari, *Ecce
Homo con i
Santi Pietro e
Paolo e Maria
Maddalena*,
particolare,
chiesa dei Santi
Pietro e Paolo,
Noventa
Padovana.



28.



29.



30.

29-30. Dario
Varotari, *Ecce
Homo con i Santi
Pietro e Paolo e
Maria Maddalena*,
particolare, chiesa
dei Santi Pietro e
Paolo, Noventa
Padovana.



31. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



32.

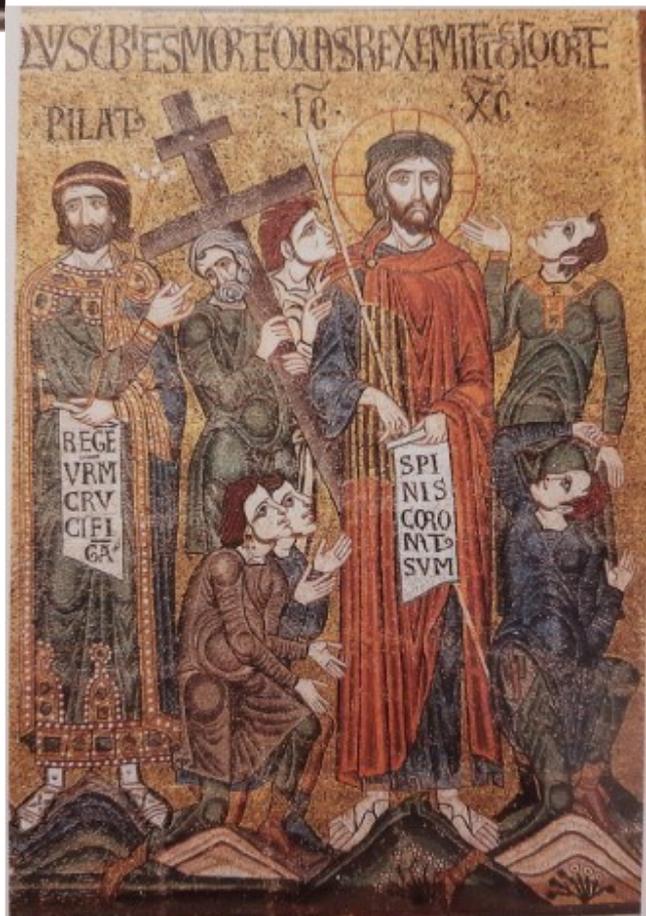


33.

32-33. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



34. *Ecce Homo*, Libro della Pericope di Enrico II
 Stadtbibliothek, MS b. 21, Brema.



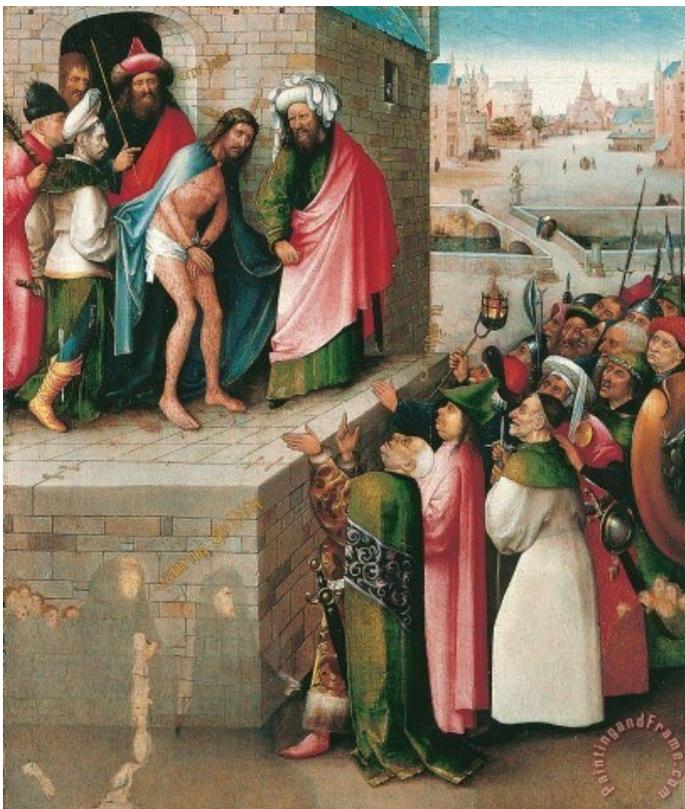
35. *La sentenza di Pilato*, Basilica di
 San Marco, Venezia.



36.



37.



38.

36. Maestro dell'altare d'oro di Lüneburg, *Ecce Homo*, Niedersächsisches Landesmuseum Hanover.

37. Maestro dell'Altare di Bamberg del 1429, *Ecce Homo*, Altare di Bamberg, Monaco.

38. Hieronymus Bosch, *Ecce Homo*, Städel Museum, Francoforte sul Meno.



39.



40.

39. Tiziano, *Ecce Homo*,
Kunsthistorisches
Museum, Vienna.

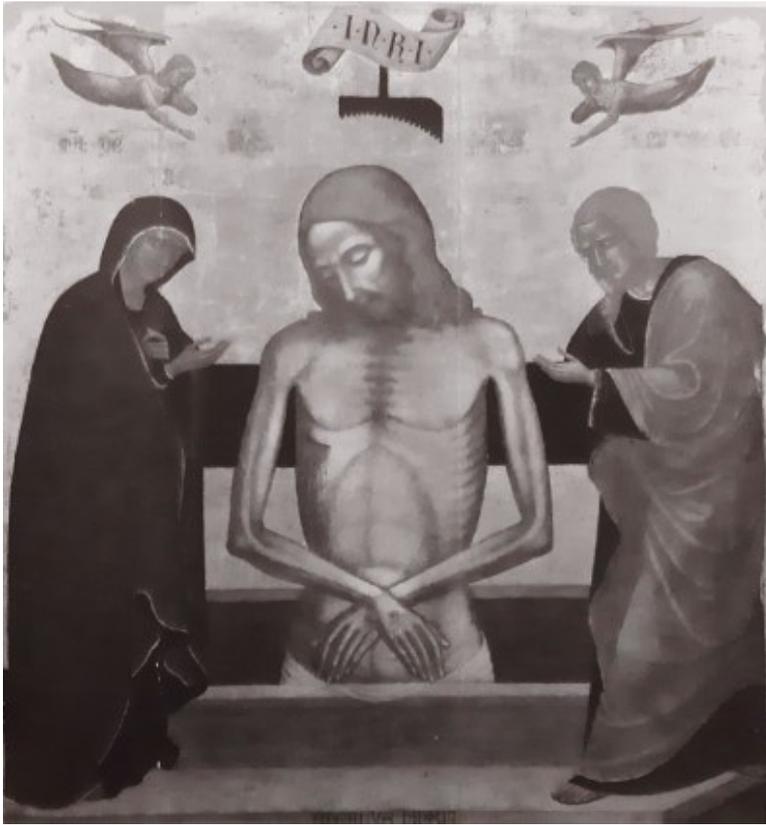
40. Tiziano, *Ecce Homo*, Museo del
Prado, Madrid.



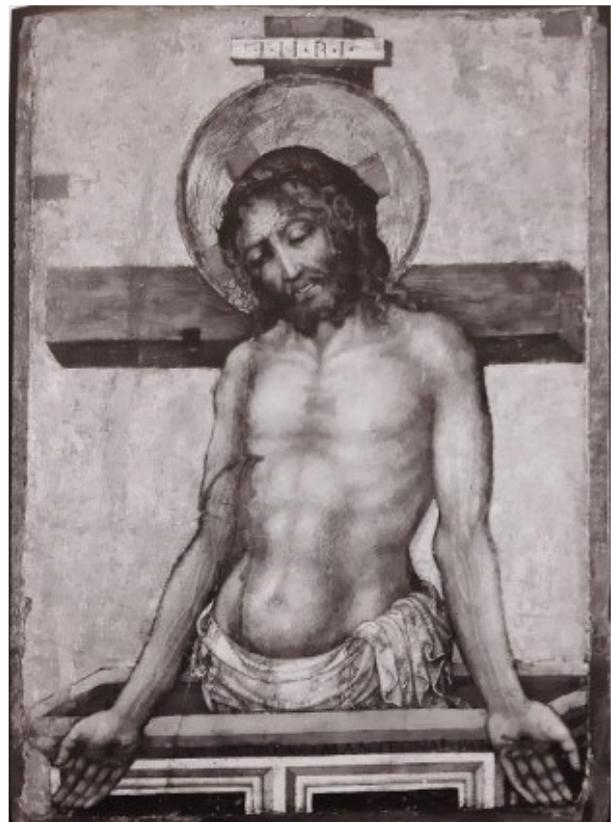
41. Tintoretto, *Ecce Homo*, Museo d'Arte, San Paolo, Brasile.



42. Tintoretto, *Ecce Homo*, Sala dell'Albergo, Scuola Grande di San Rocco, Venezia.



43. Anghelos, *Vir dolorum con la Vergine e San Giovanni*,
Kunsthistorisches Museum, Vienna.



44. Giambono, *Vir dolorum*, Musei Civici degli
Eremitani, Padova.



45. Donatello, *Vir dolorum*, Basilica di Sant' Antonio, Padova.



46. Giovanni Bellini, *Vir dolorum con la Vergine e San Giovanni*, Sala dei Ritratti, Palazzo Ducale, Venezia.



47.

47. Giovan Francesco Caroto, *Vir dolorum con i Santi Bernardino da Siena, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova e Clara*, Museo di Castelvecchio, Verona.

48. Paolo Veronese, *Santi Marco, Rocco e Girolamo cui appare Cristo morto sostenuto da due angelichesia di San Zulian*, Venezia.

49. Paolo Veronese, *Cristo morto sorretto dagli angeli pala Petrobelli*, National Gallery of Canada, Ottawa.

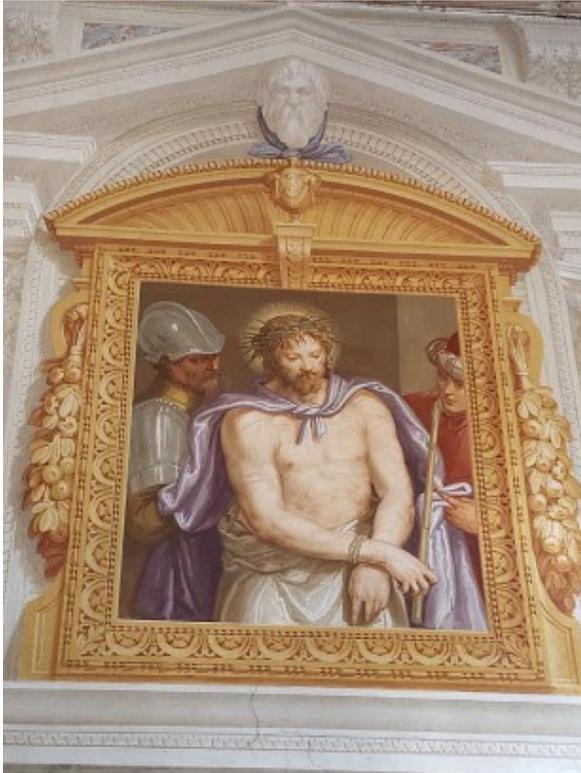


48.



49.

v



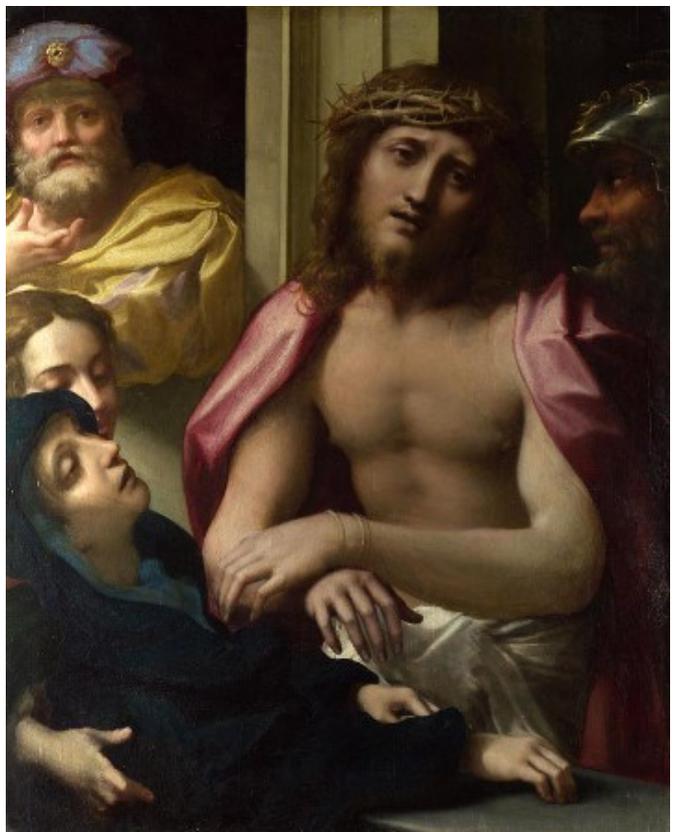
50. Battista Zelotti, *Ecce Homo*, Villa Emo, Fanzolo, Treviso.



51. Dario Varotari, *Ecce Homo tra angeli, i santi Giorgio e Girolamo e il donatore Battista Pozzio con la moglie*, Musei Civici degli Eremitani, Padova.



52. Bartholomeus Spranger, *Ecce Homo*,
ubicazione sconosciuta.



53. Correggio, *Ecce Homo*, National Gallery,
Londra.



54.



55.



54a.



55a.

54. Paolo Veronese, *Madonna in gloria con San Sebastiano ed altri Santi*, Venezia, chiesa di San Sebastiano.

55 Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo, chiesa dei Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



55b.



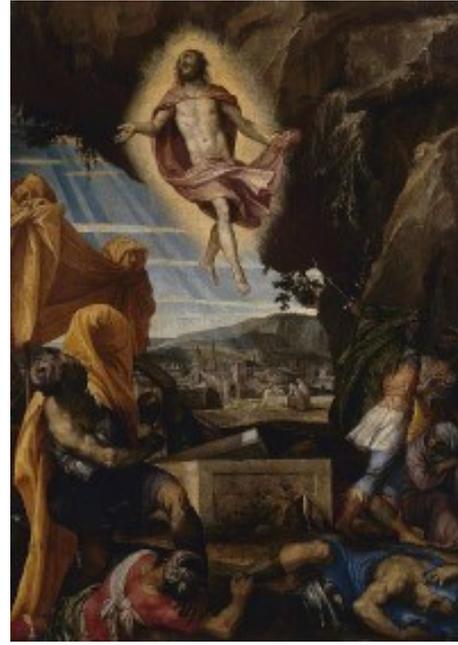
54b.

54a-b. Paolo Veronese, *Madonna in gloria con San Sebastiano ed altri Santi*, particolare, Venezia, chiesa di San Sebastiano.

55a-b. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



56. Paolo Veronese, *Resurrezione di Cristo*, Gemäldegalerie, Dresda.



57. Paolo Veronese, *Resurrezione di Cristo*, Ermitage, San Pietroburgo.



58. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



56a. Paolo Veronese, *Resurrezione di Cristo*, particolare, Gemäldegalerie, Dresda.



57a. Paolo Veronese, *Resurrezione di Cristo*, particolare, Ermitage, San Pietroburgo.



59. Paolo Veronese,
Trionfo di Mordecai,
chiesa di S. Sebastiano,
Venezia.

59a. Paolo Veronese,
Trionfo di Mordecai,
particolare. chiesa di S.
Sebastiano, Venezia.

60. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo*, chiesa dei Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.

59.



59a.



60.



61.



62.

61. Battista Zelotti, *Figura di mese*, Sala dell'Udienza o del Consiglio dei X, Palazzo Ducale, Venezia.

62. Battista Zelotti, *Figura di mese*, Sala dell'Udienza o del Consiglio dei X, Palazzo Ducale, Venezia.



63.



64.

63. Giambattista Ponchini, *Figura di mese*, Sala dell'Udienza o del Consiglio dei X, Palazzo Ducale, Venezia.

64. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



65. Battista Zelotti, *Gesù scaccia i profanatori dal Tempio*, refettorio, Abbazia di Santa Maria Assunta di Praglia, Teolo.



66. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



67.

67. Paolo Veronese,
*Cristo morto sorretto
da angeli e strumenti
della passione*,
National Gallery of
Canada, Ottawa.

68. Paolo Veronese,
*Cristo morto sorretto
da angeli e i Santi
Marco, Jacopo,
Gerolamo*, chiesa di
San Zulian Venezia



68.

69. Paolo Veronese,
*Cristo sostenuto dalla
Vergine e da un angelo*,
Ermitage, San
Pietroburgo.



69.



70.

70. Dario Varotari, *Pietà tra due angeli*, chiesa di San Nicolò, Padova.

71. Dario Varotari, *Pietà tra due angeli*, chiesa dei Santi Simone e Giuda, Padova.

72. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



71.



72.



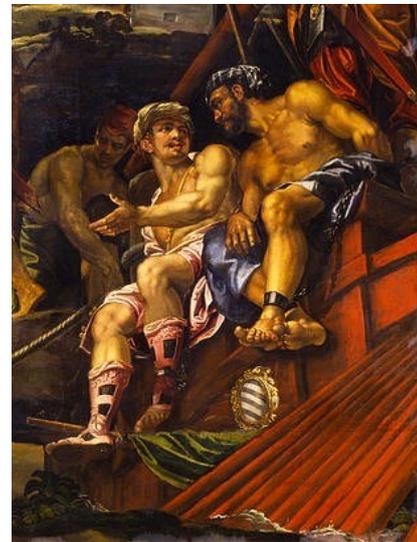
73. Francesco Montemezzano, *Ecce Homo*,
Museum of Fine Arts, Budapest.



74. Dario Varotari, *Ecce Homo con i
Santi Pietro e Paolo e Maria
Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi
Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



75. Francesco Montemezzano, *Acri tolta ai
genovesi*, Sala dello Scrutinio, Palazzo Ducale,
Venezia.



75a. Francesco Montemezzano, *Acri
tolta ai genovesi*, particolare, Sala
dello Scrutinio, Palazzo Ducale,
Venezia.



76.



77.



78.

76. Paolo Veronese, *Santi Geminiano e Severo*, Galleria Estense, Modena.

77. Paolo Veronese, *San Menna*, Galleria Estense, Modena.

78. Dario Varotari, *Madonna e Santi*, chiesa di San Martino, Voltabrussegana.



79. Dario Varotari, *Celebrazione della lega contro il turco e della battaglia di Lepanto* Musei Civici degli Eremitani, Padova.



80. Dario Varotari, *Tentazioni di Sant'Antonio Abate*, Santa Maria Assunta di Praglia, Teolo.



81. Dario Varotari, *Martirio di San Sebastiano*, Santa Maria Assunta di Praglia, Teolo.



82. Dario Varotari, *Martirio di Santo Stefano*, ubicazione sconosciuta



83.



84.

83. Dario Varotari, *La cacciata di Gioacchino dal Tempio*, Scuola della Carità Padova.

84. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



85. Dario Varotari, *L'annuncio dell'angelo a Gioacchino*, Scuola della Carità, Padova.



85a. Dario Varotari, *L'annuncio dell'angelo a Gioacchino*, particolare, Scuola della Carità, Padova.



86. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



87. Dario Varotari, *Assunzione della Vergine*, Scuola della Carità, Padova.



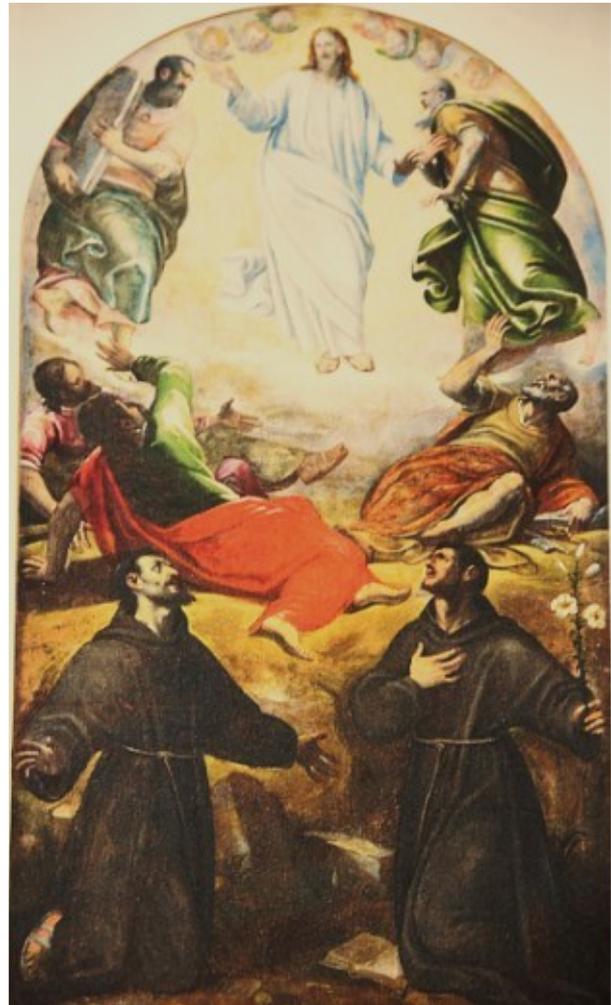
87a. Dario Varotari, *Assunzione della Vergine* particolare, Scuola della Carità, Padova



88. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



89. Battista Zelotti, *Assunta*, Santa Maria Assunta di Praglia, Teolo.



90. Dario Varotari, *Trasfigurazione*, Santuario di San Leopoldo Mandic, Padova.



91.



92.

91. Dario Varotari,
Incontro di Anna e
Gioacchino alla porta
aurea, Scuola della
Carità Padova.

92. Dario Varotari, *Ecce
Homo con i Santi Pietro
e Paolo e Maria
Maddalena*, chiesa dei
Santi Pietro e Paolo,
Noventa Padovana.



93. Dario Varotari, *La nascita della Vergine*, Scuola della Carità, Padova.



94. Dario Varotari, *Ritratto di Baldo Bonafari e Sibilla del Cetto*, Scuola della Carità, Padova



95. Dario Varotari, *La nascita della Vergine*, particolare, Scuola della Carità, Padova.



96. Dario Varotari, *Ritratto di Baldo Bonafari e Sibilla de Cetto*, particolare, Scuola della Carità, Padova



97. Dario Varotari, *Presentazione della Vergine al Tempio*, particolare, Scuola della Carità, Padova.



98. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



99. Dario Varotari, *La nascita della Vergine*, particolare, Scuola della Carità, Padova.



100.



101.

100- 101. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



102. Dario Varotari, *La nascita della Vergine*, scuola della Carità Padova.



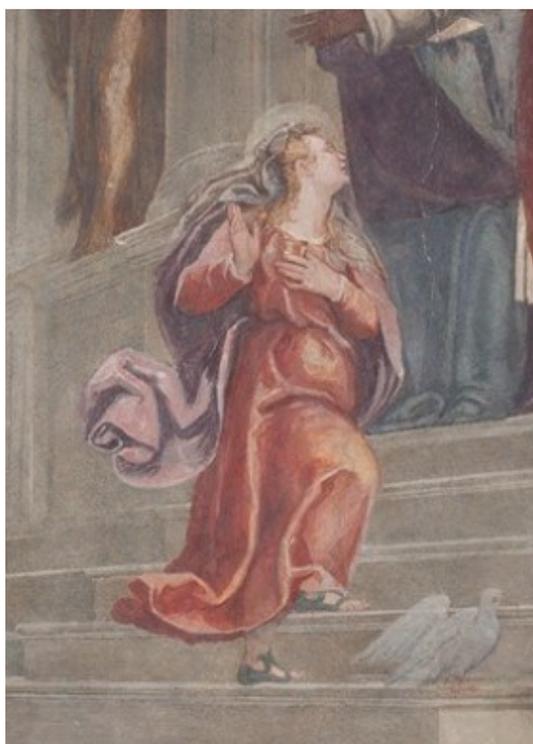
103. Tintoretto, *Cena in casa di Simone*, Santa Maria Assunta di Praglia, Teolo.



104. Tintoretto, *La nascita di San Giovanni Battista*, chiesa di San Zaccaria, Venezia.



105. Dario Varotari, *Presentazione della Vergine al Tempio*, Scuola della Carità, Padova.



105a. Dario Varotari, *Presentazione della Vergine al Tempio*, particolare, Scuola della Carità, Padova.



106. Paolo Veronese, *Gloria d'angeli*, Santa Maria Assunta di Praglia, Teolo.



107. Dario Varotari, *Presentazione della Vergine al Tempio*, particolare, Scuola della Carità, Padova.



108. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



109. Dario Varotari, *Il matrimonio della Vergine*, Scuola della Carità, Padova.



109a. Dario Varotari, *Il matrimonio della Vergine*, particolare, Scuola della Carità, Padova



110. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



111. Dario Varotari, *La presentazione della verga fiorita* Scuola della Carità, Padova.



111a. Dario Varotari, *La presentazione della verga fiorita*, particolare, Scuola della Carità, Padova.



112. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



113. Dario Varotari, *Annunciazione*, Scuola della Carità, Padova



114. Dario Varotari, *Visitazione della Vergine a Elisabetta*, Scuola della Carità, Padova.



114a. Dario Varotari, *Visitazione della Vergine a Elisabetta*, Particolare, Scuola della Carità, Padova.



115. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



116. Dario Varotari, *La morte di Giuseppe*, Scuola della Carità, Padova.



117. Dario Varotari, *La morte della Vergine*, Scuola della Carità, Padova.



117a. Dario Varotari, *La morte della Vergine*, particolare, Scuola della Carità, Padova.



118. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



119. Dario Varotari, *Assunzione della Vergine*, Scuola della Carità, Padova.



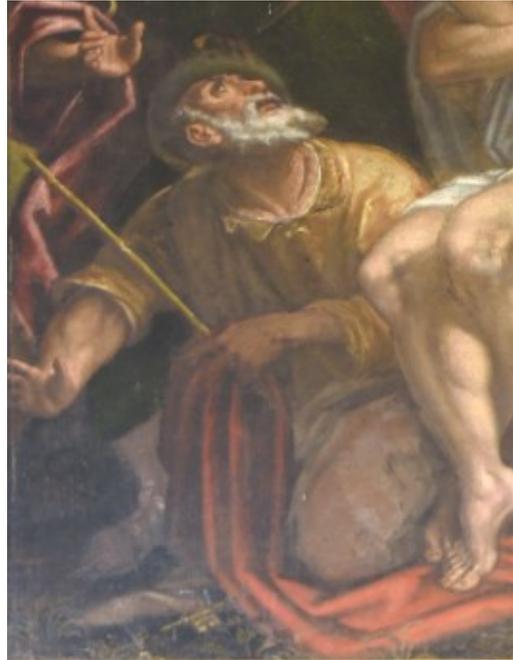
120. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



119a. Dario Varotari, *Assunzione della Vergine*, particolare, Scuola della Carità, Padova.



121. Dario Varotari, *San Pietro*, Oratorio della Madonna del Rosario, Gambarare di Mira



122. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



123. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



124. Dario Varotari, *San Paolo*, Oratorio della Madonna del Rosario, Gambarare di Mira.



125. Ludovico Pozzoserrato, *Figliol Prodigio*, Appartamento abbaziale, Santa Maria Assunta di Praglia, Teolo.



126. Ludovico Pozzoserrato, *Paesaggio con monaci*, Appartamento abbaziale, Santa Maria Assunta di Praglia, Teolo.



127. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.

128. Dario Varotari, *Natività della Vergine*, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Padova.



129. Dario Varotari, *Immacolata con il Bambino in trono e i Santi Filippo Neri, Antonio da Padova, Carlo Borromeo, Giuseppe e un donatore*, chiesa di Santa Maria dei Servi, Padova.



130. Dario Varotari, *Ecce Homo tra angeli, i santi Giorgio e Girolamo e il donatore Battista Pozzio con la moglie*, Musei Civici degli Eremitani, Padova.



130a. Dario Varotari, *Ecce Homo tra angeli, i santi Giorgio e Girolamo e il donatore Battista Pozzio con la moglie*, particolare, Musei Civici degli Eremitani, Padova.



131. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.



132. Dario Varotari, *Battesimo di Cristo*, Cattedrale di Santa Maria Assunta e San Tiziano, Ceneda.



133.

133. Dario Varotari,
Madonna con il Bambino in trono, i Santi Prosdocimo, Giustina, Antonio da Padova, Daniele e tre martiri innocenti, Musei Civici degli Eremitani, Padova.

133a. Dario Varotari, *Ecce Homo con i Santi Pietro e Paolo e Maria Maddalena*, particolare, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Noventa Padovana.

134. Dario Varotari,
Madonna con il Bambino in trono, i Santi Prosdocimo, Giustina, Antonio da Padova, Daniele e tre martiri innocenti, particolare, Musei Civici degli Eremitani, Padova.



133a.



134.

Bibliografia:

1560

B. SCARDEONE, *De anntiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis libris tres, in quindicem classes distincti*, Basilea 1560.

1568

G. VASARI. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, Scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate con i ritratti loro Et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti Dall'anno 1550. infino al 1567*, Firenze, Giunti, 3 voll., 1568, ed. R. BETTARINI, P. BAROCCHI: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, 6 voll. di testo, 2 di commento finora pubblicati, Firenze, 1966-1987.

1604

K. VAN MANDER, *Het Schilder-Boek*, Harleem 1604, ed. a cura di R. DE MAMBRO SANTOS, Roma 2000.

1605

A. CITTADELLA, *Descrittione di Padoa e suo territorio con l'inventario ecclesiastico, brevemente fatta l'anno salutifero 1605 et in nove trattati compartita, con tavola copiosa*, Padova 1605, ed. a cura di G. BELTRAME, Conselve 1993.

1610

G. GALLUCCI, *La Vita del clarissimo sig. Iacomo Ragazzoni conte di S. Odorico*, Venezia 1610.

1648

C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le Vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, Venezia 1648, ed. a cura di D. VON HADELN, 2 voll., Berlino 1914- 1924.

1660

M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660, ed. a cura di A. PALLUCCHINI, Venezia 1966.

1696

G. SALOMONIO, *Jacobi Salomonii Agri Patavini inscriptiones sacrae et prophanae tam urbe quam in agro post annum MDCCI inventae ac positae*, Editionem procurante Aloysio Pavino Bibliopola Veneto apud S. Julianum, Padova 1696. Consultata l'edizione digitale del 2004.

1701

G. SALOMONIO, *Urbis patavinae inscriptiones sacrae, et prophanae a magistro Jacobo Salomonio ad serenissimum Aloysum Mocenico principem et augustissimum senatum venetum, Patavii, MDCCI*, Sumptibus Jo: Baptistae Caesari Typogr. Pat, Padova 1701. Consultata l'edizione digitale del 2012

1772

G. BRUNACCI, *Codice diplomatico padovano*, Padova 1772.

1776

G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova, con alcune informazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, 2 voll., Padova 1776.

1795

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, 2 voll., Bassano 1795-1796.

P. BRANDOLESE, *Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova con alcune brevi notizie intorno agli artefici mentovati nell'opera*, Padova 1795.

1817

G. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Venezia 1817, ed. Bologna 1976.

1826

G. MOSCHINI, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova 1826, ed. Bologna 1975.

1862

A. GLORIA, *Il territorio padovano illustrato*, 4 voll., Padova 1862, ed. Bologna, 1983.

1877

A. GLORIA, *Codice diplomatico padovano, dal secolo sesto a tutto l'undicesimo: preceduto da una dissertazione sulle condizioni della città e del territorio di Padova in que' tempi e da un glossario latino-barbaro e volgare*, Venezia 1877.

1904

A. MOSCHETTI, *La prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio (1793-1795)*, Padova 1904

1927

F. INGERSOLL SMOUSE, *L'oeuvre peint de Paulo Veronese*, in «Gazette des Beaux-Arts», Parigi 1927, pp. 211-235.

1931

R. BRUNELLI e A. CALLEGARI, *Ville del Brenta e degli Euganei*, Treves, Milano 1931.

1938

G. FABRIS, *Un monumento da salvare: il ciclo degli affreschi di Dario Varotari nell'Ex-Capitolo della Carità in Padova*, Padova 1938.

1939

O. RONCHI, *Documenti inediti intorno al pittore Dario Varotari*, Padova 1939.

1940

H. VOLLMER, *Varotari Dario*, in U. THIEME, F. BECKER, H. VOLLMER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1940, 34, p. 117.

1945

A. M. FRANCCINI CIARANFI, *Beato Angelico, gli affreschi di San Marco a Firenze*, vol. 6, collezione Silvana, Edizioni d'arte Amilcare Pizzi, Hoepli, Milano 1945.

1956

E. PANOFSKY, *Jean Hey's "Ecce Homo". Speculations about its autor, its donor, and its iconography*, in «Bulletin des Musées royaux des beaux arts», vol. III., 1956, pp. 93-138.

1957

C. SEMENZATO, *La scultura Padovana del '700. Pietro Danieletti*, in «Padova», 3 (1957), 4-5, pp. 14-22.

L. REAU, *Iconographie De l'art Chrétien 2.2. Iconographie De La Bible Nouveau Testament, II*, Presses Universitaires de France, Parigi 1957.

1958

L. MENEGAZZI, *Il Pozzoserrato*, Neri Pozza, Venezia 1958.

1959

C. GASPAROTTO, *Carta Archeologica Italia*, F.50 (Padova), Firenze, 1959.

1962

L. LARCHER CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962.

1966

H. HONOUR, *Bonazza Giovanni*, in DBI, vol. 11, Roma 1966, pp. 659-660.

C. SEMENZATO, *La scultura venete del Seicento e del Settecento*, con prefazione di G. Fiocco, Venezia 1966.

1968

P. PALLUCCHINI, *Per la storia del manierismo nel Veneto*, in «Bulletin du Musée, National de Varsovie», 1968, 9, pp. 61-73.

1972

G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, vol. 2, Lund Humphries, Londra 1972.

G. FAGGIAN, *Sulle portelle d'organo di Dario Varotari per la chiesa del Carmine di Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», Padova, 1972, 61, pp. 31-33.

L. CROSATO LARCHER, *Proposte per Francesco Montemezzano*, in «Arte Veneta», 68 (1972), pp. 73-91.

N. IVANOFF, *Brusaferrò Girolamo*, in DBI, vol.14, Roma 1972, pp. 682-683.

1973

A. DE NICOLO' SALMAZO, *La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 62 (1973), pp. 29-104.

C. BELLINATI e A. BALDIN [a cura di], *Visite pastorali nella diocesi di Padova (1422-1931). Studio introduttivo e indice delle parrocchie*, Padova 1973.

1974

L. ROGNINI, *Dario Varotari pittore e architetto del Cinquecento*, in «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», Verona 1974.

1976

A. SARTORI, *Documenti per la Storia dell'Arte a Padova*, a cura di C. FILLARINI, Neri Pozza Editore, Vicenza 1976

T. PIGNATTI, *Paolo Veronese. L'opera completa*, 2 voll. Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1976.

1977

C. B. TIOZZO, *Le ville del Brenta: da Lizza Fusina alla città di Padova*, Cavallino, Venezia 1977.

D. GALLO e G. BROETTO, *Noventa: pagine di storia*, Tipografia Regionale Veneta, Conselve (PD) 1977.

M. LEVI D'ANCONA, *The garden of the renaissance. Botanical symbolism in italian painting*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1977.

1978

G. GAMULIN, *Carattere e significato della parabola del manierismo veneto*, in «Arte veneta», 1978, 32, pp. 195-199.

1981

A. BALDAN, *Ville de' Veneti nella Riviera del Brenta e ne territorio della Serenissima repubblica. Documenti e iconografia*, in *Storia della Riviera del Brenta*, Volume III, Francisci Editore, Vicenza 1981.

1982

R. PALLUCCHINI e P. ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, I, Electa, Milano 1982.

1983

J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, a cura di N. FORTI GRAZZINI, Longanesi & C., Milano 1983.

1984

AA. VV., *Il Veneto- Paese per paese*, Enciclopedia dei comuni italiani, Vol. IV, Bonechi, Firenze 1984.

M. LUCCO, *Il Cinquecento (parte prima)*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. SEMENZATO, Vicenza 1984, pp. 145-163.

P. PRODI, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984.

R. PALLUCCHINI, *Veronese*, Mondadori, Milano 1984.

1985

E. ZUCCHETTA, *Gli affreschi del Casino Mocenigo di Murano: tra armonia ed evasione*, in «Notizie da Palazzo Albani», 1985, 14, pp. 54-62.

1986

G. BALDISSIN MOLLI, *Danieletti Pietro Antonio*, in DBI, vol.32, Roma 1986, pp. 602-603.

W. R. REARICK, *Dal Ponte Iacopo, detto Bassano*, in DBI, vol. 32, Roma 1986, pp. 181-188.

1987

G. MAZZOTTI, *Le ville venete*, Ristampa anastatica 1954, Libreria Editrice Canova, Treviso 1987.

1988

A. M. SPIAZZI, *Il restauro della pala di Volta Brusegana e alcune note in margine a Dario Varotari*, in «Padova e il suo territorio», 1988, 12, pp. 14-17.

1991

A. PATTANARO, in *Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, a cura di A. BALLARIN, D. BANZATO, Roma 1991, n. cat. 157, pp. 233-234, n. cat. 158, pp. 234-236.

1992

K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Berenice, Como 1992.

1993

A. PATTANARO, *Alcune proposte per il catalogo padovano pittorico di Dario Varotari*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», Padova 1993, 82, pp. 195-215.

D. ROSAND, *Tiziano. "L'arte più potente della natura"*, Universale Electa/ Gallimard Arte, Trieste 1993.

1995

E. ZUCCHETTA, *Due proposte attributive per Dario Varotari e l'Aliense: gli affreschi del Casino Mocenigo a Murano e di Villa Zasio ad Abano*, in «Bollettino della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Venezia», 1995, 2, pp. 63-71.

P. MORACCHIELLO, *Beato Angelico. Gli affreschi di San Marco*, Electa, Milano 1995.

T. PIGNATTI e F. PEDROCCO, *Veronese*, Tomo secondo, Electa, Milano 1995.

V. MANCINI, *Sulla ritrattistica a Padova ai tempi di Torquato Tasso*, in «Padova e il suo territorio», 1995, pp.46-55.

V. MANCINI, *Del "palazzo" di ca' Pisani a Creola e di un suo interessato frequentatore*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 1994-1995, 153, pp. 213-250.

1996

E. M. DAL POZZOLO, *Padova 1500-1540*, in *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. LUCCO, Milano 1996, I, pp. 147-224.

1997

D. EKSERDJAN, *Correggio*, Silvana Editoriale, Milano 1997.

E. MERKEL, *Profilo dell'attività di Dario Varotari a Venezia*, in *Il tempo di Dario Varotari pittore e architetto. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della morte*, Atti del convegno a cura di E. CASTELLAN, Selvazzano Dentro, Auditorium S. Michele, 12 aprile – 19 maggio 1997, Selvazzano Dentro (PD) 1997, pp. 41-58

G. ERICANI, *Dario Varotari allievo di Paolo Veronese. Dipinti inediti*, in *Il tempo di Dario Varotari pittore e architetto. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della morte*, Atti del convegno a cura di E. CASTELLAN, Selvazzano Dentro, Auditorium S. Michele, 12 aprile – 19 maggio 1997, Selvazzano Dentro (PD) 1997, pp. 25-40.

G. GALLUCCI, *Dario Varotari a villa Capodilista*, in *Il tempo di Dario Varotari pittore e architetto. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della morte*, Atti del convegno a cura di E. CASTELLAN, Selvazzano Dentro, Auditorium S. Michele, 12 aprile – 19 maggio 1997, Selvazzano Dentro (PD) 1997, pp. 11-24.

M. LUCCO, *Dall'architettura al pittore: il monumento Contarini al Santo e Domenico Campagnola*, in *Il tempo di Dario Varotari pittore e architetto. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della morte*, Atti del convegno a cura di E. CASTELLAN, Selvazzano Dentro, Auditorium S. Michele, 12 aprile – 19 maggio 1997, Selvazzano Dentro (PD) 1997, pp. 59-88.

V. MANCINI, in *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, a cura di D. BANZATO, A. MARIUZ, G. PAVANELLO, Milano 1997, n. cat. 309, p. 236.

1998

E. SACCOMANI, *Padova 1540-1570*, in *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. LUCCO, Milano 1998, II, pp. 555-616.

N. BALATA e L. FINOCCHI GHERSI, *Frigimelica Roberti Girolamo*, in *DBI*, vol. 50, Roma 1998, pp. 543-547.

V. MANCINI, *Padova 1570-1600*, in *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. LUCCO, Milano 1998, II, pp. 617-638.

1999

P. HUMFREY, *La pala d'altare veneta nell'età delle riforme*, in *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. LUCCO, Milano 1998, III, pp. 1119-1180.

T. NICHOLS, *Tintoretto. Tradition and identity*, Reaktion Book, Londra 1999.

2000

Imago Dei. Raffigurazioni di Gesù nelle chiese di Venezia, a cura di A. FORNEZZA, Canova, Treviso 2000.

F. PEDROCCO, *Venezia in La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. LUCCO, Milano 2000, II, 14, pp. 25-35.

2001

Ville venete: la Provincia di Padova, a cura di N. ZUCCHELLO, Istituto regionale per le ville venete Marsilio, Venezia 2001.

2002

G. BENZONI e L. BORTOLOTTI, *Giovanni Grimani*, in DBI, vol. 59, Roma 2002, pp. 613-622.

2004

M. DI MONTE, *Hayez Francesco*, in DBI, vol. 61, Roma 2004, pp. 660-667.

R. MARCONATO, *Guida ai beni storico-artistici della provincia di Padova*, Aesse studio, Padova 2004.

2006

Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana, catalogo della mostra a cura di D. A. BROWN e S. FERINO-PAGDEN, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 17 ottobre 2006-7 gennaio 2007, Skira, Milano 2006.

2007

A. PATTANARO, *Dario Varotari per la scuola della Carità*, in «Padova e il suo territorio», 2007, 129, pp. 16-24.

E. VULCANO, *La Riviera del Brenta*, Centro studi Riviera del Brenta, Mira (VE) 2007.

G. A. CRESTANELLO, *Dai Dalesmanini ai Grimani ai Vendramin - Calergi - Valmarana*, Villaggio Grafica, Noventa Padovana (PD) 2007.

P. HUMFREY, *Titian. The complete paintings*, Ludion, Londra 2007.

P. HUMFREY, *Titian*. Phaidon, Londra 2007.

2008

Correggio, catalogo della mostra a cura di L. FORNARI SCHIANCHI, Parma, Palazzo della Pilotta, 20 settembre 2008-25 gennaio 2009, Skira, Milano 2008.

La sacra Bibbia, a cura di CEI/ UELCI, Libreria Editrice Vaticana, Vaticano 2008.

A. PATTANARO, *Villa Emo Capodilista in Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. PAVANELLO, V. MANCINI, Venezia 2008, n. cat. 92, pp. 369-375.

G. DELFINI, *Villa Priuli di San Felice*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. PAVANELLO, V. MANCINI, Venezia 2008, n. cat. 167, p. 151.

M. MANDER, *Massari Giorgio*, in DBI, vol. 71, Roma 2008, pp. 726-729.

2009

Paolo Veronese. The Petrobelli Altarpiece, catalogo della mostra a cura di X. F. SALOMON, Londra, Dulwich Picture Gallery, 10 febbraio -3 maggio 2009, Silvana, Milano 2009.

R. ECHOLS, F. ILCHMAN, *Sacred Themes*, in *Titian, Tintoretto. Rivals in Renaissance Venice*, catalogo della mostra a cura di F. ILCHMAN, Boston, Museum of Fine Arts, 15 marzo -16 agosto 2009, Lun Humphries, Verona 2009.

G. BODON, *Heroum Imagines. La sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, con premessa di I. FAVARETTO e interventi di E. SACCOMANI C. RAVAZZOLO, Istituto Veneto di Scienze ed Arti, Venezia 2009.

2011

Passion in Venice. Crivelli to Tintoretto and Veronese. The Man of Sorrows in Venetian Art, catalogo della mostra a cura di C. PUGLISI, W. BARCHAM, New York, Museum of Biblical Art, 11 febbraio 2011- 12 giugno 2011, New York 2011.

V. MANCINI, *Dario Varotari prima del ciclo della Carità*, in «Padova e il suo territorio», 2011, 150, p. 14-18.

V. MANCINI, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, a cura di G. PAVANELLO, V. MANCINI, Venezia 2011, III, n. cat. 175, pp. 530-532.

2012

A. GENTILI, *Tiziano*, 24 ORE Cultura, Milano 2012.

F. BOESPFLUG, *Le immagini di Dio. Una storia dell'Eterno nell'arte*, Einaudi, Torino 2012.

G. TAGLIAFERRO, *Montemezzano Francesco*, in DBI, vol. 76, Roma 2012, pp. 132-136.

J. GARTON, *Paolo Veronese's Art of Business: Painting, Investment, and the Studio as Social Nexus*, in «Renaissance Quarterly», Vol. 65, No. 3, Chicago 2012, pp. 753-808.

2013

A. LOTTO, *"In ultima aetate humiliabitur Deus". Il programma iconografico della biblioteca antica in Santa Maria Assunta di Praglia. Storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, a cura di C. CESCHI, M. MACCARINELLI, P. VETTORE FERRARO, Teolo 2013, pp. 379-403.

A. TRADIGO, *L'Uomo della croce. Una storia per immagini*, Edizioni San Paolo, Torino 2013.

C. CESCHI, P. VETTORE FERRARO, *L'anima unica dell'abbazia venerabile*, in *Santa Maria Assunta di Praglia. Storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, a cura di C. CESCHI, M. MACCARINELLI, P. VETTORE FERRARO, Teolo 2013, pp. 593- 615.

C. HOURIHANE, *Defining Terms: Ecce Homo, Christ of Pity, Christ Mocked, and the Man of Sorrows*, in *New Perspective on the Man of Sorrows*, atti del convegno a cura di C. PUGLISI, W. BARCHAM, 2011 Institute of Fine Arts, New York University, Medieval Institute Publications, Michigan 2013, pp. 19-47.

C. PUGLISI, *Veronese's Visioning of the Man of Sorrows*, in *New Perspective on the Man of Sorrows*, atti del convegno a cura di C. PUGLISI, W. BARCHAM, 2011 Institute of Fine Arts, New York University, Medieval Institute Publications, Michigan 2013, pp. 257-294.

C. T. GALLORI, *Il Noli me tangere e il culto della Maddalena nel primo Cinquecento*, in *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, a cura di M. NATALE, F. ELSIG Viella Libreria Editrice, Roma 2013, pp. 267- 286.

G. JURKOWLANIEC, *The Rise and Early Development of the Man of Sorrows in Central and Northern Europe*, in *New Perspective on the Man of Sorrows*, atti del convegno a cura di C. PUGLISI, W. BARCHAM, 2011 Institute of Fine Arts, New York University, Medieval Institute Publications, Michigan 2013, pp. 48-76.

J. SAWYER, *"A man of sorrows and acquainted with grief" (Isa. 53:3): The Biblical Text and Its Afterlife in Christian Tradition*, in *New Perspective on the Man of Sorrows*, atti del convegno a cura di C. PUGLISI, W. BARCHAM, 2011 Institute of Fine Arts, New York University, Medieval Institute Publications, Michigan 2013, pp. 7-18.

M. B. MERBACK, *The Man of Sorrows in Northern Europe: Ritual Metaphor and Therapeutic Exchange*, in *New Perspective on the Man of Sorrows*, atti del convegno a cura di C. PUGLISI, W. BARCHAM, 2011 Institute of Fine Arts, New York University, Medieval Institute Publications, Michigan 2013, pp. 77-116.

M. CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, *The Man of Sorrows from Byzantium to Venetian Crete: Some Observations on Iconography and Function*, in *New Perspective on the Man of Sorrows*, atti del convegno a cura di C. PUGLISI, W. BARCHAM, 2011 Institute of Fine Arts, New York University, Medieval Institute Publications, Michigan 2013, pp. 147- 190.

M. PIETROGIOVANNA, “*Emblemata Virtutis*” *l’universo monastico affrescato nella sala dell’abate*, in *Santa Maria Assunta di Praglia. Storia, arte, vita di un’abbazia benedettina*, a cura di C. CESCHI, M. MACCARINELLI, P. VETTORE FERRARO, Teolo 2013, pp. 407-417.

S. MASON, *Images of Christ for Venetian Piety and Devotions in the Light of the Council of Trent*, in *New Perspective on the Man of Sorrows*, atti del convegno a cura di C. PUGLISI, W. BARCHAM, 2011 Institute of Fine Arts, New York University, Medieval Institute Publications, Michigan 2013, pp. 295-322.

S. MASON, *Negretti Jacopo, detto Palma il Giovane*, in DBI, vol.78. Roma 2013, pp. 98-105.

S. PASTORE, *Ormaneto Nicolò*, in DBI, vol. 79, Roma 2013, pp. 558-562.

V. MANCINI, “*Notizia*” *degli altari e delle pitture nella “Ecclesia Nova S. Mariae de Pratalea”*, in *Santa Maria Assunta di Praglia. Storia, arte, vita di un’abbazia benedettina*, a cura di C. CESCHI, M. MACCARINELLI, P. VETTORE FERRARO, Teolo 2013, pp. 347-373.

W. L. BARCHAM, *Six panels by Michele Giambono, “Pictor Sancti Marci”*, in *New Perspective on the Man of Sorrows*, atti del convegno a cura di C. PUGLISI, W. BARCHAM, 2011 Institute of Fine Arts, New York University, Medieval Institute Publications, Michigan 2013, pp. 191-218.

2014

A. PATTANARO, *Le Storie della Vergine di Dario Varotari nel capitolo della scuola della Carità*, in *La scuola della Carità a Padova*, a cura di G. SILVANO, Skira, Milano 2014, pp. 115-137.

B. AIKEMA, *L’esordio*, in *Paolo Veronese. L’illusione della realtà*, catalogo della mostra a cura di P. MARINI B. AIKEMA, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio- 5 ottobre 2014, Electa, Milano 2014, pp. 21-36.

C. CROSATO in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra a cura di P. MARINI B. AIKEMA, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio- 5 ottobre 2014, Electa, Milano 2014, cat. 5.6, p. 268.

C. TERRIBILE, in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra a cura di P. MARINI B. AIKEMA, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio- 5 ottobre 2014, Electa, Milano 2014, cat. 5.6, p. 132-135.

G. BALDISSIN MOLLI, *Memor ero tui, Justina virgo. La santa e il pittore: Giustina, Veronese e i Benedettini padovani*, in *Veronese e Padova. L'artista, la committenza e la sua fortuna*, catalogo della mostra a cura di G. BALDISSIN MOLLI, D. BANZATO, E. GASTALDI, Padova, Musei Civici agli Eremitani, 7 settembre 2014 -11 gennaio 2015, Skira, Milano 2014, cat. II.2 e II.3 e pp. 33-45,

G. GULLINO, G. MUTO, R. SABBATINI, A. CARACAUSI, *Storia moderna. Manuale per l'università*, EdiSES, Napoli 2014.

S. PEDRON, *Per Dario Varotari pittore*, Università degli Studi di Padova, relatore prof. A. Pattanaro, A.A. 2013-2014.

X. F. SALOMON, *Veronese*, catalogo della mostra, Londra, National Gallery, 19 marzo- 15 giugno 2014, Yale University press, Londra 2014.

2015

M. ENGELHARDT, *Perosi Lorenzo*, in DBI, vol. 82, Roma 2015, pp. 442-431.

2016

G. BRUNELLI, *Ragazzoni Girolamo*, in DBI, vol.86, Roma 2016, pp. 160-164.

S. FISCHER, *Hieronymus Bosch. L'opera completa*, Taschen, Colonia 2016.

2017

F. LENZO, *Rossi Domenico*, in DBI, vol. 88, Roma 2017, pp. 606-608.

V. MANCINI, Uno sguardo su Domenico Campagnola, in «Padova e il suo territorio», 2017, 186, pp. 13-18.

2018

D. GALLO, *Qualche traccia per il Cinquecento a Noventa in Noventa Padovana villa bellissima tra Brenta e Piovego. Storia, arte e territorio*, a cura di M. BOLZONELLA, Cleup, Padova 2018, pp. 45-52.

D. GALLO, *La chiesa parrocchiale di Noventa Padovana in Noventa Padovana villa bellissima tra Brenta e Piovego. Storia, arte e territorio*, a cura di M. BOLZONELLA, Cleup, Padova 2018, pp. 167-183.

M. BOLZONELLA, *Un villaggio tra città e campagna. Terre, uomini e istituzioni a Noventa tra X e XV secolo in Noventa Padovana villa bellissima tra Brenta e Piovego. Storia, arte e territorio*, a cura di M. BOLZONELLA, Cleup, Padova 2018, pp. 13-36.

2020

B. M. SAVY, «*Ritrovandose magistro Hieronymo da Bressa depentor qui nel monasterio*»: Romanino in Santa Giustina a Padova (1513-1514), in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di G. BALDISSIN MOLLI e F. G. B. TROLESE, Viella, Roma 2020. pp. 483-489.

M. BISSONI, Gli organi di Santa Giustina tra XV e XX secolo, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di G. BALDISSIN MOLLI e F. G. B. TROLESE, Viella, Roma 2020. pp. 187-197.

F. PAGOTTO, *Vassilacchi Antonio, detto Aliense*, in DBI, vol. 98, Roma 2020, pp. 430-433.

V. ROMANI, «*Picturae opus adiecit Paulus Calliarius Veronensis celebris pictor*». La pala dell'altare maggiore di Santa Giustina, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di G. BALDISSIN MOLLI e F. G. B. TROLESE, Viella, Roma 2020. pp. 365-378.

2021

B. M. SAVY, *Girolamo dal Santo e Domenico Campagnola*, in *La pontificia basilica di Sant'Antonio a Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, a cura di L. BERTAZZO e G. ZAMPIERI, 3 voll., tomo II, l'Erma, Roma 2021, pp. 1305-1329.

G. PIETROBELLI, *La Resurrezione di Cristo di Stefano dell'Arzere e i lapicidi Milanino*, in *La pontificia basilica di Sant'Antonio a Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, a cura di L. BERTAZZO e G. ZAMPIERI, 3 voll., tomo II, l'Erma, Roma 2021, pp. 1201-1209.

L. DE ZUANI, *Bartolomeo Montagna e il «Miracolo della Mascella»*, in *La pontificia basilica di Sant'Antonio a Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, a cura di L. BERTAZZO e G. ZAMPIERI, 3 voll., tomo II, l'Erma, Roma 2021, pp. 1241-1251.

N. ROWLEY, *Donatello al Santo*, in *La pontificia basilica di Sant'Antonio a Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, a cura di L. BERTAZZO e G. ZAMPIERI, 3 voll., tomo II, l'Erma, Roma 2021, pp. 897-938.

S. FERRARI, *Tiziano e Francesco Vecellio*, A. PATTANARO, in *La pontificia basilica di Sant'Antonio a Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, a cura di L. BERTAZZO e G. ZAMPIERI, 3 voll., tomo II, l'Erma, Roma 2021, pp. 1255-1304.

S. FERRARI e A. PATTANARO, *La "Scoletta" del Santo: cenni storici e questioni iconografiche*, in *La pontificia basilica di Sant'Antonio a Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, a cura di L. BERTAZZO e G. ZAMPIERI, 3 voll., tomo II, l'Erma, Roma 2021, pp. 1211-1219.

2022

C. ACIDINI, *Nel Cinquecento, tra classicismo e inquietudine*, in *Maddalena. Il mistero e l'immagine*, catalogo della mostra a cura di C. ACIDINI, G. BRUNELLI, F. MAZZOCCA, P. REFICE, Forlì, Musei San Domenico, 27 marzo- 10 luglio 2022, Silvana Editoriale, Forlì 2022.

G. BRUNELLI, *Maddalena. Il mistero e l'immagine. Introduzione alla mostra*, in *Maddalena. Il mistero e l'immagine*, catalogo della mostra a cura di C. ACIDINI, G. BRUNELLI, F.

MAZZOCCA, P. REFICE, Forlì, Musei San Domenico, 27 marzo- 10 luglio 2022, Silvana Editoriale, Forlì 2022.

G. PERETTI, *Verona: gli anni della maturità*, in *Caroto e le arti tra Mantegna e Veronese*, catalogo della mostra a cura di F. ROSSI, G. PERETTI, E. ROSSETTI, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 13. Maggio 2- ottobre 2022, Silvana, Milano 2022.

Sitografia:

www.parrocchianoventa.org

[Il Codice Diplomatico Padovano di Giovanni Brunacci - PHAIDRA – Collezioni digitali | Università di Padova \(unipd.it\)](#)

[Codice diplomatico padovano, dal secolo sesto a tutto l'undicesimo: preceduto da una dissertazione sulle condizioni della città e del territorio di Padova in que' tempi e da un glossario latino-barbaro e volgare: Andrea Gloria: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive](#)

[Jacobi Salomonii Agri Patavini inscriptiones sacrae et prophanae ... - Google Play Libri](#)

[Urbis patavinae inscriptiones sacrae, et prophanae ... : Tomasini, Giacomo Filippo, 1595-1655 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

[Dizionario_Biografico: documenti, foto e citazioni nell'Enciclopedia Treccani](#)

[Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti : Moschini, Giannantonio, 1773-1840 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

[http://www.culturadelbello.org/Palazzo_Ragazzoni/Ragazzoni_testamento.](http://www.culturadelbello.org/Palazzo_Ragazzoni/Ragazzoni_testamento)

[CALCINARDI Rizieri Pietro - Enciclopedia Bresciana](#)

[Le maraviglie dell'arte : ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato : Ridolfi, Carlo, 1594-1658 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

[\(#60\) Domenico Robusti, called Domenico Tintoretto Venice 1560-1635 \(sothebys.com\)](#)

(PDF) Paolo Veronese's Art of Business: Painting, Investment, and the Studio as Social Nexus (researchgate.net)

Ecce Homo - The Collection - Museo Nacional del Prado (museodelprado.es)

<https://masp.org.br/acervo/obra/ecce-homo-ou-pilatos-apresenta-cristo-a-multidao>

PADOVA e il suo territorio: rivista di storia arte cultura

Catalogo Generale dei Beni Culturali

Museo Nacional del Prado (museodelprado.es)

Kunsthistorisches Museum: Kunsthistorisches Museum Wien (khm.at)

Christ Shown to the People (Ecce Homo) - Saint Louis Art Museum (slam.org)