

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

ANNATA LXVI - 1977

dova
ecario

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

RIVISTA PADOVANA DI ARTE
ANTICA E MODERNA NUMISMATICA
ARALDICA STORIA E LETTERATURA
DIRETTA DA GIROLAMO ZAMPIERI

ANNATA LXVI - 1977

BOZZETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

REDAZIONE: VIA S. ANTONIO, 10 - 35100 PADOVA
TEL. 049/8411111 - FAX 049/8411112
E-MAIL: bozzettino@comune.padova.it

S O M M A R I O

| | |
|--|--------|
| G. ZAMPIERI, <i>Premessa</i> | Pag. 7 |
| P.L. FANTELLI, <i>Pietro Damini: un aggiustamento cronologico</i> | » 9 |
| D. BANZATO, <i>In margine alla mostra di Pietro Damini. Qualche ripensamento e una novità</i> | » 13 |
| A.M. SPIAZZI, <i>Il restauro dell'“Ascensione” di Paolo Veronese e di Pietro Damini nella chiesa di San Francesco a Padova</i> | » 27 |
| S. VOLPIN, <i>Analisi stratigrafiche del dipinto raffigurante l'“Ascensione”</i> | » 33 |
| M. LUCCO, <i>Un nuovo dipinto di Pietro Damini</i> | » 53 |
| G.M. PILO, <i>Recupero di una superstite testimonianza certa di Pietro Damini a fresco: la Fuga in Egitto di San Nicolò del Lido e una sua importante data documentata</i> | » 81 |
| G. DELFINI FILIPPI, <i>Restauri e segnalazioni di opere di Pietro Damini nel territorio trevigiano: i dipinti di Volpago del Montello e S. Polo di Piave</i> | » 93 |
| C. BELLINATI, <i>Pietro Damini. Arte e Controriforma a Padova</i> | » 103 |
| G. ERICANI, <i>Appunti su alcune opere di Pietro Damini (ed un dipinto inedito)</i> | » 109 |
| M. DE VIERNO, <i>L'opera grafica di Pietro Damini da Castel Franco</i> | » 117 |
| G. FOSSALUZZA, <i>Schede su Pietro Damini</i> | » 123 |
| S. SICOLI, <i>Un'opera del Damini in Valtellina: spunti critici per una ricerca</i> | » 155 |
| V. SGARBI, <i>Damini e la cultura barocca</i> | » 161 |

Premessa

Con questo numero del Bollettino, riferito all'annata 1977, che esce ora con la data del 1995, si colma definitivamente la lacuna nella Rivista padovana di arte antica e moderna, letteratura, araldica e numismatica segnalata in premessa all'annata LXVIII del 1979.

Per una serie di circostanze, soprattutto di natura economica, indipendenti quindi dalla volontà della Direzione, questo Bollettino esce ad un anno esatto di distanza dalla pubblicazione della penultima annata arretrata (LXV 1976, N. 2), grazie al generoso contributo della Regione Veneto-Dipartimento per le Attività Culturali, che qui ringrazio vivamente.

Già nel 1989 il Bollettino del Museo Civico di Padova ospitava nelle sue pagine, come Numero Speciale, gli Atti del Convegno "La ceramica graffita medievale e rinascimentale nel Veneto", che seguiva la bella e significativa esposizione del 1986 presso il Museo agli Eremitani dal titolo "Il ritrovamento di Torretta - Per uno studio della ceramica padana".

Se la pubblicazione di quegli Atti costituiva allora una deroga dalla tradizione del Bollettino del Museo, con la pubblicazione degli Atti della giornata di studio su Pietro Damini si vuole riaffermare l'impegno più volte annunciato nella Serie Speciale aperta nel 1981 di presentare alla critica, nei termini di un "servizio pubblico culturale", il panorama delle conoscenze scientifiche acquisite nel campo dell'archeologia e della storia dell'arte attraverso convegni o giornate di studio tenutesi nella nostra città. E poiché una giornata di studio come questa non poteva essere se non collettiva, ciascun contributo porta inevitabilmente il segno della personalità di chi lo ha scritto, della sua impostazione metodologica.

Gli Atti vengono presentati a nome di tutti i Collaboratori del Bollettino, che si sono imposti la dura fatica di concludere entro tempi ristretti

la stampa di questa annata arretrata, con contributi di profondo impegno metodico.

Una partecipazione così larga di colleghi è già una garanzia della validità del nostro lavoro, data la rappresentatività di ciascuno nel proprio campo. Ed è stato anche per questa fatica, in ispecie per quella dei curatori degli Atti Banzato e Fantelli, che siamo riusciti a portare a termine questa "nuova impresa".

Chi ha condiviso la responsabilità della redazione non può chiudere questa breve premessa senza rivolgere un affettuoso pensiero alla memoria di Alessandro Prosdocimi, studioso insigne ed amico carissimo, Direttore del Bollettino del Museo Civico di Padova per un lungo trentennio.

Il Direttore del Bollettino
Girolamo Zampieri

PIER LUIGI FANTELLI

Pietro Damini: un aggiustamento cronologico

Tra le molte funzioni che le mostre d'arte svolgono, una certamente interessa più da vicino lo storico dell'arte: quella della verifica diretta di ipotesi e idee maturate nel tempo, attraverso il confronto contemporaneo di opere collocate altrimenti in diverse situazioni. Confronto che permette anche l'aggiustamento di attribuzioni, serie cronologiche, letture contenutistiche e che si rafforza nel momento in cui, sull'onda dell'esposizione, si operano restauri altrimenti mai programmati nel mentre anche contributi di ricerca che potevano restare isolati, assumono la loro giusta rilevanza.

Tutto ciò è stato puntualmente verificato nel corso dell'esperienza della mostra dedicata a Pietro Damini⁽¹⁾, ed anzi l'onda lunga dell'iniziativa si è prolungata attraverso l'analoga esposizione di Castelfranco Veneto⁽²⁾ e ultimamente col completamento del restauro della "paletta della peste", il dipinto esposto in mostra fuori catalogo proveniente dalla demolita chiesa di San Biagio, passato a Santa Caterina e di qui al Museo Diocesano.

Partendo proprio da questa paletta, il cui soggetto non può non rimandare immediatamente alla peste del 1631, che ebbe proprio Damini tra le sue vittime illustri, è possibile sviluppare una breve riflessione sulla cronologia della sua opera. Sappiamo dal Brandolese⁽³⁾ che il dipinto era firmato – e di fatto il restauro l'ha confermato – ma lo storico ag-

(1) *Pietro Damini 1592-1631. Pittura e Controriforma*, Catalogo della mostra a cura di D. BAZZATO e P.L. FANTELLI, Padova Palazzo della Ragione 15 maggio-30 settembre 1993, Milano 1993.

(2) *OPere di Pietro Damini (1592-1631) e di Damina Damini in Castelfranco*, Catalogo della mostra, Castelfranco Veneto Casa di Giorgione, 30 aprile-5 giugno 1994, Castelfranco Veneto, 1994.

(3) P. BRANDOLESE, *Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, p. 242.

giunge anche che fu realizzato lo stesso anno della morte quindi proponendo indirettamente la data del 1630⁽⁴⁾. Una data che non m'ha mai troppo convinto, e ultimamente anche in base alle conclusioni stilistiche che la mostra ha permesso di trarre e ai nuovi traguardi cronologici emersi proprio a seguito della stessa mostra.

È infatti stato fissato l'anno per il bel dipinto del "Miracolo del cuore dell'avaro" di San Canziano che è il 1618⁽⁵⁾; inoltre tra il 1616 e il 1620, in base alla scritta riportata nel dipinto, dovrebbe scalarsi il "San Carlo" del Museo Diocesano già a San Giorgio⁽⁶⁾; infine, le lunette per il cavalcavia dell'Ufficio di Sanità – che univa un tempo il palazzo della Ragione con le vicine prigioni, l'attuale palazzo delle Debite – furono commissionate il 12 ottobre 1622 e datate dal pittore al 1623⁽⁷⁾.

Disponiamo allora di una serie cronologica sicura, che corrisponde ad un preciso momento stilistico di Damini, quello per intenderci che caratterizza gli affreschi della chiesetta dei Nodari in Palazzo Municipale⁽⁸⁾ e il telerico con lo "Scambio delle chiavi di Padova tra i fratelli Valier"⁽⁹⁾: volti puntuti e nervosetti, colorismo brillante quasi a complementari, senso della costruzione scenica ecc., tutti elementi ampiamente sottolineati dai redattori del catalogo della mostra.

Ebbene, se diamo un'occhiata alla produzione tarda del pittore, quella che si scala tra il 1625 e il 1630 e per la quale si è più volte sottolineata l'ascendenza padovaniana (quella che gli storici sette-ottocenteschi indicavano come la "maniera tenera" contrapposta alla "maniera dura" praticata da Damini almeno fino al dipinto di Santa Giustina con la "Beata Giacoma scopre il pozzo dei martiri")⁽¹⁰⁾, risulta un po' difficile accettare per la paletta della peste una datazione tarda, e tanto meno una datazione estrema, se si concorda sul fatto che il capolavoro di Damini in questa fase è il ciclo di tele già a Santo Stefano,

(4) P. BRANDOLESE, *Pitture cit.*, p. 242, nota b): "fu fatta nel contagio del 1630, dal quale toccò morì questo egregio Pittore d'anno 39, sul fiore de' suoi avvanzamenti".

(5) M. CALLEGARI, *Pietro Damini e la famiglia Bolzetta: il Miracolo del cuore dell'avaro nella chiesa di San Canziano di Padova*, in "Bollettino Museo Civico di Padova", LXXXI, 1992, p. 201-207.

(6) P.L. FANTELLI, in *Pietro Damini 1592-1631 cit.*, n. 18, p. 128.

(7) D. DELFINI, in *Pietro Damini 1592-1631 cit.*, n. 24, p. 154.

(8) P.L. FANTELLI, *Gli affreschi della chiesetta dei Nodari*, in "Bollettino Museo Civico di Padova", LXXIV, 1985, pp. 91-102.

(9) D. BANZATO, in *Pietro Damini 1592-1631, cit.*, n. 17, p. 124.

(10) P. BRANDOLESE, *Pitture cit.*, p. 92.

ora a Vigonovo, con le "Storie di Santa Francesca Romana"⁽¹¹⁾, un'opera per la quale si è ricordata la pittura emiliana, il Padovanino, il fare largo e monumentale ecc. ecc.

Ben altro spessore da quello della paletta della peste, ove il nudo di San Sebastiano potrebbe derivare da un influsso del Saraceni, che però è tutto da verificare e comunque mantiene ancora quella struttura formale delle opere della "prima maniera": Padovanino non c'è ancora e la drammaticità luministica si sta soltanto avviando. Si potrebbe addurre a conforto dell'ipotesi un esempio morelliano: si confrontino gli angioletti della paletta della peste, con gli angiolotti delle lunette della Sanità. Ebbene, si ha un netto divario stilistico, che tocca la stessa struttura formale, gli uni puntuti e baloccati, gli altri monumentali e ampi: di mezzo, manco a dirlo, c'è Padovanino, che proprio nel 1622 pubblicava a Padova la grande tela delle "Nozze di Cana" nel refettorio del convento di San Giovanni da Verdara⁽¹²⁾.

Stante tutto ciò, una datazione verosimile per la paletta della peste potrebbe essere il "1620 circa". Il che però fa insorgere altre perplessità, in particolare per quanto concerne il contenuto: la presenza dei santi della peste (Rocco, Carlo, Sebastiano) e la cruda rappresentazione del lazzaretto sullo sfondo, unite alla presenza del Cristo "Salvatore" non possono non rimandare ad un preciso evento ed è naturale pensare quindi all'epidemia del 1631, alla peste manzoniana: ricordando però che gli episodi epidemici si rincorrevano con frequenza in quei tribolati secoli⁽¹³⁾ e il motivo per cui Damini realizzò il dipinto si potrebbe ricercare proprio in uno di questi eventi.

Tutto ciò esula comunque dal limite dell'intervento, e rimanda ad ulteriori indagini storico-archivistiche in particolare sul versante della committenza: la nota voleva soltanto definire meglio un momento della cronologia dell'opera di Damini.

(11) G. DELFINI, *Pietro Damini 1592-1631 cit.*, n. 46, p. 194.

(12) U. RUGGERI, *Il Padovanino*, Soncino 1993, p. 16.

(13) La precedente grande peste era scoppiata a Venezia e nel Veneto nel 1575-77, cinquantquattro anni prima. P. PRETO, *Le grandi pesti dell'età moderna 1575-77 e 1630-31*, in *Venezia e la peste 1348-1797*, Catalogo della Mostra, Venezia 1979, p. 124.

DAVIDE BANZATO

In margine alla mostra di Pietro Damini. Qualche ripensamento e una novità

1. Ripensamenti sulle fonti figurative

All'epoca della realizzazione dell'esposizione dedicata a Pietro Damini avevo indicato nel mio saggio⁽¹⁾ quelle che, almeno fino al 1625 circa, mi sembravano essere le fonti figurative dell'artista. Quali riferimenti principali indicavo Veronese, Palma il Giovane e un Tiziano che sembra essere stato rivissuto attraverso il Padovanino. Il pittore di Castelfranco infatti condivide in quegli anni con quest'ultimo un atteggiamento di recupero dei valori della forma e di sganciamento dalla tradizione tardomanierista.

Ribadendo quanto avevo già esposto, desidero sottolineare, valendomi di qualche ulteriore confronto, alcune variazioni dell'atteggiamento del pittore di Castelfranco nei confronti dei suoi modelli.

La presenza nella sua opera di modelli formali e costruttivi derivati dal Veronese è elemento che, come ha già ben evidenziato la critica precedente⁽²⁾, sostanzia di sé tutta l'attività del pittore. Seguiamone alcuni esempi.

Già osservando la prima tela datata del Damini, il *S. Girolamo penitente con il committente Girolamo Selvatico* del Duomo di Padova (fig.

(1) D. BANZATO, *Pietro Damini e i suoi modelli formali*, in *Pietro Damini 1592-1631. Pittura e Controriforma*, catalogo della mostra a c. di D. BANZATO e P. FANTELLI, Padova 15/5-30/9/1993, Milano 1993, pp. 27-38.

(2) Sulle derivazioni da Veronese hanno posto in particolar modo l'accento G.P. BORDIGNON FAVERO, *La pala di S. Prodocimo di Pietro Damini nella cattedrale di Asolo*, in *La restaurazione della collegiata di S. Maria Assunta di Asolo*, Asolo 1960, pp. 53-59; R. PALLUCCHINI, *La Pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, p. 88; G. NEPI SCIRÉ, *Damini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, 1986, p. 357.



Figura 1.

1) è possibile notare coincidenze non casuali di ordine compositivo con il *S. Girolamo* (fig. 2) di Paolo Veronese della chiesa di S. Andrea della Zirada di Venezia (1570-1580) o con la tela dello stesso soggetto della chiesa di S. Pietro Martire (1566) sempre a Venezia. Sui confronti e i debiti iconografici dal Caliari di tele come il *Martirio di S. Stefano* e l'*Adorazione dei Magi* del Museo di Padova, il *Battesimo di Cristo* di Tel-

gate, ritengo di essermi già soffermato a sufficienza. Il *Miracolo della Madonna del Rosario* (fig. 3) dell'Arcipretale di Loreo sembra la risultante della meditazione su due testi tizianeschi condotta in sintonia delle *Nozze di Cana* licenziate nel 1622 dal Padovanino per S. Giovanni da Verdara. Il gesto con il quale il marito cerca di pugnalarla moglie è una variante di quello messo in mostra dal cadorino nell'affresco con *Il geloso* (fig. 4) alla Scuola del Santo; la posizione della donna viene invece ottenuta facendo ruotare la figura, rispetto all'affresco, di circa 90 gradi, mentre il riferimento viene reso ancora più scoperto dagli accostamenti cromatici delle vesti. La cupa atmosfera dell'alcofa nella quale si svolge la scena e la violenza dell'immagine nel suo insieme rimandano invece, come era stato osservato già da Pallucchini⁽³⁾, ad un



Figura 2.

⁽³⁾ R. PALLUCCHINI, *La Pittura...*, cit., p. 89.

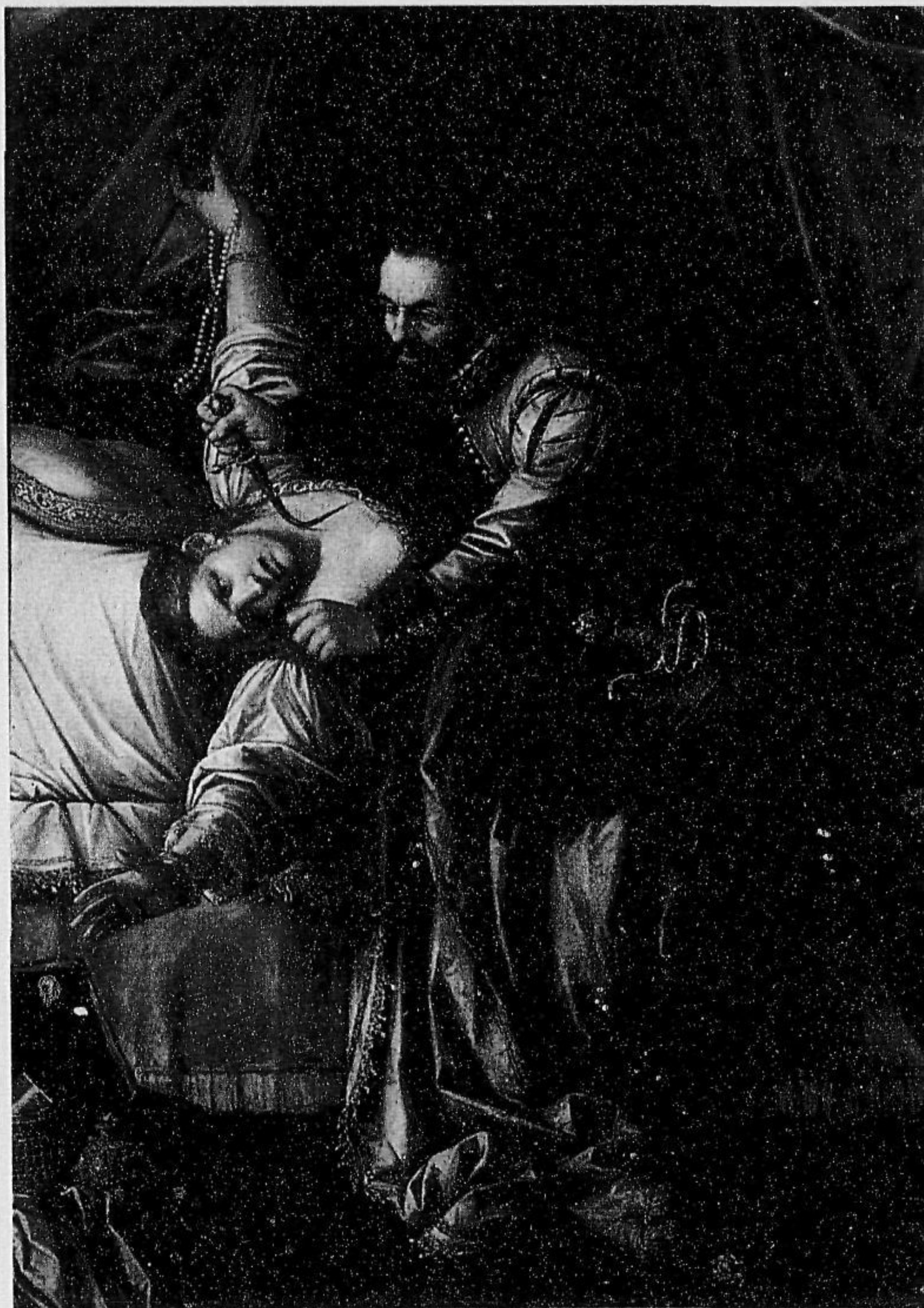


Figura 3.

ben più tardo testo tizianesco, il *Tarquinio e Lucrezia* dell' *Akademie der Bildenden Kunst* di Vienna (fig. 5).

Gli schemi generali del Damini rimangono di natura veronesiana, ma ben distinguibili e sempre più usati, anche in altre tele, divengono gli innesti tizianeschi. Vorrei in particolar modo porre l'accento su opere quali la *Deposizione dalla Croce* del Museo di Padova o il *Crocifisso* della Basilica Antoniana.

Una tela come la *Deposizione* del Municipio di Castelfranco, ma originaria della chiesa di S. Maria Iconia di Padova, nella quale Venturi⁽⁴⁾

(4) A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, IX, 7, p. 163.

vedeva un innesto tizianesco (posizione che avevo condiviso nel mio intervento nel catalogo) mi sembra ora più orientata, almeno per quanto riguarda le riprese delle pose dei personaggi, sull'opera di analogo soggetto del Veronese al Museo di Castelvecchio di Verona.

Col tempo, in ogni caso, l'arte del Damini era destinata a fruire di formule sempre più libere, di schemi che con sempre maggior frequenza tendevano ad affrancarsi dagli amati modelli in favore di un'interpretazione più originale.



Figura 4.

È il caso, ad esempio, della *Madonna con il Bambino e i Santi Giacinto (?) e Valentino che risana il bambino epilettico* della Pieve di Santa Maria di Trebaseleghe, collocata da Giuliana Ericani⁽⁵⁾ “tra il 1625 e il 1630, probabilmente più verso il 1630”, nella quale il palese riferimento veronesiano viene tradotto con maggiore originalità. Il gruppo della Madonna con il Bambino sembra quasi ricalcato dalla *Sacra Famiglia con S. Caterina e S. Antonio abate* della chiesa veneziana di S. Francesco della Vigna, mentre la figura della popolana in basso e il S. Valentino ricoprono nella composizione una funzione analoga a quelle della S. Caterina e del S. Antonio abate nella tela del Caliari. L'effetto d'insieme risulta però diverso. Le figure sono liberate dal veronesiano legame con le architetture, vivono nella composizione grazie alla giustapposizione delle loro masse che accentua la carica pietistica dell'insieme. Damini si allontana, questa volta, dagli effetti neocinquecenteschi pur continuando a tener presenti i modelli del passato.



Figura 5.

⁽⁵⁾ Si veda la scheda relativa in *Pietro Damini...*, cit., p. 188.



Figura 6.

Per le opere dal 1625 in poi più che di mantenimento di modelli sembra si debba soprattutto parlare di accoglimento di spunti, collocati magari in parti secondarie del dipinto. Mi piace pensare infatti che il personaggio in abito di chierico, vicino a quello che regge la croce, nel *S. Agostino battezza un giovane* della Galleria dell'Accademia Tadini di Lovere (fig. 6), sia un ripensamento tizianesco. La sua fisionomia e la ripresa di profilo sembrano infatti richiamarsi a tipologie del cadorino messe a punto verso il 1537-1538. Alludo in particolare ai ritratti dei dodici Cesari dipinti per il duca di Mantova Federico Gonzaga, dispersi ma incisi da Egidio Sadeler, che dovevano essere ben noti nell'ambiente padovano, visto che al Museo Civico si trova una copia di tutta la serie completa che mi sembra non sia da collocare oltre i primissimi decenni del secolo. Il nostro chierico sembra riprendere la fisionomia del ritratto ideale di Claudio Caligola (fig. 7). La stessa testa, con caratteri più sdolcinati e deboli la vediamo comparire nell'*Adorazione dei pastori* di Giovan Battista Pellizzari del convento di S. Giu-



Figura 7.

stina nel pastore all'estrema destra, cosa che in qualche modo conferma ancora una volta il suo esordio nell'orbita del Damini.

2. Variazioni nella cronologia

Al momento di redigere le schede del catalogo daminiano relative all'*Adorazione dei Magi* e al *Martirio di S. Stefano* del Museo Civico di Padova, nel proporre la datazione mi ero allineato a precedenti autorevoli interventi, come quelli di Pallucchini⁽⁶⁾ e della Nepi Scirè⁽⁷⁾ che collocavano le due opere in un momento leggermente posteriore al 1612. Pur non condividendo una collocazione così precoce per le due opere avevo pensato tuttavia sempre ad un momento abbastanza giovanile, non anteriore al 1617 e non posteriore al 1619⁽⁸⁾.

(6) R. PALLUCCHINI, *La Pittura...*, cit., p. 188.

(7) G. NEPI SCIRÉ, *Damini*, cit., p. 356.

(8) Si vedano le mie schede in proposito in *Pietro Damini...*, cit., pp. 116-118.

Ero stato indotto a tale posizione dalle seguenti considerazioni. La pala con il *Martirio di S. Stefano*, che con l'altra condivide la provenienza dal monastero benedettino femminile di S. Stefano, manifesta ancora caratteri innegabilmente arcaici e pensavo che fosse stata realizzata insieme alla sua gemella in uno stesso momento.

Trovavo poi che la ripresa del mondo veronesiano nell'*Adorazione*, seppure frutto di ben consapevoli pensieri, fosse basata su di una serie di citazioni un po' troppo letterali per potere slittare ad un momento più maturo. Il magio inginocchiato di fronte al Bambino sembra infatti discendere direttamente dalle *Adorazioni* del Caliari della Gemäldegalerie di Dresda, della National Gallery di Londra o della chiesa di S. Corona di Vicenza. Pertanto questo uso ancora scolastico di elementi veronesiani non mi faceva includere la pala in quel gruppo di opere nelle quali Damini comincia a sganciarsi dall'eccessiva fedeltà ai suoi modelli formali per darcene un'interpretazione più libera. Mi sembrava anche di poter cogliere particolari assonanze nel gusto decorativo con le eleganti stoffe striate del *S. Prodocimo battezza i notabili di Asolo* del Duomo di S. Maria Assunta di Asolo, da porsi sicuramente prima del 1620.

Quello che però intimamente non mi convinceva in una siffatta sistemazione è l'uso di un mezzo pittorico ben più morbido della secca maniera che il nostro autore mostra negli anni 1617-1619.

Preso da confronti di natura formale e visiva avevo così tralasciato il controllo di una fonte importante e ben nota a chiunque si occupi di pittura padovana che ci offre la soluzione del problema cronologico.

Ringrazio pertanto Luca Caburlotto di avermi ricordato il seguente passo del Portenari⁽⁹⁾.

Questi, trattando della chiesa e del convento di S. Stefano, ci ricorda che la chiesa fu rifatta nel 1617 a cura della badessa Vitaliana Ferrarola. "... Ma la cappella dell'altare maggiore (quella dove appunto si trovava l'Adorazione *dei Magi*; n.d.r.) era riuscita troppo angusta, però l'anno 1622 Arcangela Buccinella della Torre monaca dell'istesso monastero ha fatto demolire detta cappella, e ne ha fatto fare un'altra molto nobile. ... L'altare dell'istessa cappella è stato fatto da suor Angela Zaguri cittadina Venetiana, il quale è ricco di marmi, e adornato di una leggiadrissima tavola di pittura di mano dell'eccellente Pittore Pietro

(9) A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, p. 469.

Damini da Castelfranco. Li muri della cappella per opera della presente Abbadessa Lucina Uberti saranno vestiti di due gran quadri di mano pure del medesimo Damini, uno delli quali rappresenterà il martirio di S. Lorenzo, l'altro il martirio di S. Stefano”.

Questa notizia pertanto ci fa portare al 1623, al più tardi ai primi del 1624, il *Martirio di S. Stefano* e fissare al 1622 l'*Adorazione dei Magi*. Visto che alla data in cui scriveva il Portenari era perfettamente a conoscenza del progetto di decorazione, è possibile ipotizzare che forse le due tele non ancora collocate fossero già state realizzate o, quantomeno, impostate e pertanto rispondenti ad un unico momento creativo. Va osservato pertanto che in particolare l'*Adorazione* ben può rientrare nel gruppo delle opere di Damini degli anni 1622-1623. Il volto della Madonna è infatti molto simile ai tratti dell'angelo della pala con il *Transito delle anime* del Museo di Treviso, già nella cappella del Rosario della chiesa di S. Agostino di Padova, datato 1622, mentre vediamo nel S. Giuseppe messo a punto un tipo fisionomico che vedremo adottato anche in opere successive.

In definitiva il quadro va letto come una sistemazione di elementi che vedremo ripetuti poi, un interessante esempio del passaggio tra quelle che i critici hanno definito le sue due maniere, quella “dura” e quella “morbida”.

3. Una novità

Mi è stata cortesemente segnalata un'interessante pala appartenente ad una collezione privata. Si tratta di una *Decollazione del Battista* (fig. 8), dipinta su tela, di cm 290 × 170.

L'opera è sicuro lavoro di buona qualità di Pietro Damini, come attesta la firma posta in basso a sinistra sul primo gradino della scalinata “P. De C. Franco F.”. È una firma che si trova ripetuta in tante sue opere, tra le quali basta ricordare *Lo scambio del bastone di comando e delle chiavi di Padova tra i rettori, i fratelli Massimo e Silvestro Valier* del Museo Civico di Padova, *La Madonna del Rosario salva una donna dal marito geloso* della parrocchiale di Loreo e *San Domenico brucia i libri eretici* della chiesa della Santa Croce di Venezia.

Il dipinto è in buono stato di conservazione e i non molti restauri integrativi, condotti nel corso di un intervento abbastanza recente, sono ben distinguibili rispetto alla stesura del colore originale.

Purtroppo i proprietari non sono stati in condizione di fornirmi alcuna indicazione che permetta di identificare la collocazione originaria dell'opera.



Figura 8.

La pala rivela a pieno i caratteristici modi del pittore di Castelfranco nelle forme asciutte e ben definite, nelle campiture di colore delimitate con cura, nel recupero del mondo formale e decorativo di Paolo Veronese che, come ormai è noto, sostanzia tutta la sua produzione. Il riferimento al Caliarì risulta particolarmente percepibile nell'impaginazione dell'immagine scorciata dal basso verso l'alto, nei personaggi riccamente abbigliati, nell'uso di architetture di sapore classico. Queste ultime sono facilmente confrontabili con quelle che compaiono nel *Martirio di San Simone* della chiesa di S. Gaetano di Padova, opera da datarsi al 1622-1625. Le stesse figurine poste a popolare la sommità del-

le architetture mentre assistono alla scena richiamano quelle del nostro dipinto e ugualmente le tipologie dei volti dei personaggi. La dama con il mantello rosso ha inoltre identici tratti fisionomici a quelli della nobildonna che si trova sulla destra nel quadro con *La Beata Giacoma scopre il pozzo dei martiri* della basilica di S. Giustina che viene datato al 1624⁽¹⁰⁾. Il modo di trattare le vesti dei personaggi, oltre che con quest'ultima tela, presenta forti analogie con quello che si riscontra nel *S. Agostino battezza un giovane* dell'Accademia Tadini di Lovere databile al 1625 circa⁽¹¹⁾.

Va inoltre osservato che l'impostazione generale del dipinto e la distribuzione delle figure presentano analogie con il *S. Leonardo libera uno schiavo* della chiesa di S. Benedetto di Padova generalmente datato tra il 1625 e il 1630.

Il dato stilistico porterebbe pertanto a collocare questa *Decollazione del Battista* a partire dagli anni 1624-1625.

Le notizie che sono riuscito a reperire dalle fonti ricordano a Padova solo due opere del Damini di questo soggetto. Rossetti⁽¹²⁾ e Brandolese⁽¹³⁾ menzionano le sue *Decollazioni* nelle chiese di S. Giovanni della Morte e di S. Mattia, attualmente disperse. Per la seconda delle due Brandolese riporta la firma che si trovava sul quadro "Petrus de C. Franco F. 1630", mentre la prima viene inclusa dal Ridolfi⁽¹⁴⁾, che risulta essere fonte notevolmente attendibile sul Damini, tra le primissime opere giovanili.

L'opera, viste le sue dimensioni e il soggetto, proviene senz'altro da una chiesa, ma diversità delle firme, a meno che non si contempi un possibile errore del Brandolese, non permetterebbe la sua identificazione con il dipinto che si trovava nella chiesa di S. Mattia.

Su di una sua eventuale provenienza da S. Giovanni della Morte mi sembra opportuno mantenere un certo margine di dubbio in considerazione del dato stilistico che sembra suggerire una collocazione cro-

(10) Si veda in proposito la relativa scheda di Anna Maria Spiazzi in *Pietro Damini...*, cit., p. 156.

(11) Si veda in proposito la relativa scheda di Marc'Alvise De Vierno in *Pietro Damini...*, cit., p. 178.

(12) G.B. ROSSETTI, *Descrizione delle Pitture, Sculture ed Architetture di Padova*, Padova 1780, pp. 182 e 235.

(13) P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, pp. 62 e 227.

(14) C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia 1648, p. 250.

nologica più avanzata di quella che avrebbe facendo fede alle indicazioni del Ridolfi.

Va comunque osservato che le misure della tela che si trovava a S. Mattia sono note. Questa, "scelta a disposizione della corona"⁽¹⁵⁾ era di piedi veneti $8,3 \times 4,8$.

Fatte le debite eccezioni riguardo al modo nel quale venivano prese le misure all'epoca, calcolando il piede veneto in m 0,347, le proporzioni coincidono, con una differenza di quasi 8 centimetri in più in altezza e di poco più di 3 in meno in larghezza con quelle del quadro qui presentato.

Ciò potrebbe far pensare ad un errore, dovuto a ipercorrettismo, come si è notato avvenire in alcuni altri casi, del Brandolese e far ipotizzare la provenienza della tela della chiesa di S. Mattia.

⁽¹⁵⁾ Si veda in proposito P.L. FANTELLI, *Un'inedita guida pittorica di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXVI, 1987, p. 207 e nota 136.

A.M. SPIAZZI

Il restauro dell'“Ascensione” di Paolo Veronese e di Pietro Damini nella chiesa di San Francesco a Padova

La presenza di opere di Paolo Veronese e della sua bottega a Padova e nel suo territorio si data a partire dalla metà del secolo XVI con la committenza, da parte dei benedettini, a S. Giustina e a Praglia, di opere particolarmente significative nel percorso stilistico di Paolo Veronese quali: “Il martirio di S. Giustina”, “La sacra famiglia con S. Giovannino”, “Il martirio dei SS. Primo e Feliciano”, “La gloria d'angeli”. Del 1555, documentata, è la “Trasfigurazione” del duomo di Montagnana e “ante” 1573 una “cena... in Padoa ai Padri della Maddalena” come il pittore stesso ricorda nel verbale del processo del 18 luglio 1573 a lui mosso per la “Cena” nel Refettorio dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia.

Per i Cappuccini di Padova esegue la “Cena di Cristo con gli apostoli” nel nono decennio, con l'aiuto della bottega, e la “Assunzione” per i Benedettini di S. Giustina. Sono dunque gli ordini monastici più influenti, legati a Venezia, che commissionano opere importanti a Paolo, oppure sono famiglie nobili quali i Capodivacca per la pala di S. Francesco o i Contarini per i quali, secondo la testimonianza del Ridolfi, sarebbero state dipinte le “Allegorie delle stagioni”⁽¹⁾.

La grande pala con l'“Ascensione”, compiuta nel 1575 per l'altare Capodivacca ubicato nel transetto a sinistra nella chiesa di S. France-

⁽¹⁾ Per i dipinti di Paolo Veronese a Padova: T. Pignatti, “Paolo Veronese” Venezia 1976; G. Baldissin Molli, schede n. 116, 117, 118, 119, 120, nel catalogo della mostra di Padova: “Da Bellini a Tintoretto” Roma 1991, pp. 195-202.

sco, subì le vicende già ricostruite dal Safarik⁽²⁾. Il dipinto, nonostante il depauperamento della zona inferiore con il gruppo degli "Apostoli" e l'aggiunta fatta dal Damini, con il recente restauro ha recuperato la piena leggibilità potendosi ora pervenire a un'analisi stilistica di confronto con le opere autografe del Veronese (fig. 1). Il dipinto, prima del



Fig. 1 - Paolo Veronese e Pietro Damini, l' "Ascensione", dopo il restauro.

(2) E. SAFARIK, "Un capolavoro di Paolo Veronese alla galleria nazionale di Praga" in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte" n. 7, 1968, p. 81-109.



Fig. 2 - Paolo Veronese, l' "Ascensione", particolare, dopo il restauro.

restauro, risultava pressoché illeggibile per l'alterazione delle vernici e per il denso strato di polvere depositatosi, ma, dopo le prime prove di pulitura, si poté riscontrare che nel passato non aveva subito gravi danni né depauperamento della materia pittorica. Perdite di colore e integrazioni di ritocco eseguite con un restauro, non documentato ma riferibile all'Ottocento se non al Novecento, si riscontrarono sul volto di Cristo, sul manto e sulla mano. Più estesi invece risultarono le velature eseguite dal Damini per raccordare la zona superiore, dipinta da Veronese, con gli "Apostoli" in basso⁽³⁾.

(3) A.M. SPIAZZI, "Veronese e Damini: l' 'Ascensione' per l'altare Capodivacca: il 'furto nefario' e il completamento 'felici pennicillo' del 1625", in "Pietro Damini 1592-1631. Pittura e Controriforma", Milano 1993, pp. 39-40.

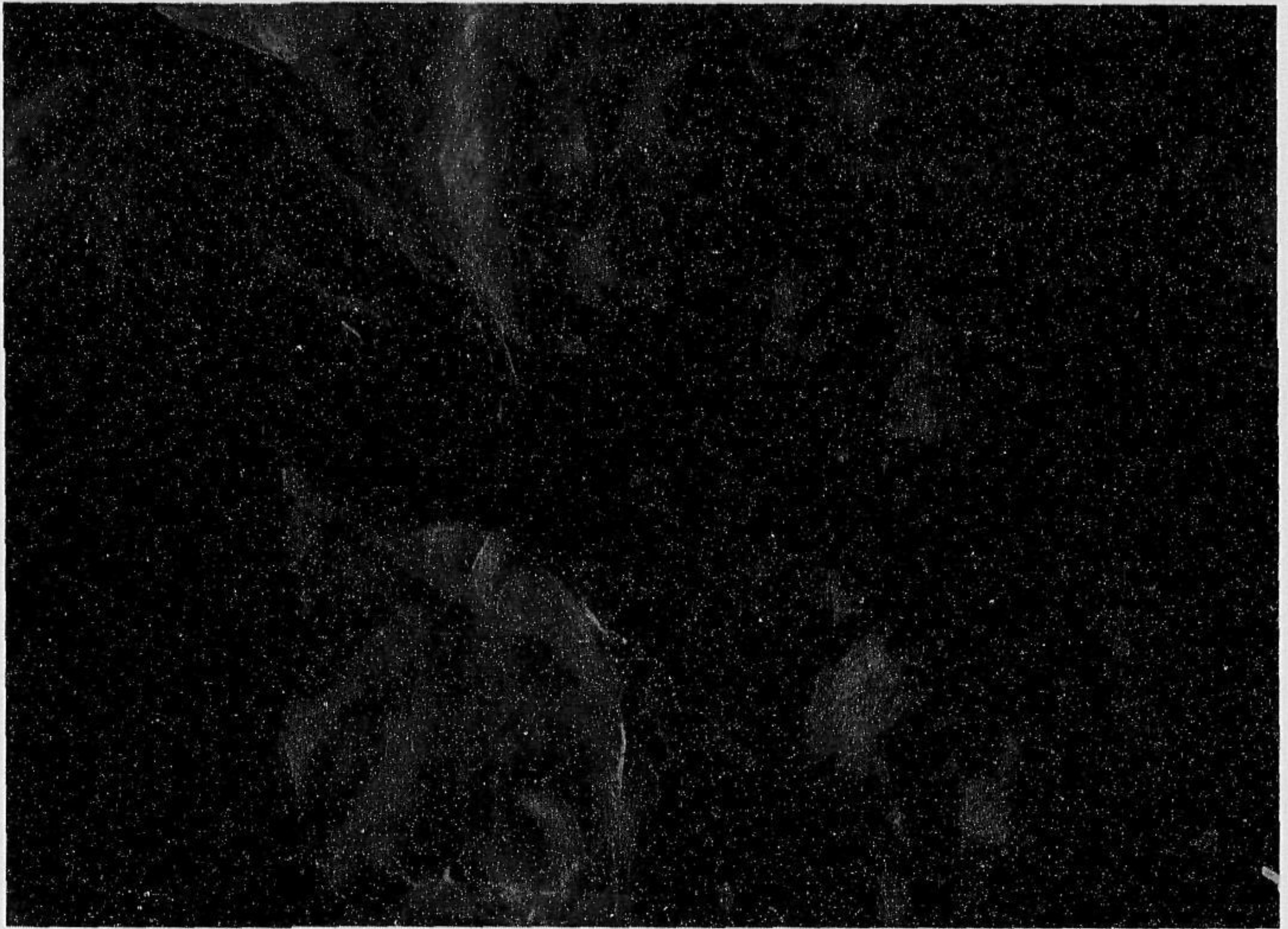


Fig. 3 - Paolo Veronese: l'“Ascensione”, particolare, radiografia.

La difformità tra le due parti, riscontrabile sul piano stilistico, nel corso del restauro è stata verificata anche nella tecnica di esecuzione, nonostante il Damini in questa opera abbia cercato di adeguarsi, per quanto possibile, ai modi del Veronese. La zona superiore dell'“Assunzione”, dipinta dal Veronese, è costituita da due teli in lino a tramatura molto sottile mentre quella inferiore è costituita da tre teli in lino a tramatura più larga. La preparazione risulta omogenea, di medio spessore, nel Veronese, di colore rosso-bruno e molto sottile nel Damini. L'altezza della zona inferiore è di cm. 187, cm. 204 quella superiore; e la larghezza di cm. 188. Il dipinto con il gruppo di “Apostoli” ora a Praga, nonostante lo scarto di cm. 10 c.a. sia in larghezza che in altezza, corrisponde correttamente quale zona inferiore della pala Capodivacca poiché nel furto dovette essere ritagliata malamente e in fretta.

Una serie di indagini radiografiche, riflettografiche e chimiche, effettuate durante il restauro, hanno reso possibile una conoscenza più articolata della tecnica di esecuzione della pala Capodivacca, riscontrandosi in essa possibili confronti con altre opere del Veronese, confermandosi, come già verificato in altri dipinti dell'artista, un modo di

dipingere a larghe pennellate, così come nell'affresco, con una definizione delle fronde, dei volti e dei paesaggi nettamente leggibile, a comparsa indiretta di una sicurezza straordinaria nel delineare graficamente i singoli elementi e la composizione nel suo insieme. Interessante in tal senso è la correzione della testa del Cristo e del piede quale revisione di un'ideazione nella quale il pittore volle accentuare, nella stesura pittorica, l'effetto della figura di Cristo fortemente scorciata dal basso verso l'alto.



Fig. 4 - Radiografia di uno dei volti nel dipinto di Paolo Veronese "Il convito in casa di Levi" (da: Quaderni della soprintendenza... 1984).

Il confronto delle teste dei putti intorno al Cristo con la testa di uno dei commensali nella "Cena in casa di Levi" dimostra chiaramente la stretta analogia nella tecnica di esecuzione dei due dipinti; così come le fronde sono, nell'indagine radiografica, pariteticamente affini alle

fronde nelle "Stimate di S. Francesco" ora alle Gallerie dell'Accademia a Venezia (figg. 2-3)⁽⁴⁾.

L'analisi dei pigmenti dei colori e della preparazione, qui di seguito analizzati da Stefano Volpin, confermano la qualità della tecnica di esecuzione nel Veronese, ma anche nel Damini che, in questo dipinto, realizza al meglio anche nella tecnica di esecuzione il confronto con il grande artista veneziano⁽⁵⁾.

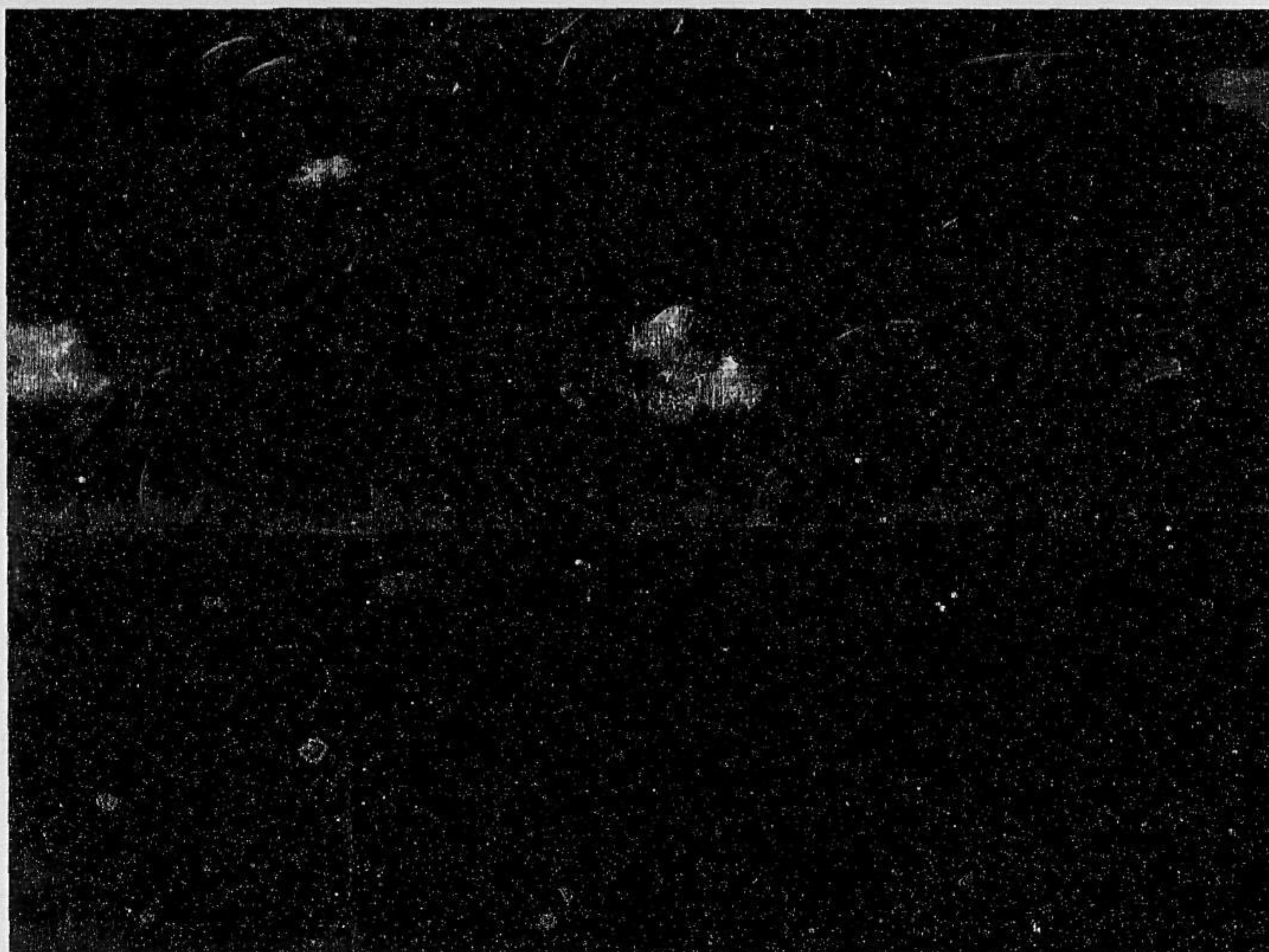


Fig. 5 - Particolare dell'"Ascensione" nella linea di giuntura tra la tela dipinta dal Veronese (zona superiore) e la tela dipinta dal Damini (zona inferiore).

(4) Per la tecnica di esecuzione di Paolo Veronese sono fondamentali gli studi e le ricerche effettuate dalla Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia in occasione delle celebrazioni per il quarto centenario della morte di Paolo Veronese: "Paolo Veronese-Restauri. Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia", n. 15, Venezia 1988. Inoltre: "Il restauro del convito in casa di Levi di Paolo Veronese". Quaderni della Soprintendenza dei beni artistici e storici di Venezia, n. 11, Venezia 1984; L. LAZZARINI, "Il colore dei pittori veneziani tra il 1480 e il 1580: materiali e tecnica" in "Studi veneziani", supplemento n. 5, Bollettino d'Arte, 1983, pp. 143-144; P. SPEZZANI, "Riflettoscopia e indagini non distruttive", Milano 1992; F.R. PESENTI, "Sul colore di Paolo Veronese" in "Ricerche di storia dell'arte" n. 51, 1993, pp. 5-19.

(5) D. BANZATO, "Pietro Damini e i suoi modelli formali" in "Pietro Damini..." op. cit., pp. 27-38.

STEFANO VOLPIN

Analisi stratigrafiche del dipinto raffigurante l'“Ascensione”

Premessa

Su incarico della direzione dei lavori sono state eseguite analisi stratigrafiche su quindici campioni prelevati dal dipinto in oggetto; dieci riguardano la parte superiore, quella dipinta dal Veronese, ed i rimanenti cinque la zona sottostante, del Damini. Gli obiettivi delle indagini sono strettamente legati alla particolare natura del manufatto artistico: si tratta infatti di un'opera eseguita da due autori diversi, in tempi diversi e dai connotati storico-artistici ben precisi⁽¹⁾. Lo studio, a carattere prevalentemente stratigrafico, è quindi volto soprattutto all'identificazione dei materiali costitutivi in entrambe le zone del dipinto. In questo modo è possibile comprendere meglio le tecniche pittoriche adottate dai due artisti ed osservarne differenze ed analogie, sia per quel che riguarda la natura dei materiali, sia per la distribuzione degli stessi nella “costruzione” del manufatto artistico.

Le indagini sono state condotte, in accordo con le Raccomandazioni NORMAL 14/83, su sezioni trasversali dei campioni mediante osservazioni al microscopio ottico, con sorgenti di luce visibile ed ultravioletta, integrate con tests microchimici, prove istochimiche per l'identificazione della categoria di appartenenza dei legami direttamente sulla sezione, ed analisi chimica elementare al microscopio elettronico corredato di microsonda (NORMAL 8/81).

(1) Si veda, in proposito, l'articolo di A.M. SPIAZZI, *Veronese e Damini: l'Ascensione per l'altare Capodivacca, il “furto nefario” e il completamento “felici penicillo” del 1625*, riportato nel catalogo della mostra Pietro Damini 1592-1631, Milano 1993.

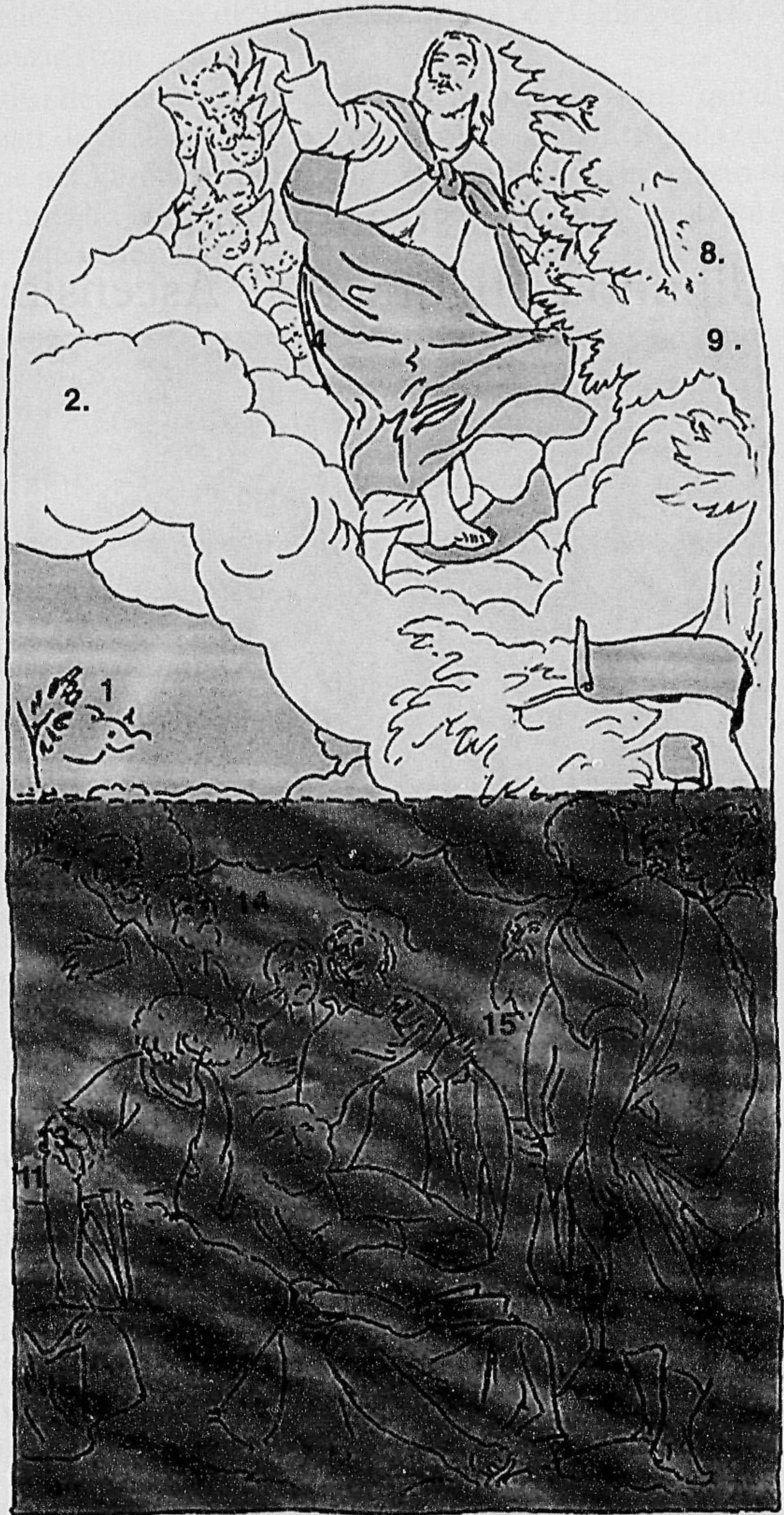


Immagine del dipinto con i punti di prelievo dei campioni.

CAMPIONE N° 1

Punto di prelievo-zona Veronese: dalla nuvola bianca dietro la vegetazione, centralmente e vicino al margine sinistro del dipinto.

Natura del campione ed osservazione della superficie allo stereomicroscopio: piccoli frammenti di materiale comprendente lo strato di preparazione giallo scuro ed aventi la superficie pittorica bianca con punti di azzurro e rosso-arancio.

Commento della stratigrafia:

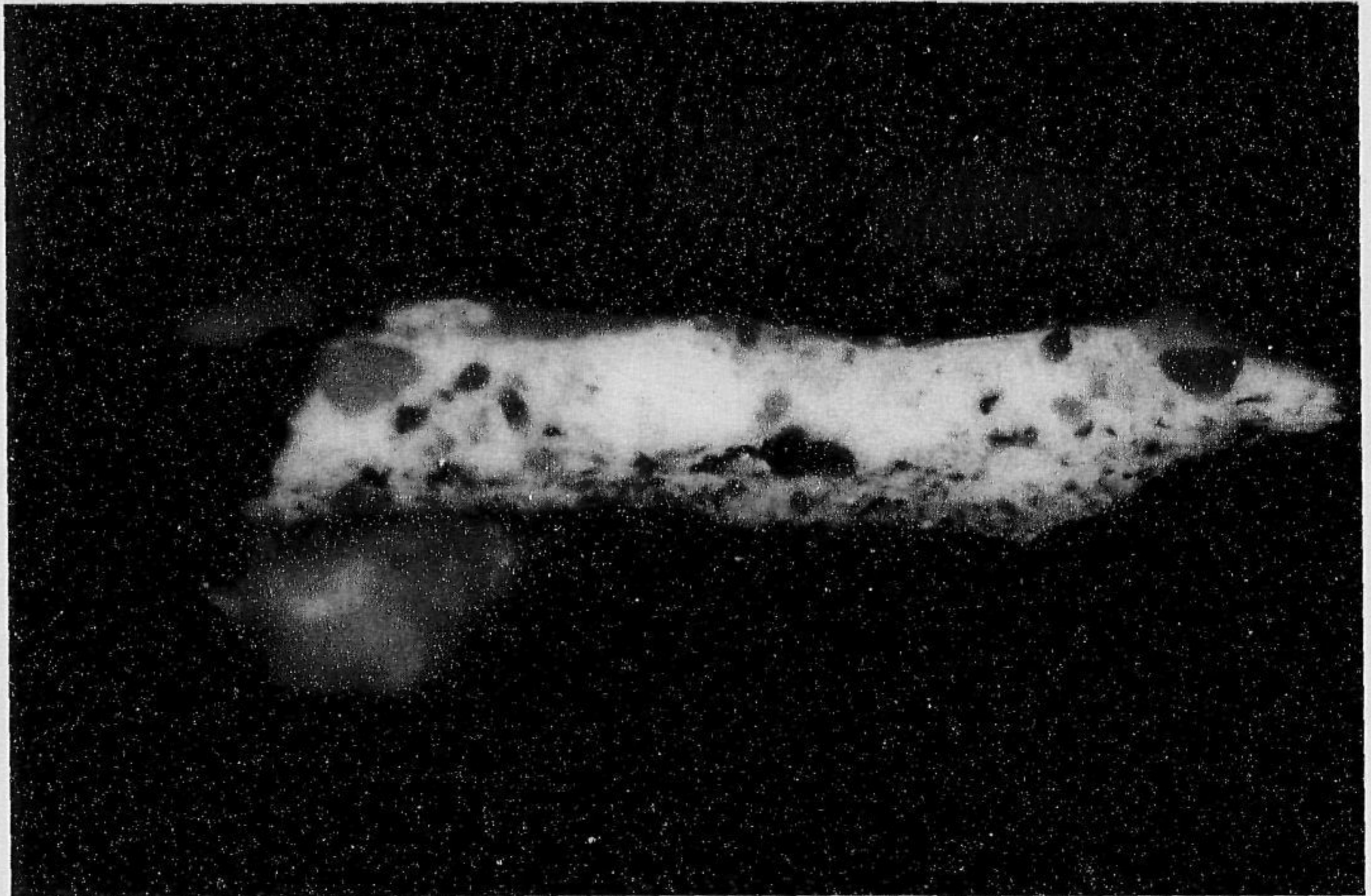
1) Strato giallo-bruno costituito prevalentemente da silicati e silico-alluminati di calcio e potassio; non sono state rilevate quantità significative di gesso e calcite, mentre per quel che riguarda il legante organico impiegato sembra probabile⁽²⁾ l'impiego di materiali di origine proteica (Colle Animali). Si tratta pertanto di uno strato preparatorio composto da *Materiali Argillosi* chiari in quanto poveri di minerali ferrosi (*creta bianca*).

2) Sottile film di solo materiale organico dotato di scarsa fluorescenza UV, steso con l'evidente scopo di impermeabilizzare la preparazione e rendere il supporto più idoneo a ricevere gli strati pittorici. Dai tests colorimetrici di natura istochimica, uniti a prove di solubilità, sembra che il materiale impiegato per lo scopo sia costituito da una miscela di *Olii Siccativi* e *Resine Naturali*. Lo spessore, abbastanza regolare, è di 5 µm circa.

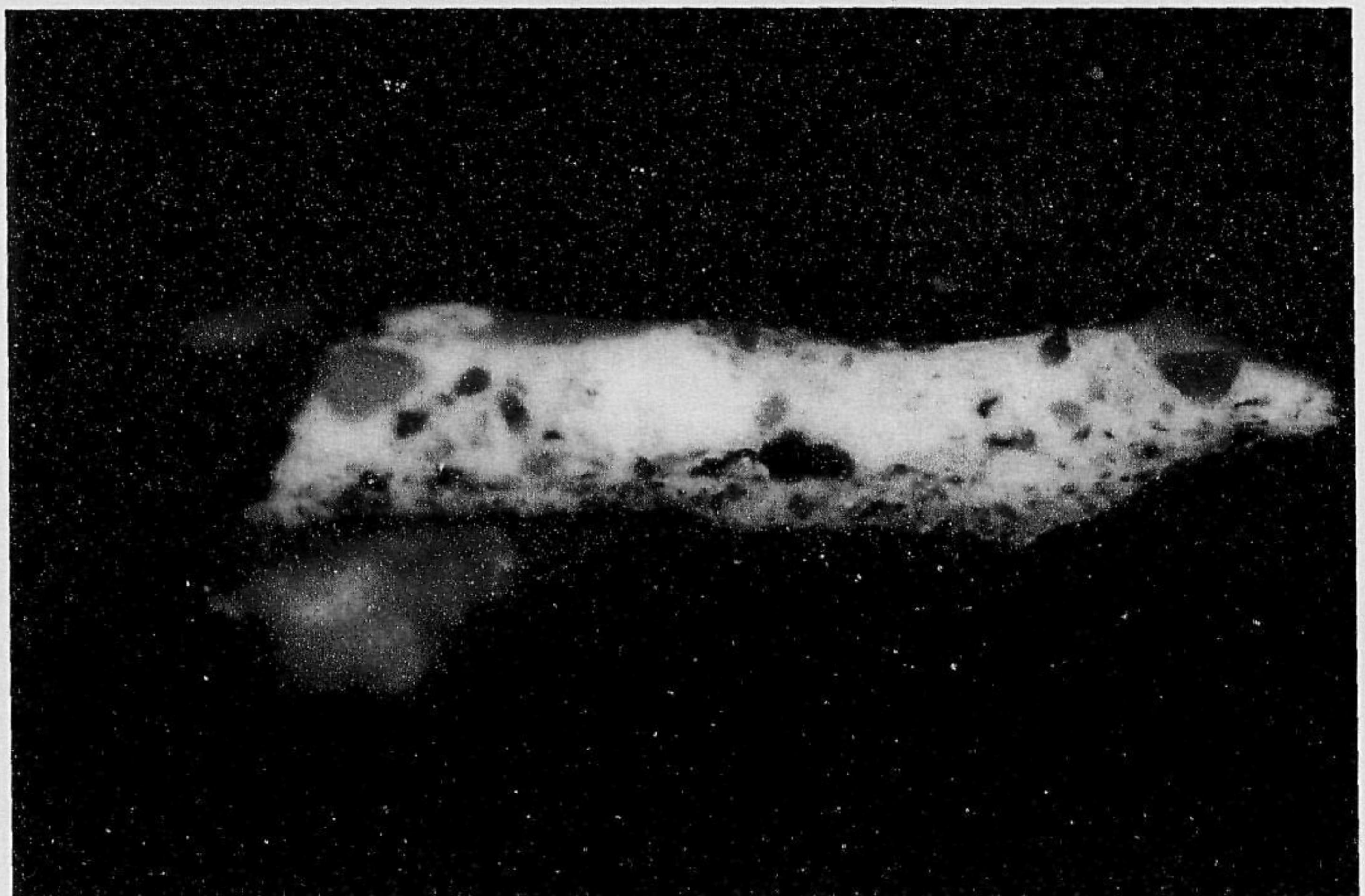
3) Strato pittorico azzurro relativo al cielo sopra il quale è dipinta la nuvola bianca; è costituito da una matrice bianca di Biacca (*Bianco di Piombo*) entro cui è dispersa dell'*Azzurrite* macinata molto fine, contenente diverse impurezze di calcite e, in misura minore, silice. Lo spessore misurato nella sezione vale mediamente 20 µm.

4) Spessa pennellata chiara della nuvola resa mediante un impasto, ad olio, abbastanza eterogeneo di pigmenti, fra i quali il prevalente è ovviamente il *Bianco di Piombo*. Entro tale matrice bianca sono stati identificati, in ordine di abbondanza relativa: *Azzurrite* in grossi cristalli blu fortemente birifrangenti, *Minio* e *Litargirio*, entrambi pig-

(2) Si ritiene utile sottolineare che, nel presente lavoro, i dati relativi ai leganti organici, determinati come al solito sulla base di tests chimici ed istochimici, sono di difficile interpretazione in quanto i campioni sono stati prelevati dal dipinto successivamente alle recenti operazioni di restauro. Operazioni che hanno introdotto nella mestica e nel colore rilevanti quantitativi di materiali resinosi con l'evidente scopo di consolidare il dipinto, ma che di fatto interferiscono sui tests analitici arrivando spesso ad impedire un riconoscimento certo dei materiali organici originali.



Microfotografia del campione 1 - 183 ingrandimenti



Fluorescenza UV del campione 1 - 166 ingrandimenti

menti a base di piombo, il primo dei quali in caratteristici aggregati microcristallini rosso-arancio ed il secondo (meno comune come pigmento) dal color giallo chiaro; *Oltremare Naturale (Lapislazzuli)* in piccoli cristalli allungati dai toni blu-violacei, piuttosto impuri di quarzo (si veda in alto a destra nelle immagini allegate). Lo spessore medio è di 80 µm circa.

CAMPIONE N° 2

Punto di prelievo-zona Veronese: dal nuvolone grigio-azzurro con sfumature rosa, in alto a sinistra.

Natura del campione ed osservazione della superficie allo stereomicroscopio: frammenti di materiale pittorico ancora completo di tutti gli strati, dalla preparazione giallo-arancio alla superficie pittorica che si presenta più scura rispetto al campione precedente.

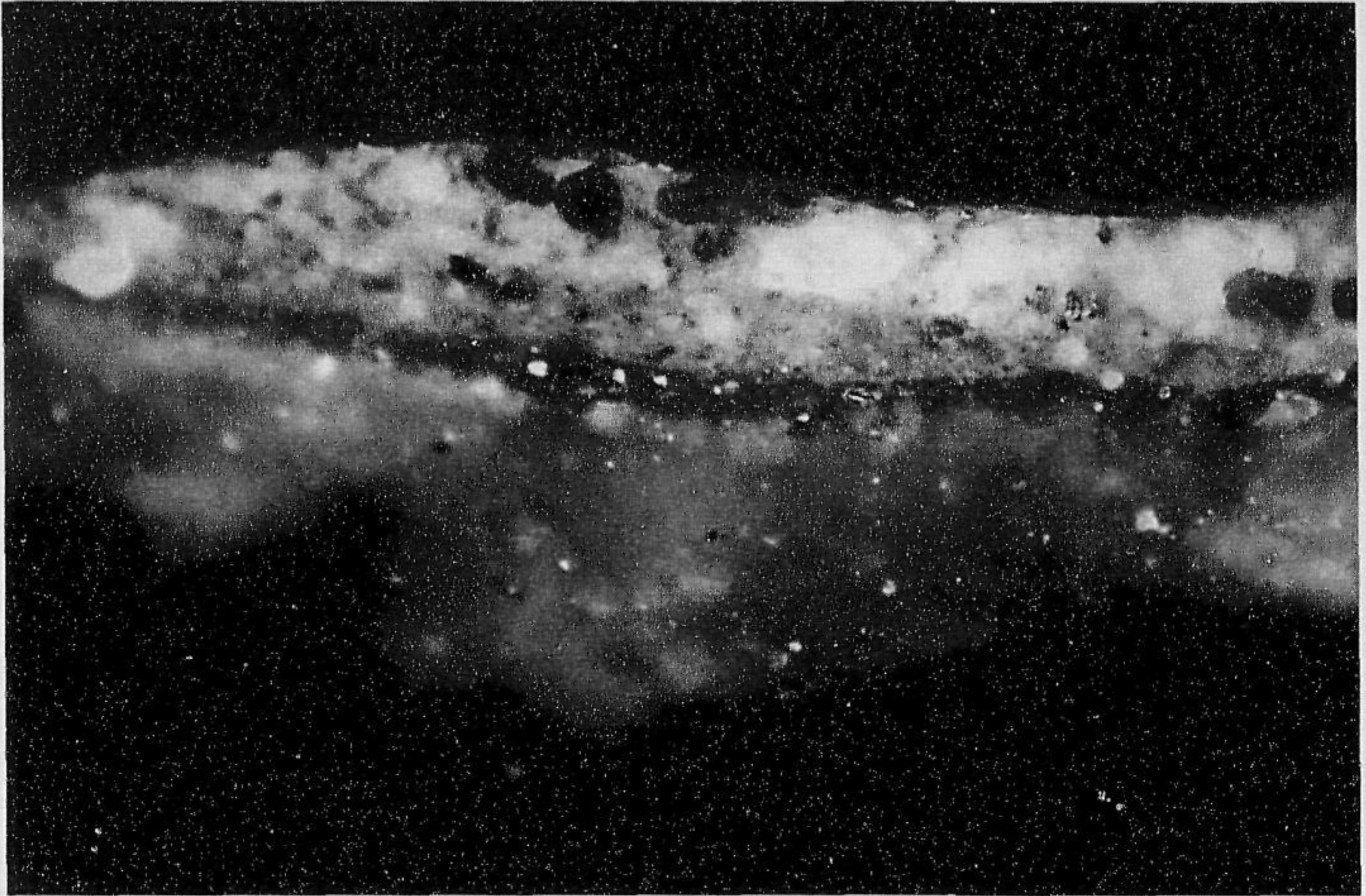
Commento della stratigrafia:

1) Strato preparatorio di color giallo-arancio a causa della presenza di Colle Animali come leganti; l'aggregato minerale è costituito da materiali argillosi la cui composizione media, calcolata con l'ausilio della microsonda elettronica è: SiO₂ (53%), Al₂O₃ (29%), K₂O (11%), CaO (4%), Fe₂O₃ (2%), MgO (1%). Come si vede, l'analisi di questa seconda sezione conferma quanto emerso in quella precedente: la preparazione non è composta dal consueto impasto di gesso e colla, ma la frazione inorganica è costituita da *Creta Bianca*. Lo spessore massimo misurato è di 100 µm.

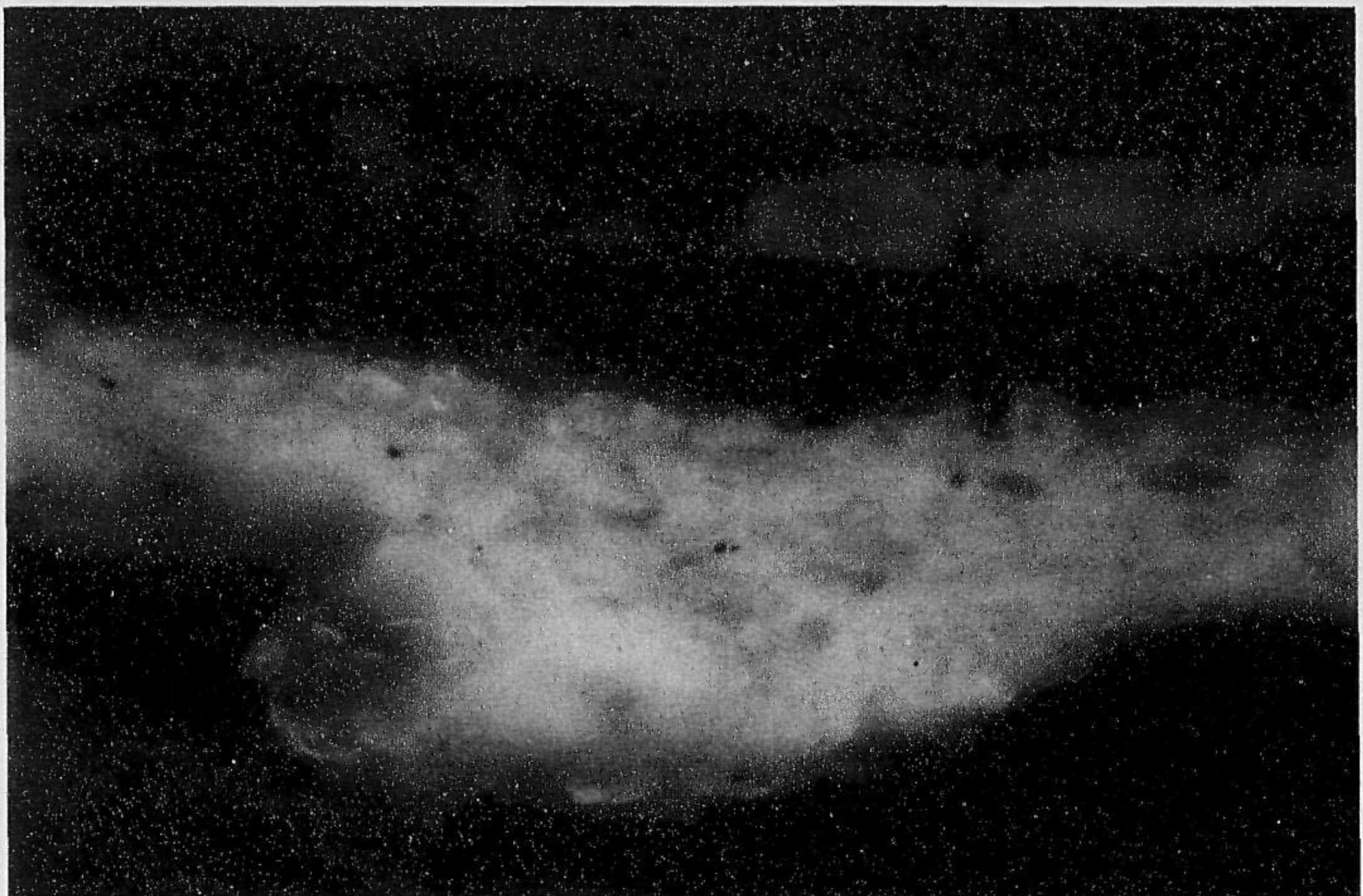
2) Sottile strato bruno sostanzialmente composto dagli stessi materiali del precedente ma dotato di minor fluorescenza a causa probabilmente di una minor quantità di legante ed alla presenza di piccole quantità di pigmenti poco fluorescenti nell'UV, quali *Azzurrite* (in particelle molto piccole) e *Ocra Rossa*. Lo spessore è uniforme e misura mediamente circa 20 µm.

3) Primo strato pittorico azzurro, reso mediante una pennellata ad olio ricca di *Biacca* ed *Azzurrite* macinata molto finemente; l'impasto comprende anche piccole quantità di *Ocra Rossa* e di *Nerofumo*. Lo spessore è di 10 ÷ 30 µm.

4) Seconda pennellata di azzurro chiaro con punti di rosa: si tratta del colore finale delle nuvole in ombra a sinistra del Cristo. I pigmenti utilizzati in questo strato pittorico sono pressoché gli stessi del precedente: *Bianco di Piombo*, *Azzurrite* e poca *Ocra Rossa*. Vi sono tutta-



Microfotografia del campione 2 - 366 ingrandimenti



Fluorescenza UV del campione 2 - 416 ingrandimenti

via due piccole differenze: l'azzurrite impiegata è in particelle molto più grandi, segno di una macinazione più grossolana; e il tenore di biacca è in questo caso maggiore, come evidenziato chiaramente nell'immagine di fluorescenza UV in cui si vede che lo strato è più chiaro in quanto più ricco di composti del piombo (biacca) dotati di maggior fluorescenza UV. Lo spessore medio è di 35 μm .

CAMPIONE N° 4

Punto di prelievo-zona Veronese, parte ridipinta dal Damini: da una piega del manto blu del Cristo - mezzotono.

Natura del campione ed osservazione della superficie allo stereomicroscopio: i frammenti prelevati conservano solo tracce della preparazione giallo scuro ed hanno la superficie pittorica di color azzurro intenso.

Commento della stratigrafia:

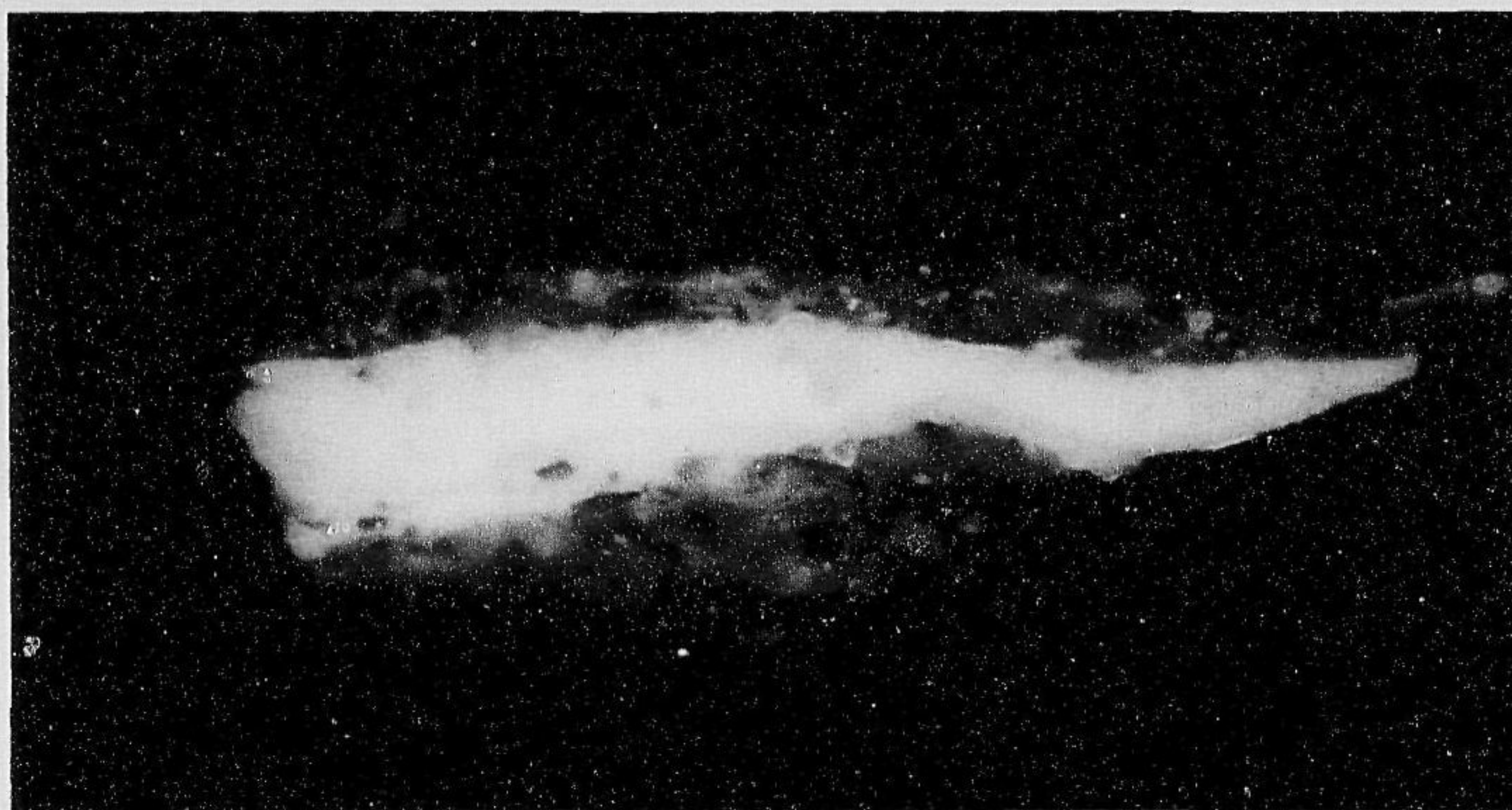
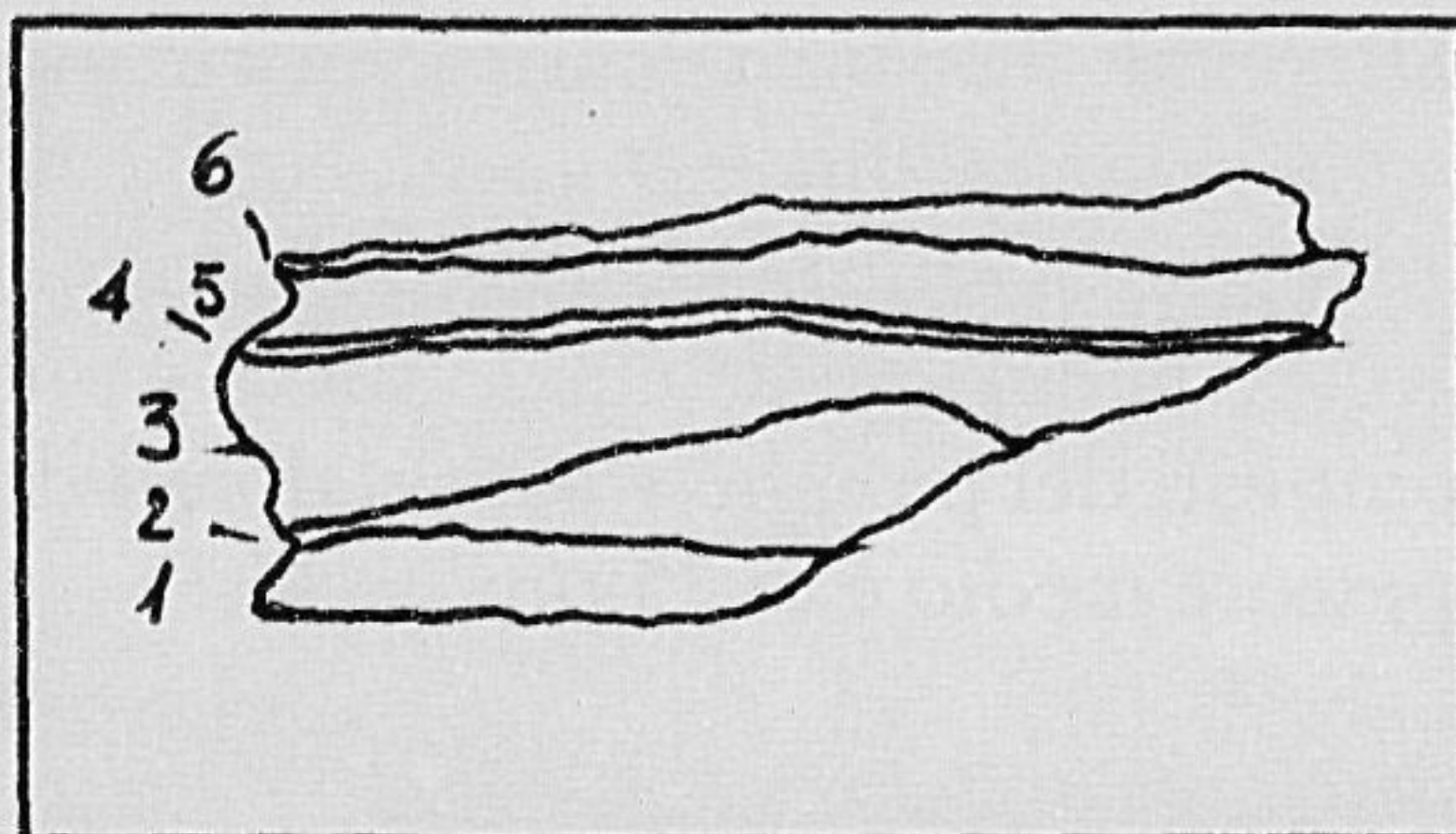
1) Tracce della preparazione giallo-bruna avente una composizione analoga a quella riscontrata nei campioni precedenti.

2) Strato pittorico blu, presumibilmente traccia della prima stesura del manto ad opera del Veronese, la cui composizione, come si vedrà, non differisce molto rispetto a quella successiva del Damini. Il colore è qui reso mediante un impasto, ad olio, di *Bianco di Piombo* ed *Azzurrite* in particelle intensamente colorate, dalla granulometria media e prive di grosse impurezze minerali. Lo spessore massimo visibile nella sezione esaminata è di 80 μm .

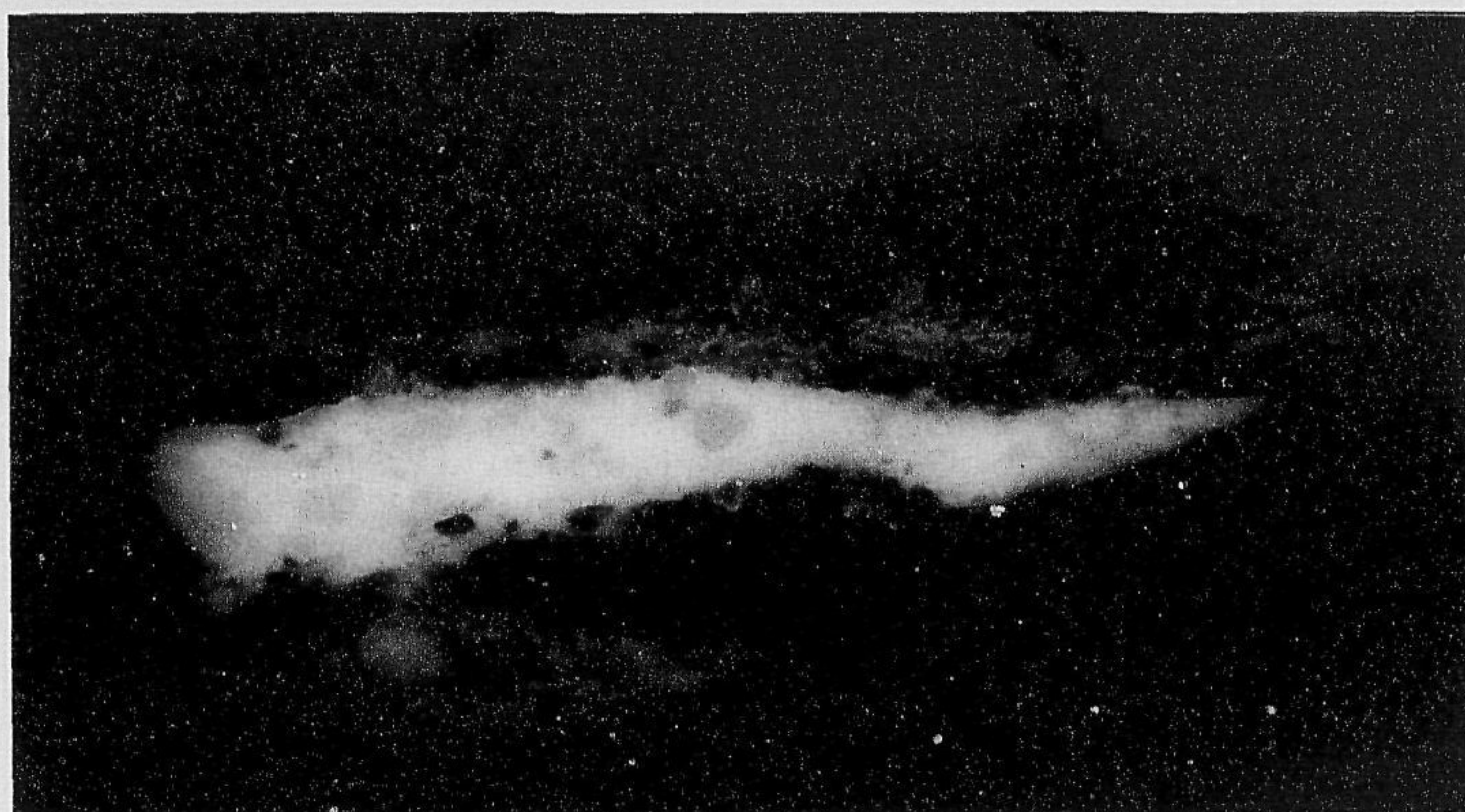
3) Spesso strato bianco costituito da *Bianco di Piombo* unito a particelle di *Calcite* e *Quarzo* aventi funzioni di carica minerale; il legante è ancora un olio siccativo. Si tratta con ogni probabilità di un nuovo strato di preparazione, steso sul colore precedente con lo scopo di rendere la superficie pronta per una nuova stesura pittorica. Lo spessore è di 45÷90 μm .

4) Sottile film di materiale organico fortemente ingiallito dovuto ad una "mano" di vernice oleo-resinosa stesa, come finitura, sopra il nuovo strato di preparazione.

5) Nuovo strato pittorico blu costituito, analogamente al n° 2, da un impasto ad olio di *Bianco di Piombo* ed *Azzurrite*; quest'ultima si presenta nei classici cristalli blu-verde, fortemente birifrangenti e mediamente di discrete dimensioni. Lo spessore è di 25÷30 μm .



Sezione e foto del campione 4 - 366 ingrandimenti



Fluorescenza UV del campione 4 - 416 ingrandimenti

6) Strato finale blu più scuro rispetto il precedente sia perché meno ricco di pigmento bianco, ma soprattutto composto da un blu diverso dai precedenti. Le analisi hanno infatti dimostrato che i materiali utilizzati in questa stesura finale sono: l'*Oltremare Naturale* (*Lapislazuli*) e poco *Bianco di Piombo*. Lo spessore è poco omogeneo e vale $20 \div 60 \mu\text{m}$.

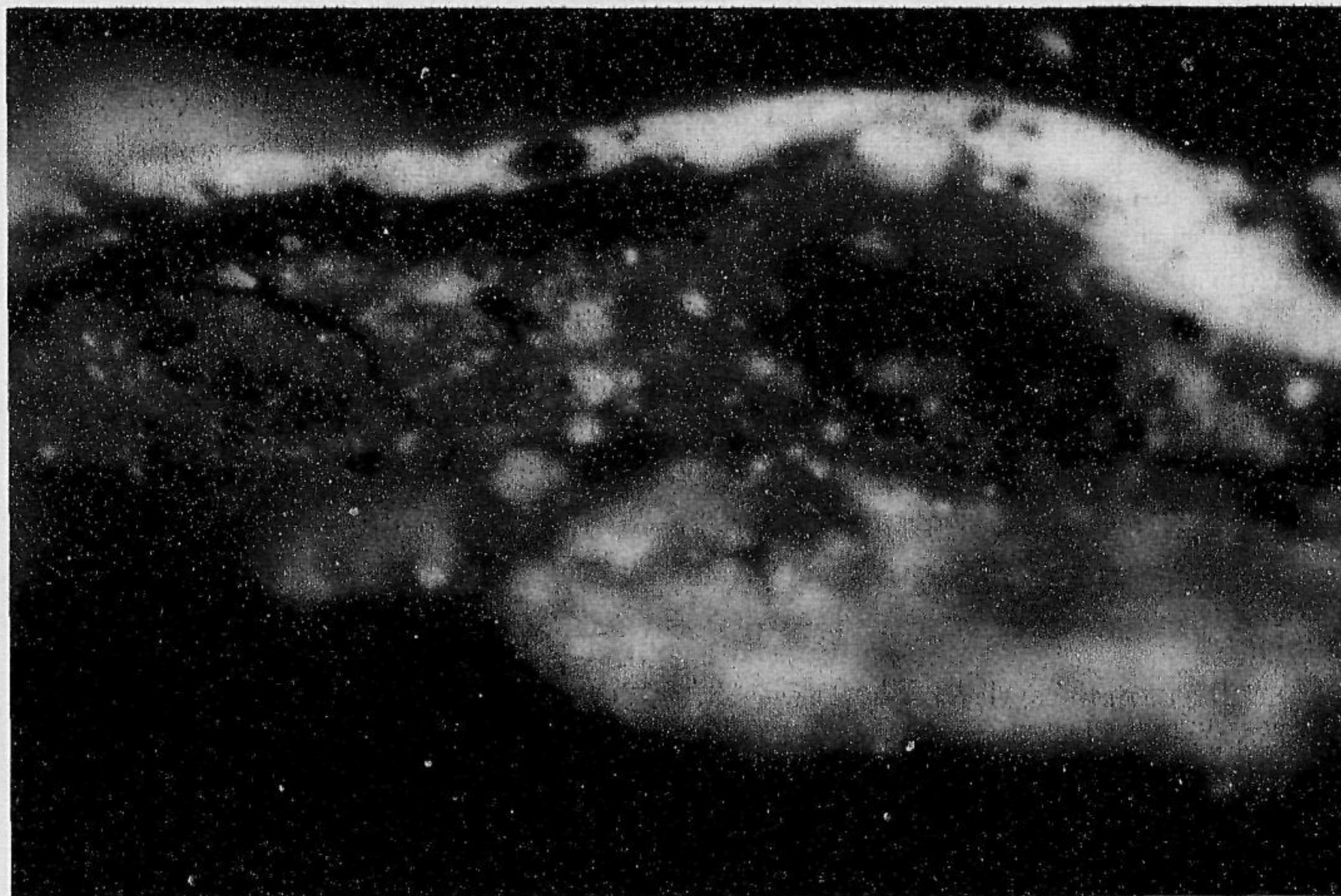
CAMPIONE N° 7

Punto di prelievo-zona Veronese: dalla guancia rosa del primo angioletto in basso alla sinistra del Cristo (destra rispetto l'osservatore).

Natura del campione ed osservazione della superficie allo stereomicroscopio: frammenti superficialmente pigmentati in rosa con sfumature violacee; anche questi campioni sono completi dello strato preparatorio giallo-bruno.

Commento della stratigrafia:

1) Preparazione giallo-bruna costituita da un unico strato di materiali argillosi in un legante proteico. La composizione chimica media



Microfotografia del campione 7 - 366 ingrandimenti

determinata al SEM-EDAX, molto simile ai campioni 3 e 9, è la seguente: SiO₂ (41%), Al₂O₃ (17%), K₂O (8%), CaO (31%), Fe₂O₃ (2%), MgO (1%).

2) Sottile strato rosso-bruno, nettamente distinguibile dal successivo solo nell'immagine in fluorescenza ultravioletta, dove appare più scuro in virtù della minor presenza di composti di metalli pesanti. Si tratta infatti di un primo film pittorico a base di *Ocre Rosse* e poco *Bianco di Piombo*. Lo spessore è abbastanza omogeneo e vale circa 10÷15 µm.

3) Spesso strato pittorico molto eterogeneo in quanto costituito da quattro-cinque pigmenti diversi, fra i quali il *Bianco di Piombo* prevale nettamente (fluorescenza chiara dello strato). Entro la matrice bianca vi sono inoltre *Ocre Gialle e Rosse*, *Nero Carbone* di probabile origine vegetale (tipo nero di vite) e un po' di *Lacca Rossa*; il legante è sempre di natura lipidica (olio siccativo). Lo spessore è poco uniforme e, nella sezione osservata, vale 25÷70 µm.

4) Strato rosso-viola molto intenso costituito da un materiale omogeneo, colloforme e dotato di una fluorescenza UV rosata. Si tratta di una pennellata di sola *Lacca Rosso-viola a smalto*, data probabilmente con l'intento di rendere un'ombra sul volto dell'angioletto (si noti come, nella sezione fotografata, lo strato in questione si interrompa). Lo spessore è di circa 15 µm.

5) Strato finale rosa composto da una matrice bianca di *Biacca*, entro cui vi sono diversi aggregati microcristallini di *Minio*; il medium è ancora un olio siccativo. Lo spessore vale circa 15÷40 µm.

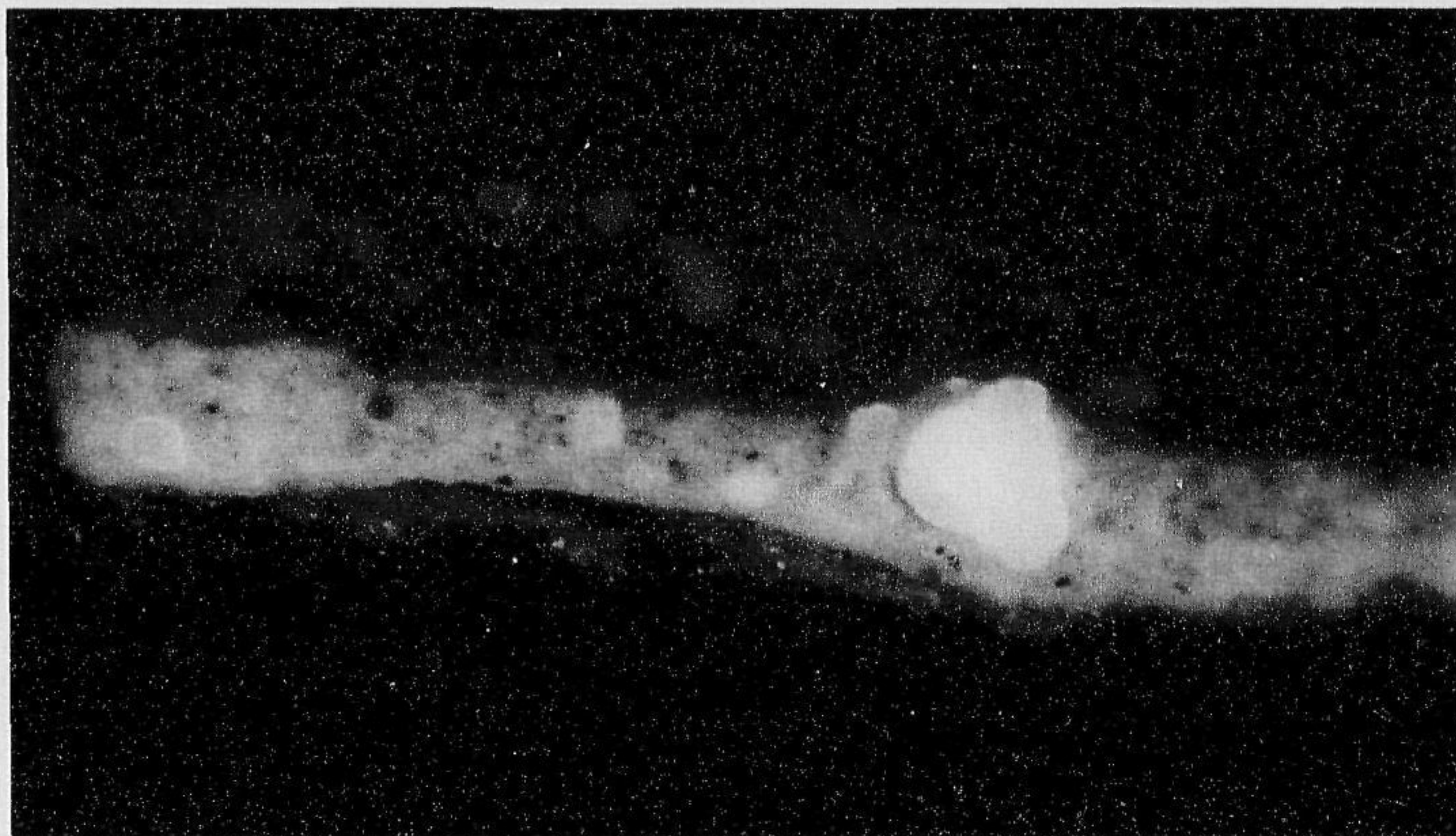
CAMPIONE N° 8

Punto di prelievo-zona Veronese: dal fogliame verde scuro in alto a destra del margine del dipinto.

Natura del campione ed osservazione della superficie allo stereomicroscopio: piccoli frammenti di color verde scuro e che conservano, analogamente a molti altri campioni, tracce dello strato bruno di preparazione.

Commento della stratigrafia:

1) Tracce della preparazione giallo-bruna costituita, come in tutti i campioni fin qui esaminati, da creta bianca in un medium di probabile natura proteica.



Microfotografia del campione 8 - 366 ingrandimenti

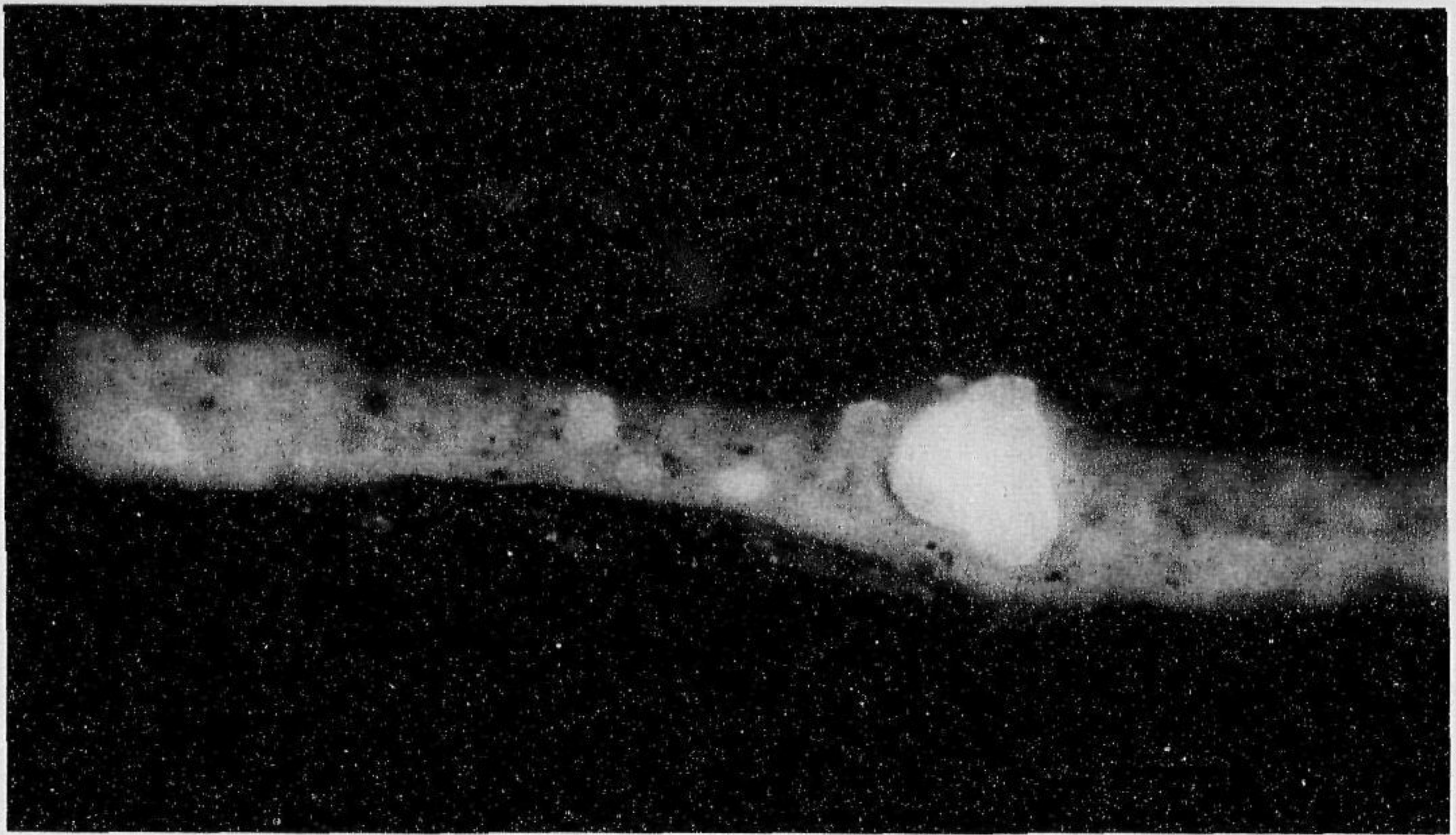
2) Strato chiaro probabilmente relativo al cielo ed alle nuvole sopra le quali è stato poi dipinto l'albero con le foglie. La composizione del film pittorico è infatti molto vicina a quanto ritrovato nei campioni 2 e 3, relativi alle nuvole dall'altra parte del dipinto, non coperte poi da vegetazione. Si tratta dunque di un impasto, ad olio, di *Bianco di Piombo* unito a poca *Azzurrite* macinata molto fine e *Lacca Rossa*, sempre in particelle piccole. Lo spessore medio misura circa 30 μm .

3) Pennellata verde scura relativa ad una foglia dell'albero, resa in questo caso mediante un miscuglio di pigmenti dotati di scarsissima fluorescenza nell'ultravioletto (si veda l'immagine allegata). Si tratta infatti di un impasto di *Terra Verde*, *Malachite* e poco *Nero Carbone* in un legante lipidico (olio siccativo); la sezione evidenzia anche qualche cristallo di azzurrite, da considerarsi solamente come impurezza. Lo spessore medio misurato nella sezione è di 55 μm .

CAMPIONE N° 9

Punto di prelievo-zona Veronese: dal fogliame in alto a destra, zona molto vicina al campione precedente; riflesso chiaro di una foglia.

Natura del campione ed osservazione della superficie allo stereomicroscopio: frammenti apparentemente molto simili al campione precedente, ma con la superficie pittorica gialla.



Microfotografia del campione 9 - 366 ingrandimenti

Commento della stratigrafia:

1) Preparazione giallo-bruna analoga a quella dei campioni precedenti. La composizione chimica media della frazione inorganica in questo caso è: SiO_2 (42%), Al_2O_3 (17%), K_2O (9%), CaO (27%), Fe_2O_3 (3%), MgO (2%).

2) Sottile strato chiaro avente una composizione molto simile a quella riscontrata nel campione n° 8: si tratta infatti di un impasto, ad olio, di *Bianco di Piombo*, *Azzurrite* macinata molto finemente e poca *Lacca Rossa*. Ancora una volta lo strato osservato si riferisce con ogni probabilità alle nuvole chiare sopra le quali, in un secondo momento, è stato dipinto l'albero alla sinistra del Cristo. Lo spessore varia in questo caso tra i 20 e i 30 μm .

3) Pennellata verde scura corrispondente alla zona in ombra del fogliame; infatti sia l'aspetto che la composizione chimico-mineralogica dei materiali utilizzati sono pressoché identici a quelli ritrovati nel campione precedente. Si tratta dunque di un miscuglio di *Terra Verde*, *Malachite* e poco *Nero Carbone*. Lo spessore vale 20 μm circa.

4) Film pittorico finale, di color giallo-verde, relativo ad un riflesso chiaro delle foglie. Il colore è in questo caso reso mescolando un pigmento bianco coprente come la *Biacca* con dell'*Ocra Gialla* e della *Malachite*. Lo spessore è ancora compreso fra i 20 e i 30 μm circa.

CAMPIONE N° 11

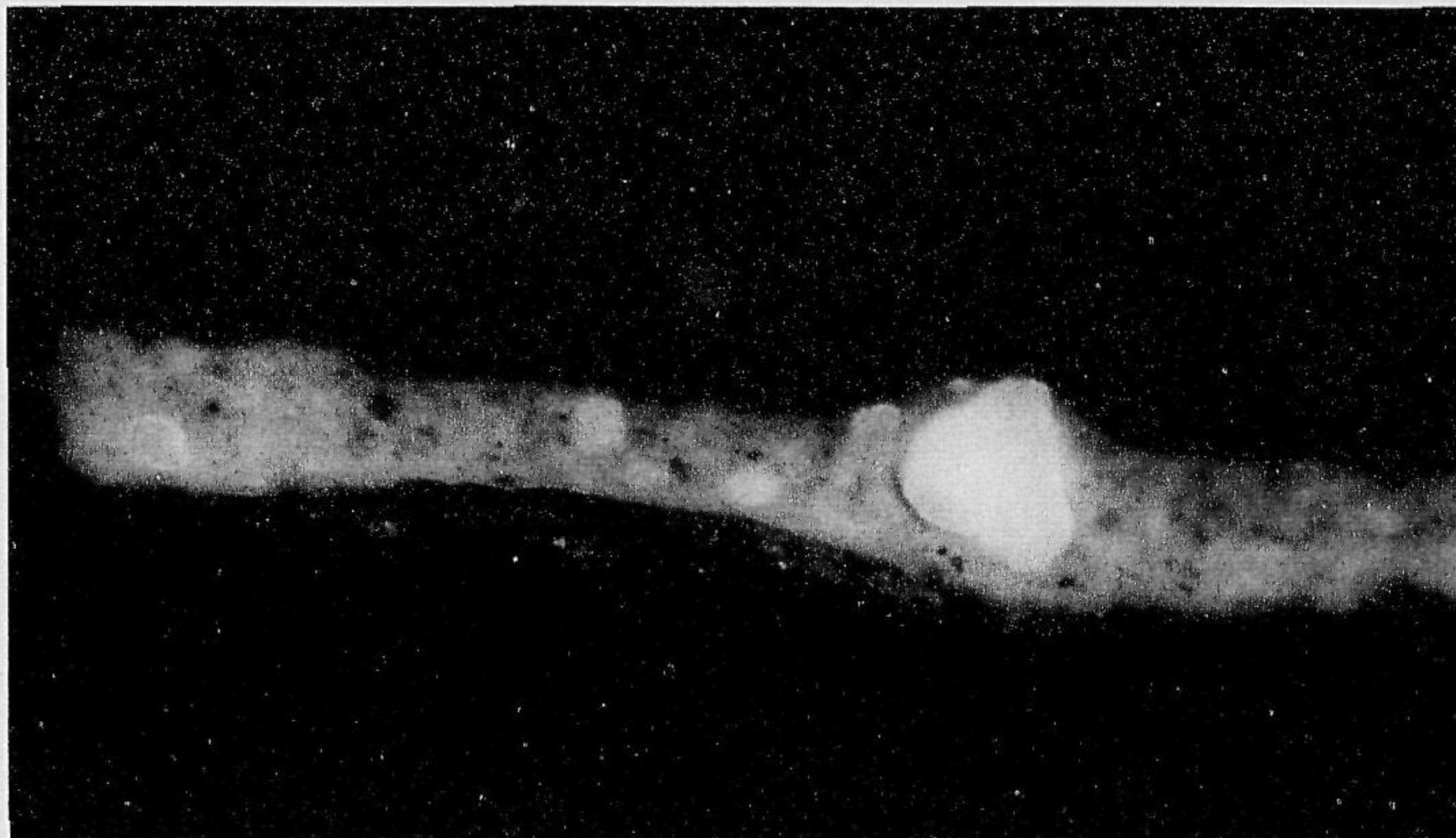
Punto di prelievo-zona Damini: dal manto giallo dell'Apostolo in primo piano in basso a sinistra (il punto esatto è appena sopra al libro, vicino al margine).

Natura del campione ed osservazione della superficie allo stereomicroscopio: frammenti di color giallo in superficie e comprendente anche tracce di una preparazione che appare più scura rispetto a quelle osservate nella zona del Veronese.

Commento della stratigrafia:

1) Tracce della preparazione della tela costituita da un impasto giallo-bruno composto prevalentemente da calcite microcristallina unita a minori quantitativi di silicati ed ossidi di ferro; sono presenti anche tracce di biacca e gesso. Si tratta quindi di uno strato preparatorio sostanzialmente diverso dai precedenti, costituito da *Carbonato di Calcio* miscelato ad *Ocre Bruciate* (tipo Terra di Siena Bruciata) ed un po' di *Biacca* e *Gesso* (quest'ultimo in tracce). Il legante è probabilmente di origine oleo-proteica (tipo colla animale addizionata ad olii), ma anche in questo caso, e nei campioni successivi, valgono le considerazioni fatte per il campione n° 1 e riportate nella nota 2.

2) Sottile strato rosso scuro, dotato di forte fluorescenza chiara (si veda l'immagine allegata) in quanto la matrice è a base di composti di



Microfotografia del campione 11 - 183 ingrandimenti



Particolare in fluorescenza UV del campione 11 - 416 ingrandimenti

piombo, mentre il pigmento rosso è costituito prevalentemente da ossidi di ferro. Si tratta dunque di una pennellata rossa ottenuta miscelando *Bianco di Piombo* ed *Ocra Rossa* in un legante lipidico (olio siccativo). Lo spessore vale circa $15 \div 25 \mu\text{m}$.

3) Primo strato giallo, nettamente distinto dal successivo in quanto dotato di minor fluorescenza UV, e costituito da una matrice gialla eterogenea entro cui vi sono poche particelle bianche rotondeggianti; l'analisi elementare alla microsonda elettronica ha rivelato la presenza soprattutto di piombo e ferro, unitamente ad un po' di calcio, silicio ed alluminio. Si tratta quindi di uno strato a base di *Ocra Gialla* e poca *Bianca* avente uno spessore uniforme di circa $30 \mu\text{m}$.

4) Spesso strato giallo, molto luminoso e sostanzialmente omogeneo come composizione: appare costituito infatti da una mescolanza di particelle gialle, irregolari e dalle dimensioni piuttosto rilevanti, ed altre bianche, più piccole e rotondeggianti; è dotato infine di notevole fluorescenza UV, segno che sono presenti composti di metalli pesanti. La microanalisi ha confermato le osservazioni microscopiche rivelando essenzialmente piombo, ossigeno ed un po' di silicio; si tratta quindi di un impasto di *Bianco di Piombo* e *Massicot* (Giallo di piombo - PbO) in un medium a base di olio siccativo. Lo spessore è notevole e supera i $200 \mu\text{m}$ ($0,2 \text{ mm}$).

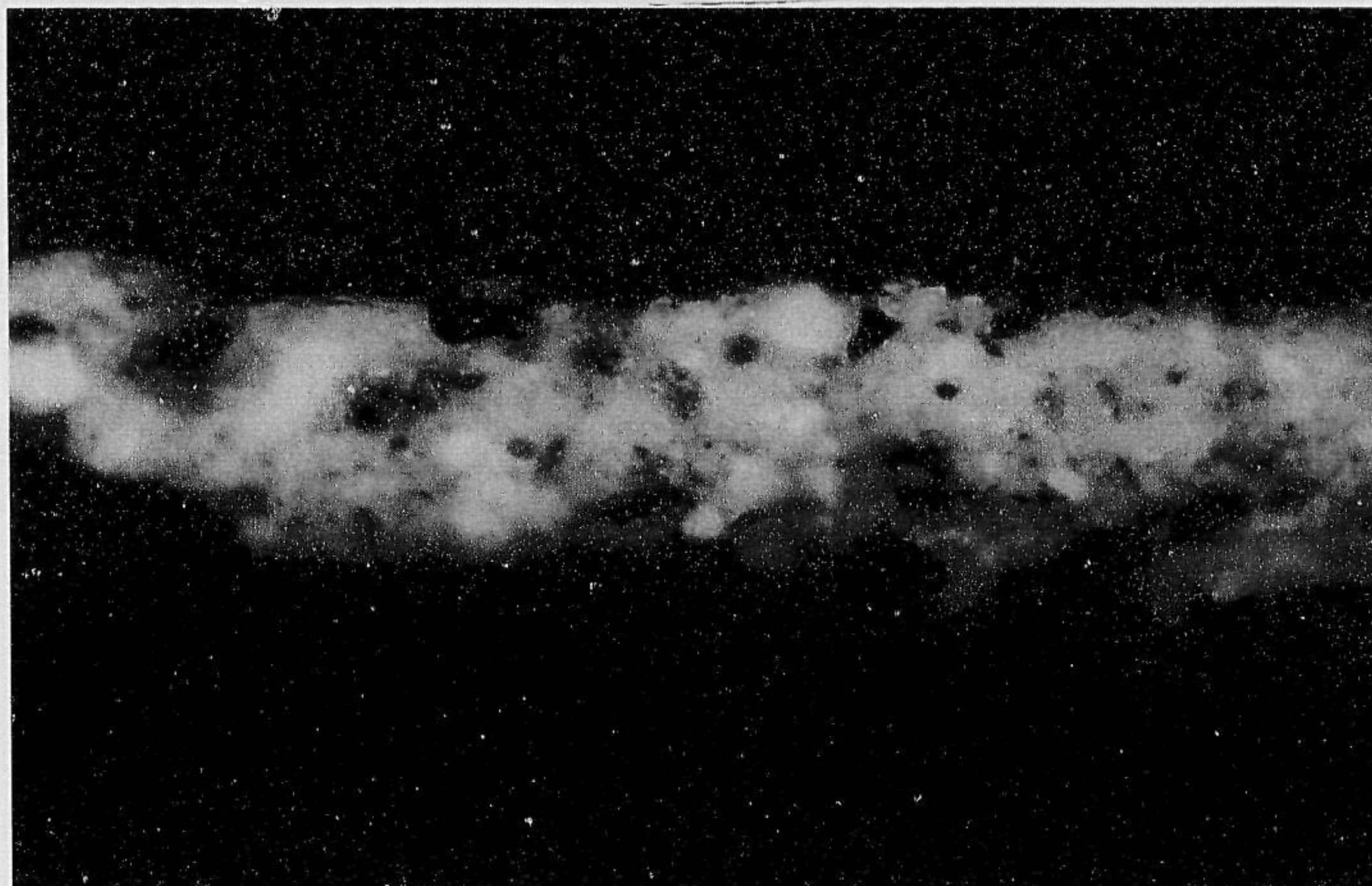
CAMPIONE N° 13

Punto di prelievo-zona Damini: dalla manica destra dell'Apostolo in primo piano a sinistra.

Natura del campione ed osservazione della superficie allo stereomicroscopio: frammenti grigi, con punti di azzurro e rosso scuro; il prelievo interessa soltanto lo strato pittorico superficiale, la sezione osservata è pertanto priva della preparazione.

Commento della stratigrafia:

1) Il colore grigio della veste è reso mediante una matrice grigio-chiara entro cui vi sono numerosi cristalli azzurri, particelle colloformi rosso amaranto e qualche aggregato microcristallino giallo. Le analisi microchimiche, unite alle osservazioni microscopiche hanno consentito l'identificazione dei diversi pigmenti, che sono: *Bianco di Piombo* mescolato con un po' di *Nerofumo* come matrice grigia, *Azzurrite*, *Lacca Rossa* ed *Ocra Gialla* come pigmenti accessori. Lo spessore massimo misurato è di 80 μm .



Microfotografia del campione 13 - 366 ingrandimenti

CAMPIONE N° 14

Punto di prelievo-zona Damini: dal blu del fondo, nella zona compresa fra la nuvola e la testa del terzo Apostolo da sinistra.

Natura del campione ed osservazione della superficie allo stereomicroscopio: frammenti di colore blu molto scuro e comprendenti lo strato preparatorio che include anche tracce della tela di supporto.

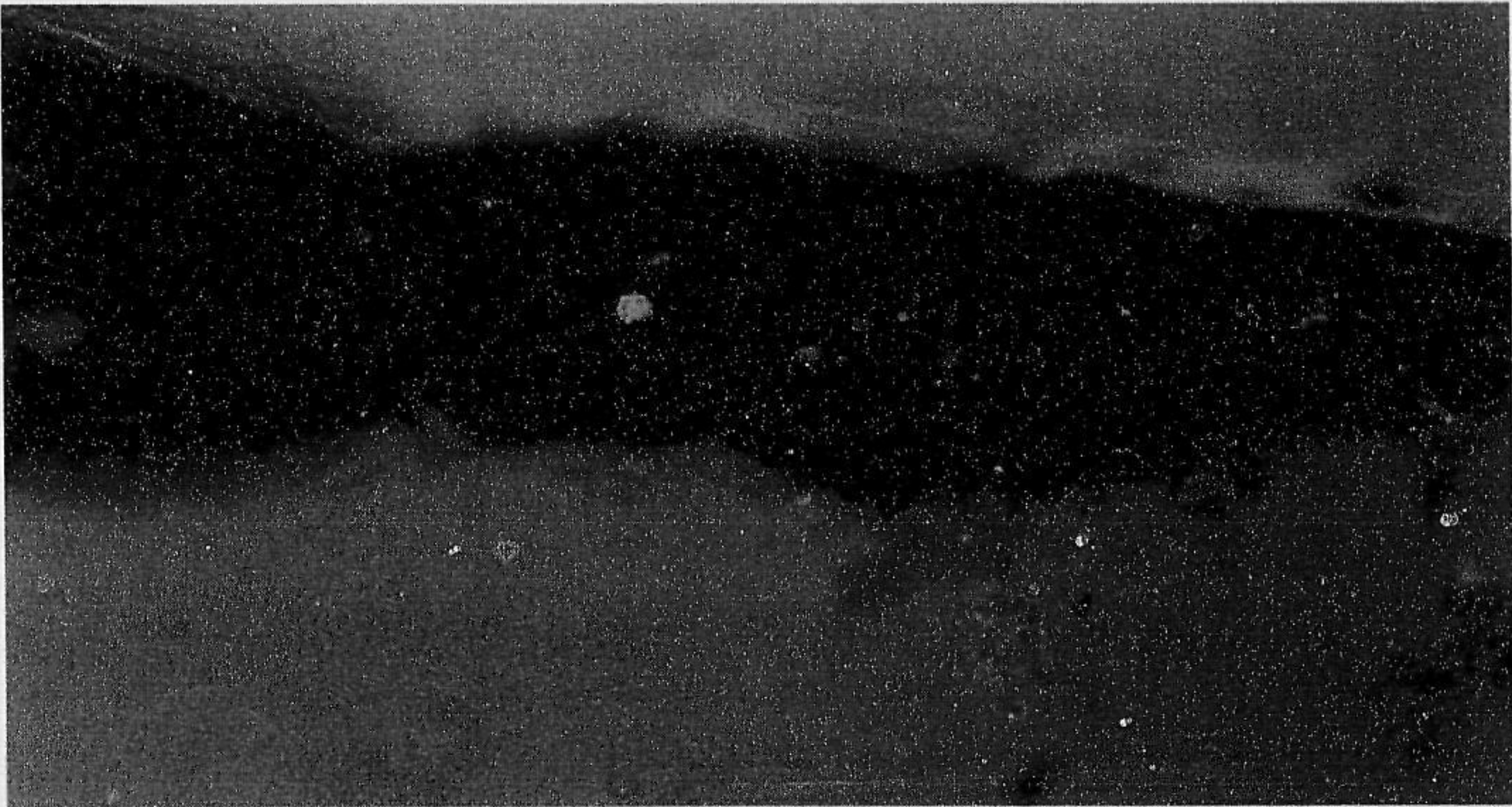
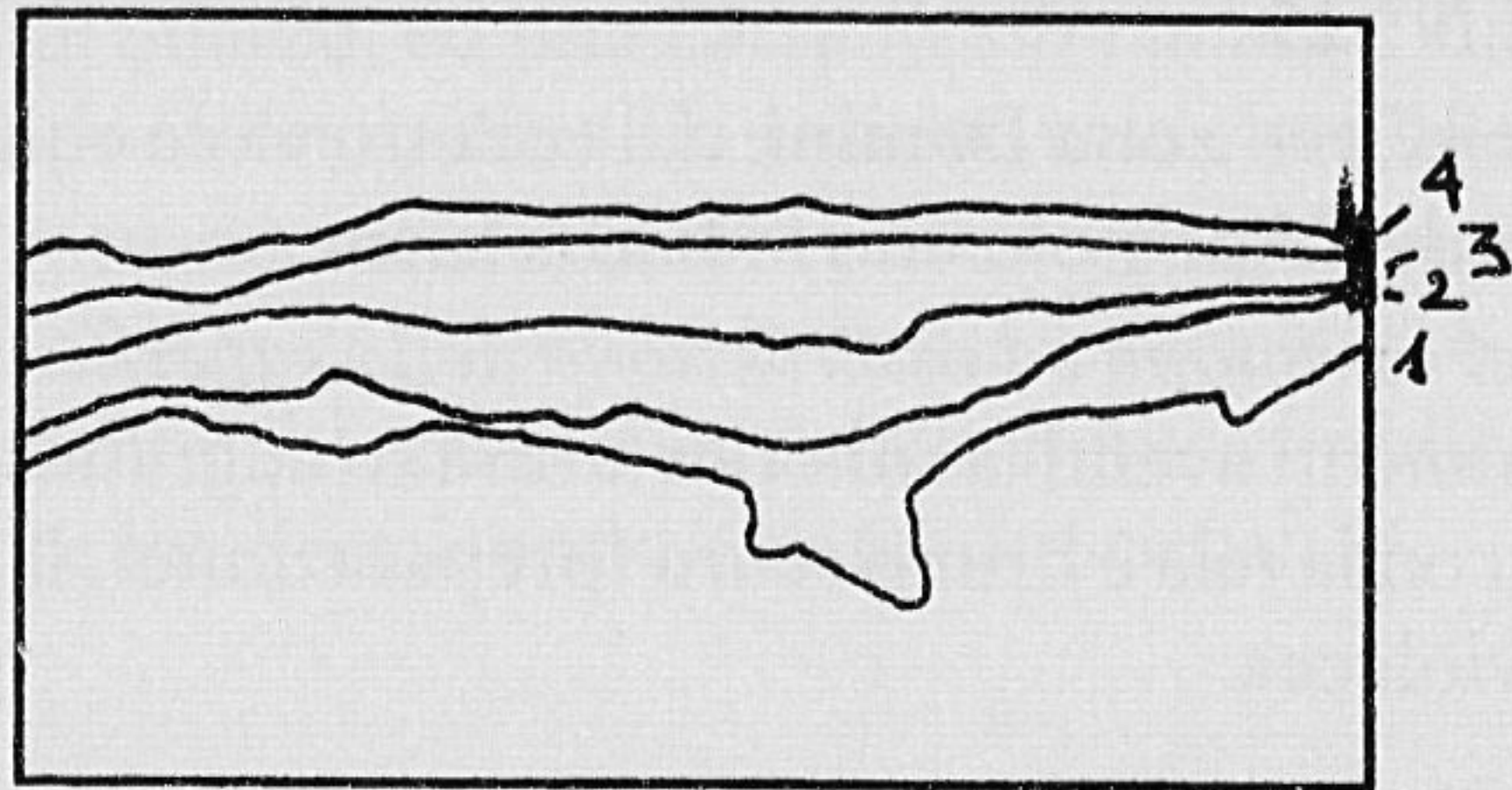
Commento della stratigrafia:

1) Tracce del primo strato preparatorio, a diretto contatto con la tela, costituito dalla classica miscela di *Gesso e Colla Animale*; in fluorescenza UV appare molto chiaro molto probabilmente perché impregnato di resina consolidante immessa durante le operazioni di restauro.

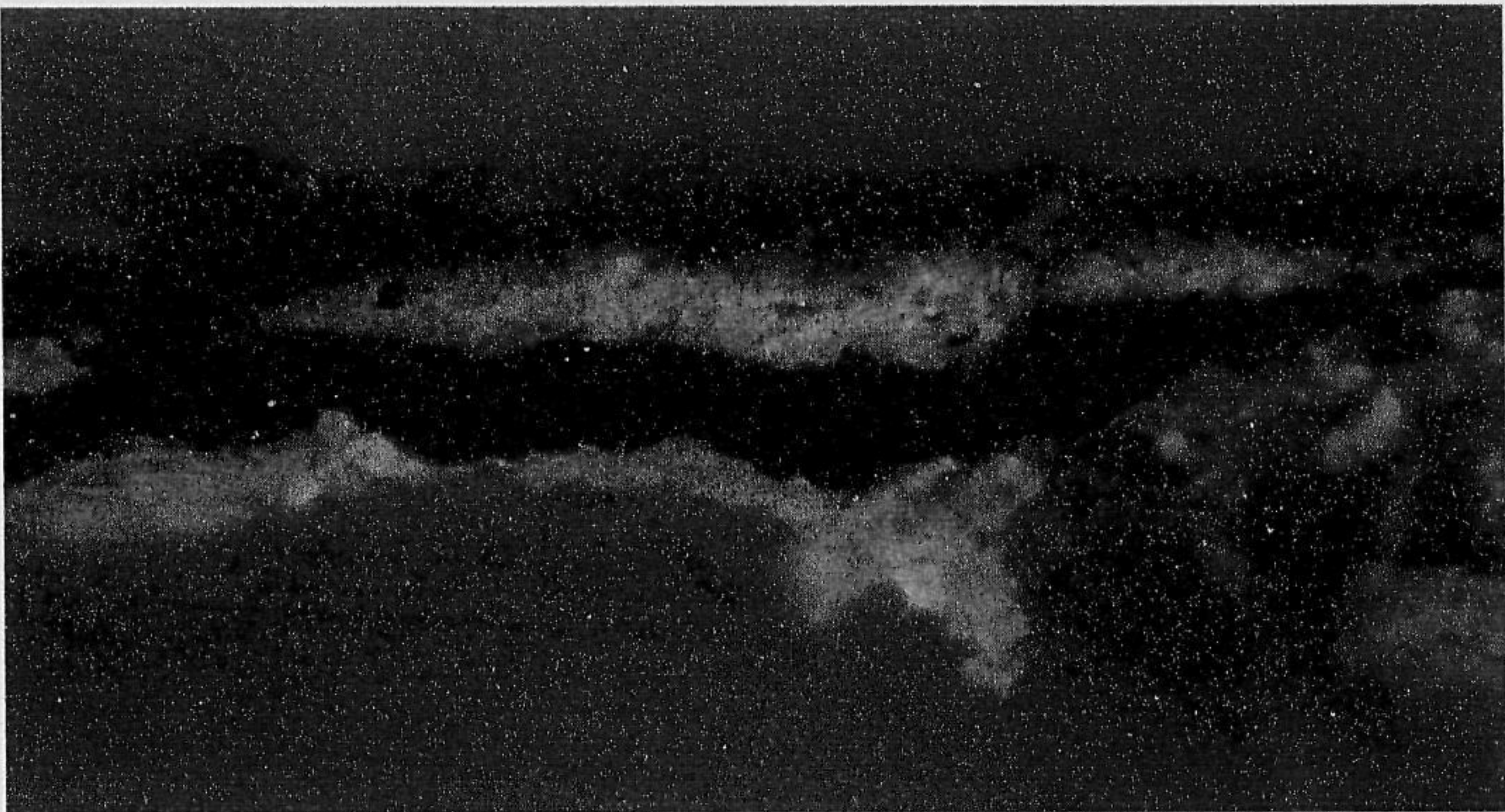
2) Secondo strato preparatorio, più scuro del precedente in quanto costituito da una miscela più complessa di materiali inorganici ed organici. Si tratta, in questo caso, di uno strato analogo, come composizione, a quelli ritrovati nei campioni precedenti della "zona Damini" (si veda le sezioni n° 11 e 12): costituito cioè da *Carbonato di Calcio* unito a *Silicati di Alluminio e Potassio*, *Ossidi di Ferro* a diversi livelli di idratazione (*Terre calcaree* addizionate ad *Ocre Naturali*) ed un po' di *Carbonato basico di Piombo (Biacca)*. Il legante è con ogni probabilità ancora una *Colla Animale* emulsionata con poco *Olio Siccativo*; lo spessore è poco uniforme e varia fra pochi microns ed un massimo di 65 μm .

3) Strato pittorico blu scuro costituito da una miscela eterogenea di *Oltremare Naturale (Lapislazzuli)*, *Terre Naturali Bruciate* (tipo Terra di Siena) e poco *Bianco di Piombo* in un medium lipidico (olio siccativo). Lo spessore, valutabile con chiarezza nell'immagine in fluorescenza UV è di 30÷60 μm .

4) Sottile ridipintura blu dalla composizione chimico-mineralogica nettamente diversa rispetto allo strato precedente in quanto costituita pressoché solo da cristalli di *Azzurrite* in un veicolo organico lipidico. Lo spessore è piuttosto ridotto (0÷20 μm).



Microfotografia del campione 14 - 183 ingrandimenti



Fluorescenza UV del campione 14 - 166 ingrandimenti

CAMPIONE N° 15

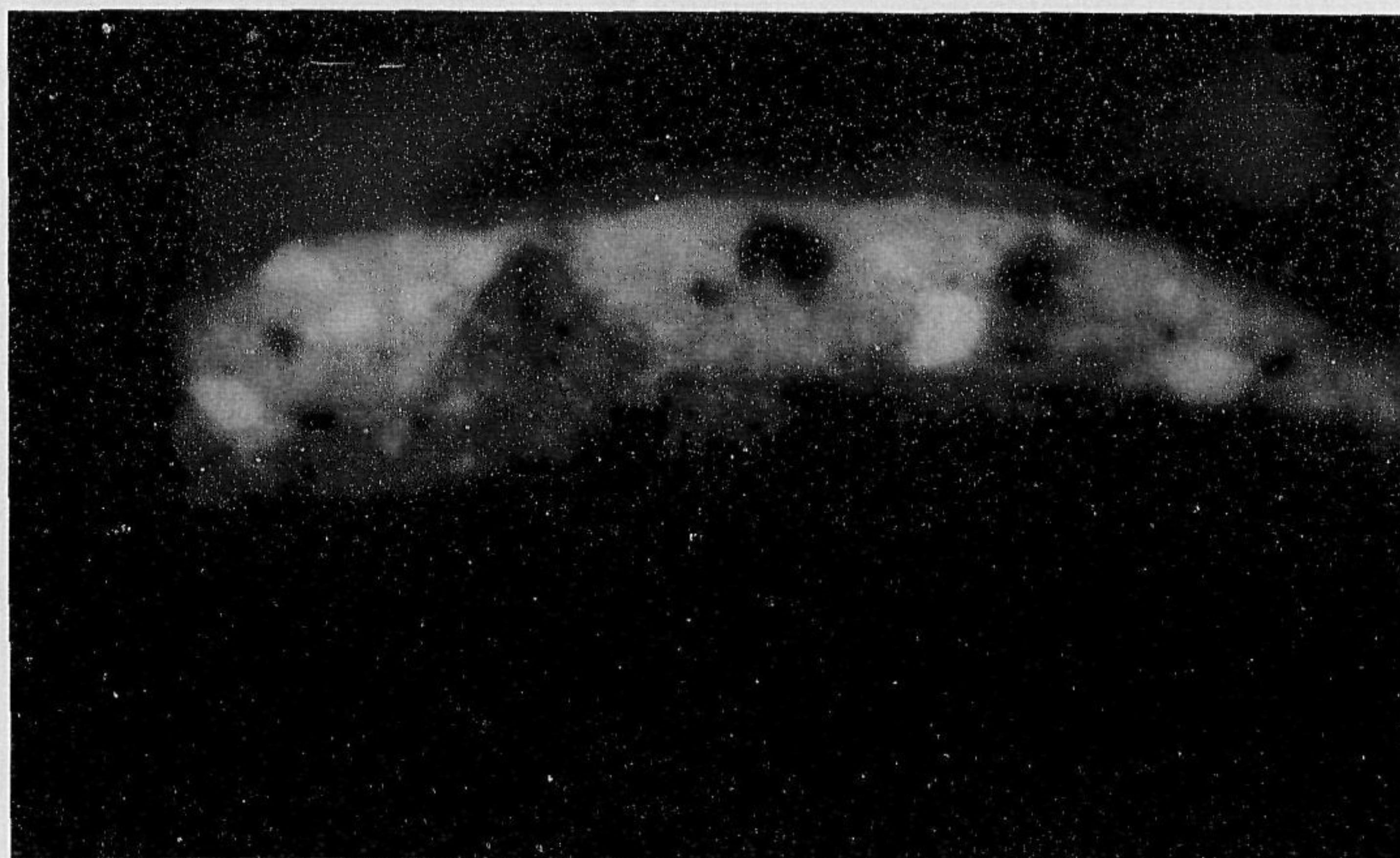
Punto di prelievo-zona Damini: dal colletto viola chiaro (zona in luce) della veste dell'Apostolo con la barba bianca.

Natura del campione ed osservazione della superficie allo stereomicroscopio: frammenti aventi la solita struttura stratigrafica di base: la faccia a contatto con la tela è bruno scuro (preparazione), la superficie pittorica è rosa-violacea.

Commento della stratigrafia:

1) Preparazione bruna molto scura, la cui composizione chimica media determinata al SEM-EDAX risulta molto simile al campione 12 ed è la seguente: SiO_2 (14%), Al_2O_3 (2%), K_2O (1%), CaO (49%), Fe_2O_3 (18%), PbO (7%), SO_2 (7%), MgO (1%). Si tratta pertanto dello stesso strato preparatorio trovato nei campioni precedenti, costituito cioè da *Carbonato di Calcio* addizionato a *Terre Naturali Bruciate* ed un po' di *Biacca*; in questo caso è presente anche un po' di *Gesso* impastato con *Nerofumo* (particelle nere). Lo spessore massimo misurato in sezione è di 100 μm circa.

2) Sottile, quanto irregolare, strato giallo-rosa dotato di una forte fluorescenza gialla che lo differenzia nettamente dalla successiva stesura. Risulta costituito da un impasto, ad olio, di *Bianco di Piombo*, *Ocra*



Microfotografia del campione 15 - 366 ingrandimenti

Gialla impura di quarzo, ed una *Lacca Rosso-violacea*. Lo spessore, come si è detto è poco omogeneo (in sezione vale circa $10\div 70\ \mu\text{m}$).

3) Strato pittorico finale, color rosa e reso mediante una semplice mescolanza di *Bianco di Piombo* e la stessa *Lacca Rosso-viola* osservata precedentemente; il legante è ancora di natura lipidica (olio siccativo). Lo spessore medio misurato è di $60\ \mu\text{m}$ circa.

Conclusioni

Le analisi effettuate forniscono, nel loro insieme, un quadro abbastanza chiaro sulle tecniche pittoriche adottate dai due artisti e consentono di far luce su alcuni particolari che differenziano nettamente il loro modo di dipingere ed i materiali utilizzati. Alcune considerazioni su quanto emerso dalle sezioni studiate possono essere così riassunte:

– la preparazione della tela adottata dal Veronese si discosta abbastanza dalla tecnica tradizionale del cinquecento veneziano in cui i materiali di gran lunga più utilizzati erano il gesso e la colla animale. In questo caso, pur rimanendo costante il legante organico, in tutti i campioni esaminati non vi sono tracce di gesso come carica minerale; viceversa, a tal scopo sono stati impiegati materiali argillosi (tipo caolino) contenenti moderati quantitativi di calcite.

– Decisamente differente è la composizione dei materiali utilizzati dal Damini nella zona sottostante del dipinto: non sono più i silicati di alluminio e potassio i componenti principali (il SiO_2 passa dal $41\div 53\%$ al $10\div 14\%$, mentre l' Al_2O_3 scende da oltre il 20% ad appena il 2%), ma una complessa miscela di terre carbonatiche ricche di ossidi di ferro, additivate con un po' biacca. Dalle analisi però traspare che la tecnica adottata, in linea con i tempi, è più articolata e consta in due strati: il primo, sottile, di gesso e colla in quanto più compatibile con la tela (si veda il campione 14); il secondo a base appunto di calcite e terre naturali bruciate in un medium che comprende sia proteine che olii siccativi. Questi ultimi, introdotti nella mestica preparatoria proprio nel '600 al fine di renderla meno porosa, richiedono anche la presenza di un po' di biacca per accelerarne l'essiccamento.

– La tavolozza del Damini non si discosta molto da quella del Veronese: entrambi i pittori lavorano con pigmenti sicuri ed essenziali, senza concedere molto alla sperimentazione. Si vede dunque che, accanto all'onnipresente *Bianco di Piombo* (biacca), i blu sono resi da entram-

bi sia mediante l'azzurrite che con l'oltremare naturale (lapislazzuli). A questo proposito emblematica è la stratigrafia del campione n° 4, tratto dal manto del Cristo, dipinto del Veronese con azzurrite e ripreso dal Damini ancora con lo stesso pigmento ma finito con il più prezioso lapislazzuli. Ancora comune è il largo impiego di ocre gialle e rosse e terre bruciate per i bruni, nonché le lacche rosse per le zone ove la tonalità e la trasparenza di questo pigmento organico risultino inimitabili. Diverso, infine, è il discorso relativo ai verdi ed in particolare alla Malachite; tale pigmento infatti ha caratterizzato la pittura del Veronese che a Venezia ne fece uso più di ogni altro. Anche in questo caso lo si ritrova in tutti gli elementi verdi, ora associato all'ocra gialla, ora alla meno vivace terra verde. Assente invece, per lo meno nei campioni esaminati, nella zona dipinta dal Damini.

Note bibliografiche

1. CENNINI C., *Il libro dell'arte*, a cura di Brunello F., Vicenza, Neri Pozza Ed., 1971.

2. GETTENS R.J., STOUT G.L., *Painting Materials: a short encyclopedia*, New York, Dover publications, 1966.

3. LAURIE A.P., *The printer's methods and materials*, London, Seeley Service & Co, 1960.

4. LAZZARINI L., *Il colore nei pittori veneziani tra il 1480 e il 1580*, in "Bollettino d'Arte", 1983, supplemento n° 5, Studi veneziani. Ricerche di Archivio e di Laboratorio.

Un nuovo dipinto di Pietro Damini

Anni fa, abbastanza per non aver voglia di rammentarli, avanzai l'ipotesi che Pietro Damini potesse essersi formato con Maffeo Verona, anziché con Giambattista Novello, il cui intervento mi appariva, e mi appare, marginale⁽¹⁾; quello insomma di chi insegna soltanto i rudimenti del mestiere. A causa dei limiti di spazio imposti in quell'occasione, l'idea fu forse espressa troppo sinteticamente, se non brutalmente addirittura; ed oggi avrei del nuovo materiale per sostanziarla ed articolarla meglio. Mi avvedo però che, nel frattempo, quel giudizio si è fatto strada da solo in sede critica; ed è accolto con favore nel catalogo della mostra da Piero Fantelli, il quale indica dei rapporti fra opere del nostro artista ed i *Misteri del Rosario* di Maffeo all'Accademia Carrara di Bergamo, un gruppo di telette che io stesso segnalai a Luisa Vertova per la pubblicazione avvenuta nel 1985⁽²⁾.

(*) Il testo che qui si presenta è l'esatta trascrizione di quanto detto al convegno padovano del 28 settembre 1993, con la sola eliminazione di qualche raro accenno più scopertamente cronachistico o colloquiale, e con l'aggiunta dell'apparato di note.

(1) M. LUCCO, *Pietro Damini (1592-1631)*, in *Venezia e la Peste, 1348-1797*, catalogo della Mostra Venezia 1979, pp. 255-256.

(2) P.L. FANTELLI, *Pietro Damini da Castelfranco*, in *Pietro Damini 1592-1631. Pittura e Controriforma*, catalogo della mostra, Milano 1993, pp. 15-16; i dipinti di Bergamo sono stati pubblicati da L. VERTOVA, *Su Maffeo Verona, la bottega Caliari e Palma il Giovane*, in "Antichità Viva" 1-2-3, 1985, pp. 58-66. Vorrei aggiungere che è opera tipica di Maffeo Verona attorno o poco dopo il 1610 (e dunque in tempo per servire da modello alle opere iniziali del Damini, come il tabernacolo di Castelfranco), il *Convito di Baldassarre* della Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia, di recente pubblicato da L. ANELLI, *Venetismo di un gruppo di dipinti bresciani del Cinquecento: Mombello, Galeazzi, Cossali*, in "Arte Veneta" XLII, 1988, pp. 79-80, come opera di Antonio Gandino. Ad esso si collega strettamente (e basti osservare la tipica morfologia delle colonne, che riappaiono identiche anche nella *Presentazione di Maria al tempio* già Chrysler a New York, per la quale cfr. L. VERTOVA, *Rivisitando Maffeo Verona*, in "Antichità Viva" 5-6, 1983, pp. 22-23, 26 o nella identica scena nell'Oratorio delle Zitelle di Udine) questa inedita tela, di cm 42,5 x 53, in collezione privata (tav. 1), raffigurante *San Francesco che visita Santa Chiara e le clarisse*. E poi-

Non voglio dunque parlare oggi di questo tema; vorrei invece rendere omaggio all'intuizione di quel grande decano dei nostri studi che fu Rodolfo Pallucchini. Benché i nostri rapporti non siano stati all'inizio idilliaci, cosa che imputo solo ai lati spigolosi del mio carattere (ma furono poi di stima, di rispetto, e, oserei dire, di affetto reciproco), mi sono avveduto un giorno di aver impiegato anni e fatica e per giungere a quanto egli aveva già enunciato.

Scrivendo dunque il Pallucchini nella sua *Pittura veneziana del Seicento* (1981): "Evidentemente il Damini ha trovato il suo "ubi consistam" nella rivelazione luministica che il Saraceni aveva introdotto a Venezia tra il 1619-20, riecheggiato a Verona in quegli anni dal trio Turchi, Ottino, Bassetti"⁽³⁾. Il giudizio è stato poi ripetuto, ma quasi come un omaggio rituale ed obbligato al grande studioso; al punto che questa componente "non sembra costituire elemento di particolare significato", e le tenebre vere di qualche suo dipinto tornano ad esser lette come "luci tintorettesche"⁽⁴⁾. In realtà, la prova provata di una preci-

ché siamo in tema di Maffeo, mi piace aggiungere quest'altra tela (tav. 2), anch'essa inedita (della quale, purtroppo, non ho preso le misure), che ebbi l'opportunità di studiare qualche anno fa in collezione privata a Treviso; raffigurante un *Cristo e l'Adultera*, essa riutilizza alcuni spunti formali presenti nell'anta d'organo con la *Morte di San Giuseppe* nel Duomo di Udine, ad una data che dovrebbe avvicinarsi al 1615. In questi stessi anni tardi si collocano la pala sul secondo altare a destra del Duomo di Portogruaro, raffigurante una *Madonna in gloria tra i santi Rocco e Sebastiano*, per lunga ed erronea tradizione riferita ad Antonio Carneio, e la bella tela col *Matrimonio mistico di Santa Caterina* della Galleria Strossmayer di Zagabria (n. 91), per la quale il nome di Maffeo fu pronunciato per la prima volta, apparentemente, da Roberto Longhi (cfr. V. Zlamalik, *Strossmayerova Galerija Starih Majstora Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti*, Zagreb 1982, pp. 190-191), ma che ancora vaga, senza una precisa definizione, nei territori della pittura veneta cinquecentesca (cfr. P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982, p. 257 e 687, tav. 749 con bibliografia precedente, e con una inaccettabile attribuzione dubitativa ad Andrea Schivone). È collegabile invece alle telette della Carrara una *Adorazione dei Magi* passata con l'etichetta di "Cerchia di Bonifacio Veronese" all'asta Christie's di Londra, 13 dicembre 1991, lot 237A; ed è ancora del nostro artista, anche se di un'epoca alquanto più antica la pala d'altare n° 1072 della National Gallery of Ireland a Dublino, dove è riferita a "follower of Bonifazio", raffigurante anch'essa una *Adorazione dei Magi*. Tra le cose di Maffeo Verona che certo ebbero molto da dire al giovane Damini vi è anche la tela con i *Miracoli della Beata Agnese da Montepulciano* di Praglia (tav. 3) (cfr. G. MARIANI CANOVA, *Alle origini della Pinacoteca Civica di Padova: i dipinti delle corporazioni religiose soppresse e la galleria abbaziale di S. Giustina*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova"; LXIX, 1980, pp. 132-133), che appare come uno dei testi base per l'elaborazione formale del tabernacolo di Santa Maria della Pieve a Castelfranco; si osservi, ad esempio, nella scena della *Presentazione di Maria al tempio* (tav. 4), la ripresa dell'idea della donna di profilo, col bimbo in braccio, in basso a destra; per non dire che la figura del Cristo che appare alla Beata è un chiaro antecedente di quello nella paletta di Cusio.

(3) R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, p. 88.

(4) P.L. FANTELLI, in *Pietro Damini... cit.*, pp. 180, 23: qui la pala di Telgate è vista come "baluginante di luci tintorettesche", mentre la mistica luce accesa dalla colomba dello Spirito Santo fa meglio pensare, a nostro avviso, a qualche forma di esperienza schedoniana, come precisaremo ulteriormente più oltre nel testo.

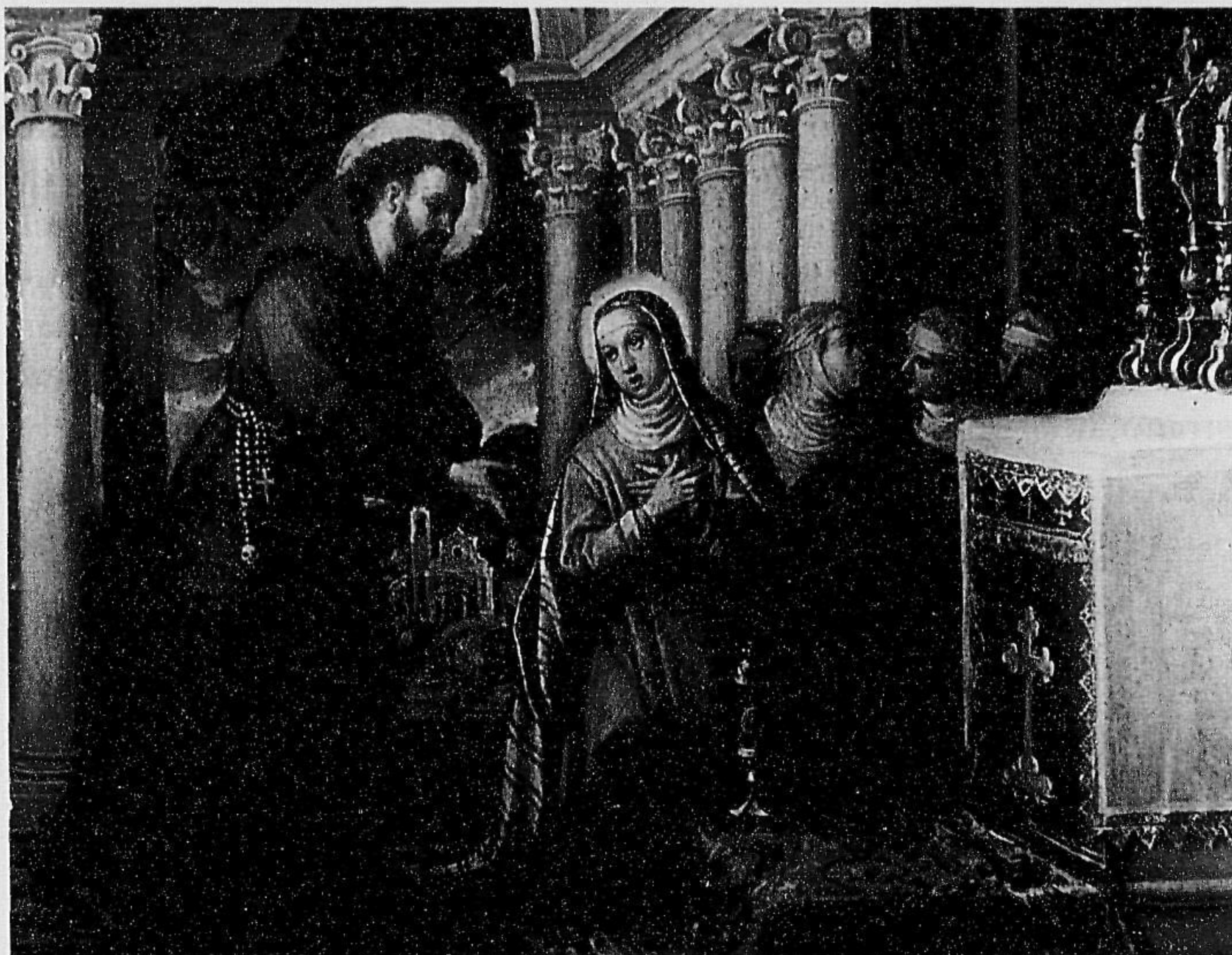


Fig. 1 - Maffeo Verona, *San Francesco che visita Santa Chiara e le clarisse*. Collezione privata.

sa conoscenza Saraceni-Damini è in questa tavola ad olio, raffigurante un *Cristo deriso* (tav. 5), che ebbi modo di studiare circa sette anni fa, e che recava nella collezione d'origine un riferimento, certo sentito all'epoca come prestigioso, a Gherardo delle Notti⁽⁵⁾. Esso si basava, naturalmente, sul fatto che la scena è presentata a lume di candela, ma non ha alcun altro logico sostegno; e ritengo di non dover nemmeno spender troppe parole per dimostrare l'appartenenza dell'opera al *corpus* del Damini. Mi pare sia sufficiente questo dettaglio (tav. 6), ad esempio, tanto simile a quest'altro nella pala di Codevigo (tav. 7), per non dover affrontare altre e più lunghe dimostrazioni.

Quel che mi preme, in realtà, e che mi fa considerare l'opera degna di essere pubblicata, è la presenza, nell'opera, di alcune componenti particolari che gettano nuova e più chiara luce su alcuni capitoli della vicenda artistica del Damini.

⁽⁵⁾ Olio su tavola, cm 49,7x64,5. Ringrazio la cortese proprietaria per il consenso alla pubblicazione.

Vorrei iniziare la discussione dell'opera quasi dalle fondamenta, ricordando che il dipinto è, per l'appunto, su una tavoletta sottile: un supporto che nel Seicento si avviava, nel Veneto, a essere ormai alquanto desueto. Naturalmente, la scelta di un formato o di uno spessore del supporto non si esaurisce in un puro fatto tecnico, ma ha un livello successivo, che non può ancora, forse, essere chiamato stilistico, eppure inerisce da vicino a questi fatti. Non sono a tal punto esperto di essenze da dirvi di quale legno si tratti, ma ricordo che all'epoca mi parve strano, non del comune pioppo⁽⁶⁾; e certo la sottigliezza dello spesso-

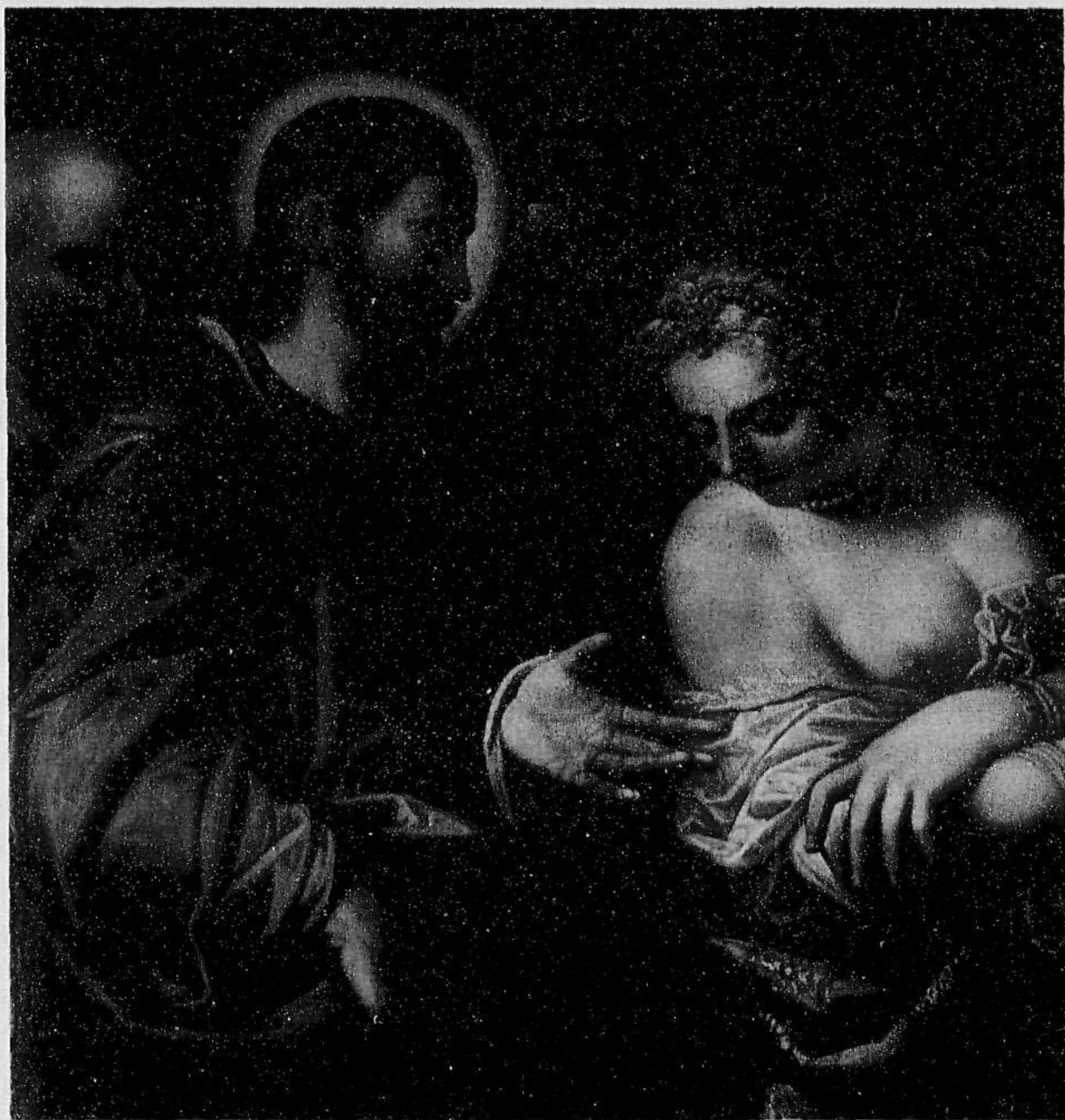


Fig. 2 - Maffeo Verona, *Cristo e l'adultera*. Già Treviso, collezione privata.

(6) Ad un riesame del supporto, compiuto dall'occhio esperto del restauratore Paolo Bacchin, esso appare chiaramente di quercia; ciò che viene ad indicare, appunto, una precisa volontà di imitazione di modelli nordici, fiamminghi o olandesi.



Fig. 3 - Maffeo Verona, *Miracoli della Beata Agnese da Montepulciano*. Praglia, Monastero Benedettino.

re – che col pioppo sarebbe appunto praticamente impossibile – fa pensare alla cosciente imitazione di supporti tipici delle regioni del Nord Europa, piuttosto che italiani. Se il Damini sceglie un tale supporto, e di queste dimensioni, lo fa evidentemente su richiesta di un amatore d'arte che vuole l'opera, con le sue piccole e godibilissime misure, nel suo studiolo; ma lo fa anche a dimostrazione della sua completezza d'artista, capace di passare da una tecnica all'altra, dalla tela all'affresco, dalla pietra di paragone al rame, e alla tavola. Sperimentando questa gamma diramata di tecniche, egli afferma insomma da un lato le origini di pratica artigiana, le ragioni di bottega quasi nel senso "medievale" del termine, ma dall'altro anche le sue radici intellettuali, di uomo

che passa il resto del tempo al di fuori della professione curvo sui libri, e di uomo che cerca di mettere in pratica il sapere appreso; come ricordava, pochi anni dopo la sua morte, l'amico e committente Girolamo Gualdo⁽⁷⁾. Egli costituisce così un suo peculiare e curioso "rovescio" d'accademia, di quelle che iniziavano a sorgere in altri luoghi d'Italia⁽⁸⁾; non si pone nell'ottica di chi, "professore" del mestiere, tenta di rendere condivisibile agli altri le proprie conoscenze, ma del discente che vuol riprodurre ciò che ha appreso, o per la via degli occhi, o per quella dell'intelletto.



Fig. 4 - Pietro Damini, *Presentazione di Maria al tempio*. Castelfranco Veneto, chiesa di Santa Maria della Pieve.

Il successivo livello di lettura inerisce più propriamente ai fatti dello stile, ed a quelli legati ad una corretta seriazione del suo percorso stilistico, oltre che alla migliore identificazione delle sue fonti. L'abilità

(7) G. GUALDO jr., 1650. *Giardino di Chà Gualdo*, a cura di L. Puppi, Firenze 1972, p. 82.

(8) Sull'argomento, cfr. il classico volume di N. PEVSNER, *Academies of Art Past and Present*, 1940, ed. it., *Le Accademie d'arte*, Torino 1982, in partic. pp. 3-76.

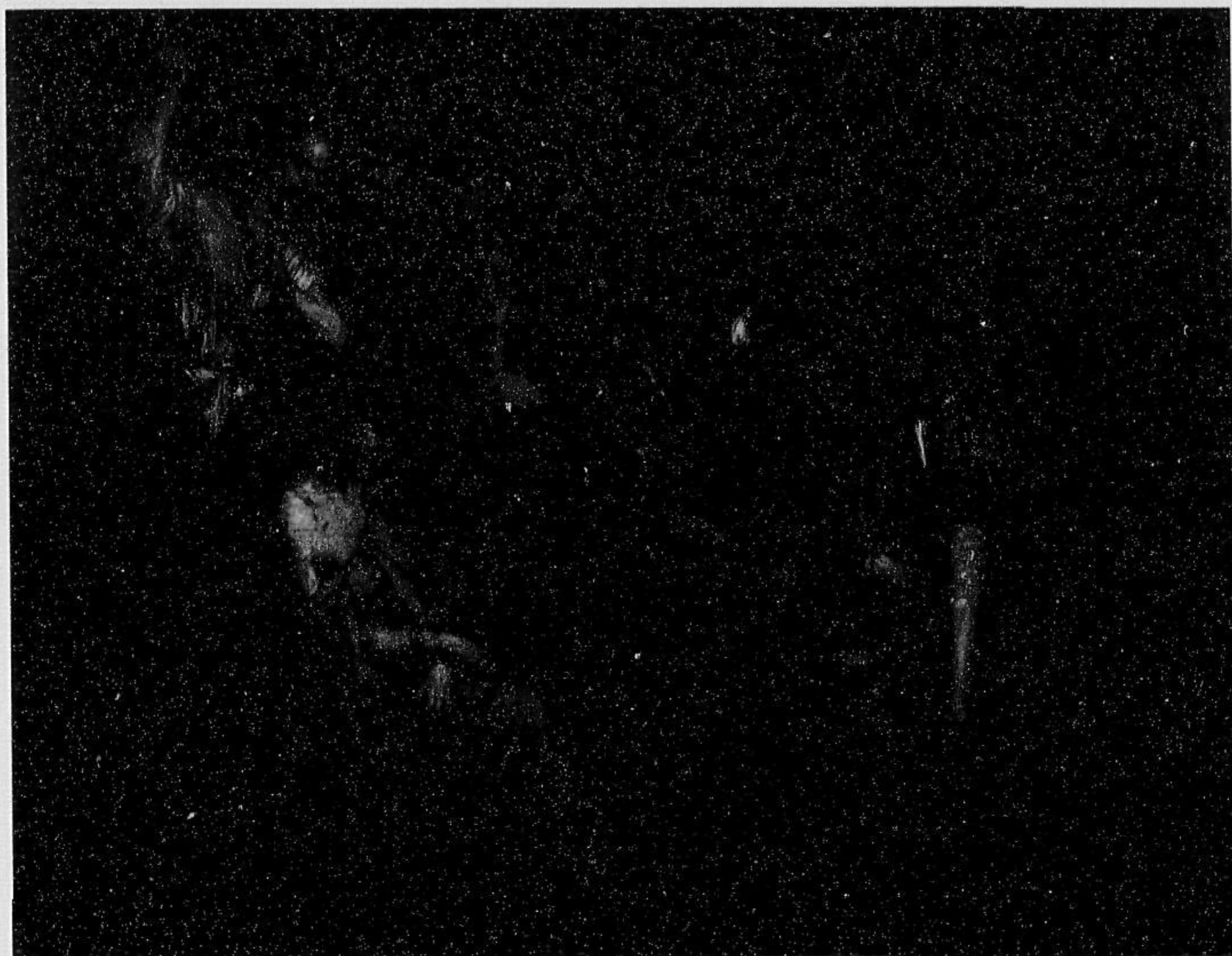


Fig. 5 - Pietro Damini, *Cristo deriso*. Collezione privata.

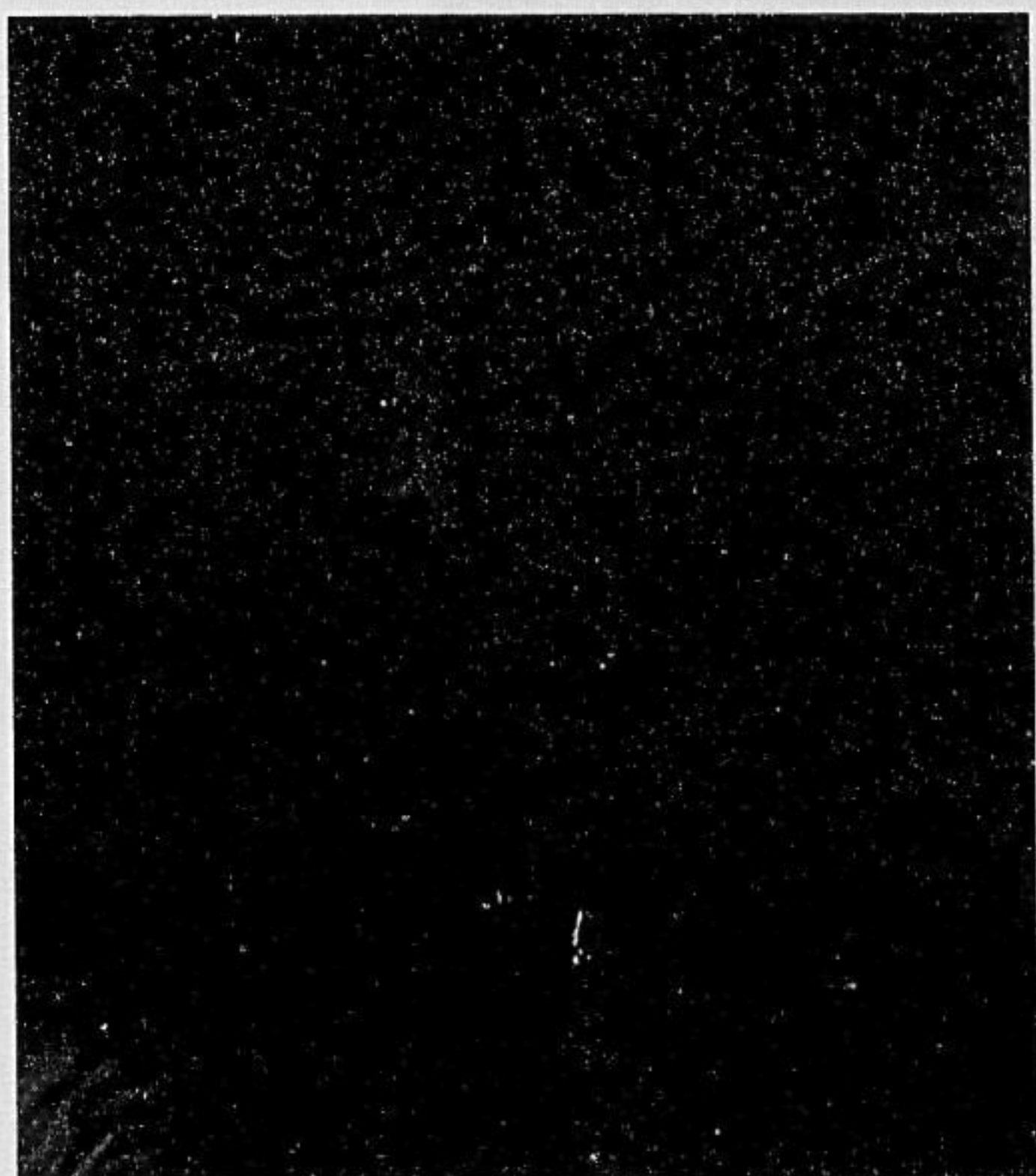


Fig. 6 - Pietro Damini, *Cristo deriso*, particolare. Collezione privata.

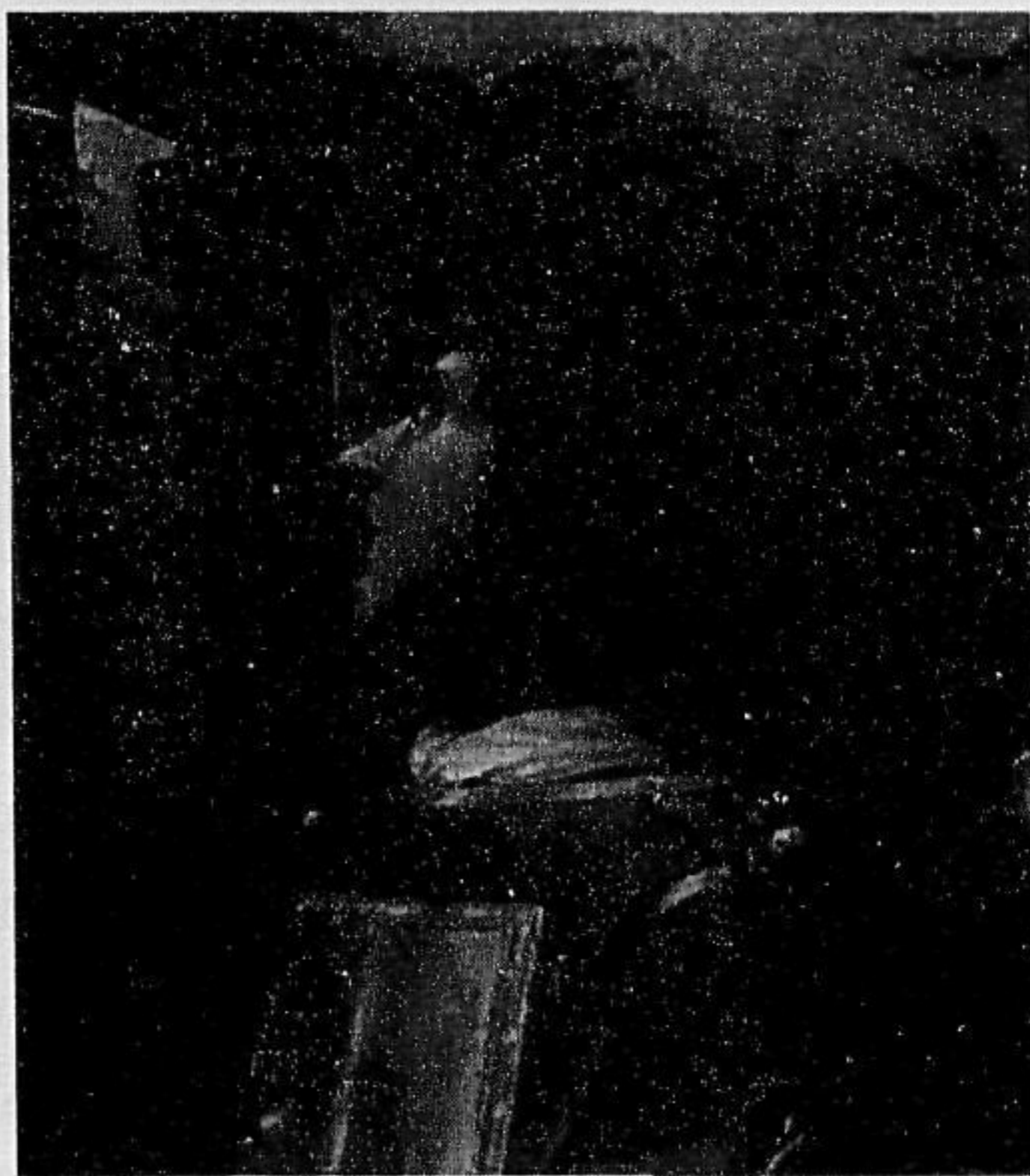


Fig. 7 - Pietro Damini, *I santi Antonio abate, Carlo Borromeo, Lorenzo e Antonio da Padova*, particolare. Codevigo, chiesa parrocchiale.

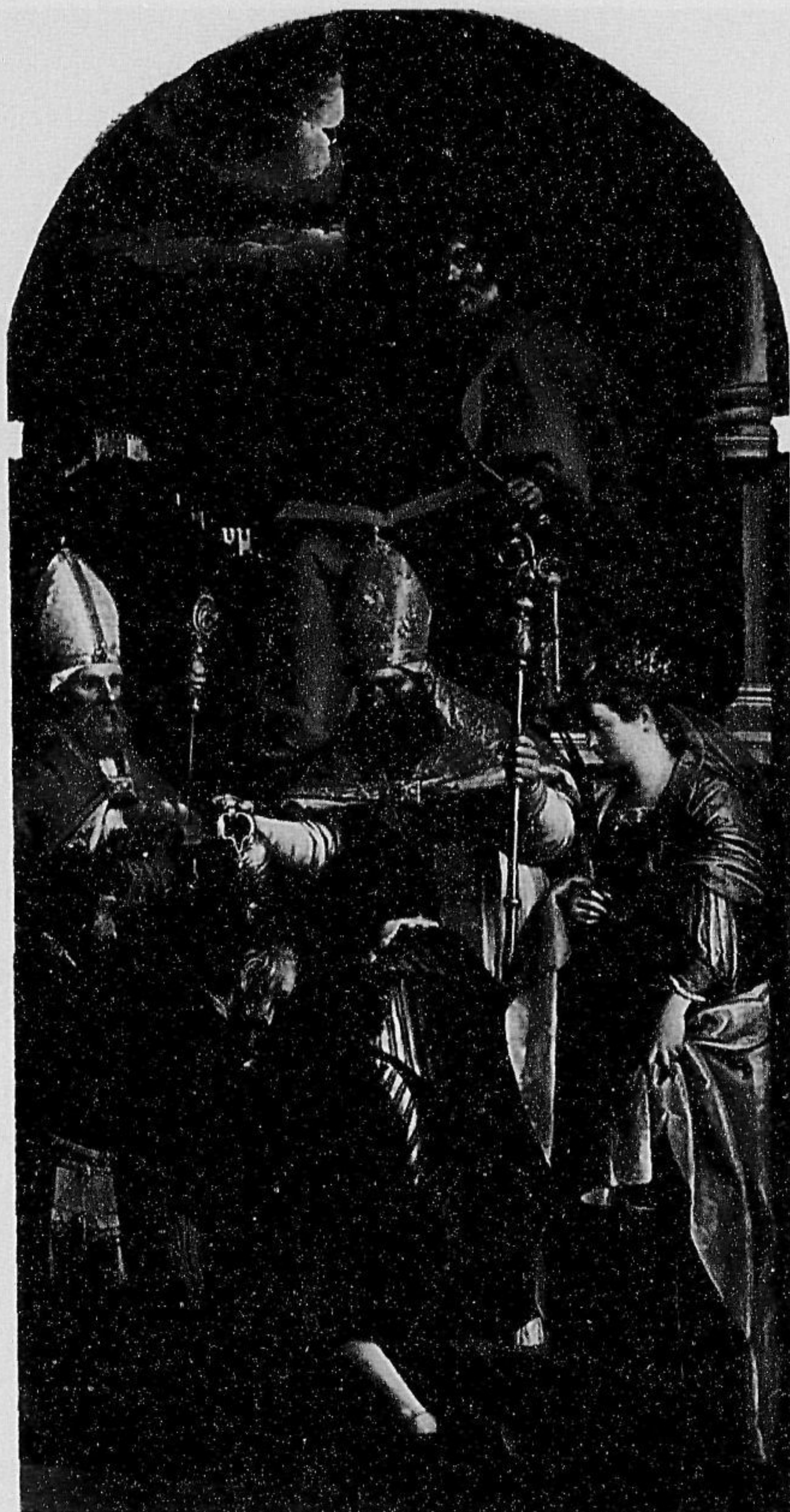


Fig. 8 - Pietro Damini, *San Pietro in cattedra coi santi Nicola di Bari, Prosdocimo che battezza gli Asolani, e Caterina d'Alessandria*. Asolo, duomo di Santa Maria Assunta.

del nostro artista di adattarsi mimeticamente ai moduli di qualche "candle-light master" nordico, non solo per idee compositive e luministiche, ma per la stessa liquidezza "olandese" della stesura, è quasi stupefacente; non conosco un preciso prototipo per questa immagine, ma giurerei pure che non è mai esistito. La figura dello sgherro illuminato di sinistra appare infatti nettamente ispirata a modelli bassaneschi, da

quello di Fredrickssund all'altro della Christ Church di Oxford⁽⁹⁾; mentre non v'è dubbio che l'uomo di spalle, del tutto in ombra, sulla sinistra, è un *repoussoir* dalla presenza consueta in Damini, dal quadrono di Martellago alla *pala della Beata Giacomina*. Ma la ripresa di spunti formali, anche recenti, è calata in morfologie di primo Cinquecento depurate, idealizzate dal filtro di una calcolata sintesi e stringatezza disegnativa, apprese queste ultime dal lungo studio sulle incisioni⁽¹⁰⁾, ma anche dalla vicinanza col Padovanino. Rispetto al Varotari, tuttavia, la linea di contorno del Damini è meno turgida e ondulante, anzi secca e tesa in una chiarezza funzionale più arcaizzante, che di Tiziano sembra guardare esclusivamente gli affreschi padovani, non le opere più mature fra secondo e terzo decennio; e che certo avrà molto da dire, per il tramite di un soggiorno vicentino del Damini, all'arte di Giulio Carpioni. È questo il senso particolare dell'attitudine neo-tizianesca del Damini (quella stessa che nella pala di Asolo – tav. 8 – induce alla citazione della paletta della Salute nel volto del San Pietro, che, come avrebbe successivamente detto Boschini per il Vecellio, “una niola batimentata”)⁽¹¹⁾, in anticipo di tre buoni lustri su un pittore che si orienterà su una strada affine, Pietro Vecchia, ed anche sui risultati parzialmente affini della pittura di Georges De La Tour; ed esercita una



Fig. 9 - Pietro Damini, *Cristo deriso*, particolare. Collezione privata.

⁽⁹⁾ Per le due opere citate, cfr. *Le Siècle de Titien*, catalogo della mostra, Parigi 1993, pp. 631-632, 635-636, nn° 274 e 279 rispettivamente.

⁽¹⁰⁾ L'accenno allo studio accanito delle incisioni è fatto per la prima volta da C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, Venezia 1648, ed. von Hadeln, vol. II°, Berlin, 1924, p. 243.

⁽¹¹⁾ M. BOSCHINI, *Carta del navigar pitoresco*, Venezia 1660, ed critica a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma, 1966, p. 186.

grande suggestione prerembrandtiana la figura, verrebbe detto, del Batavo in turbante al centro, che emerge vividamente illuminato dall'ombra (tav. 9). Ma il dipinto mi pare in tutto emozionante, con quella luce di candela che, nel buio angosciante dell'ambiente, spiove sulle spalle dello sgherro, macchiandole di chiaro; e che si dirige poi, per radianza, ad illuminare di sott'in sù il volto dell'orientale a destra, evidenziandone solo la punta del naso o le labbra. Quando poi si rilevi che quello sgherro reggi-candela è atteggiato come un pastore adorante il bambino di Tiziano (mi riferisco ai dipinti di Pitti e della Christ Church di Oxford), la carica intellettualmente eversiva del quadro deve suonare con nuova evidenza.

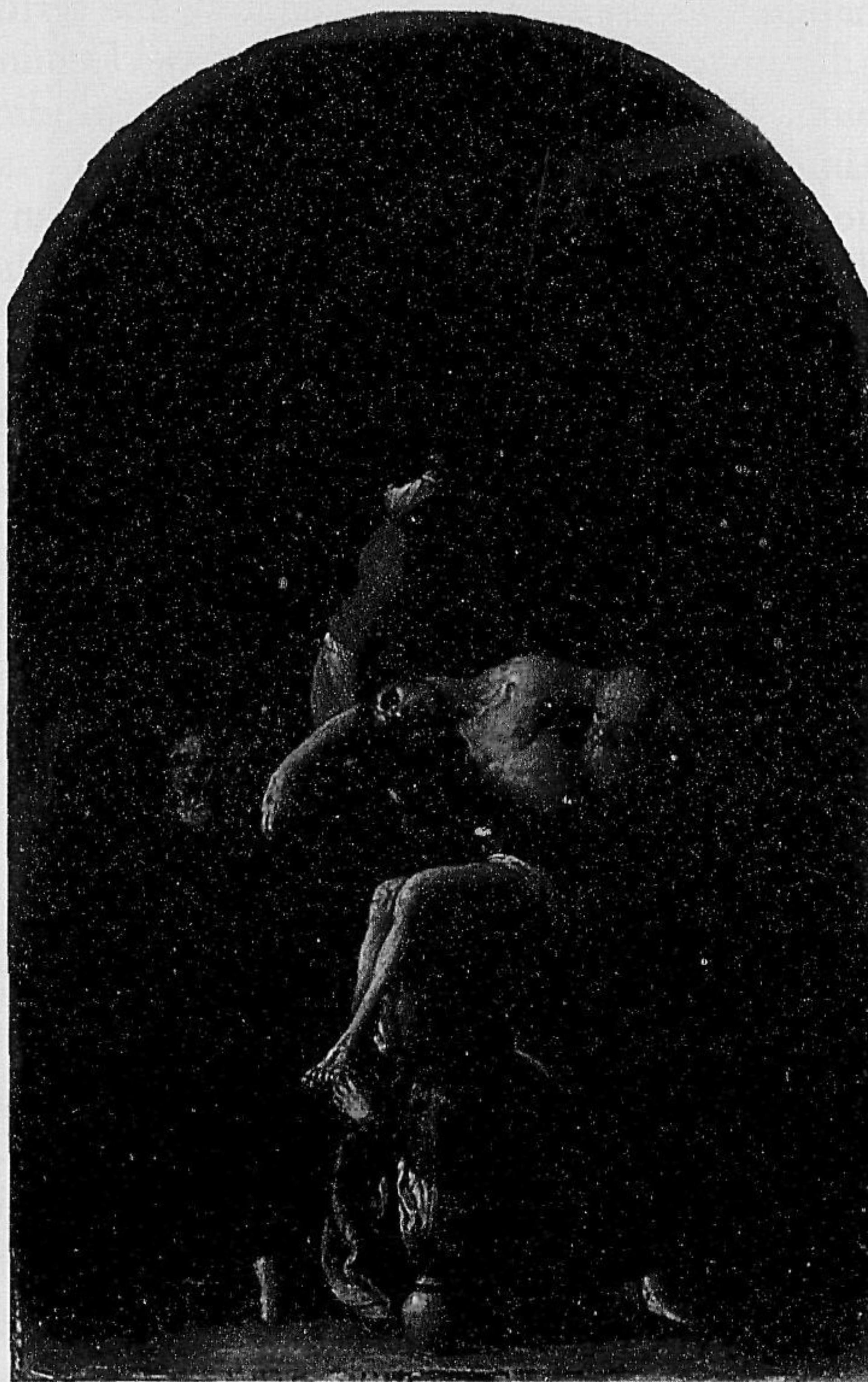


Fig. 10 - Pietro Damini, *Deposizione dalla croce*. Padova, Museo Civico.



Fig. 11 - Pietro Damini, *Il Buon Samaritano*. Padova, collezione Alberto Papafava.

È palese in tutto il dipinto l'influenza di Carlo Saraceni, ma soprattutto di un'opera specifica del suo allievo Jean Le Clerc, vale a dire il *Concerto notturno* di Monaco di Baviera, una cui versione autografa esisteva, sino a non molti anni fa (non sappiamo tuttavia se fin dall'origine), nella villa Contarini-Simes a Piazzola sul Brenta. Nella stessa sede rimane una *Scena di naufragio* a lungo dibattuta fra Saraceni stesso e Le Clerc; una paternità, quest'ultima, che negli ultimi anni sembra aver guadagnato maggiori sostenitori. Peraltro, dovette dire molto al nostro Damini anche la tela col *Doge Enrico Dandolo che incita alla crociata* in Palazzo Ducale a Venezia, eseguito dal Saraceni con la collaborazione del Le Clerc. Poiché "Carlo Veneziano" tornò in patria nell'estate del 1619, risultandovi stanziato nel settembre di quell'anno, e vi morì nel giugno del 1620, mentre il Le Clerc, arrivato con lui, era già definitivamente rientrato a Nancy il 4 maggio 1622⁽¹²⁾, è chiaro che

(12) Per le vicende biografiche del Le Clerc, e tutti i dipinti citati, cfr. A. BREJON DE LAVERGNÉE & J.P. CUZIN, *I Caravaggeschi francesi*, catalogo della mostra, Roma 1973, pp. 46-50; R. PAL-LUCCHINI, *op. cit.*, pp. 99-100; J. THUILLIER, *Claude Lorraine e i pittori lorennesi in Italia nel XVII secolo*, catalogo della mostra, Roma 1982, pp. 71-102, in partic. pp. 94-102 per dipinti con diretta attinenza a quanto siamo venuti qui dicendo. Cfr. ancora C. PETRY, *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, Nancy 1992, p. 223.

una eventuale conoscenza personale col Damini dovette avvenire entro queste date. A me pare che questo dipinto, colto ed intrigante, con l'eleganza del suo disegno rigido e affilato, singolarmente senza tempo, alluda appunto ad una conoscenza personale subito intervenuta; perché infatti, oltre a non avere notizia (almeno a mia conoscenza) dell'arrivo nel Veneto, in quel torno di tempo, di altri dipinti "caravaggeschi" (intendo con questo soprattutto di "manfrediana methodus" o di Honthorst), mi sembra che, stilisticamente, esso richieda una data di pochissimo posteriore al 1620. Il panneggio morbido della purpurea tonaca di scherno del Cristo, alieno dalla geometrica rigidità di pieghe che aveva caratterizzato le tele di Chioggia (circa 1617-19) o gli affreschi nella chiesetta del Notari in palazzo Comunale, della stessa epoca, o lo *Scambio delle insegne del comando tra i fratelli Valier*, del 1619-21, si avvicina piuttosto a certi brani delle tele dell'Ufficio di Sanità (1623) o alla pala con la *Crocifissione* nella cappella Santuliana al Santo, del 1624.



Fig. 12 - Pietro Damini, *Noli me tangere*. Bassano del Grappa, Museo Civico.

Dunque, una data fra il 1621 ed il 1623 sembra la più idonea per questa tavola; ciò che vale a collocarla in una stagione di intense sperimentazioni. Ritengo infatti che spetti alla stessa epoca la *Deposizione* (tav. 10) su pietra di paragone del Museo Civico di Padova, che rimane sinora l'unica prova dell'artista su tale supporto, e che condivide con la nostra tavola il senso di verità delle forme rivelate dal lume, di origine saraceniiana⁽¹³⁾. Quasi indimenticabile per il suo assoluto nitore for-

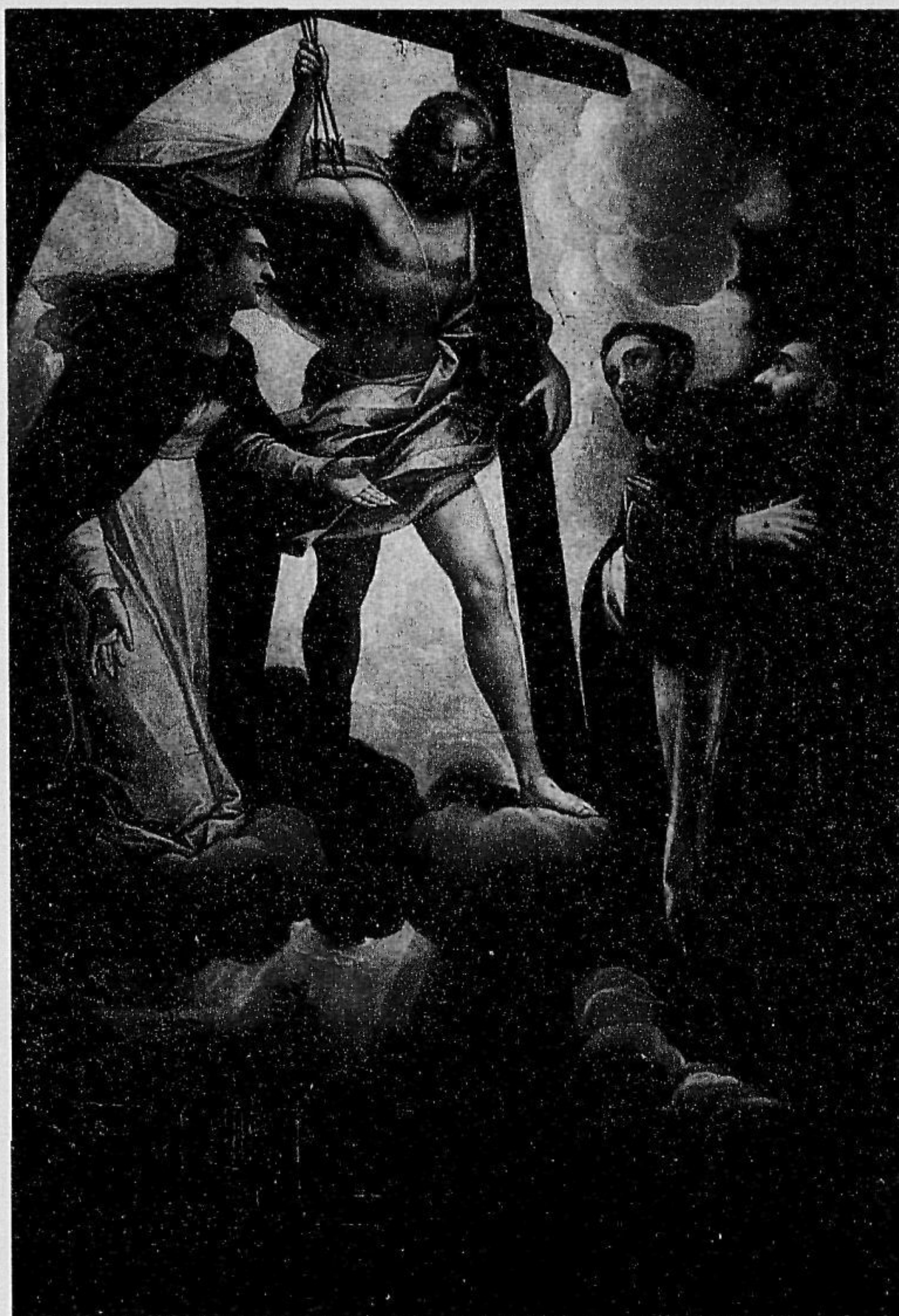


Fig. 13 - Pietro Damini, *Cristo placato dalla Vergine e dai santi Domenico e Francesco*. Cusio (BG), chiesa parrocchiale.

⁽¹³⁾ Il dipinto è stato pubblicato come opera di Pietro Damini da P.L. FANTELLI, *Dipinti in collezioni padovane: Pietro e Giorgio Damini*, in "Padova e la sua Provincia" n. 11-12, 1983, p. 23, con una data attorno al 1625. Cfr. inoltre la scheda di D. BANZATO in *Pietro Damini... cit.*, p. 170.

male quel vaso d'unguenti in primo piano, perno per scalare concentricamente nello spazio i due gruppi compositivi. E ancora, almeno per quanto era possibile comprendere, alla mostra, dal restauro in corso, dovrebbe rientrare nello stesso tempo il *Buon Samaritano* (tav. 11) della collezione Papafava, che con Desubleo non ha assolutamente nulla a che spartire⁽¹⁴⁾; e che lo precede, anzi, di un buon quarto di secolo. Se sono stato convincente, l'esigenza avvertita da Banzato, in catalogo, di stabilire una corretta seriazione di esperienze stilistiche anche eterogenee⁽¹⁵⁾ dovrebbe così trovare almeno un tassello che va a posto.



Fig. 14 - Pietro Damini, *Cristo placato dalla Vergine e dai santi Domenico e Francesco*, particolare. Cusio, chiesa parrocchiale.

Ma forse qualcos'altro si può ancora definire meglio. Anche se nel titolo dato tempo fa avevo parlato di un solo "nuovo dipinto del Damini", vorrei in realtà parlare almeno di un secondo dipinto, perché sono sicuro che tutti noi lo abbiamo guardato, una volta nella vita, ma con occhio cieco. Esso infatti sta, da lungo tempo, regolarmente appeso nel

⁽¹⁴⁾ Sulla vicenda critica del dipinto, cfr. la scheda di P.L. FANTELLI, in *Pietro Damini... cit.*, p. 180. I tempi del soggiorno veneziano di Michele Desubleo sono stati stabiliti qualche anno fa da chi scrive, con discreta esattezza, sulla base di alcuni importanti ritrovamenti di opere: cfr. M. LUCCO, in *Arte Emiliana dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, a cura di G. Manni, E. Negro, M. Pirondini, Modena 1989, pp. 98-104; quei dati sono stati poi accolti *in toto* da A. COTTINO, *Michele Desubleo*, in *La Scuola di Guido Reni*, a cura di E. Negro - M. Pirondini, Modena 1992, pp. 207-233, in partic. pp. 210-211. Vale la pena di ricordare che, in significativa coincidenza col soggiorno di Desubleo, nel 1654 è a Venezia anche un pittore dallo stile molto simile, Pierre Mignard: cfr. R. PALLUCCHINI, *op. cit.*, p. 305

⁽¹⁵⁾ D. BANZATO, *Pietro Damini e i suoi modelli formali*, in *Pietro Damini... cit.*, pp. 27-28.

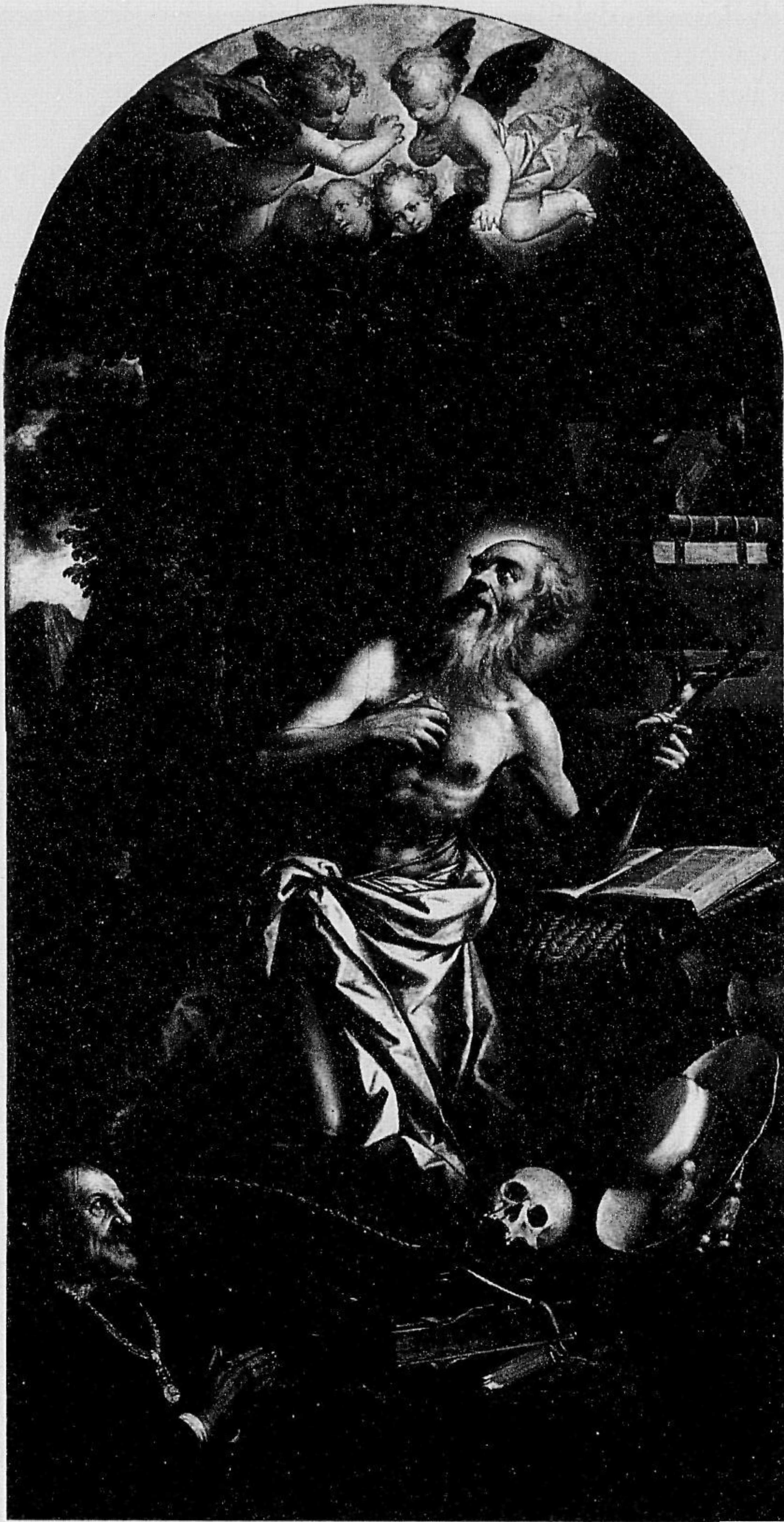


Fig. 15 - Pietro Damini, *San Girolamo*, particolare, Padova, Duomo.

Museo di Bassano del Grappa, con una definizione di campo culturale approssimativamente corretta, ma con una cronologica assolutamente sbagliata: si tratta di questo *Noli me tangere* (tav. 12), su tela, definito opera di "pittore veronesiano del secolo XVI"⁽¹⁶⁾. La mia personale illuminazione risale agli inizi di luglio del 1991, quando, nel corridoio sul chiostro, mi sono soffermato davanti all'opera, cercando di ragionare sulle varie alternative fino ad allora proposte: Zelotti, Sustris, Fasolo, Del Moro...

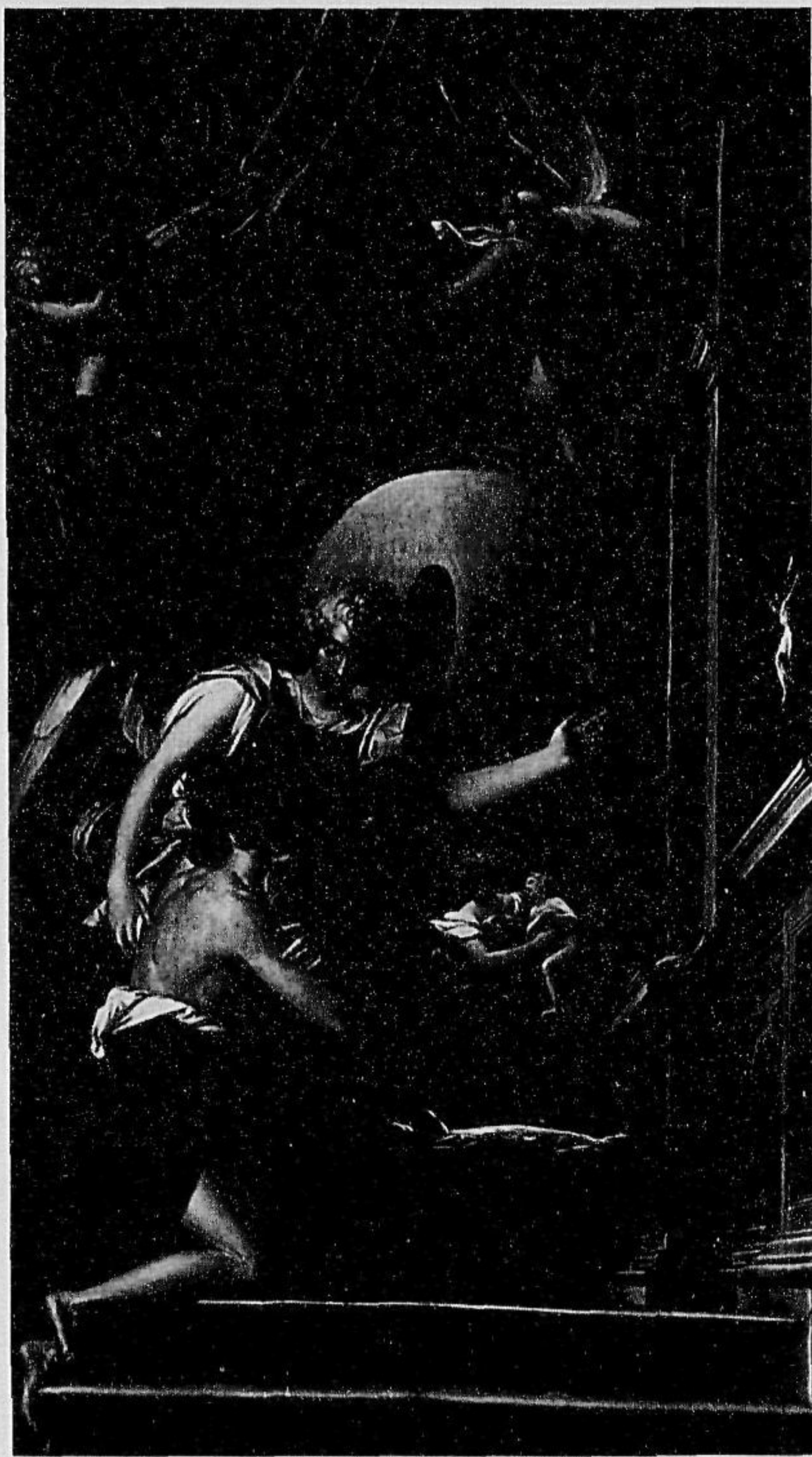


Fig. 16 - Pietro Damini, *Transito delle anime pie*. Treviso, Museo Civico.

(16) Cfr. L. MAGAGNATO e B. PASSAMANI, *Il Museo Civico di Bassano del Grappa. Dipinti dal XIV al XX secolo*, Vicenza 1978, p. 101, con bibliografia precedente.



Fig. 17 - Pietro Damini, *Miracolo di San Domenico sulla Garonna*. Martellago (VE), chiesa parrocchiale.

Ma quella massa di nubi d'alba, color di rosa, che segnala cipressi esili e svettanti, ha un valore atmosferico troppo "naturale" per spettare ad artisti di epoca e interessi manieristici; le siepi di fiori del giardino sono inseguite con troppa lucidità di visione. Il contorno degli alberi più bassi si stampa contro il cielo con frastagli simili a quelli del



Fig. 18 - Pietro Damini, *Miracolo di San Domenico sulla Garonna*, particolare. Martellago, chiesa parrocchiale.

Buon Samaritano Papafava; la testa della Maddalena è identica a quella della Santa Lucia nella pala della Croce di Venezia, e, in controparte, a quella della madre del giovane battezzato da Sant'Agostino nella tela di Lovere; il panneggio della santa trova corrispettivi puntuali nella donna di sinistra, col bambino che mangia una mela, nel *Miracolo di San Domenico sulla Garonna* di Martellago, nell'*Angelo annunciante* di Santa Maria in Vanzo, peraltro collocato anch'esso contro un grumo drammatico di nubi, o nel bimbo dell'*Apparizione con l'angelo a Santa Francesca Romana* di Vigonovo; il profilo stesso di Cristo si ritrova nel *Miracolo dell'uva*, ancora a Vigonovo, nel *Transito di San Benedetto* nella chiesa omonima, nell'angelo citato di Santa Maria in Vanzo. E che dire poi di quelle diafane figurette di angeli sul fondo, oltre il cancello del giardino, di quell'effetto di lume tangente da destra che, fra chiari e scuri, riesce ad articolare il movimento della mano destra di Cristo; o di quella straordinaria sobrietà di linea, che tornisce quasi come una colonna la figura del Salvatore in piedi?

Mentre non mi riesce di vedere, nel dipinto, nulla di particolarmente veronesiano, mi pare rilevante invece l'affinità mentale stabilita con la pittura del Padovanino negli stessi anni (la testa della Maddalena mi pare ricordi assai da vicino quella della Venere nella tela con *Venere e Adone* di Palazzo Madama a Roma⁽¹⁷⁾); e poiché in verità questo tipo di influsso mi sembra avvertibile in Damini solo a partire dal 1624-25, dalla *pala della beata Giacoma* in poi⁽¹⁸⁾, ne consegue che il dipinto di Bassano si colloca in questi anni di attività dell'artista, probabilmente al ritorno del suo viaggio in Lombardia. Entro questo viaggio lombardo non può assolutamente collocarsi, come affermato in catalogo, la paletta di Cusio (tav. 13), inserita lì, evidentemente, soltanto a causa della sua localizzazione⁽¹⁹⁾; ma si potevano spedire cose assai più grandi, figuriamoci una teletta di appena 2 metri d'altezza per 1 metro

(17) Per quest'ultimo dipinto, cfr. U. RUGGERI, *Il Padovanino*, Soncino (CR), 1993, pp. 16-18. Colgo l'occasione per segnalare che un bozzetto per la poco sopra citata pala nella chiesa della Croce a Venezia si trova al Landesmuseum Joanneum di Graz (inv. 14), sotto il nome incongruo del parmense Rondani, morto tre quarti di secolo prima.

(18) L'influsso padovaniniano sul Damini è invece già visto come attivo a partire dal 1619 circa da P.L. FANTELLI, *Pietro Damini da Castelfranco*, in *Pietro Damini... cit.*, p. 20; ma tale cronologia non tiene conto del fatto che la maniera del Varotari era a quell'epoca diversamente orientata, come è testimoniato dalla *Vittoria dei Carnutesi sui Normanni* di Brera, firmata e datata 1618, per la quale cfr. RUGGERI, *op. cit.*, pp. 56-59.

(19) M.A. DAL VIerno, in *Pietro Damini... cit.*, pp. 166-167.



Fig. 19 - Pietro Damini, *Sant'Agostino battezza un giovane*, particolare. Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini.

e mezzo! In realtà, essa è talmente coinvolta in fatti di stile pozzoseratiani (l'imbarcadero col *berceau* e il giardino con le siepi di bosso scolpite a nicchia per statue, pur non essendo una citazione letterale, appaiono quasi un calco da opere dell'artista fiammingo, come il *Concerto all'aperto* del Museo Civico di Treviso, o le tele del Monte di Pietà) da richiedere una data altissima, agli esordi della carriera del Damini. Si confrontino, ad esempio, le fronde di Cusio (tav. 14) con quelle sulla sinistra del *San Girolamo* del Duomo di Padova (tav. 15). E infatti, non a caso, la scheda ne evidenziava la "retrocessione stilistica" verso schemi manieristici.

Allo stesso modo ritengo che la data 1622 della tela col *Transito delle anime pie* (tav. 16) del Museo di Treviso, proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino a Padova, non possa valere per tutti i dipinti che componevano il ciclo di quest'ultima chiesa: nel *Miracolo di San Domenico sulla Garonna* di Martellago (tav. 17), che un restauro, iniziato più di dieci anni fa sotto la mia direzione, e poi concluso da qualche altro collega, ha liberato dalle pesanti ridipinture che ne invertivano i valori lu-



Fig. 20 - Pietro Damini, *Deposizione di Cristo*. Parma, collezione privata.

ministici, il bimbo popolano che mangia una mela, sulla sinistra (tav. 18), è tanto simile al suo corrispettivo patrizio nella tela di Lovere (tav. 19), del 1625 circa, da richiedere a mio avviso la medesima data.

Le ultime parole di questo intervento vorrei dedicarle ad una tela⁽²⁰⁾ che mi è accaduto di studiare in una collezione privata di Parma, nel novembre del 1989. La *Deposizione di Cristo* (tav. 20) è un tema toccato raramente dal Damini, del quale si conosceva finora solo la versione di Castelfranco Veneto⁽²¹⁾ (tav. 21), con la quale questa è perfettamente coerente, collocandosi nell'ultimo tempo dell'artista, al ritorno da Crema. Anche in questo caso, mi pare che la paternità s'imponga da sola; basti osservare soltanto che la spoglia del Cristo sembra un riutilizzo, in controparte, di quella della *Morte di Santa Francesca Romana* di Vigonovo, o che il motivo del velo bianco, aprentesi attorno alla testa della Madonna, ricorda quello dell'*Annunciata* (tav. 22) di San-

(20) Ad olio, di cm 69 × 94.

(21) Cfr. G. DELFINI, in *Pietro Damini... cit.*, p. 172.

ta Maria in Vanzo. Quello che mi sembra particolarmente interessante nel quadro è però il nuovo cromatismo, dalla manica rosa della Maddalena, al verde fondo del berretto, al canto dei bianchi nell'aria temporalesca; un tonalismo atmosferico, meteorologico, del quale si iniziavano ad avvertire le tracce nella pala del Santo (tav. 23), all'altezza del 1624, e che è qui più profondamente affermato, nella direzione soprattutto di Carlo Bonone e di Bartolomeo Schedone. Il fatto che nella parte alta della pala di Giare di Abano (tav. 24) vi sia la rappresentazione della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia⁽²²⁾ non significa necessariamente che all'epoca (cioè poco prima del 1619) il nostro ar-

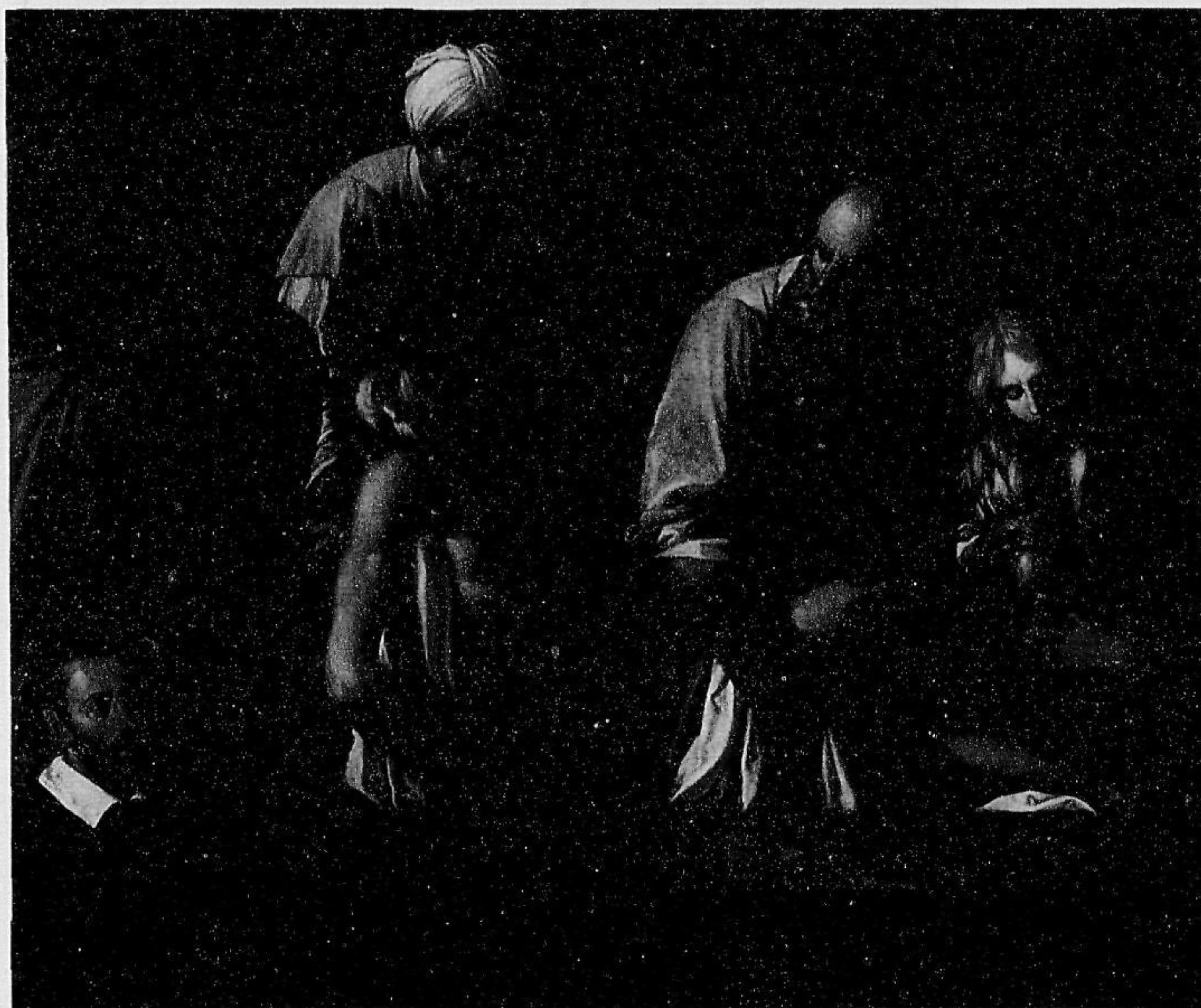


Fig. 21 - Pietro Damini, *Deposizione di Cristo*. Castelfranco Veneto, Municipio, ufficio del Sindaco.

(22) L'iconografia della *Madonna della Ghiara*, basata sull'affresco del Bertone del 1569, è fra le più note e diffuse nel Nord Italia durante la prima metà del Seicento. Essa non è tuttavia riconosciuta da G. Ericani nella scheda relativa alla pala di Giare, in *Pietro Damini... cit.*, pp. 164-165, dove si fa riferimento soltanto alla pala di Palma il Giovane per Reggio Emilia, a sua volta derivata dall'affresco della Ghiara.

tista si fosse recato nella città del ducato Estense; ma nel corso degli anni Venti il cantiere della basilica era in pieno fervore, e doveva costituire un forte polo di attrazione. Sta di fatto che, nel decennio successivo, i rapporti Reggio Emilia-Padova s'intensificheranno tramite Luca Ferrari e Francesco Viacavi; e che, in ogni caso, forti tracce di cultura emiliana, fra Ludovico Carracci e il Badalocchio, sono avvertibili negli angeli in alto del *Battesimo* di Telgate⁽²³⁾ (tav. 25). Come Damini

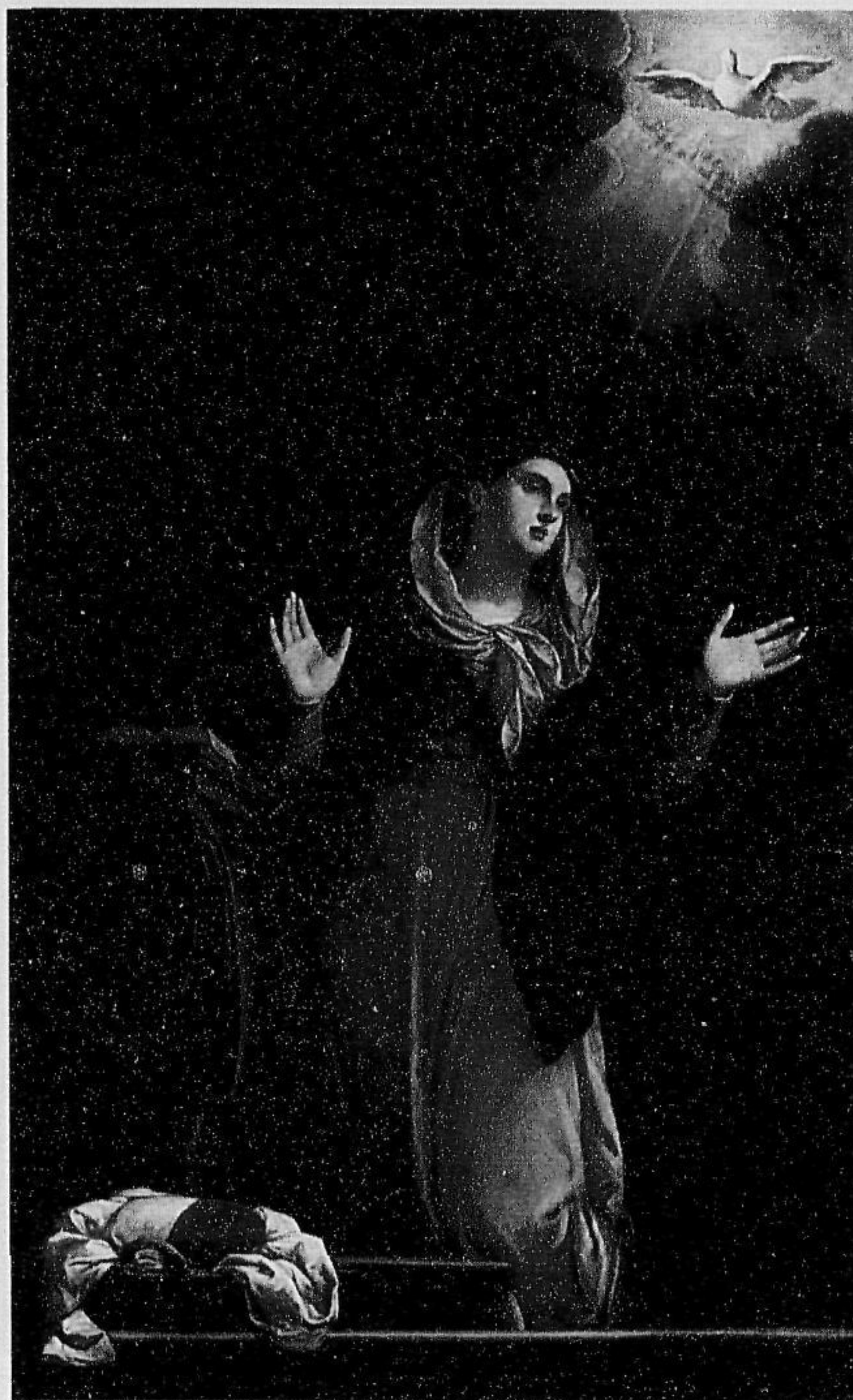


Fig. 22 - Pietro Damini, *Madonna Annunciata*. Padova, Chiesa di Santa Maria in Vanzo.

(23) È interessante ricordare, in questo contesto, che esiste un'altra opera del Damini, dalle componenti emiliane tanto forti, da esser scambiata per ferrarese: intendo il *David* della Narodna galerija di Ljubljana, stilisticamente coerente e con la pala di Giarre, e col quadrone civico dei fratelli Valier, e databile perciò attorno al 1619. Cfr. F. ZERI & K. ROZMAN, *Maestri europei dalle collezioni slovene*, catalogo della mostra, Ljubljana 1993, pp. 40-41, 135-136, e fig. 28.

sia venuto a conoscenza di tale cultura, non lo so; ma mi pare inequivocabile che anche in questo nuovo dipinto la lama di luce che descrive l'arco dell'orecchio del giovane di destra, il cui volto è per intero in ombra, ma si stampa contro l'ultimo chiarore del cielo, alludano pienamente alla stessa origine culturale; alla stessa tendenza a recuperare, tramite la verità atmosferica del colore, una naturalezza d'accenti che

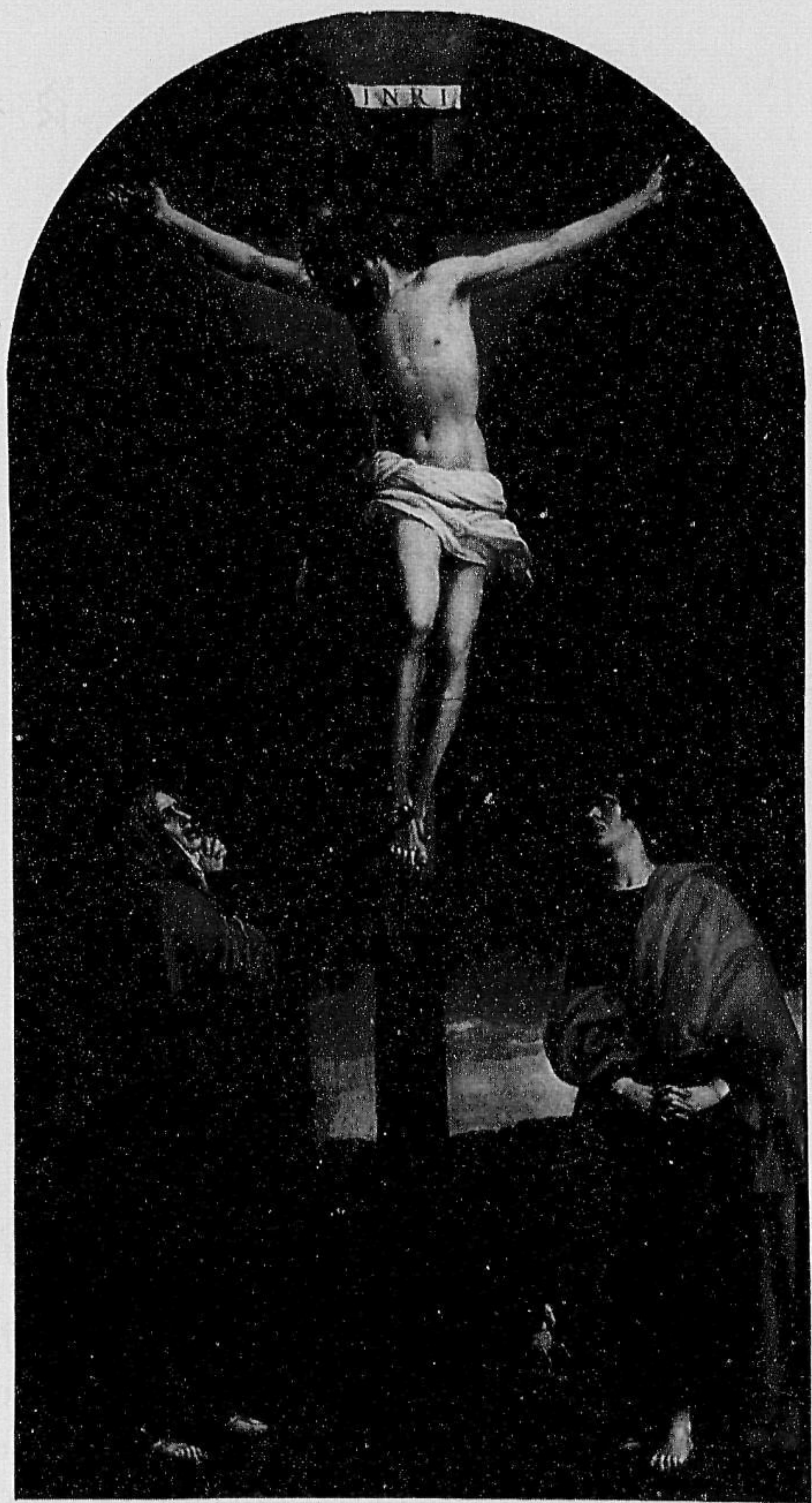


Fig. 23 - Pietro Damini, *Crocifissione*. Padova, basilica del Santo.

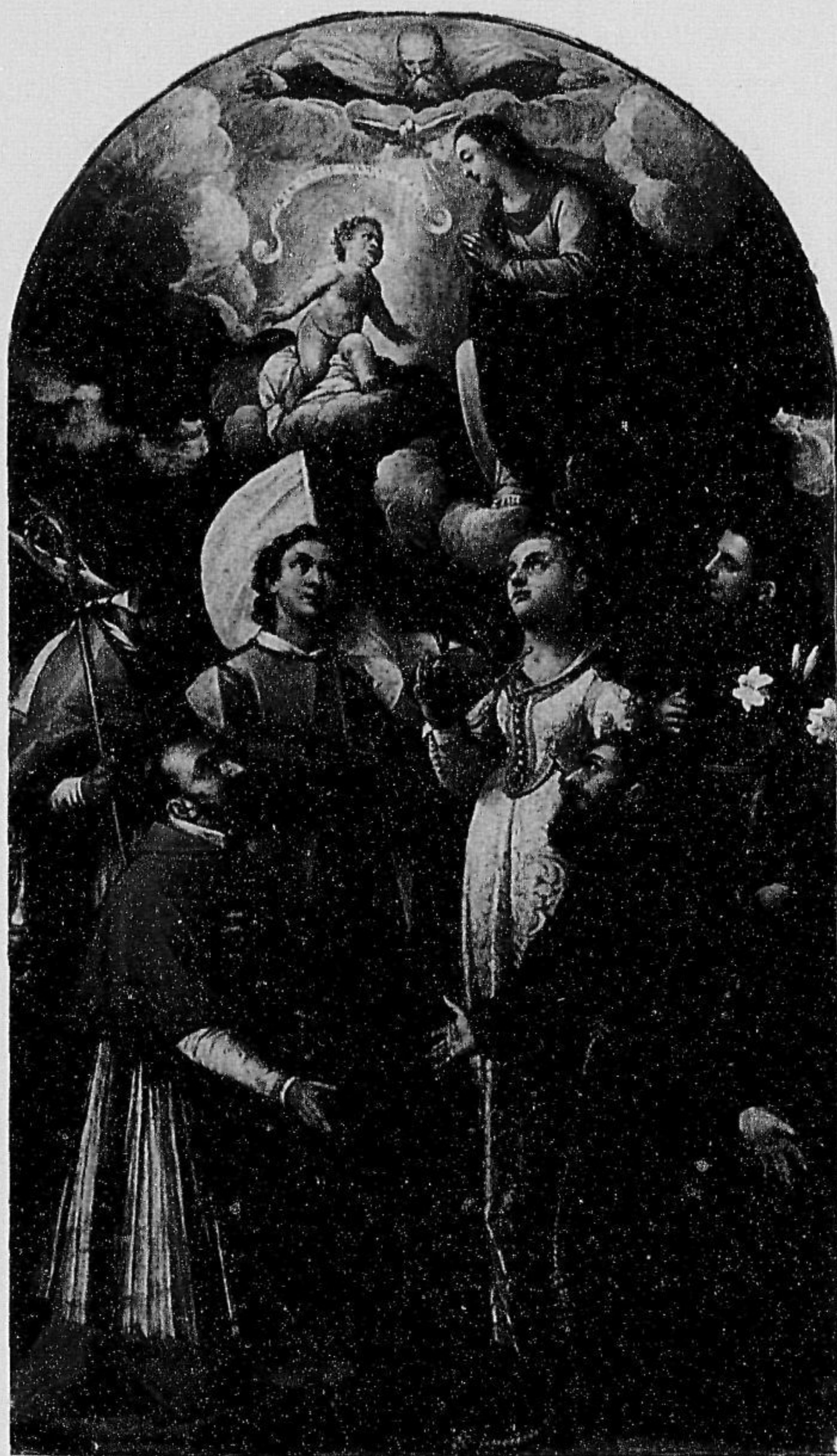


Fig. 24 - Pietro Damini, *La Trinità, la Vergine e i santi Prosdocimo, Carlo Borromeo, Daniele, Giustina, Francesco d'Assisi e Antonio da Padova*. Giare di Abano, chiesa parrocchiale.

la distillazione "ideale" della forma parrebbe tenere ancora lontana. L'idea di questo giovane a me ricorda fortemente quella della Maddalena (con un vaso d'unguenti tanto simile a quello nel dipinto su paragono del Museo di Padova) nella tela fulgente delle *Marie al Sepolcro* dipinta nel 1614 dallo Schedoni per i Cappuccini di Fontevivo, ed oggi nella Pinacoteca di Parma; e mi domando se la figura *repoussoir* di

Apostolo sulla destra dell'*Ascensione* di San Francesco (tav. 26), del 1625, che dopo questa data comparirà con una certa frequenza nei dipinti del Damini, non dipenda proprio dall'esempio della bellissima figura schedoniana nella *Deposizione* parmense (tav. 27)⁽²⁴⁾.

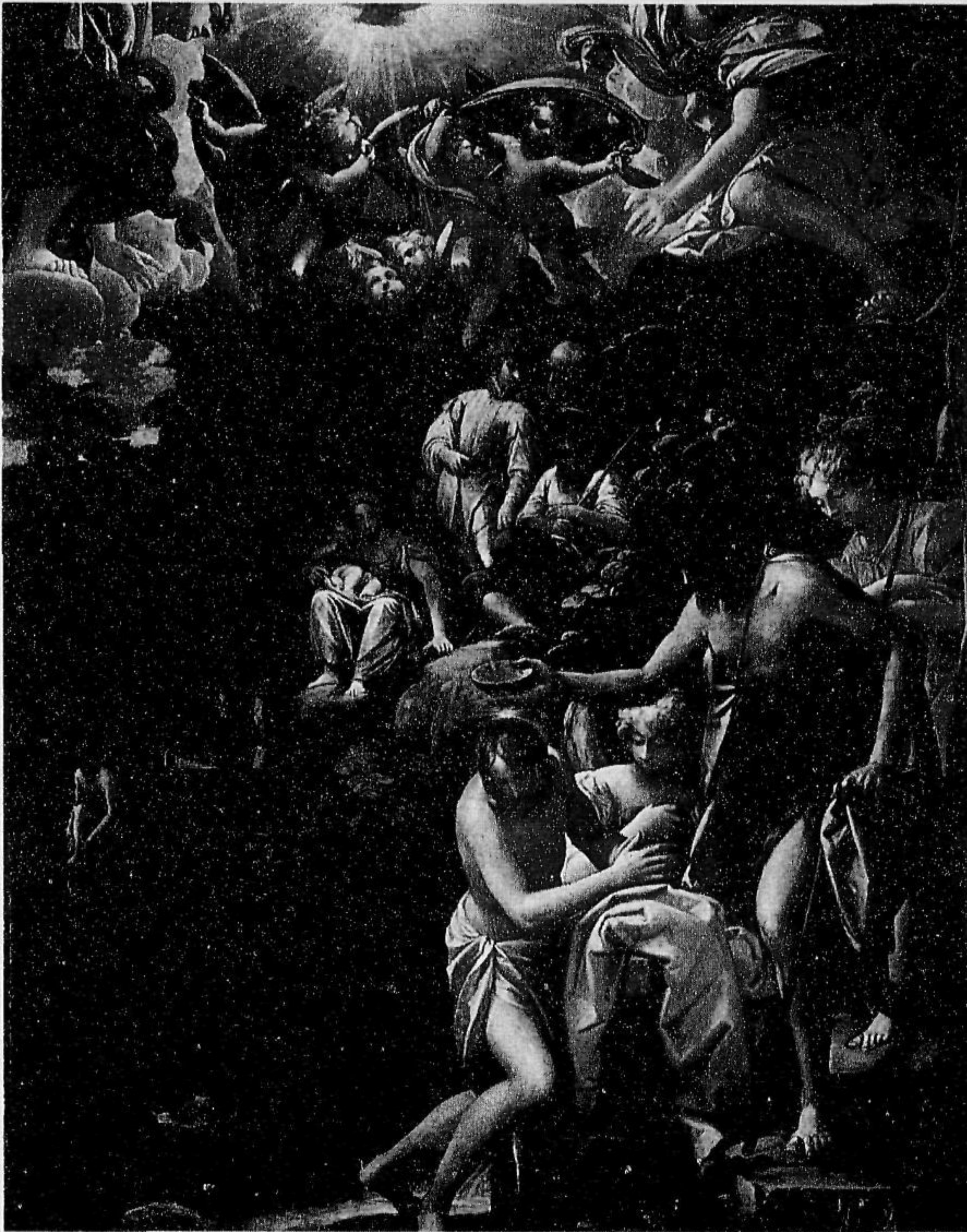


Fig. 25 - Pietro Damini, *Battesimo di Cristo*. Telgate (BG), chiesa parrocchiale.

⁽²⁴⁾ Sui due dipinti cfr. G.C. CAVALLI, in *Maestri della pittura del '600 emiliano*, Bologna 1959, pp. 204-213, e da ultimo L. FORNARI SCHIANCHI, *La Galleria Nazionale di Parma*, Parma, s.d. (ma 1983), pp. 146-149, con qualche ulteriore precisazione archivistica.

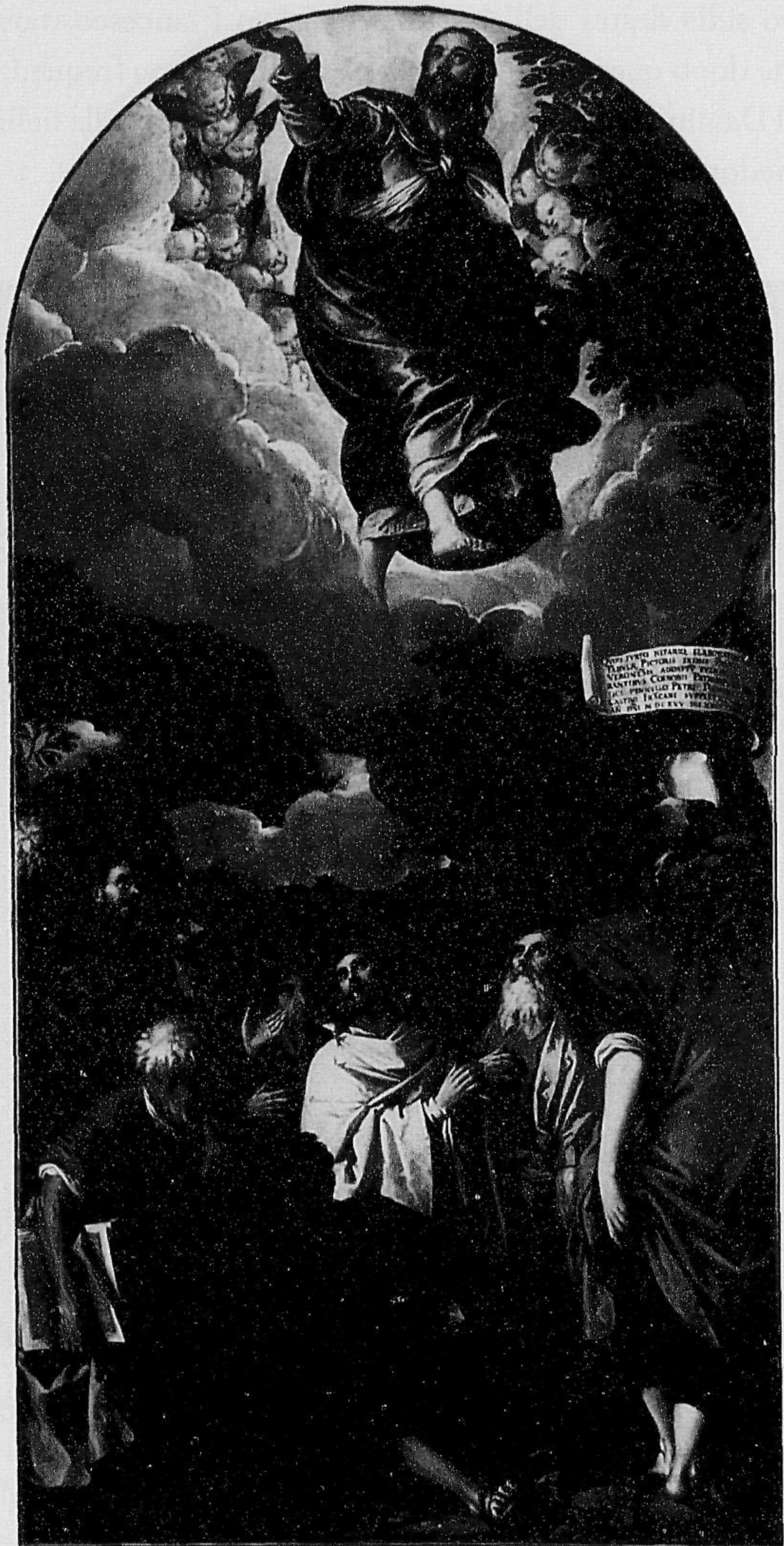


Fig. 26 - Pietro Damini, *Ascensione*, particolare. Padova, chiesa di San Francesco Grande.

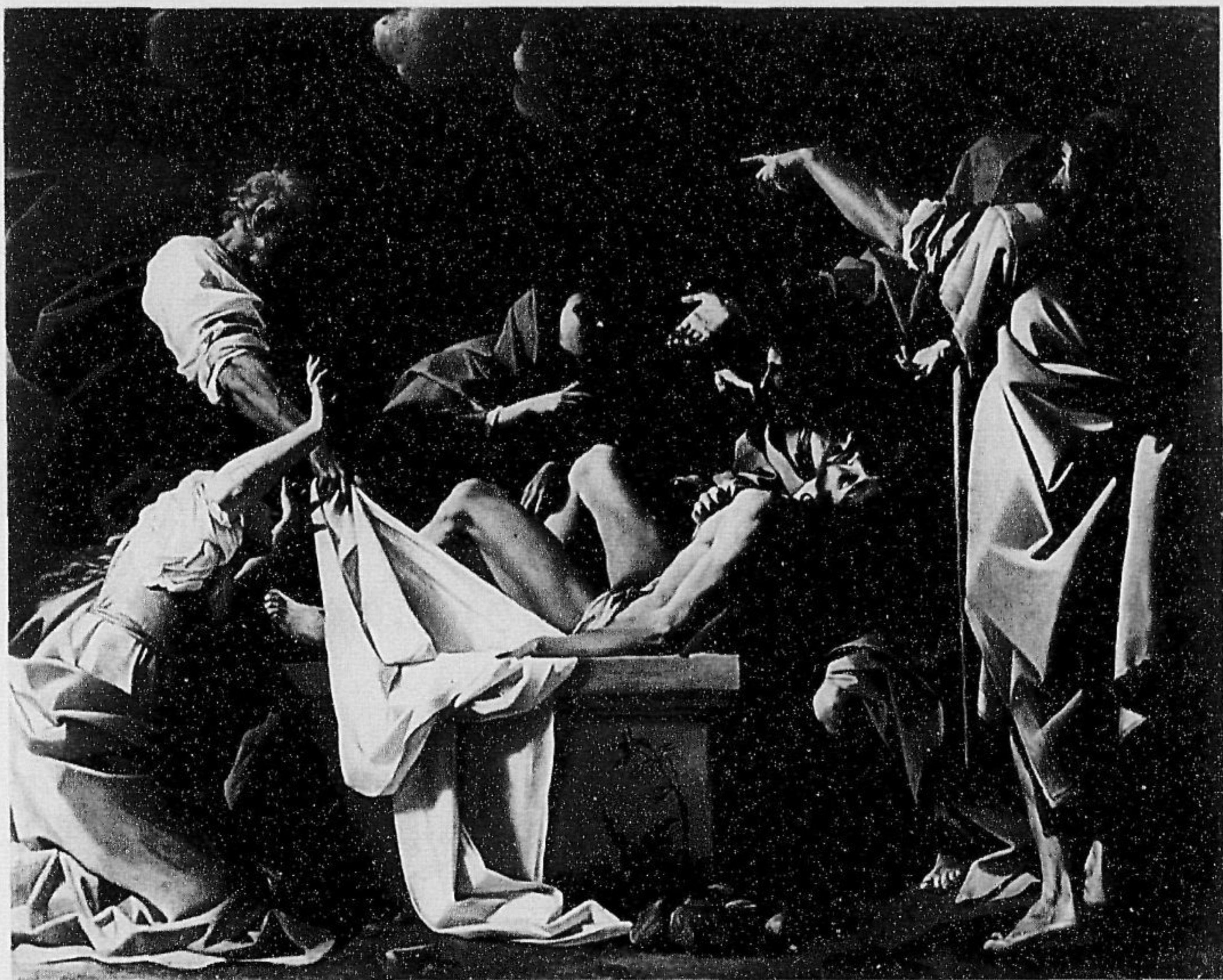


Fig. 27. Bartolomeo Schedoni, *Deposizione nel sepolcro*. Parma, Pinacoteca Nazionale.

Vanno dunque indagate le vie ed i tramiti di questo incontro di Pietro da Castelfranco con la pittura emiliana; ma a me pare certo, alla luce dell'ultimo dipinto presentato, che, dopo alcune avvisaglie sul finire del secondo decennio, esso dovette agire con assai maggior forza attorno al 1625, al tempo del viaggio a Crema, quando l'ingresso in una nuova realtà culturale gli aprì orizzonti nuovi, che furono purtroppo stroncati, poco dopo, dalla grande peste.

Recupero di una superstite
testimonianza certa di Pietro Damini
a fresco: la *Fuga in Egitto*
di San Nicolò del Lido e una sua
importante data documentata

La completezza della revisione a vantaggio di Pietro Damini di cui la mostra ordinata qui a Padova da Banzato e Fantelli è stata, insieme, motivo e teatro, non avrebbe potuto integrarsi con esempi certi della sua attività di frescante, pur attestata dalle fonti⁽¹⁾, per almeno due ragioni oggettive: la prima, *a fortiori*, per l'ovvia impossibilità fisica di farli presenti, a cagione della tecnica e della destinazione; la seconda dovuta alla perdita delle rare testimonianze documentate, com'è il caso degli affreschi già in facciata della distrutta chiesa di San Mattia a Padova attestati dal Brandolese (1795)⁽²⁾, ai quali, in assenza di prove certe superstiti, unicamente si ricorreva per avere indizio di una tale sua attività⁽³⁾.

Nel corso di una ricognizione nel litorale veneziano ho potuto individuare or non è molto un notevole affresco che Pietro Damini dipinse nel 1620 nel ballatoio in capo a una scala del convento benedettino di San Nicolò del Lido. L'affresco, che raffigura la *Fuga in Egitto*,

(1) C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia 1648, II, ed. cit. a cura di D.F. v. Hadeln, Berlin 1924, p. 243; P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ... di Padova*, Padova 1795, p. 257.

(2) P. BRANDOLESE, *op. cit.*, I. cit.

(3) P.L. FANTELLI, *Tra Padova e Chioggia: Pietro Damini da Castelfranco*, in "Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia", n. 7, 1978, p. 104) riferisce al Damini larga parte ("la quasi totalità") del ciclo di affreschi che decora la Cappella del Collegio dei Notai a Padova.



Fig. 1 - Pietro Damini, *Fuga in Egitto*, 1620. Lido di Venezia, monastero benedettino di San Nicolò.

è documentato dal Ridolfi (1648) e dal Boschini (1664 e 1674); ma è stato poi del tutto dimenticato dalla letteratura successiva.

Specialmente interessante, e importante, è la testimonianza del Ridolfi, che scrive a pochi anni dalla scomparsa del pittore, e ricorda anche un'altra opera che il Damini aveva dipinto per San Nicolò, in chiesa: una tavola con san Marco, lasciata dal pittore incompiuta e portata a termine da Tizianello Vecellio, il nipote di Tiziano. Scrive il Ridolfi:



Fig. 2 - Pietro Damini, *Scambio delle chiavi di Padova tra i fratelli Massimo e Silvestro Valier*, 1619-1621. Padova, Musei Civici.

“Lasciò anco al suo morire molte opere imperfette, tra le quali una tavola con S. Marco, che faceva a’ Padri di San Nicolò del Lido di Venezia, che fu poi condotta da Tiziano della famiglia del gran Tiziano, a’ quali Pietro haveva dipinto nello aspetto della cima di una scala del lo-



Fig. 3- Pietro Damini, *Scambio delle chiavi di Padova tra i fratelli Massimo e Silvestro Valier*, 1619-1621, particolare. Padova, musei civici.

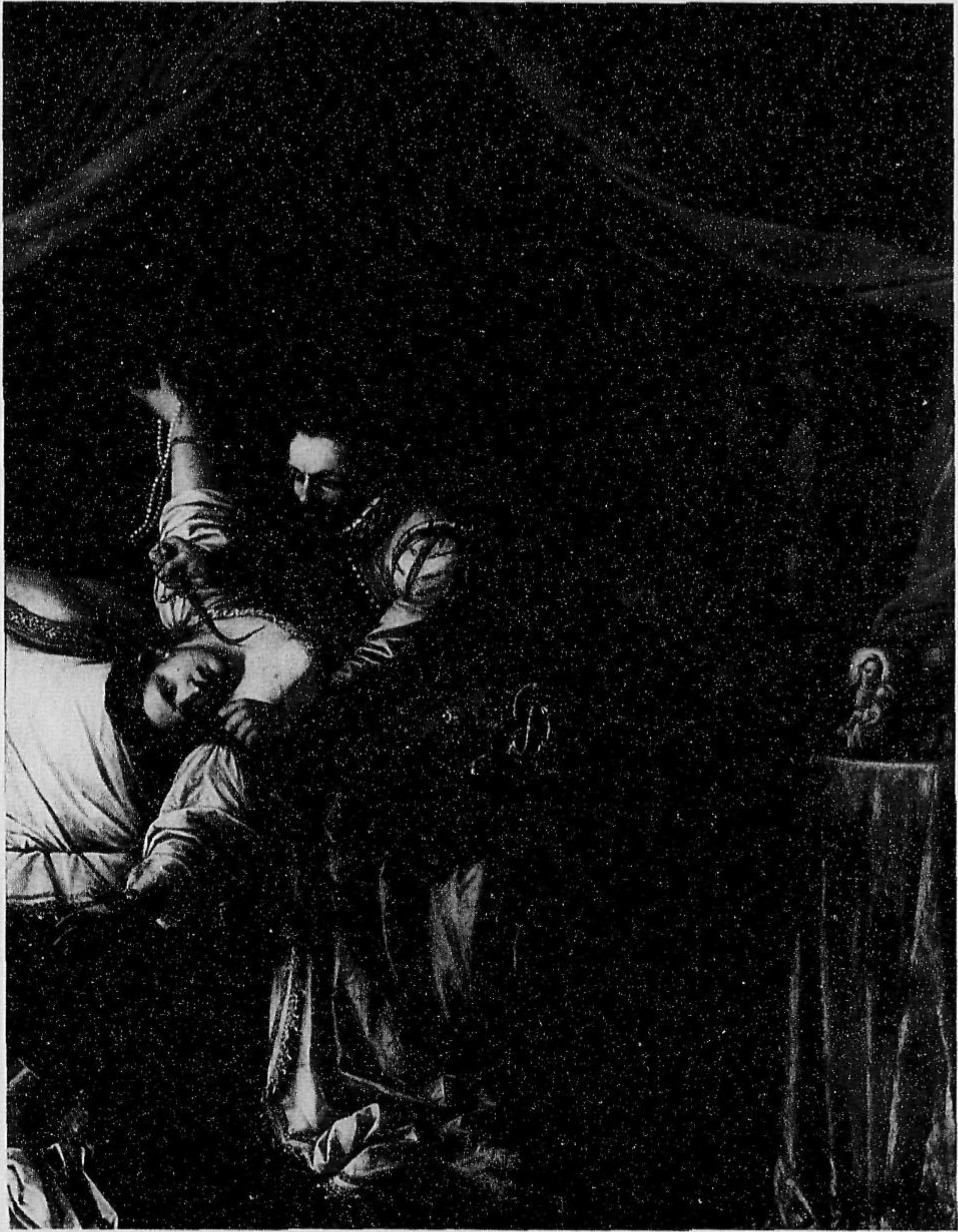


Fig. 4 - Pietro Damini, *Miracolo della Madonna del Rosario*, 1620-1622. Loreo, chiesa parrocchiale.

ro convento la Vergine, che passa nell'Egitto" (4). Ed ecco la testimonianza del Boschini: "Vi è anco nel Monasterio, sopra d'una scala dipinta a fresco la Vergine, che va in Egitto; et è di mano di Pietro Damini, da Castel Franco" (5).

(4) C. RIDOLFI, *op. cit.*, ed. cit., II, p. 246.

(5) M. BOSCHINI, *Le minere della pittura*, Venezia 1664, p. 559; Id., *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, Sestier della Croce p. 51.



Fig. 5 - Pietro Damini, *Consacrazione di san Nicolò a vescovo di Mira da parte dei vescovi di Licia*, 1620-1622. Venezia, Palazzo Ducale.

Colori chiari, intonati per campiture nette in una luce fredda e argentea, e una insistita incidenza grafica sono i caratteri linguistici salienti che qualificano l'affresco, reso gradevole anche dal felice accordo che vi si instaura fra le figure e l'ambiente naturale in cui la scena si svolge con sostenuto andamento narrativo.

L'insistenza del segno derivava probabilmente al Damini da un assiduo studio condotto in gioventù sulla grafica nordica e in specie sull'opera incisa del Dürer. Sulla base della testimonianza del Ridolfi, che avanza per primo il nome del Dürer a proposito degli studi condotti sulla simmetria⁽⁶⁾, è stato il Lanzi a porre per primo l'accento sul "molto studio [del Damini] nelle teorie dell'arte, e nelle buone stampe, su le quali formò il disegno"⁽⁷⁾. È un aspetto che gli è stato spesso

(6) C. RIDOLFI, *op. cit.*, ed. cit., II, p. 243.

(7) L. LANZI, *Storia pittorica della Italia ...*, Bassano 1789, ed. cit. Milano 1823, III, p. 226.

rimproverato dalla critica e che invece lo qualifica ai nostri occhi, in una con gli studi di teoria condotti sui testi del Lomazzo, come un artista colto, che per la sua volontà di ricerca si distingue dalle mode del tardomanierismo accademico nelle quali sarebbe stato tanto più facile adagiarsi ai suoi giorni.

“Discepolo del Palma”, lo dice A.M. Zanetti⁽⁸⁾, ciò che può forse spiegarsi con l’intermediazione di Giovan Battista Novelli, o Novello, concittadino del Damini ed effettivamente seguace di Palma il giovane, dal quale il Damini apprese i rudimenti tecnici dell’arte, “il modo di trattar colori”, secondo il Ridolfi⁽⁹⁾; ma giustamente il Lanzi mette in evidenza che il retroterra culturale fondato sulla trattatistica e sulla grafica “aiutò” il Damini “a trarsi fuori dalla schiera de’ manieristi” pur con le note riserve in ordine al “colorire con qualche crudezza; (...) un difetto che dà negli occhi in gran parte de’ suoi lavori”⁽¹⁰⁾.

Per essersi scostato dal tardomanierismo il Damini si apparenta al classicismo cromatico del Padovanino, alle limpide stesure di colore con le quali il Varotari si studiava di recuperare il mondo dorato della giovinezza di Tiziano; una certa monumentalità e anche qualche aspetto dei “tipi” figurali accostano in particolare l’affresco di San Nicolò al gusto del pittore padovano. Questi era da poco tornato da Roma, dove era certamente nel 1616⁽¹¹⁾, a studiarvi i *Baccanali* Aldobrandini di Tiziano; le suggestioni che ne riportò furono evidentemente e prontamente recepite anche dal Damini.

L’affresco si apre su una prospettiva che termina in una balaustra. Su questa è iscritta, in caratteri romani, la data 1620. È una data importante, perché permette di veder chiaro in tale rapporto di affinità e di contiguità con il Padovanino; non solo, perché offre un punto fermo, fra i non molti, che potrà rendere forse più facile l’ordinamento in sequenza di un certo numero di opere del pittore nel decennio che segue, l’ultimo della sua breve carriera.

(8) A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circosvicine*, Venezia 1733, p. 53.

(9) C. RIDOLFI, *op. cit.*, ed. cit., II, p. 243.

(10) L. LANZI, *op. cit.*, ed. cit., III, p. 226.

(11) Cfr. per questo: A. BERTOZZI, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII ...*, Venezia 1884, ristampa cit. Bologna 1965, pp. 57, 85; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, dispense universitarie, I, Padova 1959-1960, pp. 77-78; G.M. PILO, *Momenti del classicismo nella pittura veneta del Seicento*, in *Il mito del classicismo nel Seicento*, Messina-Firenze 1964, pp. 232-235; Id., *Strutture di potere e la nobiltà feudale nel Seicento in Friuli: la loro immagine nell’arte*, in *Strutture di potere e ceti dirigenti in Friuli nel secolo XVII*, Udine 1987, pp. 112-113.

A esempio, saranno probabilmente da anticipare agli anni della prima metà del terzo decennio i dipinti realizzati dal Damini per San Benedetto e per San Prosdocimo a Padova, solitamente proposti fra il 1625 e il 1630: teleri come *San Leonardo scioglie le catene a un prigioniero* e *Transito di san Benedetto* sono non tanto facilmente disgiungibili, mi sembra, dall'affresco di San Nicolò per la forte componente di suggestioni dal Padovanino, la monumentalità e l'andamento narrativo specialmente, che gli uni e l'altro connota.

Sono aspetti che si ritrovano nella tela con *La beata Giacoma scopre il pozzo dei martiri* per la basilica di Santa Giustina, Padova, giustamente riferita circa il 1624: un'altra commissione dell'ordine benedettino, non a caso committente dell'affresco nel convento veneziano di San Nicolò e anche più tardi della tavola ivi ricordata dalle fonti e lasciata incompiuta dal Damini alla sua morte. Anche le monache cui

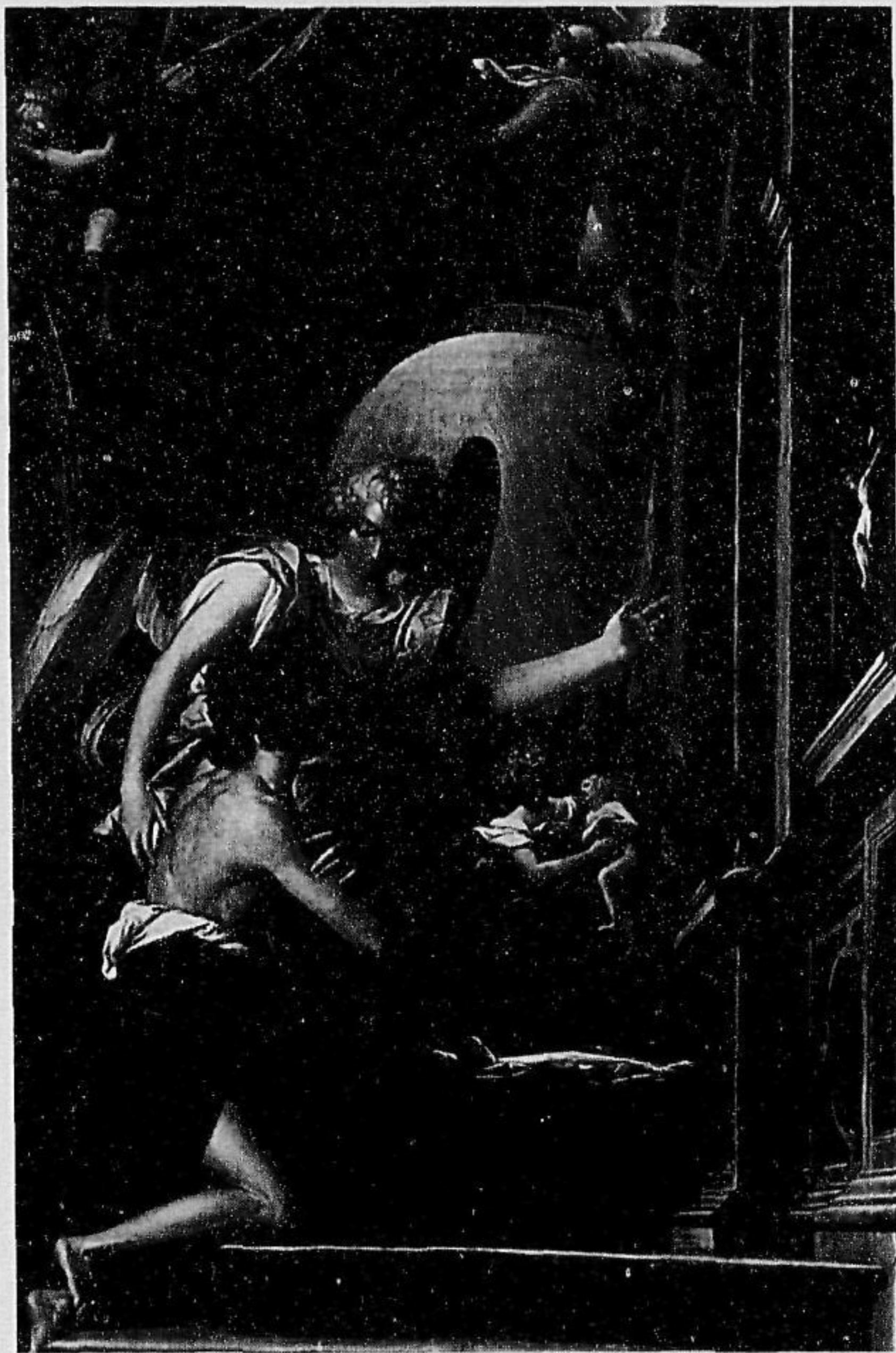


Fig. 6 - Pietro Damini, *L'Angelo custode e il transito delle anime pie*, 1622. Treviso, museo civico Luigi Bailo.

apparteneva la distrutta chiesa di San Mattia a Padova, che recava in facciata gli affreschi del Damini ricordati dal Brandolese, erano benedettine.



Fig. 7 - Pietro Damini, *San Leonardo scioglie le catene a un prigioniero*, 1620-1625. Padova, chiesa di San Benedetto.

Com'è stato bene individuato in specie da Fantelli⁽¹²⁾, l'operosità del Damini per gli ordini religiosi che conoscevano nuovo fervore di attività nel rinnovato clima d'impegno determinato dalla Controriforma-

(12) P.L. FANTELLI, *art. cit.*, 1978, pp. 100, 101.

ma, in conseguente parallelo con la scelta e il perseguimento delle tematiche della salvezza, sono costanti motivi conduttori del percorso del pittore castellano.

Anche i dipinti appartenenti al ciclo già a Sant'Agostino, sempre in Padova, appaiono conferire alle proposte di aggiustamento cronologico che la data recuperata con l'affresco di San Nicolò sembra confortare. In quel contesto, la pala con l'*Angelo custode* ora al museo

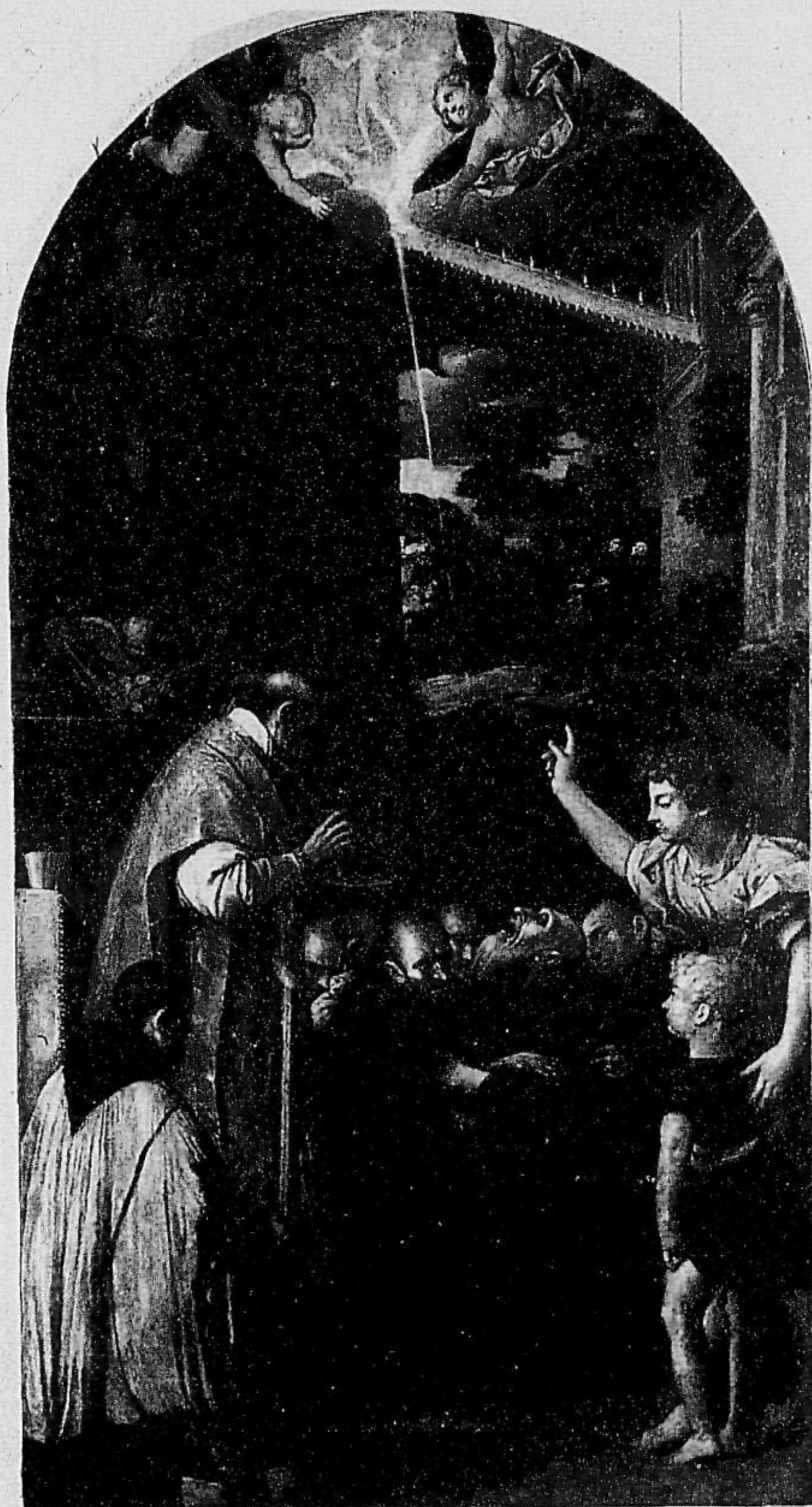


Fig. 8 - Pietro Damini, *Transito di san Benedetto*, 1620-1625. Padova, chiesa di San Benedetto.

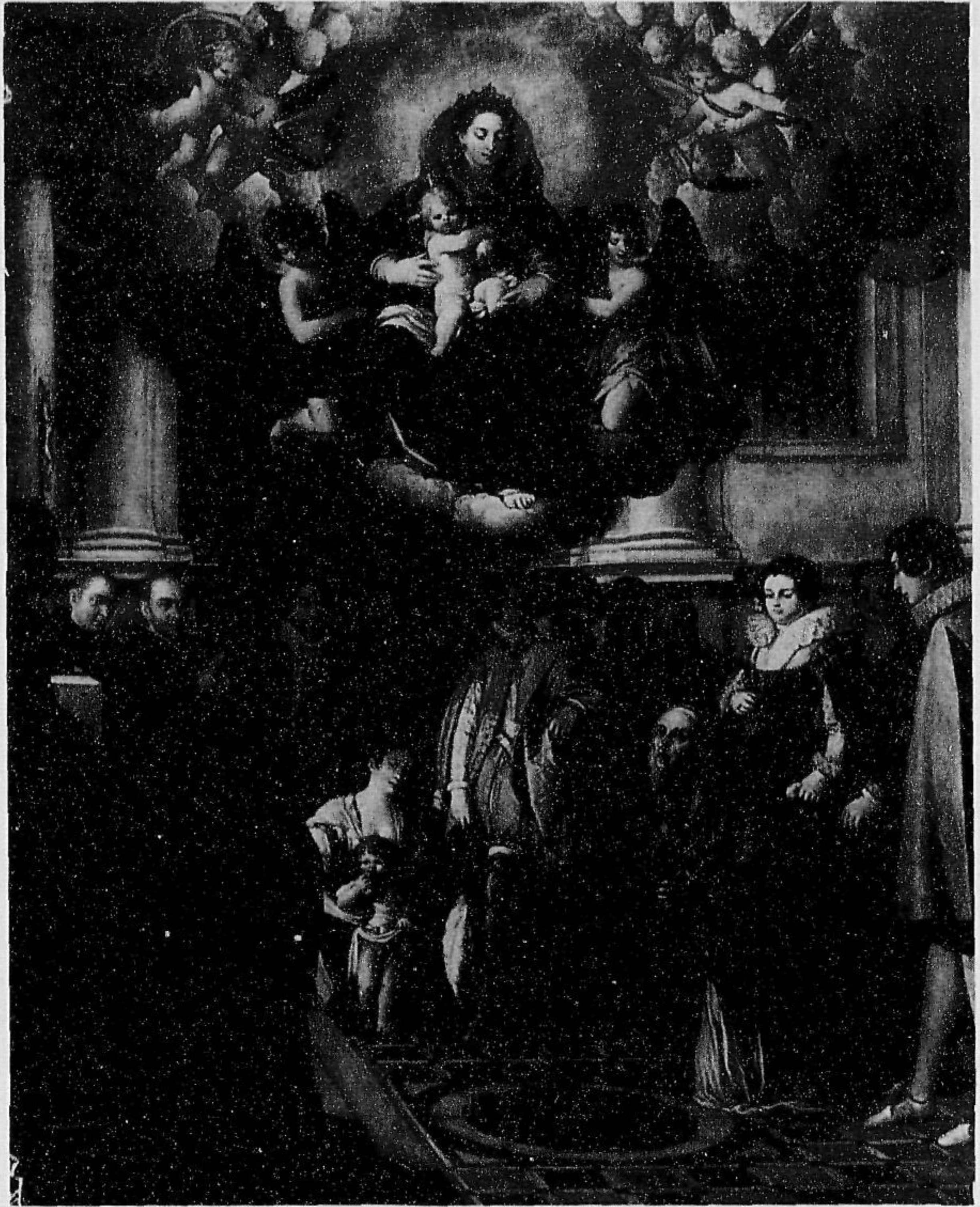


Fig. 9 - Pietro Damini, *La beata Giacoma scopre il pozzo dei martiri*, 1624 ca. Padova, basilica di Santa Giustina.

civico di Treviso, datata 1622, palesa il coesistere dell'adesione al tizianismo misurato del Padovanino con suggestioni ben vive dal Saraceni; il luminismo fosforescente che permea la scena con il transito delle anime pie, mentre versa in esiti di astrazione quasi metafisica forse memori di risultati fra i più tardi di Leandro Bassano, sembra conseguente ad accenti di "imagerie" quali son quelli che il Saraceni aveva manifestato a esempio nella tela con la *Madonna di Loreto* di San Bernardo alle Terme in Roma.

Del particolare timbro che assume il tizianismo mediato del Damini dà segno emblematico il *Miracolo della Madonna del Rosario* che salva

una donna pugnalata dal marito geloso, della parrocchiale di Loreo, situabile poco avanti il 1622, scoperto omaggio al celebre archetipo di Tiziano esordiente alla Scuola del Santo.

Ancora, non sembra lontana da quel momento la pala con la *Consecrazione di san Nicolò a vescovo di Mira da parte dei vescovi di Licia*, dipinta dal Damini per la chiesa di San Nicolò a Chioggia su commissione degli Eremitani di Padova, cui la chiesa era affidata⁽¹³⁾, dove lo sviluppo dell'ambientazione architettonica mette in maggiore eviden-

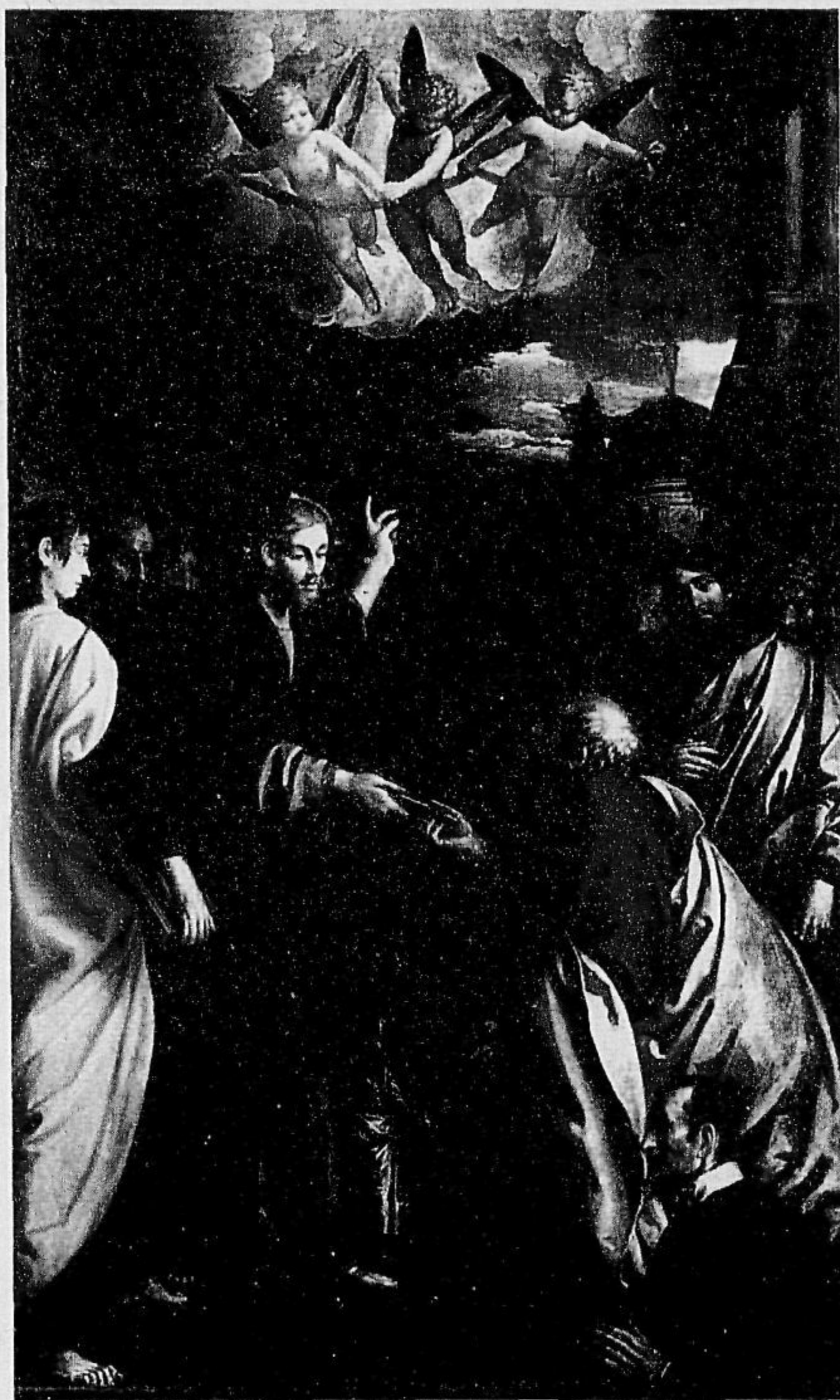


Fig. 10 - Pietro Damini, *Consegna delle chiavi a san Pietro*, 1625 ca. Padova, chiesa di San Clemente.

(13) Ora in deposito a Venezia, Palazzo Ducale.

za il carattere e la finalità celebrativi dell'evento rappresentato.

Quella del Padovanino era per il Damini una suggestione destinata a protrarsi nel tempo, come comprova la pala, firmata, con la *Consegna delle chiavi a san Pietro* nella chiesa di San Clemente a Padova, sull'altare Cascia edificato nel 1625, dove già il Brandolese rilevava l'assonanza con i modi del Varotari⁽¹⁴⁾.

Sul versante opposto, quello della celebrazione documentaria di un evento civile, ma con analoga conforme lucidità di mezzi linguistici, il Damini realizzava in quello stesso giro d'anni, precisamente fra il 1619 e il 1621, la sua impresa più impegnativa di tema civile, con il grande telero che reca lo *Scambio delle chiavi fra i fratelli Massimo e Silvestro Valier* per il palazzo municipale di Padova. Lo scambio delle chiavi fra i due fratelli Massimo e Silvestro Valier avvenne il 20 dicembre 1619; la consegna del dipinto dovette seguire dentro il 17 marzo 1621, data terminale del rettorato di Silvestro Valier⁽¹⁵⁾. Il Damini vi trasferisce la lucidità del racconto quotidiano nello svolgimento dell'assunto civico. Per questo, esso assume il carattere di testimonianza visiva diretta e veridica. I modi onde ciò si realizza diventano canonici e normativi per la pittura di decorazione civile a Padova; non senza paralleli, e suggerimenti, in specie per quanto attiene alla messinscena architettonica, da parte del poco più anziano e concittadino d'adozione Giovan Battista Bissoni.

(14) P. BRANDOLESE, *op. cit.*, p. 170.

(15) Cfr. D.F. von Hadeln, in C. RIDOLFI, *op. cit.*, ed. cit., II p. 244 n 3.

GABRIELLA DELFINI FILIPPI

Restauri e segnalazioni
di opere di Pietro Damini
nel territorio trevigiano:
i dipinti di Volpago del Montello
e S. Polo di Piave

La chiesa parrocchiale di Volpago del Montello conserva un grande dipinto, firmato Pietro Damini, che costituisce un'importante quanto poco nota presenza dell'artista nel territorio trevigiano⁽¹⁾.

La tela che raffigura la *Madonna con il Bambino ed i Santi Maria Maddalena, Giovanni Battista, Pietro, Carlo Borromeo, Paolo, Rocco e Antonio Abate*, è ricordata dalle fonti locali e dai documenti conservati nell'archivio Parrocchiale.

Così riferisce il Crico (1833): “*Non senza qualche dipinto è l'antica chiesa di Volpago, imperciocché il quadro che rappresenta S. Maria Maddalena all'altar Maggiore, credesi del Damini di Castelfranco*”.

Così ancora l'Agnoletti (1892): “*La chiesa descrivevasi nel 1747 a 3 navi (...) gli altari appellavansi della Maddalena di legno dorato con artificio e grandissima e illustre pala di Damini*”⁽²⁾.

L'archivio parrocchiale conserva un documento, probabilmente ottocentesco, che riferisce come nel 1776 la chiesa avesse quattro altari.

“*Il Maggiore era di legno scolpito dorato di ottima fattura ed aveva il dipinto che si conserva, della Beata Vergine col Bambino tra i Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista, Antonio Abate, Rocco, Carlo Borromeo e*

(1) Dipinto, olio su tela, cm. 30 × 160.

(2) L. CRICO, *Guida artistica del trevigiano*, Treviso, 1833, Bologna 1978, p. 87. F. AGNOLETTI, *Treviso e le sue pievi*, Treviso, 1889, copia anastatica 1968, Vol. II, pp. 565-566.

*Santa Maria Maddalena, sotto la Vergine, opera di Damini di Castel-
franco”⁽³⁾.*

Il restauro della grande tela ha rivelato sul libro sorretto dalle ma-
ni di S. Paolo la scritta:



Fig. 1 - Volpago del Montello Parrocchiale. Pietro Damini, *Madonna con Bambino e Santi*.

⁽³⁾ Volpago del Montello, chiesa parrocchiale di S. Maria Maddalena, archivio.



Fig. 2 - Volpago del Montello Parrocchiale. Pietro Damini, *Madonna con Bambino e Santi*. Particolare delle firme.

PET. S. DAMINI DE C. FRANCO F.⁽⁴⁾

Complessa l'iconografia raffigurata.

La parte superiore del dipinto è incentrata sulla figura della *Madonna con il Bambino* che sostiene il globo, circondato da quattro *Santi*.

Il particolare iconografico della *Madonna*, con qualche variante, appare per la prima volta nei dipinti del Damini, nella *lunetta* ora al Museo Civico di Padova, datata dal Fantelli al 1623, e caratterizzata da una componente formale vicina ai modi del Padovanino.

Tale soluzione iconografica trova riscontro anche in un disegno, conservato al British Museum e pubblicato da Alessandro Bettagno⁽⁵⁾.

(4) Il restauro del dipinto è stato eseguito nel 1992 da Vanni Tiozzo di Mira.

(5) D. BANZATO, *Madonna col Bambino e angeli, i Santi Prosdocimo e Giustina, i Santi Antonio e Daniele, i Santi Sebastiano e Rocco*, in AA.VV., *Pietro Damini, 1592-1631. Pittura e Controriforma*, catalogo della mostra, Milano, 1993, pp. 154-155. M.A. DE VIerno, *Appendice: i disegni*, in AA.VV., *Pietro Damini*, op. cit., p. 216, con la bibliografia precedente.

La stessa tipologia appare così raffigurata nel dipinto *La Beata Giacoma scopre il pozzo dei Martiri*⁽⁶⁾, nella chiesa di S. Giustina e nel *Matrimonio mistico di Santa Caterina con i Santi Lucia, Benedetto, Roberto e Bernardo*, proveniente dalla chiesa trevigiana di S. Maria Nova, ed ora conservato nella chiesa di Santa Croce a Venezia. Affinità con la nostra tela di Volpago dimostra avere la pala conservata nella chiesa di S. Maria degli Angeli a Murano, e raffigurante la *Madonna in gloria tra i Santi Benedetto e Prosdocimo*⁽⁷⁾.

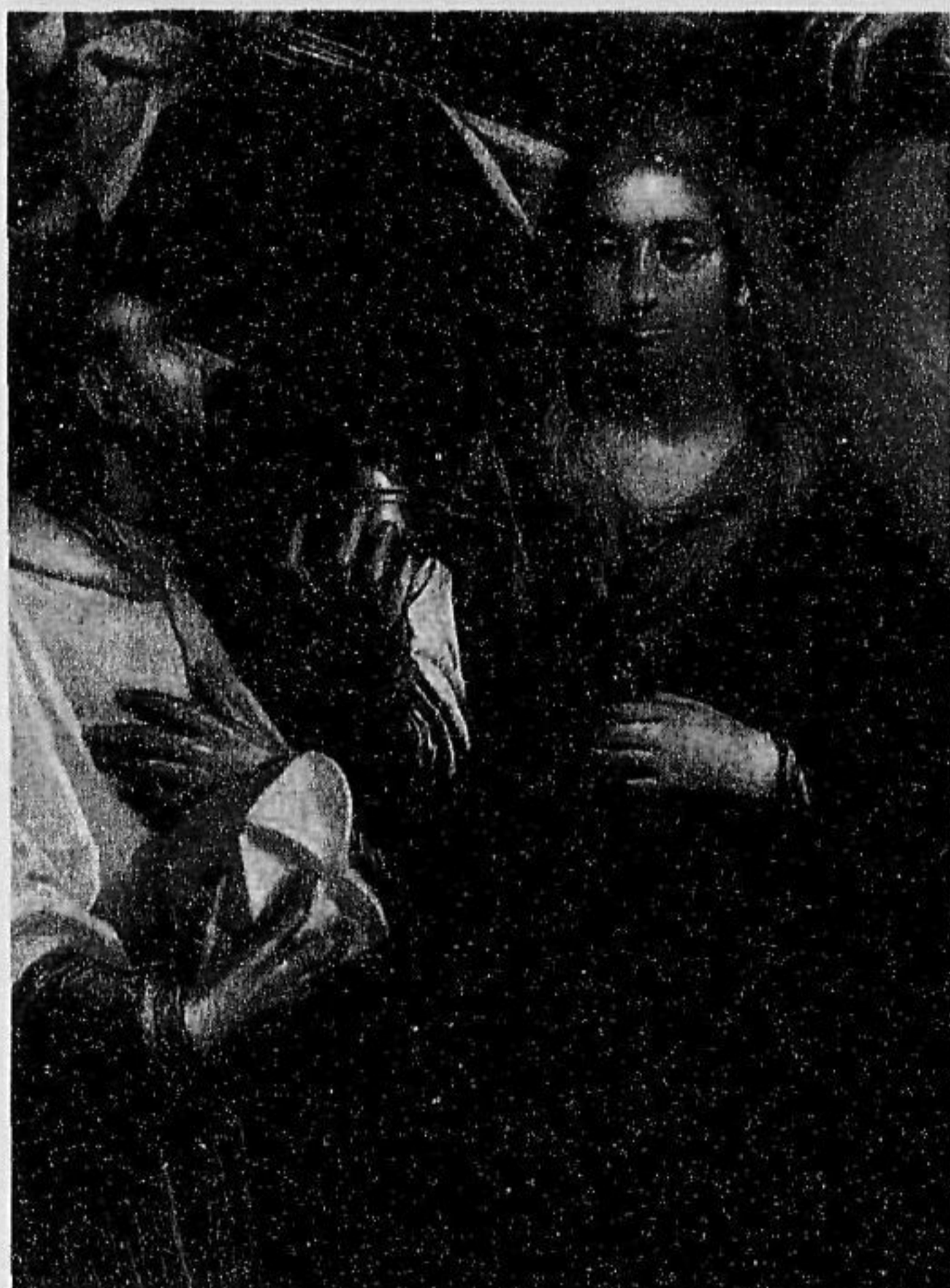


Fig. 3 - Volpago del Montello Parrocchiale. Pietro Damini, *Madonna con Bambino e Santi*. Particolari.

Nello specifico però, la pala di Volpago sembra trovare il più valido confronto con la figura di "Madonna con il Bambino che consegna lo scapolare a Simone Stock e S. Filippo Neri, della chiesa di S. Maria della Pieve di Castelfranco.

(6) A.M. SPIAZZI, *La Beata Giacoma scopre il pozzo dei martiri*, in AA.VV., *Pietro Damini*, op. cit., p. 160.

(7) P.L. FANTELLI, *Madonna in gloria tra i Santi Benedetto e Prosdocimo*, in AA.VV., *Pietro Damini*, op. cit., p. 200.

Simili appaiono, nelle due tele, la composta monumentalità delle figure e la soluzione del velo che lascia scoperto parte del volto⁽⁸⁾.

Nella parte inferiore del dipinto sono presenti tre Santi, *Maria Maddalena* al centro, ed i Santi *Carlo Borromeo* e *Antonio Abate*, che acquistano particolare significato iconografico.

La Maddalena, qui raffigurata in posizione frontale, con nelle mani il vaso che contiene gli unguenti, è stata raffigurata dal Damini solo rare volte: nella piccola *Deposizione dalla Croce*, dei Musei Civici di Padova e nella grande *Deposizione* del Municipio di Castelfranco⁽⁹⁾.

S. Antonio Abate appare raffigurato nella tradizionale iconografia, con il bastone a forma di tau ed il fuoco.

Il Santo presiede, nella tradizione religiosa, alla salvaguardia dalle malattie e alla protezione degli animali.

Damini aveva raffigurato *S. Antonio Abate* in un altro dipinto: *I Santi Carlo, Lorenzo, Antonio Abate e Antonio da Padova*, conservato a Codevigo (Padova)⁽¹⁰⁾.

S. Carlo Borromeo è invece, un santo più volte rappresentato dall'artista, come da molti altri pittori a lui coevi.

Tra i dipinti che raffigurano il Santo milanese si ricorda quello eseguito per le monache del Convento di *S. Giorgio di Padova* ed ora al Museo Diocesano della città, ed insieme ad altri santi, il dipinto di *Giarre di Abano*⁽¹¹⁾.

Con la singolare iconografia di *S. Carlo che cura gli appestati* il santo è raffigurato dal Damini in un dipinto conservato a *Nervesa* e pubblicato da *Lucco*⁽¹²⁾.

La presenza del Borromeo nel dipinto di *Nervesa*, era stata dal *Moschetti* direttamente collegata all'epidemia di peste, datata 1630-1631.

(8) G. DELFINI, *Madonna con il Bambino che consegna lo scapolare a Simone Stock e F. Filippo Neri*, in AA.VV., *Opere di Pietro Damini (1592-1631) e di Damina Damini in Castelfranco*, catalogo della mostra, Vedelago, 1994, p. 22.

(9) D. BANZATO, *Deposizione dalla Croce*, in AA.VV., *Pietro Damini*, op. cit., p. 170. G. DELFINI, *Deposizione*, in AA.VV., *Pietro Damini*, op. cit., p. 172. G. DELFINI, *Deposizione*, in AA.VV., *Opere di Pietro Damini*, op. cit., p. 40.

(10) P.L. FANTELLI, *I Santi Carlo, Lorenzo, Antonio Abate e Antonio da Padova*, in AA.VV., *Pietro Damini*, op. cit., p. 190.

(11) P.L. FANTELLI, *La Vergine Assunta con S. Carlo Borromeo*, in AA.VV., *Pietro Damini*, op. cit., p. 128. G. ERICANI, *Madonna con il Bambino, Dio Padre, lo Spirito Santo e i Santi Protettori di Padova*, in AA.VV., *Pietro Damini*, op. cit., pp. 164-165.

(12) M. LUCCO, *Pietro Damini*, in AA.VV., *Venezia e la peste, 1348-1797*, catalogo della mostra, Venezia, 1980-81, pp. 255-56.

Ma il Lucco, spostando, giustamente, in base a raffronti stilistici la datazione del dipinto agli anni giovanili della produzione di Damini, annulla ogni ipotesi di rapporto tra il dipinto di Nervesa e la peste.

Diversa appare la qualificazione iconografica che il Santo raggiunge, invece, nel dipinto di Volpago.

È collocato, infatti, in un contesto ben preciso: in alto è raffigurato S. Rocco, il più legato nell'iconografia cinque e seicentesca alla diffusione del morbo; in basso, accanto a S. Carlo, sono S. Antonio Aba-



Fig. 4 - S. Polo di Piave Parrocchiale. Pietro Damini, *Sacra Famiglia e Santi*.

te e la Maddalena che sorreggendo il vaso che contiene gli unguenti, sembra quasi voler alludere ad una purificazione.

Tutti questi elementi, in considerazione anche della datazione del dipinto, (1622-1625), sembrano voler riconoscere nella composizione un rapporto ben diverso tra questa tela e la peste nel territorio che non in quello di Nervesa⁽¹³⁾.

Sempre per quanto riguarda la raffigurazione di S. Carlo Borromeo, sembra opportuno in questa sede segnalare un dipinto poco noto del Damini, autografo e raffigurante appunto ancora una volta S. Carlo, e conservato attualmente a S. Polo di Piave, già segnalato dal Lucco e Fantelli⁽¹⁴⁾.

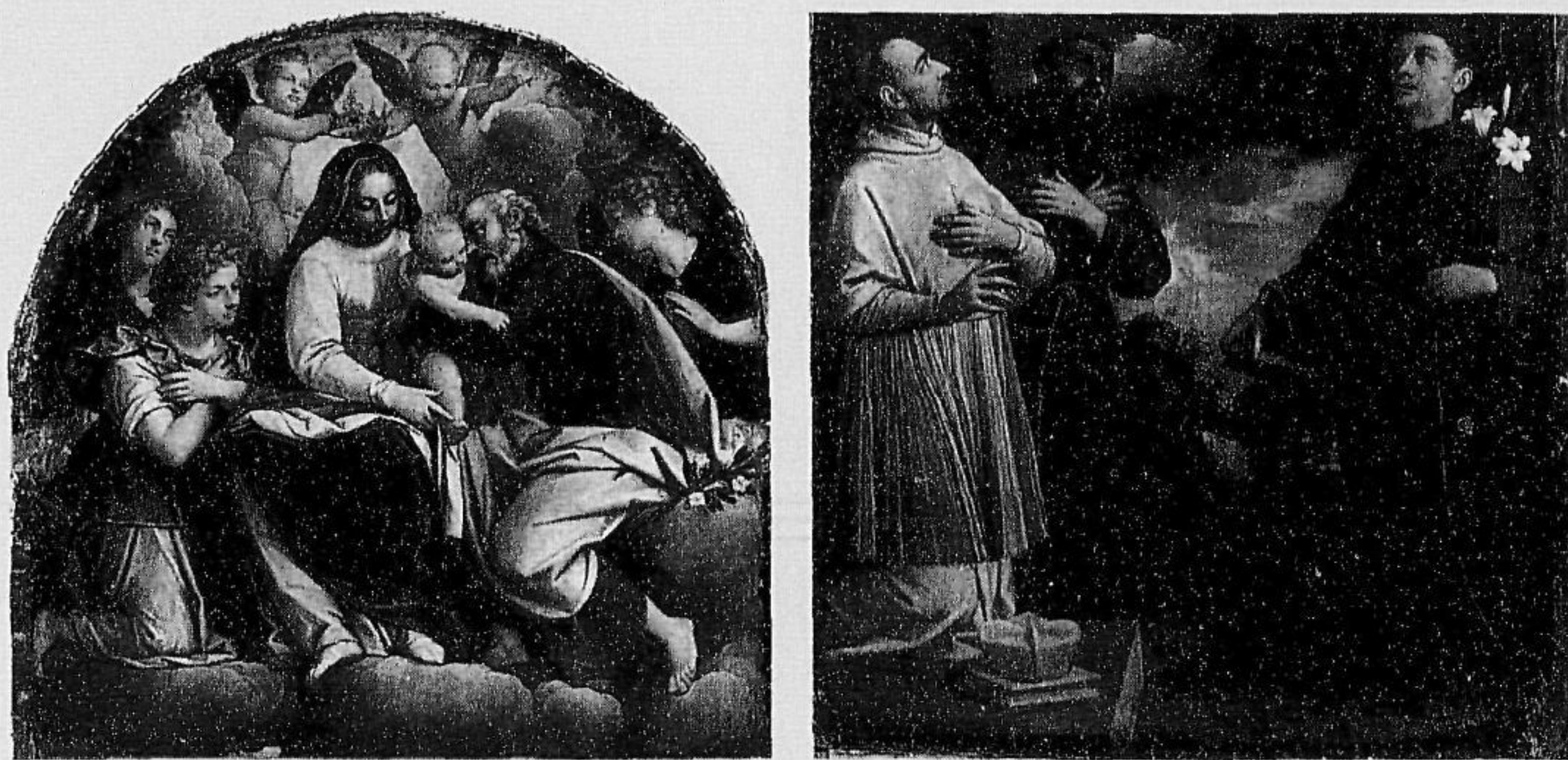


Fig. 5 - S. Polo di Piave Parrocchiale. Pietro Damini, *Sacra Famiglia e Santi*. Particolari.

Il dipinto risponde a quanto descrive il Brandolese, a proposito di un dipinto del Damini conservato (1795) nella chiesa di S. Andrea a Padova⁽¹⁵⁾.

(13) Per la peste nel territorio trevigiano si confronti: G. GALLETTI, *Peste e reazioni della società in una provincia della terraferma veneta: il trevigiano 1630-31*, in *Studi veneziani*, VIII, Pisa, 1984, pp. 155 segg. G. GALLETTI, *Fonti per la storia della popolazione coneglianense in età veneziana, (1409-1790)*, in *Una città ed il suo territorio: Treviso nei secoli XVI-XVIII*, a cura di D. Gasparini, Treviso, 1985, pp. 189 segg. G. CECCHETTO, *Castelfranco negli anni di Pietro Damini*, in AA.VV., *Opere di Pietro Damini*, op. cit., pp. 17 segg.

(14) M. LUCCO, *Pietro Damini (1680-1744)*, op. cit., p. 256. P.L. FANTELLI, *La Vergine Assunta e S. Carlo Borromeo*, in AA.VV., *Pietro Damini*, op. cit., p. 128.

(15) P. BRANDOLESE, *Pittura, scultura ed altre cose notabili in Padova*, Padova, 1795, p. 209.

“Nell’altare presso la sacrestia avvi una pala con i Santi S. Carlo Borromeo, Francesco d’Assisi ed Antonio da Padova adoranti M.V. e S. Giuseppe ed il Bambino Gesù posti nell’alto. Il pittore vi lasciò scritto: PETRUS DAMINI DE C. FRANCO F.”.

S. Carlo è in questo caso proposto accanto a due santi della famiglia francescana Francesco e Antonio come già nel dipinto di Giarre d’Abano.



Fig. 6 - S. Polo di Piave Parrocchiale. Pietro Damini, *Sacra Famiglia e Santi*. Particolare della firma.

Iconograficamente il dipinto ora a S. Polo di Piave presenta una poco usuale raffigurazione del Damini: la *Sacra Famiglia* che domina la parte superiore del dipinto. Essa è rappresentata con la Madonna e S. Giuseppe che raccoglie dalle sue braccia il Bambino.

È un tema iconografico, questo, che la Controriforma trovò modo di sviluppare in quanto recuperando gli anni dell’*Infanzia di Cristo*, sottolineò la grandezza di S. Giuseppe. Dopo il Concilio di Trento numerosi furono gli studi in suo onore, che sottolineano come la maggior bea-

titudine di S. Giuseppe sia stata quella di aver tenuto il Bambino quotidianamente in braccio⁽¹⁶⁾.

Di conseguenza gli artisti, e Damini si mostrò ancora una volta attento agli aggiornamenti iconografici, ritrassero la *Sacra Famiglia* con S. Giuseppe che viene quasi a sostituire la Vergine; qui, in particolare, è la stessa che gli porge il Bambino.

Stilisticamente il dipinto ora a S. Polo di Piave, mostra affinità, proprio nel particolare della Sacra Famiglia, con la parte superiore di un dipinto padovano *La Madonna libera le anime dal demonio*, nella chiesa degli Eremitani; il confronto appare evidente nel particolare del viso della Madonna e degli angeli⁽¹⁷⁾.

Il dipinto della *Sacra Famiglia* è quindi da collocare negli anni 1622-1625, anni in cui Fantelli fa risalire la grande produzione per le chiese padovane⁽¹⁸⁾.

(16) E. MÂLE, *L'Arte religiosa nel '600*, Milano, pp. 243 segg.

(17) G. DELFINI, *La Madonna libera le anime dal demonio*, in AA.VV., *Pietro Damini*, op. cit., p. 152.

(18) P.L. FANTELLI, *Tra Padova e Chioggia: Pietro Damini da Castelfranco*, in "Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Veneto", n. 7, pp. 99-112

CLAUDIO BELLINATI

Pietro Damini Arte e Controriforma a Padova

Introduzione

Dodici anni prima della fine del Concilio di Trento (cioè, prima ancora del famoso decreto sulle *immagini*, 3/4 dicembre 1563), il card. Francesco Pisani presentava al Capitolo della Cattedrale di Padova il *modello per il nuovo coro del Duomo padovano* (2 gennaio 1551). Il modello era ideato da Michelangelo, che il notaio chiamava *ingeniosissimum dominum*.

Quali *proti* venivano designati: Andrea da Valle, da parte del cardinale; Andrea Righetti per scelta del Capitolo. E pertanto, con tale operazione, venivano accantonati gli altri due modelli: del Sansovino e dello stesso Andrea da Valle.

All'inizio della nuova "stagione artistica", nell'ambito ecclesiastico patavino, sta una scelta di alta valenza. Vescovo e canonici guardano ovviamente al decreto tridentino sulle immagini, sul nuovo spirito che deve animare qualsiasi operazione artistica, relativa alla "domus Dei"; ma nel contempo guardano anche al valore intrinseco dell'artista. Lo attestano le varie opere, che formano l'arredo plastico/pittorico della Cattedrale, nella seconda metà del Cinquecento e nel secolo successivo. Citiamo ad esempio i famosi bronzetti di Tiziano Aspetti, le tele di Parrasio Michiel (che attua tre dipinti, già commissionati a Domenico Campagnola). Così, entrate nel 1637 nella sagrestia o pinacoteca dei Canonici, possiamo ammirare due tele dei Da Bassano: *Adorazione dei Magi* e *Sosta nell'andata in Egitto*; la *Crocifissione* di Luca Ferrari; la famosa *Cappella della S. Croce*, con dipinti di Francesco Minorello, e con pregiati stucchi, forse della famiglia veronese dei Riodolfi.

Ma prima ancora di parlare del Sassoferato, del Fumiani, delle sculture lignee del Parodi, delle statue in pietra di Bernardo Falcone è

doveroso accennare a quella prima opera padovana dal Damini, che ammiriamo in Mostra, alla Sala della Ragione, e che il Damini (definito dal Grossato “valido e sfortunato” pittore) dipingeva nei primordi del Seicento.

Sappiamo, da documenti della Biblioteca Capitolare, che allora operavano in città altri pittori: Paolo de' Grassi, a S. Sofia (23 aprile 1603), Agostino Vannini a S. Gaetano (20 marzo 1603); e prima ancora un messer Giosef, tedesco (1602), messer Giangiacomo de' Ricchi, a S. Lorenzo (1601) e un Del Bulio a S. Giorgio (19 marzo 1587).

La controriforma nell'arte, a Padova

H. Jedin, nella notissima pubblicazione: *Il Concilio di Trento* si chiedeva se il Concilio, nel citato decreto sulle *immagini*, avesse inteso “**guidare la creazione artistica, in quanto tale, in una determinata direzione**”, oppure no. Egli rispondeva chiaramente di “no”, pur affermando che ciò non vuol dire che “l'arte di fatto non sia stata influenzata dallo spirito e dalla lettera del decreto”.

Se noi pensiamo quanto, in seguito alla Riforma luterana, si fosse contrari, al nord, al culto delle immagini e alla rappresentazione dei *santi*, possiamo affermare che Padova attuò il decreto tridentino evitando le esagerazioni o comunque una interpretazione puramente “letterale” del decreto stesso. E pertanto possiamo affermare che a Padova si era abbastanza lontani dal *Discorso intorno alle immagini* del Paleotti; com'è evidente che da noi non si trovano dipinti ispirati a un tipo di *adesione formale*, come possiamo notare in opere di P. Fontana, di B. Cesi e degli stessi Carracci. Mentre il Paleotti sembra addirittura pensare a un “Index” delle pitture da condannarsi (com'era accaduto per la stampa, nel noto *Index* dei libri proibiti), a Padova ci si attenne a una saggia interpretazione dello spirito tridentino. “Non era di condanne che aveva bisogno l'artista – ho altrove affermato – ma piuttosto di un'arte che celebrasse con dignità e valenza artistica gli episodi più salienti della vita di Cristo e dei santi”. Non si trattava, in nome di un certo “moralismo”, di mortificare *la libertà dell'artista*. Semmai si sottolineava l'importanza del tratto artistico, il cui libero esercizio non doveva a sua volta mortificare la bellezza del messaggio cristiano. Così, tanto nelle visite pastorali di Alvise Corner, quanto in quelle di Marco Corner (all'epoca della presenza di Galileo a Padova) si ritrovano *raccomandazioni* alla dignità dell'opera d'arte più che *disposizioni disciplinari*, di tipo coer-

citivo. Cosicché possiamo affermare che in un *habitat* di tipo culturale, qual era quello offerto dalla Chiesa patavina, largamente presente negli studi universitari, prevaleva il principio della *educazione all'arte* più che quello giuridico di una *sanzione*. Anzi varrebbe la pena scorrere le molte pagine delle *Visite pastorali* (vero ritratto di una situazione socio/culturale in città e diocesi) per conoscere di fatto quali erano tali *raccomandazioni*. Innanzitutto bandire ogni forma di *superstizione*; si sa infatti quanto siano tenaci e dure a scomparire certe forme di superstizioni locali (chiamate, talora impropriamente, *pagane*); non solo in campagna, ma anche in città.

Si parlava poi di evitare rappresentazioni, che non convengono a luoghi di preghiera e di educazione spirituale, quali sono (e furono in ogni tempo) le chiese. Ciò sembra ovvio, oggigiorno; e lo doveva essere maggiormente in quei tempi, nei quali le pitture, i quadri, gli affreschi divenivano l'*unica lettura* per molta gente, in grandissima parte analfabeta. Era la cosiddetta: *Biblia pauperum*.

C'è poi un fatto curioso, inerente alla redazione di tali pagine. L'espressione *non decens* per pitture, sculture ecc., che a noi suona nel significato morale, per un notaio di quei tempi spesso voleva significare: *non decorosa, perché consunta*, nei colori, nel legno, ecc. L'altra espressione, invece: *procax venustas* (raramente del resto adoperata) si riferiva più chiaramente ai contenuti di tipo morale. Ma era davvero un caso che un dipinto finisse in chiesa, per essere poi così classificato. C'era in fondo a una tradizione cristiana quel senso del limite o se vogliamo del buon gusto, che sta spesso alla base dell'opera educativa.

La Bibbia: fonte principale della iconografia

Non si deve poi dimenticare come frequentissimamente, in un discorso di *teofania*, si facesse ricorso alla grande dovizia iconografica della Bibbia. Lo dimostra lo stesso Albrecht Dürer (+1528) nelle sue bellissime e così umanamente apprezzabili xilografie e incisioni; tanto nella *Grande* quanto nella *Piccola Passione*. Anche se a Padova aleggiava lo spirito della Serenissima, incline a una maggiore libertà che altrove, tuttavia il Damini dimostra di conoscere i limiti di una interpretazione artistica; soprattutto quando si avvicina al nobile tentativo di esprimere, attraverso il disegno e i colori, una realtà *ineffabile*, comunque al di là della pur alta poesia e simbologia del cromatismo stesso. E il Damini lo dimostra, guardandosi bene dal trattare frequentemente scene *ineffabili*, com'è la rappresentazione iconografica

della Trinità cristiana o come si renda palese lo Spirito Santo (che i pittori con linguaggio ateologico raffiguravano talora nelle sembianze di un giovinetto). Se vogliamo renderci conto della iconografia, iconologia e iconica delle opere di Pietro Damini è sufficiente che ci rechiamo nella piccola, ma graziosa chiesa centrale di S. Canziano. In fondo, a sinistra dell'altar maggiore, nella sua antica collocazione (non sempre doviziosa di luce, adatta alla lettura) sta il dipinto, dal titolo: *Il miracolo del cuore dell'avarò*. Attorno alla figura del famoso chirurgo Fabrizio d'Acquapendente (amico di Galileo) stanno i ritratti di committenti e di altri illustri personaggi padovani, anche giovanissimi, dell'epoca. Sulla scena domina lo sguardo di Sant'Antonio di Padova; ma sopra tutti, in alto, splendono i personaggi della Ss.ma Trinità. In un piano più basso si stagliano le figure bellissime di S. Giuseppe e della Madonna (a sinistra del dipinto, ma a destra di Cristo). Dall'altra parte spiccano le figure di S. Stefano e di S. Francesco d'Assisi. Anche se il Damini si attiene nella sua composizione allo schema compositivo di Francesco Vecellio, nella Scoletta della Basilica del Santo (secondo l'affermazione di A.M. Spiazzi), vi è una "sospensione emotiva" di alta valenza. Altrettanto possiamo affermare della rappresentazione della Ss.ma Trinità, dove il pittore, pur rielaborando "moduli compositivi e formali della scuola del Veronese" (A.M. Spiazzi), tuttavia tende ad offrirci una visualizzazione di tipo "teologico" del mondo celeste; nel quale la stessa disposizione spaziale, la stessa collocazione dei personaggi risponde ad un trattato post/tridentino di teologia, ricca di riferimenti simbologici e di luminosa dottrina spirituale. Quanto poi il Damini fosse edotto nel campo ecclesiastico della *Liturgia*, lo sta a dimostrare (1631?) il *Breviario aperto ai piedi di S. Carlo*, nel dipinto fortunatamente ritrovato presso la chiesa di S. Caterina, in Padova. Si tratta dell'inizio dell'inno per la festa dell'*Ascensione*, ai secondi Vespri, e serve ad indicare il *leit-motiv* del dipinto stesso.

Conclusione

L. Grossato scriveva del Damini che è "un pittore poco noto e poco studiato". Forse è alquanto esagerato quello che altri hanno detto di lui; e cioè "avria eguagliato il Tiziano, se fosse morto men giovane". Ma una cosa è certa (qui trovo opportuno concludere con quanto ho affermato nello studio del catalogo sul Damini): non è difficile pensare, con il Ridolfi, che egli seppe "stabilire la perpetuità del suo nome

sopra a fondamenti della Virtù; e rimane vivo dopo la morte, dove altri, benché vivino, sono morti alla notizia del Mondo”.

Il Damini ci ha insegnato con quale ricchezza di umanità e di professionalità si possono attuare disposizioni, che a prima vista possono sembrare esclusivamente “di parte” o addirittura lesive della *libertà dell'artista*. Forse aveva letto le parole di S. Paolo: “qua libertate Christus nos liberavit” (Galat. 4,31).

È, in fondo, una dovizia delle genti venete.

Appunti su alcune opere di Pietro Damini (ed un dipinto inedito)

Il recupero di un artista passa evidentemente dalla lettura esatta delle fonti. Più difficile è tuttavia, entro i talora schematici apporti conoscitivi e critici, cogliere gli *ante quem* ed i *post quem* di determinati momenti che non possono prescindere da un'attenta lettura filologica che tenga conto di tutti gli elementi che concorrono alle vicende progressive della storia.

Tanto più ciò vale per un artista di calibro minore, vissuto all'inizio del Seicento e quindi più di altri debitore nei confronti della tradizione cinquecentesca, dei dettami della committenza religiosa, per un artista già definito ineguale e variabile, forse ineguale per la non certezza attributiva dei critici e per la presenza indubitabile nella scuola, variabile per gli evidenti influssi di aree diverse da quella veneta cui amava adattarsi per aprirsi verso linguaggi differenti con esiti solo talvolta compiuti e personali.

In questa fase di studio dell'artista sottopongo alla discussione alcuni dipinti, la cui datazione proposta in mostra non mi convince e per i quali propongo alcuni dati aggiuntivi per la discussione ed il confronto.

Il primo riguarda il dipinto ora conservato a Giarre di Abano (fig. 1), proveniente *ab antiquo* da luogo diverso, forse da un monastero demanializzato a tutt'oggi sconosciuto che Fantelli, sulla scorta del Brandolese, identifica con il monastero di Santa Chiara di Padova, provenienza sulla quale mi trovo in disaccordo per una più puntuale lettura iconografica delle fonti⁽¹⁾. L'opera dipende iconograficamente dal grup-

(1) Fantelli (P.L. FANTELLI, *Tra Padova e Chioggia: Pietro Damini da Castelfranco* in *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*, Venezia 1978, p. 103; pubblica l'opera, forse per un refuso tipografico, come esistente ad Alano, fraz. Giare e la relazione con gli elenchi dell'Edwards (P. EDWARDS, *Elenchi ed inventari, n. 2, Quadri, 1810, stato numerico o disposizione dei quadri attinenti al R. Demanio*, n. 30, in A.S.V., *Demanio*, pubblicati in A.M. Spiazzi, *Il patrimonio artistico veneto (1806-1814)* negli "Atti dell'Istituto veneto di SS. LL. ed AA. SS" t.

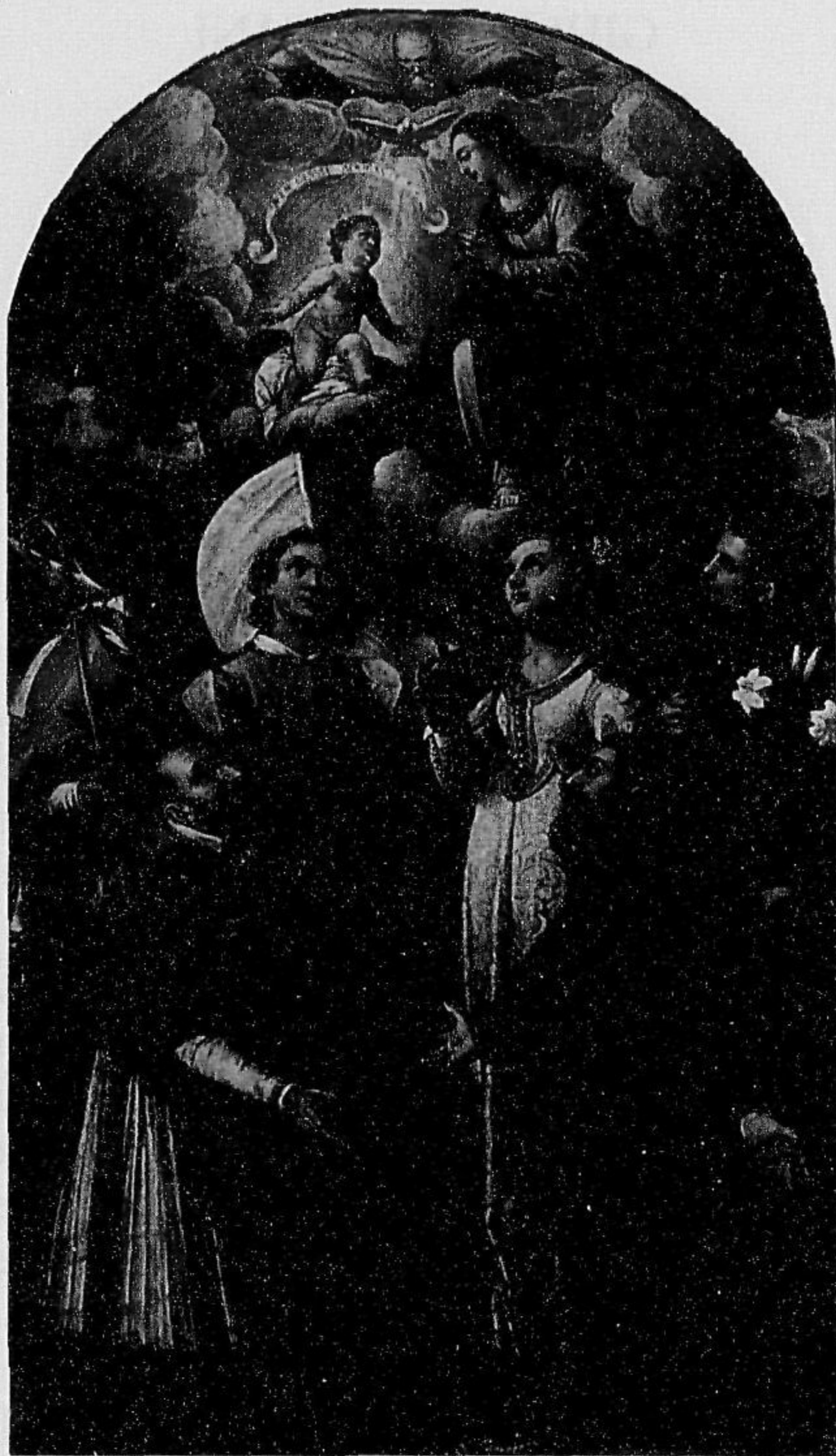


Fig. 1 - Pietro Damini, *La Madonna con il Bambino ed i Santi titolari della Diocesi di Padova*. Abano (Padova), frazione Giarre, chiesa parrocchiale.

CXXXII, 1973-74, pp. 475-489). L'accenno ad Alano esiste, in verità, per altri dipinti (P. EDWARDS, *Elenchi ed inventari... cit.* n. 29) provenienti dalla chiesa di S. Lorenzo di Padova, ma l'annotazione non pare relazionarsi al nostro dipinto. Fantelli (1975, p. 70) identifica la tela con la "Tavola della Beata Vergine col Bambino Gesù sostenuto dagli angeli, San Carlo Borromeo e San Francesco ai lati" segnalata dal Brandolese nel convento francescano di S. Chiara. L'identificazione e non può esser accettata in quanto l'iconografia della Vergine sorretta dagli angeli, più volte utilizzata dal Damini (cfr. G. ERICANI, in *Pietro Damini 1692-1631. Pittura e controriforma*, Milano 1993, p. 164), non corrisponde al tema dell'Adorazione della tela di Giarre esemplificato sul gruppo della Madonna della Ghiara di Reggio Emilia (cfr. B. MASON RINALDI, *Palma il Giovane*, Milano, 1984, p. 104 scheda n. 27 vol. 34). La presenza di Santi contitolari della diocesi non appare, inoltre, nella descrizione del Brandolese che si limita a ricordare San Carlo Borromeo e San Francesco. Più prossima alla nostra parrebbe la descrizione del dipinto ricordato dal Rossetti e dal Brandolese nella chiesa francescana di San Bernardino, ove sono ricordati i Santi ma anche la Vergine incoronata, iconografia anch'essa in verità dissimile dal dipinto di Giarre.

po mariano dipinto da Palma il Giovane per Reggio Emilia il 1609 e pare strettamente riferirsi agli anni dell'esecuzione della cappella del Nodari, 1618-1619. A tale momento esecutivo rimanda la stretta aderenza volumetrica e coloristica con la tarda produzione palmesca. L'unico apporto diverso ci ricorda la materia grigia e rugosa della pittura ancora debitrice nei confronti di Leandro Bassano, mentre la luce serve solo a far risaltare i visi e non contribuisce in alcun modo alle rotondità delle figure e alla profondità compositiva. Il dipinto presenta, nella raffigurazione dei primi martiri cristiani della città di Padova, un interesse iconografico non secondario. Se è vero, infatti che il culto dei santi, mediatori tra il fedele e la divinità, in indiscutibile polemica antiprotestante, compare già nel Cinquecento, il recupero degli antichi santi o meglio ancora dei santi della prima cristianità costituisce, per i primi decenni del Seicento, un fatto culturale perfettamente allineato con gli interessi storicistici del patriarca Giovanni Tiepolo (1619-1631), di-



Fig. 2 - Pietro Damini, *San Prosdocimo battezza i notabili di Asolo* (particolare). Asolo (Treviso), chiesa di Santa Maria Assunta.

vulgati in testi tutti apparsi in questi anni. L'esaltazione dei santi locali e la conseguente crescita dello spirito municipalistico della città si collega, inoltre, strettamente, con la polemica antiromana di fra Paolo Sarpi, culminata, in quei primi anni del secolo, nell'Interdetto. L'iconografia del dipinto è, inoltre, immediata conseguenza dell'apparizione, sul *Martirologium romanum...* di Cesare Baronio del 1586, della biografia di Santa Giustina e dalla pubblicazione di altri testi, del Cavazza, del Pignoria e del Portenari, tutti contenenti biografie dei santi padovani⁽²⁾. Agli studi si erano accompagnate tra Cinque e Seicento le ricognizioni dei corpi dei due santi⁽³⁾. Trova riscontro nel pensiero del Baronio anche la ricerca dell'*historia* che è sottesa al grande telero celebrativo con lo scambio del bastone del comando tra i rettori, telero tutto ricalcato sugli esempi del tardo manierismo tosco-romano, quali potevano essere divulgati dai programmi celebrativi ed aulici dei dipinti decorativi eseguiti da Federico Zuccari eseguiti a Venezia e poi a Pavia per il cardinal Borromeo⁽⁴⁾. È in questo momento, certamente collocabile prima della conoscenza di Saraceni⁽⁵⁾ che i temi religiosi legati strettamente alla esaltazione della locale municipalità predominano e frenano l'incalzare di stilemi "foresti".

Ed ora il secondo problema. Riesce difficile pensare che possa trovar posto, accanto all'*Adorazione dei Magi* del Museo Civico di Pado-

(2) Per un'analisi del culto dei Santi tra Cinque e Seicento si veda la pubblicazione di A. VECCHI, *L'iconografia aulica veneziana nell'età della Controriforma*, in "Studi veneziani", n. 17-18, pp. 249-264. Manca in verità uno studio nel Veneto sulle scelte della committenza religiosa in ordine all'esaltazione dei primi Santi così come, invece è stato fatto in area romana per la quale, metodologicamente, si confronti A. ZUCCARI, *La politica culturale dell'Oratorio Romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio*, in "Storia dell'Arte", 1981 41, pp. 77-112; 42, pp. 171-193, con la bibliografia precedente.

(3) Per la ricognizione di San Prosdocimo cfr. A. Niero *Spiritualità popolare e dotta*, in *La chiesa di Venezia nel Seicento. Contributi alla Storia della Chiesa di Venezia*, 5, 1992, pp. 253-290 (pp. 271-274), 1986, pp. 279-276. Per la ricongiunzione e lo spostamento del corpo della Santa con la costruzione del nuovo altare di Santa Giustina si vedano i documenti tra il 1622 e il 1627 in A.S.Pd. *Monasteri Soppressi. Città Santa Giustina*, B. 490, Fabbrica. Per la venerazione della santa si legga in particolare l'*incipit* del documento 7 aprile 1622: "Con l'occasione che ci fu l'altare nuovo di S. Giustina ed essendo questa Santa non solo per tutrice della città di Padova ma anche di tutto lo Stato della Serenissima Repubblica di Venezia perciò vennero a S. Giustina S. Ecc. Sig. Podestà con gli illustrissimi Deputati e fu estratta la cassa..."

(4) Per la tarda attività di Federico Zuccari al servizio della celebrazione delle imprese del dogado a Venezia, dell'autorità di San Carlo a Pavia ante 1603, si veda H. VOSS, *A project of Federico Zuccari for the "Paradise" in the Doges' Palace*, in "The Burlington Magazine", 1954, 99. 172-175; R. MAIOCCHI, A. MOIRAGHI, *Gli affreschi di C. Nebbia e F. Zuccari nel Collegio Borromeo di Pavia*, Pavia 1908; M. ROSEI, *Storie del popolo lombardo. Realtà di San Carlo e Metafora di Federico Borromeo* in *Il Seicento lombardo saggi introduttivi*, Milano 1973, pp. 47-60.

(5) Per il ruolo svolto su Damini dal Saraceni a Venezia nel 1619-20, si veda B. PALLUCCHINI, *La Pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, p. 88.

va, più vicina al 1619 per una volumetria accentuata dalle figure sul davanti, già impostate di spalle "a repoussoir", secondo schemi tardo manieristi fiorentini, il *San Prosdocimo battezza i notabili di Asolo* del Duomo di Santa Maria Assunta di Asolo (fig. 2). Una maggiore volumetria delle figure, una composizione paratattica sul davanti, l'abbandono di una composizione a cannocchiale di matrice palmesca, una luce corrusca ed a bagliori sposta l'esecuzione di questo dipinto ad una data successiva al telero dei Rettori, collocabile tra il 1620 e il 1621 ed in prossimità della lunetta padovana della Sanità datata 1623, unico punto fermo per l'attività centrale dell'artista. Esiste, inoltre, in questo dipinto, un altro elemento che sposta in avanti, già entro il terzo decennio, la sua esecuzione. Si tratta degli accentuati caratteri decorativi delle vesti dei personaggi. In particolare il piviale di San Prosdocimo, una seta operata in oro, quella che nelle visite pastorali donde viene definito "semisdoro", tecnicamente un damasco, a grandi girali vegetali liberi, tro-

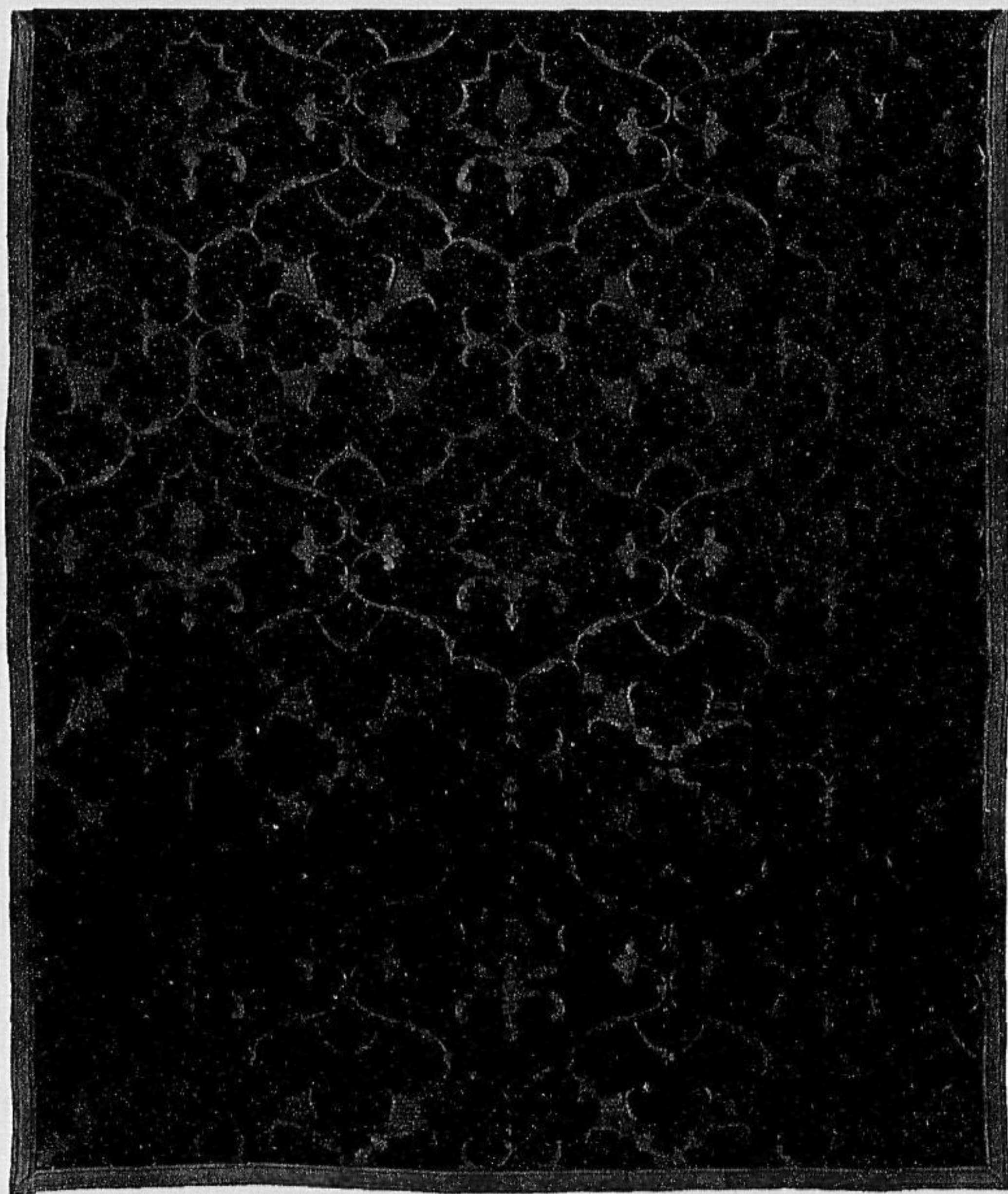


Fig. 3 - Manifattura veneziana, damasco. Venezia, Musei Civici Veneziani, Palazzo Mocenigo, .inv. 3096.

va riscontro in stoffe già collocate nel terzo decennio (fig. 3)⁽⁶⁾. I caratteri decorativi costituiscono per Pietro Damini sempre un dato aggiornato, considerata anche la sua familiarità attraverso la professione del nonno, sarto, con la materia. Tale interesse per l'esattezza dei *pat-*

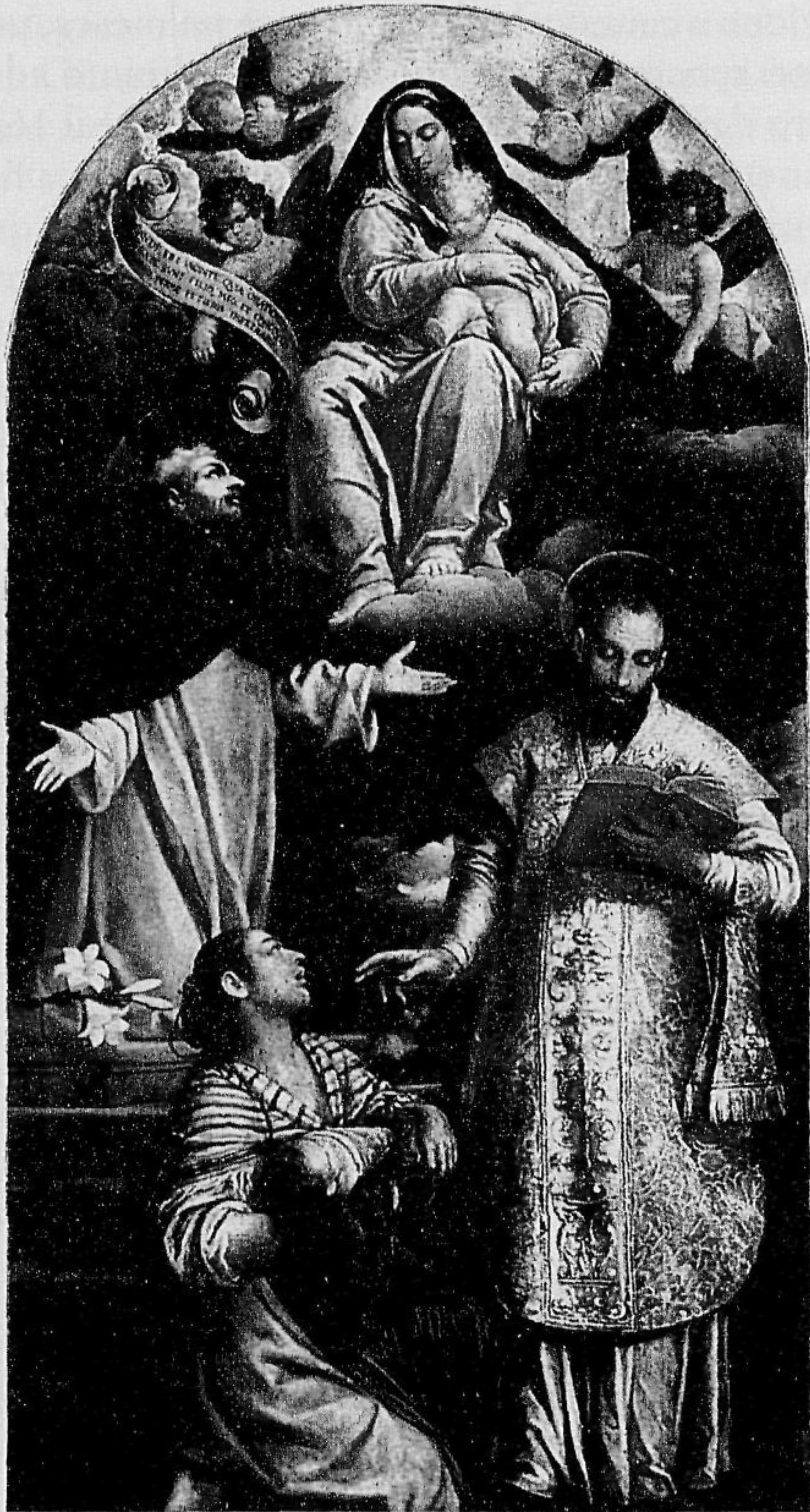


Fig. 4 - Pietro Damini, *Madonna con il Bambino, San Giacinto (?), San Valentino che risana il Bambino epilettico*, Trebaseleghe (Padova), Pieve di Santa Maria.

(6) Un esempio in tal senso è costituito dal damasco delle collezioni civiche veneziane inv. 3096 per il quale cfr. D.D. AVANZO POLI, *La collezione Cini dei Musei Civici Veneziani. Tessuti antichi*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani, Venezia 1991, p. 84, n. 66.

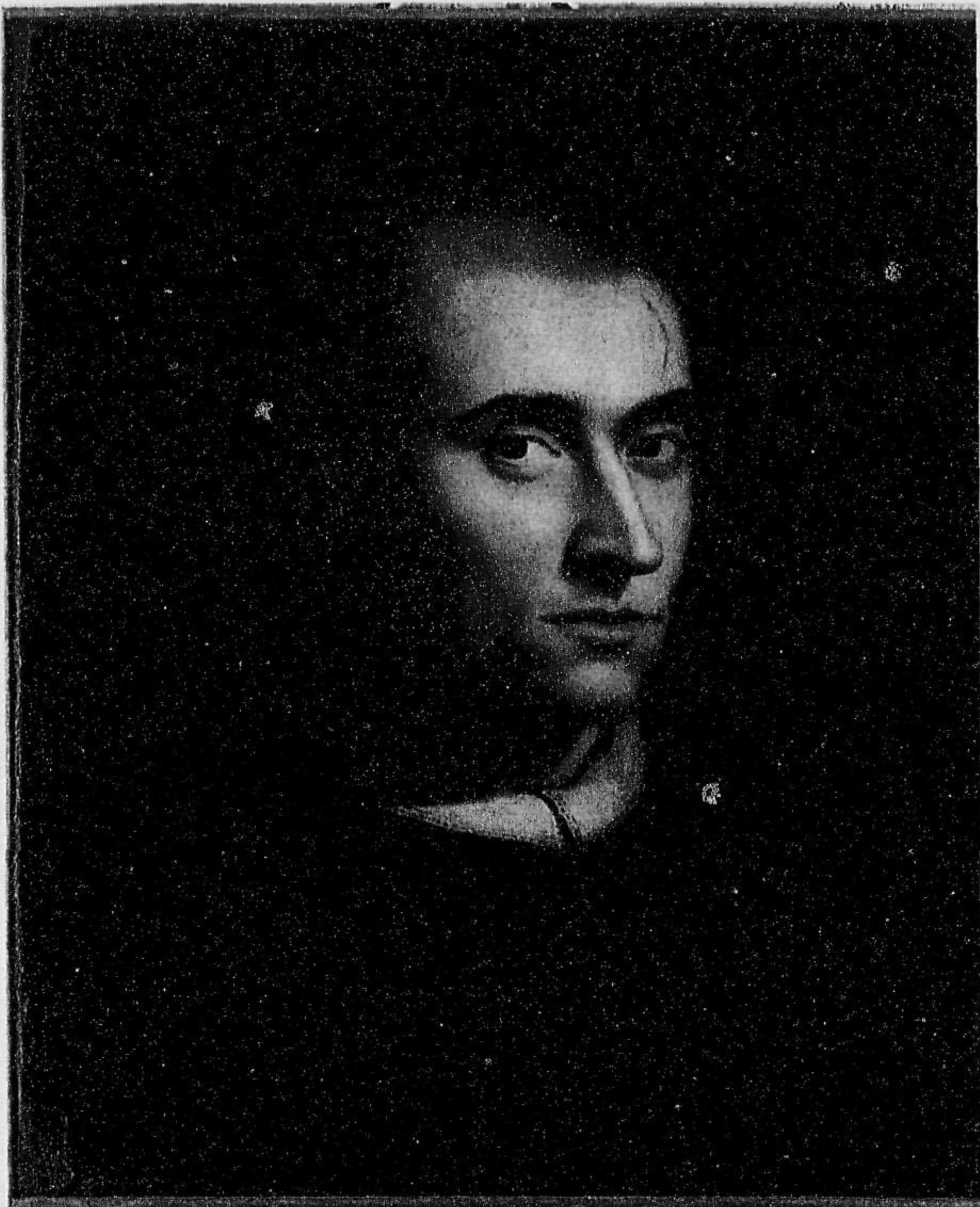


Fig. 5 - Pietro Damini, *Ritratto di Abate*, Carrara Santo Stefano (Padova), Abbazia.

terns, sarà costante fino alle tarde opere, tra le quali è da segnalare, a tal proposito, la tela di Trebaseleghe, di cui si presenta qui la fotografia dopo il restauro (fig. 4), non disponibile per il catalogo della mostra. Tali spunti accomunano alcuni tratti della sua pittura con analoghi aspetti della pittura fiorentina post caravaggesca, sui quali sarà opportuno indagare in un prossimo futuro⁽⁷⁾.

(7) Per l'iconografia della tela e la definizione della provenienza si veda la scheda nel catalogo della mostra (G. ERICANI, in *Pietro Damini...* cit., 1993, p. 188). Non si concorda con la derivazione veronesiana del gruppo della popolana espressa da Davide Banzato nel catalogo della stessa mostra (D. BANZATO, *Pietro Damini e i suoi modelli formali*, in *Pietro Damini*, cit., 1993 p. 35).

Come bisognerà approfondire gli spunti derivabili dalla permanenza lombarda testimoniata in mostra dalla stupenda tela di Telgate, ove la corona di angeli illuminata a macchie di luce si mostra debitrice ancora a Giulio Cesare Procaccini⁽⁸⁾.

Più assimilato, invece, parrebbe il linguaggio di Ludovico Carracci nel *Buon Sammaritano* di collezione Papafava, a Padova e nella *Deposizione* di Castelfranco, che saranno da collocare in un momento finale, forse non ultimo dell'attività dell'artista.

Ad un momento ancora centrale della sua attività, tra la tela per San Canciano di Padova (1620 ca.) ed il dipinto della *Beata Giacoma che scopre il pozzo dei Martiri* di Santa Giustina a Padova (1624 ca.) parrebbe riferibile l'inedito *Ritratto di Abate* (fig. 5), eseguito per l'abbazia di Carrara Santo Stefano, allora dipendente dal convento padovano di Santa Giustina.

La stupenda testa ritagliata dalla luce in uno sferoide gemmeo raggiunge effetti di bagliore chiaroscurale non lontani dai ritratti della tela di san Canciano e di rotondità volumetrica dei benedettini di Santa Giustina. Il gioco dei neri e dei verdi, essenziale, sembra appartenere a quella cultura emiliana cui il Damini guarda con sempre maggiore attenzione verso il periodo finale della sua breve esistenza.

⁽⁸⁾ Si confronti in particolare la decorazione di Santa Maria presso San Celso (1610-1620) ove l'enfasi formale legata ad una resa pittorica sfolgorante costituisce, in Procaccini, l'esito più alto della rielaborazione del linguaggio emiliano di Correggio e Parmigianino. Affine a questo momento è la Pala di Correggio (1615) e la tela dei Gesuiti di Modena (1616) (cfr. M. VALSECCHI, in *Il Seicento ... cit.*, *Catalogo dei dipinti e delle sculture*, 1973, pp. 36-44; G. BONA-CASTELLOTTI, *La Pittura lombarda del '600*, Milano 1985, pp. 672-673).

L'opera grafica di Pietro Damini da Castel Franco

Il mio primo incontro con Pietro Damini fu con il disegnatore, piuttosto che con il pittore. Ricordo che anni fa, trovandomi nel "Prints and Drawings Department del British Museum" per studiare i disegni dei maestri italiani del '600 rimasi sorpreso quando mi venne mostrata da un collezionista un disegno (olio su carta) rappresentante un'Annunciazione firmata con calligrafia fluente e chiara, Pietro Damini da Castelfranco (fig. 1).

Questo disegno allora mi sembrò stilisticamente legato al cinquecento, con i colori ad olio messi direttamente su carta con movimenti diretti e veloci che ricordano il Bassetti, il Tintoretto e Palma il Giovane. La disposizione dei personaggi è insolita: la Vergine che si presenta a sinistra e l'Arcangelo a destra, ai lati dell'arco. L'apparizione del Padre Eterno fra cherubini con lo Spirito Santo sottostante è una abbastanza teatrale raffigurazione d'inespressa SS. Trinità.

Attraverso le fonti letterarie, conosciamo sette Annunciazioni del Damini, delle quali cinque esistenti e due disperse. Questo disegno si avvicina forse un po' alla pala di Alberedo di Vedelago, ma comparata anche ad altri lavori del pittore ci si accorge che non si tratta della stessa mano. Il disegno, piuttosto che a Damini, sembrerebbe appartenere ad un pittore legato alle cosiddette sette maniere.

Per quanto riguarda la firma nel disegno in questione esistono all'estero vari disegni con l'iscrizione P. Damini da C. Fco che poi si dimostrano essere non autografi. La scrittura, come anche per il disegno dell'Annunciazione, sembrerebbe piuttosto settecentesca e non autografa del Damini. Molto probabilmente si tratterebbe di un gruppo di disegni appartenuti al maestro iscritti con il suo nome a posteriori sbagliandone l'attribuzione o semplicemente per indicarne la provenienza.



Fig. 1 - Pietro Damini, *L'Annunciazione*.

Fu proprio questa ricerca che mi indusse ad approfondire la conoscenza del Damini pittore, su cui poi concentrai gli studi per la mia tesi di laurea. Questo studio, che copre l'arco di qualche decennio, segna un itinerario abbastanza pieno di sorprese. Il Damini inizialmente legato a modelli ritardatari, evolve stilisticamente verso modi più vicini al Barocco.

La maniera più personale del Damini forse la incontriamo nelle scene a "lungo metraggio" dei miracoli, sia Domenicani (Chioggia), che Bernardini (Venegono e Chioggia), o nel Sant'Agostino battezzato da Sant'Ambrogio (Lovere), dove il gusto per la moda ed il particolare hanno maggior possibilità d'esprimersi.

Pittore colto dai modi raffinati, pur svolgendo la sua attività nella ristretta cerchia della provincia veneta, cercò di migliorare la sua tecnica attingendo anche da altre culture artistiche.

Le fonti letterarie si sono dimostrate abbastanza generose riguardo la pittura del Damini, mentre per i disegni lo sono di meno. Erika Tietze (1944) che concorda con ciò che scrisse il Ridolfi riguardo l'attività di disegnatore del Damini, riporta alcuni disegni e ne studia lo stile. La studiosa ritrova a Parigi un disegno raffigurante un prelado che rinuncia al cappello cardinalizio, forse legato al ciclo dei miracoli

domenicani di Chioggia, che non può attualmente essere comparato ad alcun dipinto. Questo discorso viene ripreso dal Bettagno (1966), e poi da Julian Stock (1985), che attribuisce al Damini un disegno rappresentante la caduta di San Paolo. Anche questo disegno, passato per il mercato di Londra, è firmato come l'Annunciazione ed ugualmente non è del Damini.

I disegni sicuri del Damini sono pochi e le attribuzioni sbagliate sono dovute al fatto che nessuno studio scientifico dei disegni venne mai eseguito. Basandomi sui quattro disegni certi del Damini pubblicati da Bettagno (1966) ho cercato di mettere ordine fra le varie attribuzioni di disegni rinvenuti in Musei o case d'asta.

Non sono di Pietro Damini, oltre i due menzionati dell'Annunciazione e San Paolo, i seguenti:

“Madonna in gloria che dona il Rosario ai Santi Domenico e Caterina da Siena con anime del Purgatorio”. (Finarte, Asta 20,12,1976.)

“I Santi Luigi di Francia e Francesco d'Assisi e Santa Chiara?” (Metropolitan Museum.)

“La Santa Croce ritrovata da Eraclio”. (Museo di Stoccolma.)

Altri disegni attribuiti al Damini ma non esaminati personalmente si dovrebbero trovare a Londra:

“Deposizione” (Collezione Sir. R. Mond bt.) – “Nudo virile” (Vendita Sotheby 9-IV-1970.)

“Cristo Pescator d'anime” (Firenze, Uffizi)

Copia di un “Autoritratto del Veronese” attribuito al Damini da Safarik (Dijon, Museo.)

“La sindone” e “Madonna e tre Santi” (Udine, Museo.)

Fra i disegni anonimi del Fogg Museum di Cambridge, Massa-



Fig. 2.

chussets, uno, che dato ad un anonimo fiorentino, ritengo possa essere del Damini, è uno studio preparatorio per il "San Bernardo che dà la comunione a Guglielmo d'Aquitania" (fig. 2).

Il dipinto (fig. 3), che è situato nel Seminario di Venegono, si trovava nella Chiesa di S. Bernardo di Murano, insieme con il suo pendant "San Bernardo che libera un'indemoniata" oggi a Chioggia. I due dipinti firmati e datati 1619 rispecchiano il gusto per le scene a lungometraggio (di vasto respiro) soprattutto ricche di particolari nella moda e nelle fogge degli abiti tanto cara al nostro Damini.



Fig. 3 - Pietro Damini, *S. Bernardo converte il Duca d'Aquitania*. Milano, Pinacoteca di Brera.

Molte delle figure nel disegno del Fogg Museum riappaiono nel dipinto di Venegono con considerevoli varianti nelle pose e aggiunte di figure. Questa è un'ulteriore prova che si tratta di un disegno preparatorio. Nel disegno, Guglielmo d'Aquitania è in ginocchio di semiprofilo verso lo spettatore, mentre nel dipinto egli è raffigurato dando le spalle al pubblico ed indossa un elegante mantello sostenuto da un paggio. Sempre nel disegno in primo piano è raffigurato un elegante soldato rivolto verso di noi, che con una mano tiene un'alabarda e con l'altra un cane. Nel dipinto il milite è di profilo ed il cane omesso.

Nel telero appaiono figure che non esistono nel disegno, importanti però per una lettura del dipinto in chiave iconografica. Vediamo infatti apparire un giovane in livrea con i colori azzurro ed oro di casa Cornaro, che tiene la briglia al cavallo bardato, ed un paggio che sostiene la corona del duca, del tutto simile a quelle dei principi del Sacro Romano Impero.

In questo lavoro, Damini è in pieno accordo con il gusto della controriforma; San Bernardo rappresenta la forza dell'autorità papale mentre Guglielmo duca d'Aquitania, che al contrario appoggiava l'antipapa, viene convertito innanzi al Sacramento Eucaristico. Testimoni

sono i membri della famiglia patrizia raffigurati in varie pose in due teleri.

Il Damini sembrerebbe staccarsi, con questo disegno, dalla solita linea tardocinquecentesca, esprimendo uno stile più personale con una grafia minuta e precisa che ricorda Callot o Della Bella.

Tipici del Damini sono i tratti appuntiti, quasi piccoli triangoli, degli occhi ed il modo burattinesco d'atteggiarsi dei personaggi, con le lo-

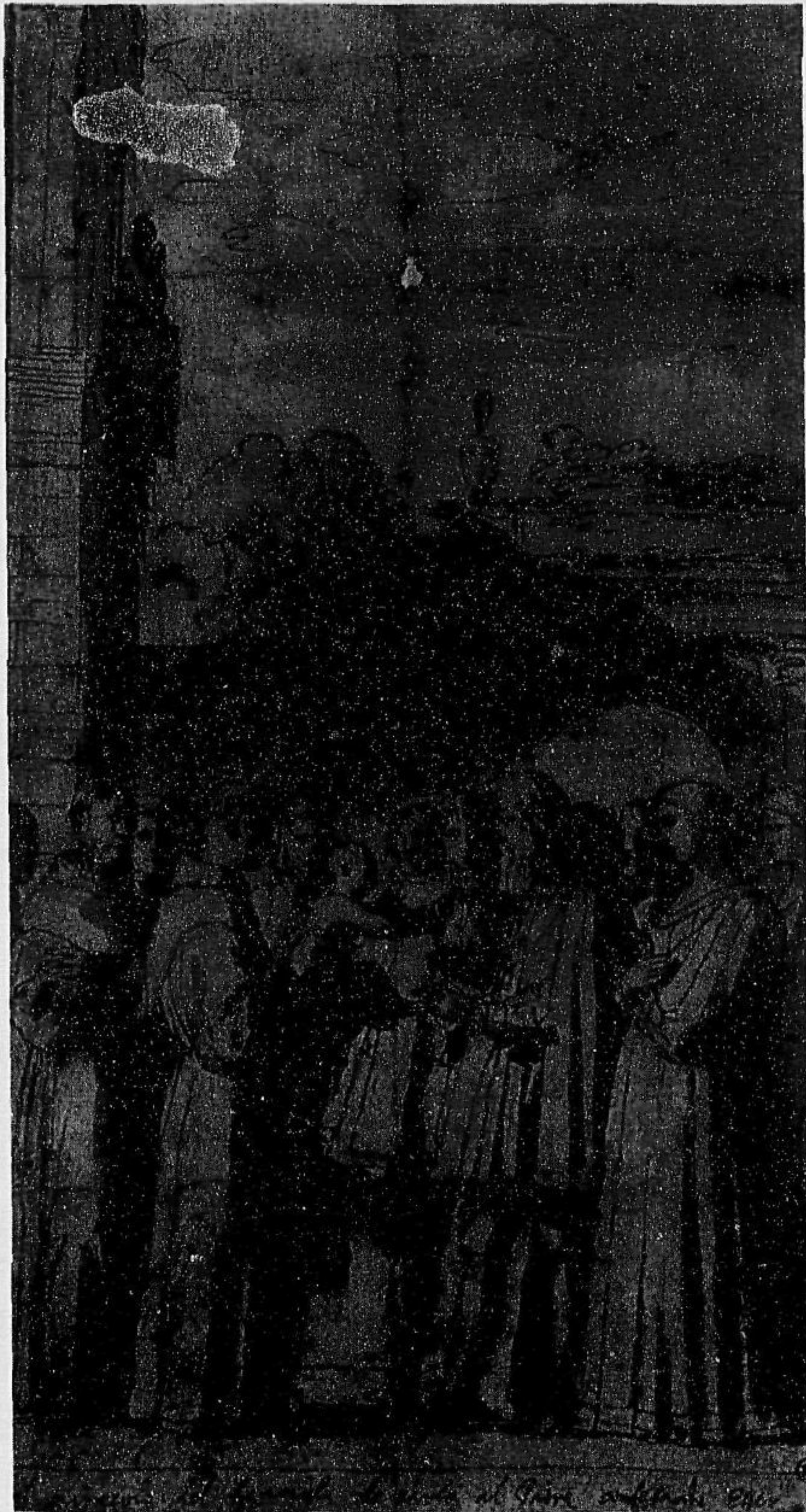


Fig. 4.

ro testoline leggermente inchinate. Anche la linea inarcata del tratto ha poco di veneto.

Nella collezione di disegni anonimi del Victoria e Albert Museum di Londra ve ne è uno molto vicino come stile a quelli preparatori per la pala "Barbarigo" ed al disegno del Fogg Museum. Si tratta di una rappresentazione di "Sant'Antonio che fa parlare un neonato facendogli indicare il padre", che quasi certamente è del Damini, anche se non corrisponde ad alcun dipinto conosciuto (fig. 4).

La composizione è chiaramente ispirata all'affresco di Tiziano nella scuola del Santo raffigurante lo stesso soggetto, dipinto nel 1510, di cui esiste anche il disegno. Se sono simili raggruppamento e presentazione, diversi sono i costumi attenti alla moda del primo '600.

L'iscrizione in basso "Il miracolo del fanciullo che parlò al padre, confessando di essere suo figlio" è scrittura del Seicento, che potrebbe essere del Damini.

Riguardando il disegno nei suoi dettagli, ritroviamo lo stesso modo di fare occhi e capelli come nel disegno della "Conversione del Duca d'Aquitania".

La maturità dell'artista si nota dal modo più sciolto nell'adoperare l'acquarello e in un maggior interesse alla prospettiva.

Con il ritrovamento di questi due disegni, ci si augura in futuro di poter ritrovare altri disegni del Damini sconosciuti, fra i vari anonimi sparsi nei musei del mondo.

GIORGIO FOSSALUZZA

Schede su Pietro Damini

Lo stile di questo artefice è vago e gentile, ma non uniforme. Vedesi che cangiò più maniere aspirando alla perfezione dell'arte. Talora direbbesi un naturalista buono; talora uno che sa la beltà ideale, (...).

(L. Lanzi, 1809, III, p. 207).

Per Damini ritrattista

Dalle molte opere di destinazione sacra di Pietro Damini è facile ritagliare effigi di committenti, di santi con volti di padovani contemporanei, di astanti noti all'epoca, vestiti all'ultima moda. È possibile estrapolarvi una vera e propria galleria di ritratti. Quale interprete del naturalismo rappresentativo, promosso dalle esigenze controriformistiche, il pittore trova nell'inserimento del ritratto o nella qualificazione naturalistica dei personaggi che diviene perfino indagine ritrattistica, uno dei più convincenti e nuovi metodi per il superamento della stessa pittura di storia nell'accezione del Tardomanierismo. Entro il suo "naturalismo classicistico", che lo fa associare per metodo sia al Padovanino sia alla cultura figurativa emiliana, i personaggi qualificati empiricamente, come veri e propri ritratti, appaiono restituiti anche da Damini come in un'arte "senza tempo".

Non deve sorprendere, pertanto, che in conseguenza di questo metodo e di questa vena ritrattistica, non si riesca di conseguenza a enucleare un vero e proprio catalogo di suoi ritratti autonomi. La loro ideazione fa parte di un altro genere e metodo di mirata osservazione della realtà.

Damini dovette, comunque, attendere a questo genere anche per il ruolo di primo piano assunto a Padova, dove non ebbe a trovare speciali stimoli su tale terreno, mancandogli tra l'altro, apparentemente, una precisa concorrenza. È difficile trovare una linea alla tradizione ri-



Fig. 1 - Francesco Apollodoro detto il Porcia, *Ritratto di Girolamo Capodivacca*, Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini di Belle Arti.

trattistica padovana che parta da Francesco Apollodoro da Porcia, già all'epoca noto per la sua applicazione in tale genere, a cui formò non solo il figlio Paolino, ma anche Giovan Battista Bissoni⁽¹⁾. I suoi esem-

⁽¹⁾ Per Apollodoro da Porcia ritrattista, anche nella fortuna critica, si veda C. CESCHI, *Appunti su Francesco Apollodoro detto il Porcia*, in "Arte Veneta" XXXI, 1977, pp. 199 segg. Per ulteriori

pi interpretano in maniera ruvida modelli d'ispirazione chiaramente bassanesca, forse con qualche concessione ad una diversa morbidezza e mobilità cromatica, nei modi ravvisabili in opere tarde di Dario Varotari, come esemplifica il *Ritratto di Girolamo Capodivacca* (fig. 1) della Galleria Tadini di Lovere, la cui assegnazione all'Apollodoro anziché al Varotari, qui proposta, rispetta l'autorevole notizia di Ridolfi, secondo cui fu proprio il primo ad eseguire il ritratto del celebre docente di medicina⁽²⁾.

Per la generazione che interessa gli anni di Damini a Padova, a guardare il loro attuale catalogo delle opere, non sembrano essere ritrattisti di moda né Bissoni, né Pellizzari, e neppure il Padovanino che, non solo in anni giovanili, non si distingue per alacrità in questo genere⁽³⁾. Tale pratica è semmai in famiglia demandata a Chiara Varotari la quale, per la posizione sociale di donna pittrice, doveva dedicarsi forse, pre-

precisazioni e proposte attributive si rinvia a L. ATTARDI, *Un contributo alla ritrattistica di Francesco Apollodoro detto il Porcia*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXVIII (1991), pp. 37-42; Id., "Francesco dai Retratti de'pentore": ancora sui ritratti di Francesco Apollodoro detto il Porcia, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXIX (1992), pp. 301-318; Id., in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra, Milano 1992, p. 262 cat. 194.

Si veda anche M. NATALE, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982, p. 135 cat. 144, fig. 280; P.L. FANTELLI, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, Milano 1989, pp. 615-616; D. BANZATO, in *Pietro Damini. 1592-1631. Pittura e controriforma*, catalogo della mostra, Milano 1993, pp. 100-101. Per Paolino Apollodoro e Giovan Battista Bissoni si veda FANTELLI, in *La pittura*, II, pp. 616, 641-642. Un ritratto del Bissoni è citato in Collezione Gualdo. Cfr. G. GUALDO, *1650. Giardino di Chà Gualdo*, ed. a cura di L. Puppi, Firenze 1972, pp. 73-74. Per il pittore si veda inoltre il profilo di P.L. FANTELLI, *Pittura padovana del Seicento: Giovan Battista Bissoni*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXL, 1981-1982, pp. 133-142.

⁽²⁾ L'elenco delle personalità padovane ritratte da Francesco Apollodoro è in C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, ed. a cura di D. von Hadeln, Berlin 1924, II, p. 255.

Il dipinto della Galleria Tadini (cat. n. 5; olio su tela cm 105x80) reca in alto a sinistra l'iscrizione: [IE]RONIMVS CAPIVACEVS/ PATAVINVS.

È stato assegnato a Domenico Campagnola da E. Scalzi (*Catalogo della Galleria Tadini di Lovere*, Lovere 1929, p. 34) e a scuola padovana della seconda metà del Cinquecento da G.A. SCALZI, *Guida della Galleria Tadini di Lovere*, Lovere 1992, p. 55.

Il riferimento a Dario Varotari riguarda in concreto la pala da Sant'Egidio di Padova del 1591 ora al Museo Civico di Padova (inv. 2318) raffigurante l'*Ecce Homo tra angeli, i santi Giorgio, Girolamo e i donatori Battista Pozzo e la moglie* e la pala dalla chiesa degli Orfani Nazzareni dello stesso museo (inv. 2323) databile al 1594 che raffigura la *Madonna in trono, santi e tre martiri innocenti*. Per le due opere si rinvia ad A. Pattanaro, in *Da Bellini*, pp. 233-236, schede n. 157 e 158.

⁽³⁾ Per il Pellizzari si veda il profilo con rinvii bibliografici di P.L. FANTELLI, in *La pittura*, II, pp. 840-841. Per l'attività ritrattistica di Padovanino si annovera nel suo catalogo unicamente il suo *Autoritratto* del Museo Civico di Padova, con cui si presenta come versatile uomo di cultura. Si veda in proposito U. RUGGERI, *Alessandro Varotari, detto il Padovanino*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 16, 1988, pp. 122.

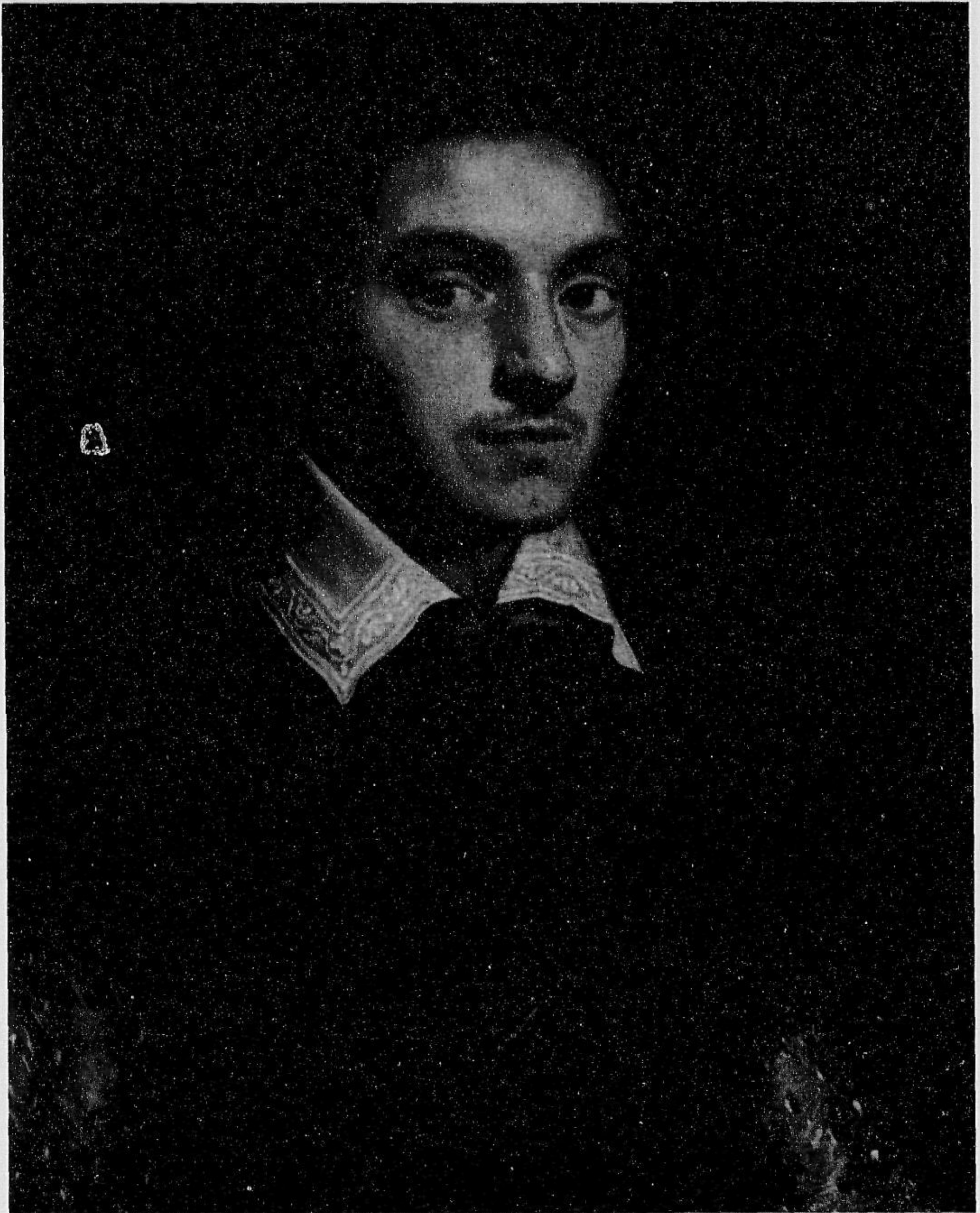


Fig. 2 - Pietro Damini, *Ritratto di giovane*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

feribilmente, ad una clientela nobile e, in particolare, femminile⁽⁴⁾.

Per ecclesiastici ed abati dovevano essere altri i ritrattisti. Significativi del gusto di tali ambienti sono i severi e, ad un tempo, affabili ritratti di abati e monaci benedettini di Santa Giustina e di Praglia, co-

⁽⁴⁾ Per Chiara Varotari si veda G.M. PILO, in C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento Veneto*, Firenze 1967, p. 408; P.L. FANTELLI, *Chiara Varotari (sorella del Padovanino) e i suoi dipinti*



Fig. 3 - Chiara Varotari, *Ritratto di giovane donna*, Venezia, Museo Correr.

me quelli di Alvise Zuffo e di Angelo Grillo, eseguiti nel secondo decennio del Seicento da Matteo Ponzone⁽⁵⁾.

al Museo Civico di Padova, in "Padova e la sua provincia", pp. 6-11; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, I, p. 106; D. DANZATO, in *La Quadreria Emo Capodilista. 543 dipinti dal '400 al '700*, catalogo della mostra, Roma 1988, pp. 113-115; id., in *Pietro Damini*, p. 96.

(⁵) I ritratti attribuiti a Matteo Ponzone (Padova, Museo civico, inv. n. 1580, inv. n. 1586)



Fig. 4 - Chiara Varotari, *Ritratto di giovane donna*, Venezia, Museo Correr.

Il catalogo ritrattistico del Damini ha come punto di riferimento iniziale il *Ritratto di giovane* (fig. 2) delle Gallerie dell'Accademia di Ve-

sono pensati in *pendant*, hanno riscontro in un'altra coppia del tutto analoga appartenente al Monastero di Praglia, dal 1925 in deposito presso il Monastero di Santa Giustina di Padova. Per queste opere si veda A.M. SPIAZZI, in *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano*, catalogo della

nezia, la cui attribuzione al pittore castellano è registrata, e forse direttamente proposta, a partire dal catalogo Paoletti del 1903, trovando conferma da parte di D. Von Hadeln nel 1913 e di S. Moschini Marconi nel 1970⁽⁶⁾. È subito da mettere in evidenza come il carattere intimistico di questo ritratto porti fuori dal consueto piano di accentuazione naturalistica propria dei ritratti inseriti in pale d'altare. Esso illustra ancora, sul piano stilistico, l'orientamento originario del pittore sulla tradizione veronesiana o tintorettesca, piuttosto che bassanesca. Un ritratto interessante, quindi, soprattutto perché mostra un registro espressivo documentato piuttosto raramente nel catalogo di Damini, pervaso com'è da una sottile vena di "realismo" ma *in nuce*.

Proprio sul piano del ritratto intimistico, metterei a confronto con questo di Damini i *Ritratti di donna* del Museo Correr di Venezia (figg. 3-4), schedati nel 1960 da Pignatti (supportato da Fiocco e Ivanoff) come opere dai "Modi di Girolamo Forabosco", ma assegnabili a Chiara Varotari proprio a confronto con il suo presunto *Autoritratto* del Museo civico di Padova⁽⁷⁾. Quest'ultimo, già riferito agli anni Trenta, è da anticipare, forse, in riferimento al *Ritratto di donna a figura intera* di Collezione Braga-Rosa di Vicenza, utilmente datato al 1621⁽⁸⁾.

Un altro punto di riferimento noto per il catalogo ritrattistico di Damini è costituito dal *Ritratto di Canonico sessantacinquenne* (fig. 5) del Museo Civico di Treviso ascrittogli da M. Muraro e schedato nel 1963 come opera attribuita a Damini, il che rivela una qualche cautela nel riconoscimento da parte di L. Menegazzi⁽⁹⁾.

mostra, Treviso 1980, p. 335, schede 214-15. Vi è associato un altro *Ritratto di monaco* (Padova, Museo Civico, inv. 771) che è di altra mano (Ibid., p. 335, scheda 216).

Si veda inoltre G. Mariani Canova, *Alle origini della pinacoteca civica di Padova: i dipinti delle corporazioni religiose soppresse e la galleria abbaziale di S. Giustina*, Padova 1980, pp. 183-184, cat. 122, cat. 199, cat. 159, cat. 160. I ritratti in oggetto sono datati da G. Mariani Canova ad anni giovanili di Ponzone, al secondo decennio.

⁽⁶⁾ Olio su tela cm 61×45.

P. PAOLETTI, *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venezia 1903, p. 195, n. 667; D. VON HADELN, *ad vocem Damini Pietro*, in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, VIII, Leipzig 1913, p. 322; S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970, p. 22 cat. 43.

⁽⁷⁾ T. PIGNATTI, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, Venezia 1960, pp. 81-83.

⁽⁸⁾ R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, II, fig. 282.

⁽⁹⁾ L. MENEGAZZI, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia 1963, p. 93, inv. P. 30. Olio su tela cm 109×94,5.

L'attribuzione di questo ritratto a Damini è invece riaffermata da Pallucchini (*La pittura veneziana*, cit., I, p. 88) poiché esso «conferma l'atteggiamento così realisticamente risentito della sua ritrattistica».



Fig. 5 - Pietro Damini, *Ritratto di canonico sessantacinquenne*, Treviso, Museo civico.

Si rivela qui un registro stilistico evidentemente diverso rispetto all'altro ritratto, per un'incisività naturalistica si direbbe, questa volta, di matrice bassanesca. Ma essa è elaborata con una severità e fissità rappresentativa, ottenuta con un'insistita centralità di taglio compositivo, con una ricercata simmetria, che le cortine di fondo accentuano, tutto ciò secondo un modulo di composizioni frontali e scalari applicato in molte sue pale d'altare. Una lucida, luminosa ambientazione permette di restituire con una certa insistenza lenticolare i dettagli naturalistici,

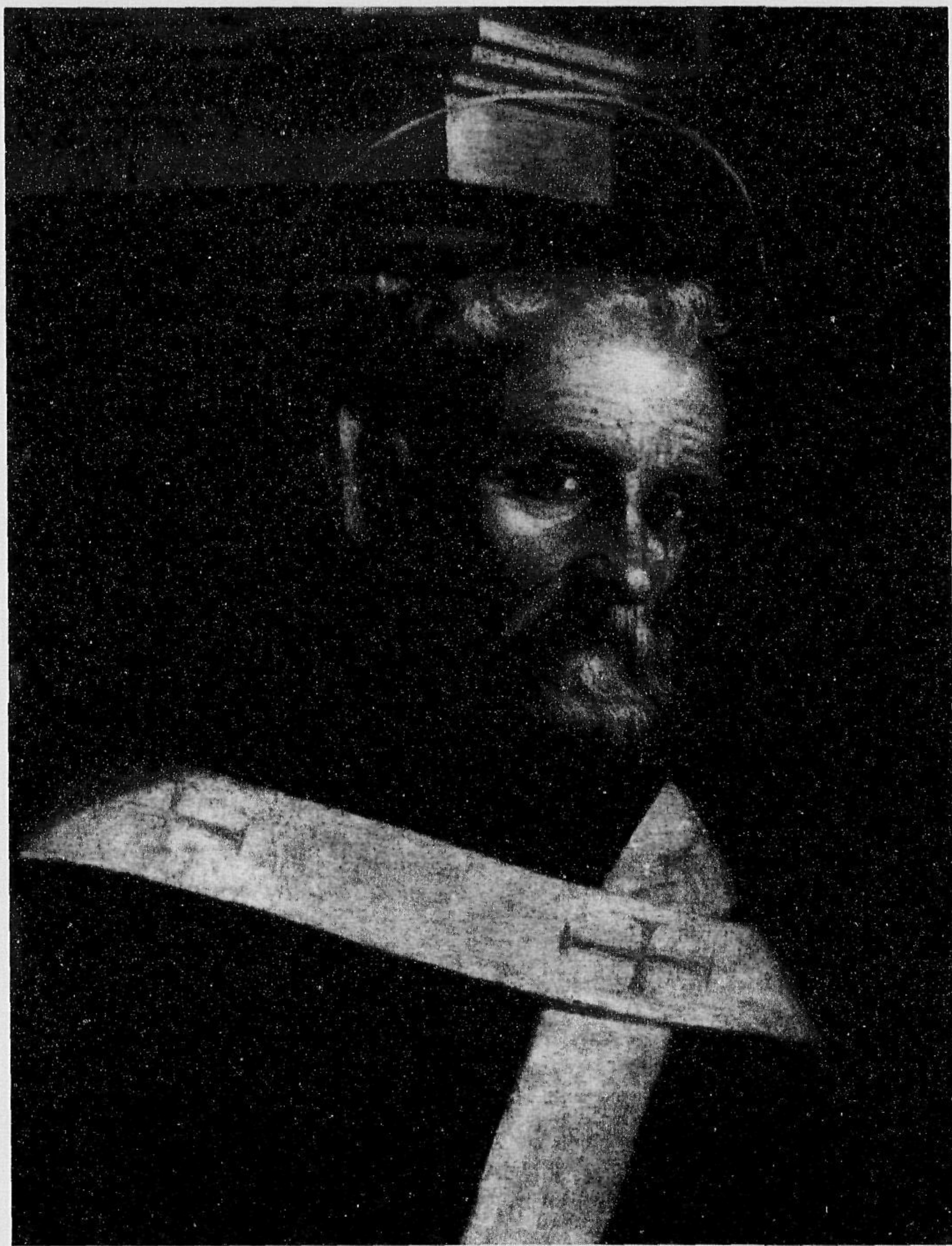


Fig. 6 - Pietro Damini, *Madonna col Bambino in trono tra i due santi domenicani Antonino Pierozzi e Ludovico Bertrando*, particolare, Portogruaro, cattedrale.

ma anche di raggiungere, ad un tempo, una sintesi formale un poco astratta, come nella mano che regge il breviario canonico.

Questo ritratto si rivela quindi, da un lato come raggelato quasi in una dimensione atemporale secondo un gusto classicistico padovaniniano,

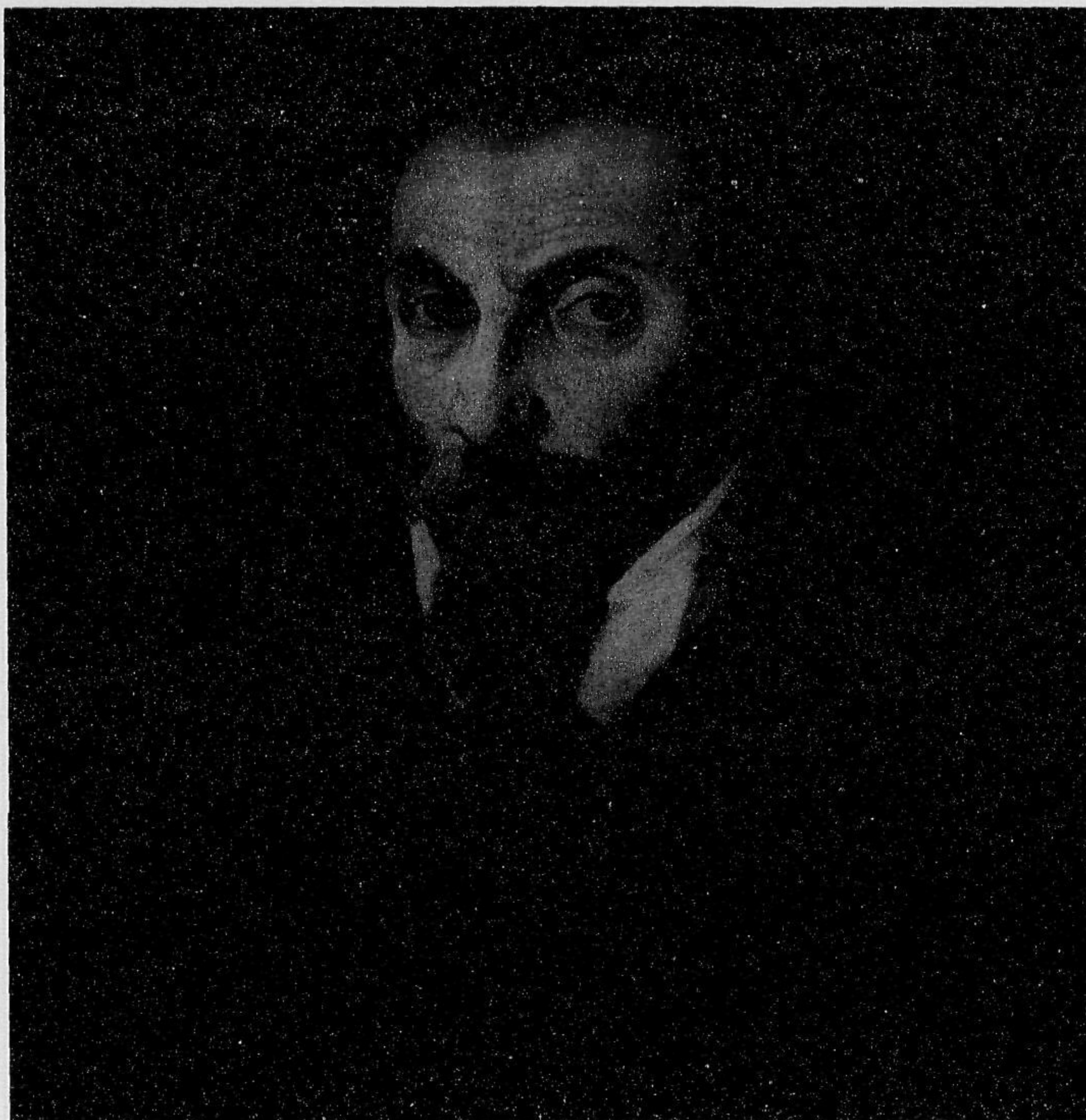


Fig. 7 - Pietro Damini, *Ritratto di Cesare Cremonino*, Padova, Collezione Albertini

dall'altra, secondo un'interpretazione personale, crudamente naturalistico.

È scontato come si possano trovare confronti con ritratti in opere sacre, ad esempio con la pala da San Prosdocimo di Padova, ora nella cattedrale di Portogruaro, raffigurante la *Madonna col Bambino in trono tra i due santi domenicani Antonino Pierozzi e Ludovico Bertrando* (fig. 6)⁽¹⁰⁾. Tuttavia nel *sant'Antonino* il pittore può cercare un'altro carattere di eloquio, più aperto e quasi ironico, rispetto alla fissità, di tono ufficiale, del ritratto di canonico.

⁽¹⁰⁾ Per quest'opera si veda A.M. SPIAZZI, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, in "Bollettino d'arte", 20, 1983, p. 104, fig. 37.

È da correggere l'identificazione dei due santi con Benedetto e Prosdocimo.



Fig. 8 - H. David da P. Damini, *Ritratto di Cesare Cremonino*, (incisione), da G.F. Tomasini, *Illustrium virorum elogia iconibus exornata*, I, Patavii MDCXXX.

Giustamente, in occasione della mostra padovana dedicata a Damini, si proponevano come termini di confronto, in ambito padovano, per la ritrattistica di quest'ultimo e per la novità delle sue scelte stilistiche in arte sacra, due ritratti di Chiara Varotari identificati ormai tradizionalmente come di *Pantasilea Dotto* e di *Piera Capodili-*

sta⁽¹¹⁾). Per il loro carattere di inappuntabile documento di costume, di rigido formalismo, questa volta anche da parte sua dedotto dal Padovanino, ma altresì per la presa diretta sulla situazione psicologica dei personaggi, i due ritratti, preferibilmente databili agli anni Trenta, offrono un corrispettivo omogeneo rispetto alla posizione stilistica di Damini.

Un terzo ritratto di Pietro Damini è quello di *Cesare Cremonino* (fig. 7) della Collezione Albertini di Padova che, nonostante il mediocre stato di conservazione, consente di accertare come sia di ispirazione propriamente dominiana l'incisività naturalistica della galleria di ritratti di illustri personaggi incisi dal David per il celebre volume di elogi di Giacomo Filippo Tomasini del 1630, in cui, unicamente, proprio quello di *Cesare Cremonino* (fig. 8) si indica dedotto da un'invenzione di Damini⁽¹²⁾.

Un quarto ritratto di illustre committenza padovana, che ho occasione di segnalare per la prima volta con attribuzione a Pietro Damini è quello inedito del Decano del Collegio teologico patavino, *Serafino Fazio* (fig. 9) della Galleria dell'Accademia Tadini di Lovere, datato al 1627, originariamente attribuito a Domenico Tintoretto, a scuola romana, poi ad ignoto di scuola veneziana⁽¹³⁾.

⁽¹¹⁾ Per questi due dipinti cfr. D. BANZATO, in *Pietro Damini*, cit., pp. 96-97, cat. nn. 6, 7.

Per il cosiddetto *Autoritratto* della Varotari che nel corso del recente restauro l'apparire di una scritta originaria ha rivelato essere in realtà l'effigie di Anzola [Muneghina], come cortesemente mi comunica Davide Banzato, si veda la scheda critica a cura di D. BANZATO, in *La Quadreria Emo*, p. 115, cat. 176.

⁽¹²⁾ J. PH. TOMASINI, *Illustrium virorum elogia iconibus exornata*, I, Patavii MDCXXX. NEPI SCIRE, ad vocem *Damini Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, Roma 1986, p. 358.

Per l'incisione si rimanda a F. PELLEGRINI, in *Galileo e la cultura a Padova*, catalogo della mostra, Padova 1992, p. 110.

P.L. FANTELLI, *Galleria Galileiana, Ritrattistica a Padova al tempo di Galileo*, in "Padova e il suo territorio", VII, n. 40, pp. 64-67.

⁽¹³⁾ Cat. n. 388. Olio su tela cm 115x164.

In alto a sinistra vi è la seguente scritta: "MAG.r/ SERAPHINVS FACIVS PAT.s AVGV-STV.s / SAC. COLLEGII. THEOL.R(VM) DECANVS./ ANN. D.NI MDCXXXVII KAL. OCTO.s/ AETAT. SUE ANN. LVII MENS.s X". In basso a sinistra sul taglio dei libri vi sono le seguenti scritte: "STAT. COLLEG. REFORMANDA PROPONIT.", "IVL. CLAR.", "AEGID. ROM. IN P. SENT.", "SVM. D. THOM. 3 PARS", "PLAT.is OPERA":

Il ritratto è attribuito a Domenico Tintoretto da G. FRIZZONI (*Arte retrospettiva: la Galleria Tadini*, in "Emporium" 1903, pp. 348-335) e da E. SCALZI, *Catalogo* cit., pp. 110-11. Nell'archivio della Galleria Tadini si registrano i pareri verbali di E. Arslan (1949) che lo riferisce ad un artista veneto del 1600 di C. Brandi (1973) che lo attribuisce genericamente a scuola veneta.

È catalogato come opera di "Ignoto di scuola veneziana inizi '600" da G.A. SCALZI, *Galleria Tadini*, p. 16.

Ringrazio il direttore della Galleria Tadini don Gino Scalzi per le informazioni sul dipinto e il restauratore Alberto Sangalli per averne facilitato l'esame.

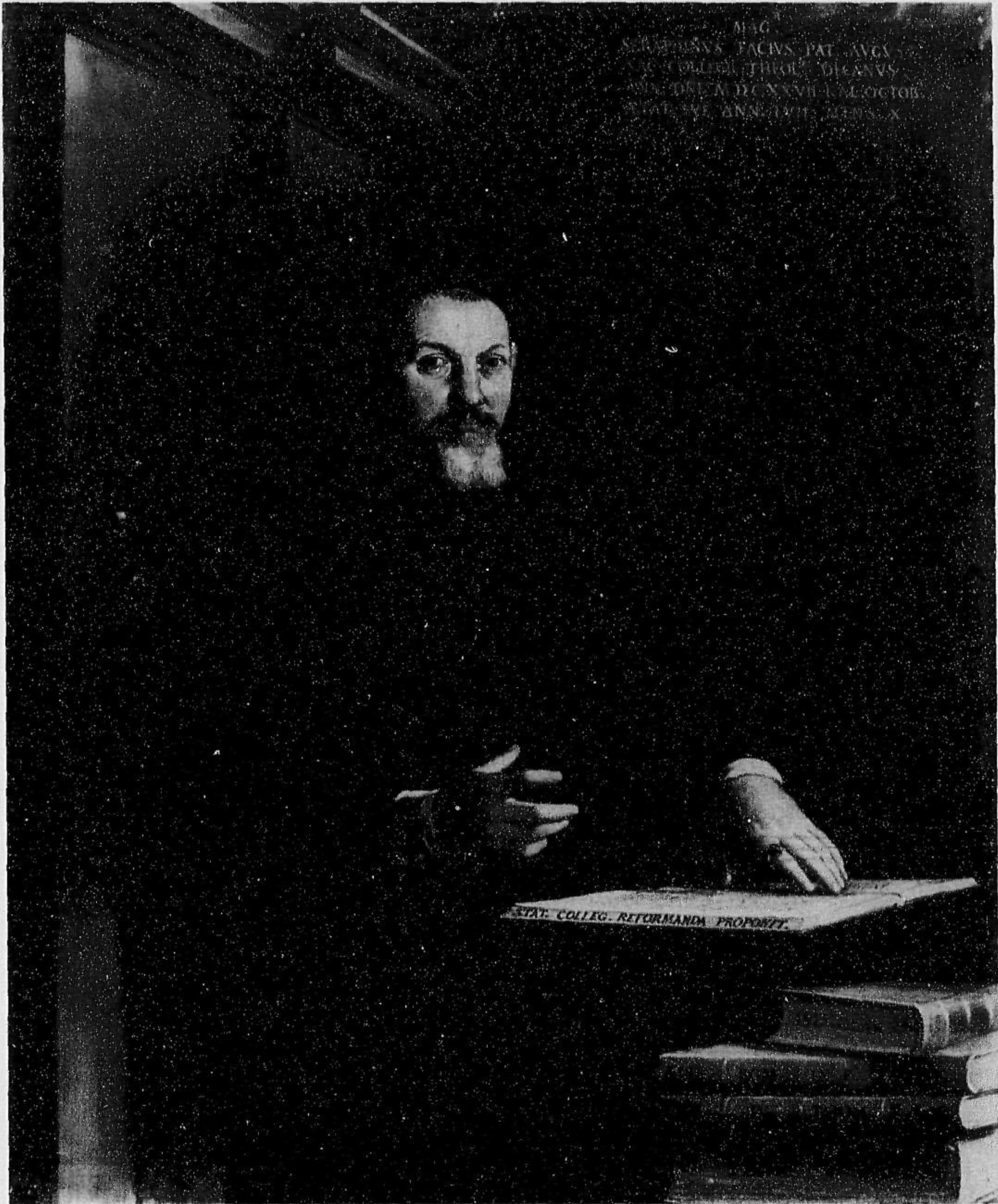


Fig. 9 - Pietro Damini, *Ritratto di Serafino Fazio*, 1627, Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini di Belle Arti.

Il personaggio indossa il tricorno nero e l'ampia toga nera propria dei membri di questo collegio parauniversitario piuttosto che il saio dei Conventuali al cui Ordine egli apparteneva.

Esibisce i fondamenti della scienza teologica, da Platone a Tomaso, e le opere dei chiosatori da Egidio Romano a Giulio Claro ed osten-

ta la propria autorevole attività nell'applicazione e nel rinnovamento statutario del collegio teologico patavino⁽¹⁴⁾.

È già un dato di rilevante significato accertare sul piano culturale la conoscenza da parte di Damini del teologo padovano che può aver esercitato una qualche influenza sull'impegno manifestato dal pittore nell'offrire una nuova e concreta interpretazione figurativa, di rinnovamento dell'arte sacra, conforme alle istanze della Controriforma.

La conoscenza di Serafino Fazio e la committenza del ritratto poterono essere mediate da padre Benedetto Bovio da Feltre, domenicano, dal quale Damini, secondo la testimonianza di Ridolfi, «*apprese i principij delle matematiche*» e che, sulla cattedra di Metafisica dello Studio Padovano dal 1618, proprio nel 1627, succedendo ad Angelo Andronico, passava a quella di Teologia⁽¹⁵⁾. Damini si trova, dunque, legato, da un lato, ad un contesto di interventi prescrittivi dell'autorità ecclesiastica sulle scelte per lo più iconografiche e del decoro dei dipinti, destinati alla devozione pubblica⁽¹⁶⁾. Dall'altra parte vive in un contesto di vivace elaborazione di cultura teologica che motiva, in senso concettuale, queste scelte operative pastorali, apprendendole e maturandole con le capacità intellettuali sue personali, testimoniate da Ridolfi stesso: «*Si diletto legger anco l'Historie e le Poesie, per saper rappresentare le inventioni*»⁽¹⁷⁾.

Su un altro versante il *Ritratto di Serafino Fazio* può confermare da parte di Damini l'acquisizione di un preciso gusto ritrattistico, rispetto a quello legato ad una lunga tradizione bassanesca, o maturato da Ponzone o da Chiara Varotari. Come nel *Ritratto di canonico* del Museo Civico di Treviso il parallelo formale, in senso più generale, è anche qui da ricercarsi in via privilegiata nel Padovanino, anche se non

⁽¹⁴⁾ Il profilo di Serafino Fazio è ancora da delineare.

Sull'attività del Collegio Teologico si veda: S. TRAMONTIN, *Ordini e Congregazioni Religiose, in Storia della cultura veneta. Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, 4/I, Vicenza 1984, pp. 32 segg. G. BENZONI, *I teologi minori dell'Interdetto*, in "Ateneo Veneto", s. V, LXXXIX - XCI (1970), pp. 31-107.

⁽¹⁵⁾ RIDOLFI, *Le Maraviglie*, II, p. 243.

⁽¹⁶⁾ È un aspetto indagato in riferimento all'attività di Damini da C. BELLINATI, *Pietro Damini e la sua opera pittorica nel clima della Controriforma a Padova*, in *Pietro Damini*, catalogo della mostra, pp. 47-62.

⁽¹⁷⁾ RIDOLFI, *Le Maraviglie*, II, p. 243.

Sugli interessi culturali del pittore offre una testimonianza anche G. GUALDO, 1650. *Giardino*, cit., pp. 73-74: «... con gran suavità chi seco era con moti e favole e racconti di historie e poesie, che per il suo molto leggere e studiare. le hore, che gli avanzavano dalla pittura, si era fatto padrone di molte belle cose, delle quali poi ne adornava le sue capricciose inventioni...».

in modo esclusivo, per l'essenzialità formale e la fissità rappresentativa, per un raffreddamento degli effetti atmosferici, in presenza di un accentuato cromatismo timbrico. La data esibita nel ritratto è utile, infatti, anche a confermare, su questo genere raramente documentato per Damini, come la linea stilistica intrapresa dal pittore sia quella definita, specie da Pallucchini, in riferimento al cromatismo di Saraceni⁽¹⁸⁾.

Da quest'ultimo sembrerebbe derivare quel modo astratto di isolare luministicamente la mano destra alzata, come in un gesto dettato dalla disciplina dell'oratoria sacra, creandole un'illuminazione artificiosa, fortemente direzionata e, pertanto, come sganciata rispetto all'orchestrazione cromatica dell'assieme.

Per l'attribuzione a Damini di questo ritratto i confronti più utili vengono dal telero di *San Domenico che brucia i libri eretici* già in Sant'Agostino a Padova e passato alla chiesa della santa Croce di Venezia, giustamente datato da Fantelli a dopo il 1625⁽¹⁹⁾. Vengono, inoltre, dal telero proveniente da Sant'Agostino a Crema della stessa Galleria dell'Accademia Tadini raffigurante l'episodio del *Battesimo impartito da Ambrogio arcivescovo di Milano ad Agostino d'Ipbona*, datato per lo più, significativamente, allo stesso 1625⁽²⁰⁾.

Il problema attributivo di una "graziosa Venere"

Altrettanto scarno rispetto al catalogo ritrattistico di Damini è quello relativo ai dipinti da stanza, profani e mitologici. Lo compone la tela firmata con *Venere che piange Adone* (fig. 10) in collezione privata di Roma resa nota da Pallucchini nel 1981, che rilevava come essa s'ispiri «al gusto veronesiano, nella fattispecie ai modi di Carletto»⁽²¹⁾. Nonostante che l'opera sia giudicabile solo in riproduzione, grazie ad un confronto con essa, posso proporre in via problematica un'attribuzione a Damini per questa *Venere che cerca di trattenere Adone* (fig. 11) già in Collezione Burnier di Ginevra, anche quest'ultima giudicabile so-

⁽¹⁸⁾ PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., I, p. 88.

⁽¹⁹⁾ FANTELLI, in *Pietro Damini*, cit., pp. 158-159, cat. 26.

⁽²⁰⁾ M.A. DE VIerno, in *Pietro Damini*, cit., pp. 178-179.

Il soggetto è erroneamente riportato nella scheda di catalogo come *Sant'Agostino battezza un giovane*, trattandosi invece, ovviamente, di Agostino d'Ipbona, rappresentato qui assieme alla madre Monica col velo vedovile, che sta in preghiera alle sue spalle.

⁽²¹⁾ PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., I, pp. 87-88; II, fig. 225.

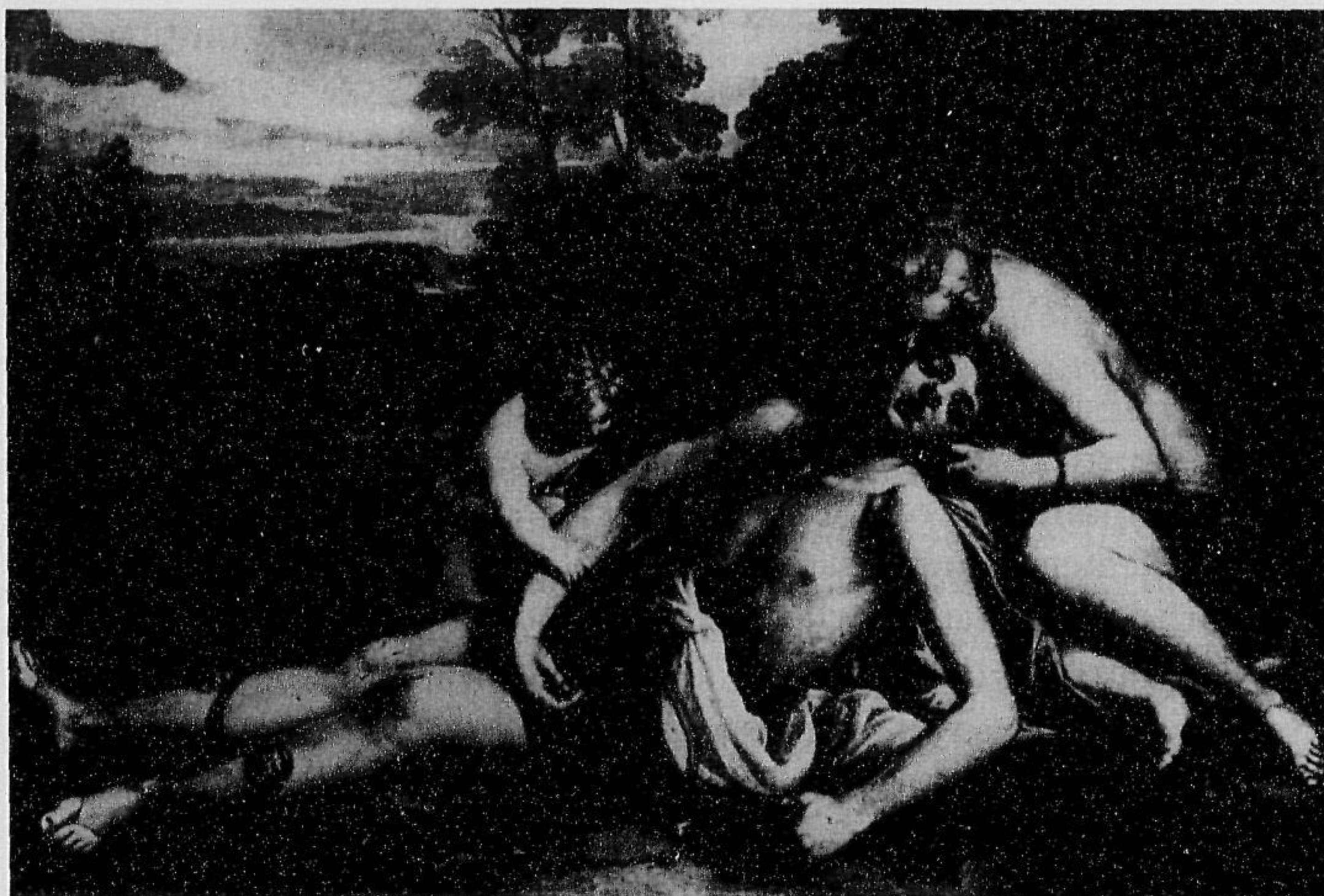


Fig. 10 - Pietro Damini, *Venere che piange Adone*, Roma, collezione privata.

lo in riproduzione⁽²²⁾. L'accostamento delle due opere di tematica profana, che individuano un altro piano di registro stilistico di Damini, apre alla problematica delle sue origini formative. Nonostante che esse presentino tra loro notevoli affinità di stile, quella già Burnier si rapporta ancora ad una situazione tardomanieristica e nella fattispecie mostra coincidenze con i modi di Matteo Ponzzone, in forma quindi ugualmente problematica, non fosse altro che per ragioni di cronologia. Le affinità riguardano certi risultati tipologici specie per la figura di Adone e di Cupido, meno per quella di Venere. Esse non sembrano avere poi seguito sul piano dei caratteri di tecnica esecutiva.

Non coincide in quest'opera quella fermezza di struttura che è propria delle prime opere di Ponzzone, nel momento che segue il suo abbandono della bottega di Sante Peranda aperta a Mirandola, come rappresentano la pala di *San Giorgio e santi* della Madonna dell'Orto a Venezia o la *Madonna col Bambino e santi* del Duomo di Cividale del 1617, alle quali si può accostare il telero di *Santa Caterina visitata in carcere dall'imperatrice* della Parrocchiale di Maser o il raro esempio di

⁽²²⁾ È nota in una foto Giraudon (G. 19804) che reca la seguente didascalia: Genève. Cm. Burnier, Titien. Venus et Adonis.

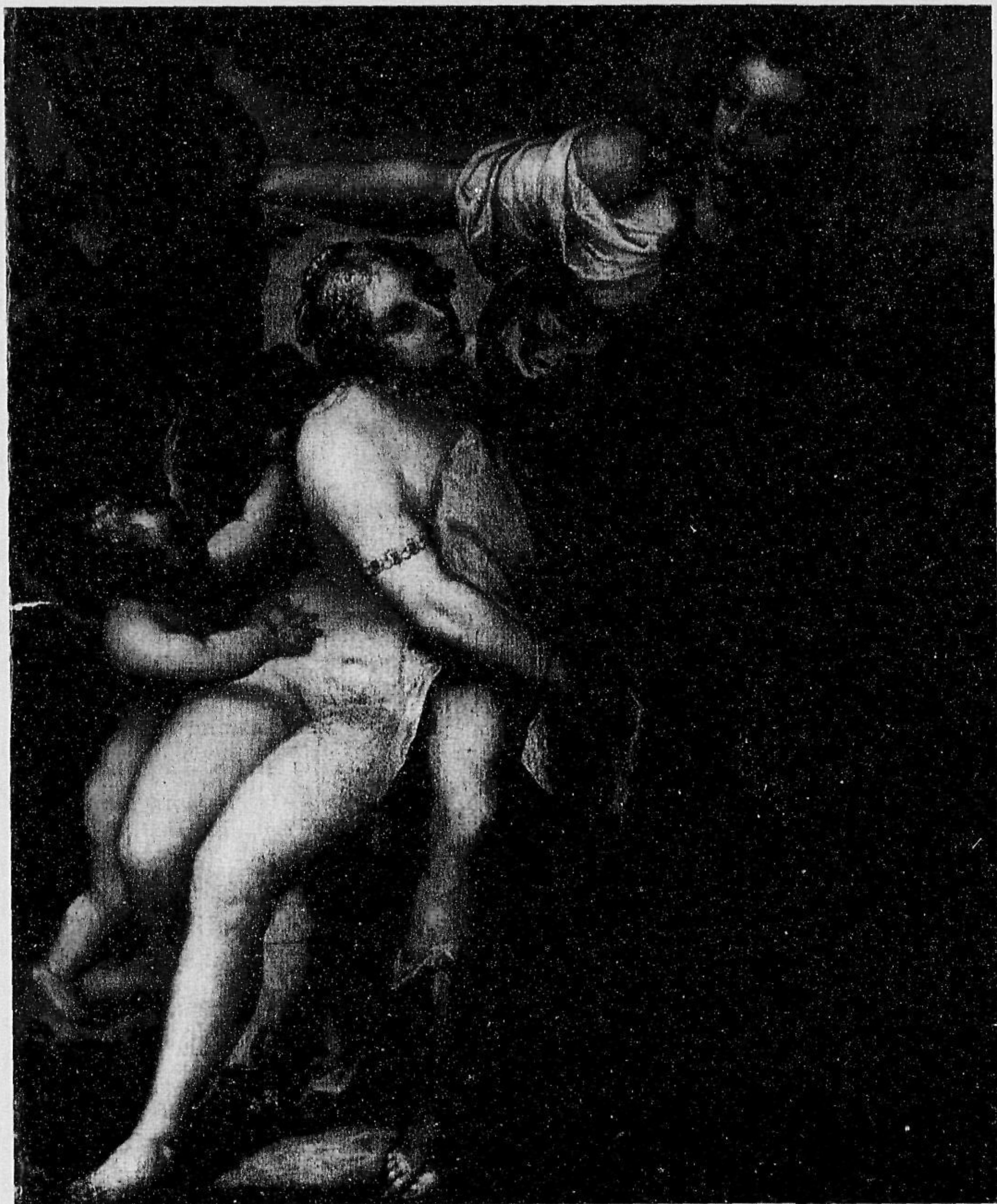


Fig. 11 - Pietro Damini, *Venere che cerca di trattener e Adone*, già Ginevra, Collezione Burnier.

soggetto profano come *La moglie di Putifarre* di Collezione H. Rochelmayer di Mainz⁽²³⁾. Non sembra ritrovarsi rispetto alle opere più tarde

⁽²³⁾ Per il profilo di Matteo Ponzone e per l'illustrazione di queste opere si rinvia a PALLUCHINI, *ibid.*, I, pp. 86-87; II, figg. 218, 219, 222. Si veda inoltre K. PRIJATELJ, *Le opere di Matteo Ponzone in Dalmazia*, in "Arte Veneta" XX, 1966, pp. 147-156. Un consuntivo è di M. MONTICELLI, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, cit., pp. 848-849.

di Ponzone, come i teleri da San Teonisto a Treviso del 1629 o lo stendardo dell'*Immacolata Concezione* della Pieve di Castelfranco, il panneggiare largo e sciolto talvolta greve o la materia stesa a larghe pennellate ora a macchia e sfrangiate, ora con effetti di sfumato memori anch'essi di Peranda⁽²⁴⁾. Rispetto alla facile sovrapposibilità di certi precisi risultati tipologici, derivanti dalla condivisione di un contesto stilistico di tardomanierismo, fa propendere per un'assegnazione a Damini del dipinto già Burnier una caratteristica asciuttezza nella resa della tornita fisionomia di Adone, mediante una continua sottolineatura chiaroscurale sottomessa al disegno; ad un tempo una maggior incidenza e sottigliezza disegnativa anche nei panneggi, o la definizione più setosa dei capelli o la meticolosa lucentezza dei gioielli come si avverte nella più matura tela di collezione romana.

Rispetto alla svolta culturale che Damini segna nell'arte sacra, in virtù del suo naturalismo rinnovato, su temi come questi, di tradizione cinquecentesca, è più facile e scontato trovarlo in una continuità stilistica con la cultura del Tardomanierismo. Per un'opera come *Venere che cerca di trattenere Adone* già Burnier la coincidenza stilistica nel suo catalogo si trova ancora all'altezza delle *Quattro sante* della parrocchiale di Campigo presso Castelfranco o nell'altrettanto modesta *Pietà* della stessa parrocchiale⁽²⁵⁾. Sono opere che spettano ad un artista forse non ancora ventenne in procinto di accettare l'importante incarico di eseguire i *Misteri del rosario* in Santa Corona a Vicenza e di decidere circa il 1612 il trasferimento, pressoché definitivo, a Padova⁽²⁶⁾. Le insicure opere di Campigo si caratterizzano per una materia sottile e sgranata e una certa dilatazione formale, almeno questa un poco palmesca. Individuano già un assestamento di scelte da parte del giovane pittore nei confronti della stessa debolissima *Annunciazione* della parrocchiale di Albaredo che segue cliché veronesiani assai scontati⁽²⁷⁾. Rispetto a questi esempi locali di modesta levatura, nella pur contemporanea tela di *Venere che cerca di trattenere Adone*, si assiste ad un'articolazione e progresso di interessi.

(Sul dipinto della Parrocchiale di Maser si veda SPIAZZI, *Catalogo*, cit., p. 102, figg. 3, 31. Vi si preferisce l'attribuzione a Peranda anziché a Ponzone.

⁽²⁴⁾ MENEGAZZI, *Il Museo civico*, cit., pp. 206-208.

⁽²⁵⁾ Sono edite da FANTELLI, in *Pietro Damini*, cit., pp. 14-15.

⁽²⁶⁾ Per il riconoscimento della sua attività a Vicenza si veda FANTELLI, *ibid.*, pp. 15, 17 figg. 4a-4b.

⁽²⁷⁾ G. BORDIGNON FAVERO, in *Presentazione del restauro della pala dell'altare maggiore*, [Albaredo], s.n.t., 1992.

Ad un'idea d'ispirazione veronesiana, vi corrisponde un controllo disegnativo, una complessità di legami compositivi certo più colti. Vi si assomma un modello neotizianesco a quello neoveronesiano che lascia intravedere il suo percorso nel portarsi su posizioni di carattere più scopertamente classicistico anche in rapporto all'analogo e contemporaneo svolgimento di Padovanino. In tal senso la tela di *Venere che piange Adone* di collezione romana edita da Pallucchini costituisce già un punto d'arrivo successivo di almeno un decennio. Si inserisce meglio, infatti, nel contesto delle opere padovane della prima metà del terzo decennio per la maggior tornitura formale in un gioco complesso e studiato del chiaroscuro che lascia in evidenza ogni particolare restituito con lucidità anche descrittiva.

La proposta attributiva in favore di Damini del dipinto già Burnier, pur in un contesto ancora problematico di definizione del suo catalogo iniziale, ha valore almeno per smuovere l'idea di un suo mediocre adeguamento ad una situazione periferica, come le sole opere prime di destinazione devozionale lascerebbero intendere.

Un tale livello contrasta anche con le più antiche testimonianze storiografiche. Il metodo di studio e di sovrapposizione di fonti cinquecentesche, come dimostra la sua prima *Venere "neoveronesiana"*, dovette accompagnarsi nella sua formazione pratica allo studio su fonti grafiche, che si è supposto fossero soprattutto nordiche (i Sadeler e Cornelis Cort), anziché caraccesche⁽²⁸⁾. È attestato già a partire da Ridolfi come Damini sulle stampe antiche «*si applicò a copiar*», piuttosto che sui dipinti «*de' buoni maestri*», pur vagliando i migliori del territorio di Castelfranco⁽²⁹⁾. La stessa pratica continua del disegno «*lo aiutò a trarsi fuori dalla schiera de' manieristi*» come, invece, annota acutamente Lanzi, in tale caso alludendo forse ad una scelta più ampia ed extraveneta di interessi che si manifestano nel corso dell'attività padovana di Damini⁽³⁰⁾.

Si indicano comunemente come esempi locali per l'iniziale orientamento stilistico del pittore di Castelfranco da un lato Paolo Piazza e il suo iniziale bassanismo, reso capzioso per via di un'attenzione per i

⁽²⁸⁾ Si vedano in proposito le osservazioni di FANTELLI, *Pietro Damini*, cit. p. 11 segg. e di BAZZATO, *Pietro Damini e i suoi modelli formali*, in *Pietro Damini*, cit., p. 27 segg.

⁽²⁹⁾ RIDOLFI, *Le Maraviglie*, cit., II, p. 267.

⁽³⁰⁾ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, 1809 III, p. 207, ed. a cura di M. Capucci, II, Firenze 1970, p. 129.

pittori fiamminghi presenti a Venezia, dall'altra Giovan Battista Novello, essendosi questi recato alla scuola di Palma il Giovane a Venezia, a detta di Ridolfi⁽³¹⁾. Guardando all'*Incoronazione della Vergine* di Novello del Duomo di Castelfranco è difficile però dedurre un suo orientamento palmesco⁽³²⁾. Perfino per via tipologica, l'opera mostra semmai una perfetta coincidenza di stile con le realizzazioni di Matteo Ingoli⁽³³⁾. A loro volta i due pittori trovano un corrispettivo nello stile veronesiano e tintoretiano, ma di un preziosismo esecutivo alla Rottenhammer, che contraddistingue Maffeo Verona indicato, negli ultimi contributi su Damini, con motivata insistenza, come altro modello a cui egli dovette guardare nella sua fase formativa⁽³⁴⁾. Di fronte a tale constatazione va sottolineato un dato oggettivo, che almeno l'Ingoli e Maffeo Verona hanno una comune matrice dovuta alla loro frequentazione della bottega veneziana di Alvise Benfatto detto del Friso, come dovette avvenire anche per Paolo Piazza prima della sua scelta religiosa e del suo trasferimento nella Mitteleuropa⁽³⁵⁾.

Una formazione negli anni prepadovani di Damini presso gli epigoni veronesiani legati a Dal Friso, oltre che nelle opere del territorio di Castelfranco, quelle di Campigo e Albaredo, e nella tela di *Venere e Adone* già Burnier, può essere verificata nella prima più articolata attività del pittore per chiese di Padova e del suo territorio. Un carattere

(31) RIDOLFI, *La Maraviglie*, cit., II, p. 243.

Per il Novello si veda il profilo di Melchiori e l'aggiornamento di G. Bordignon Favero: N. Melchiori, *Notizie di pittori*, [1720], ed a cura di G. Bordignon Favero, Venezia-Roma 1964, pp. 78-82.

Per Paolo Piazza si rinvia alla monografia di P. DAVIDE M. DA PORTOGRUARO, *Paolo Piazza ossia P. Cosmo da Castelfranco, pittore Capuccino (1560-1620)*, Venezia 1936. Si veda inoltre il profilo di PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., I, pp. 52-53. Un aggiornamento è in G. FOSSALUZZA, *Pittori cappuccini del Seicento della Provincia Veneta*, Atti del convegno di studi su *La vocazione artistica dei religiosi*, in "Arte Cristiana" (764-765), 1994.

Per la formazione di Damini si vedano le osservazioni di FANTELLI, *Pietro Damini*, cit., p. 11 segg. e di BANZATO, *Pietro Damini e i suoi modelli formali*, in *Pietro Damini*, cit., p. 27 segg.

(32) Edita da FANTELLI, *Pietro Damini*, cit., p. 13 fig. 1.

(33) Sulla formazione di Matteo Ingoli presso Alvise Benfatto testimonia RIDOLFI, *Le Maraviglie*, cit., II, p. 247. Un profilo del pittore è in PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., I, p. 84.

(34) Su Maffeo Verona si rinvia al contributo e al consuntivo bibliografico di G. FOSSALUZZA, *Le Nozze di Cana dell'arcipretale di Martellago*, Zero Branco-Treviso 1993, pp. 39-48.

(35) La vicinanza di Paolo Piazza a Del Friso accertabile sul piano stilistico trova una verifica anche nel coinvolgimento di entrambi nella realizzazione del soffitto dell'Oratorio del Santissimo Crocefisso della Confraternita dei Rossi di Chioggia. Si veda in proposito E. MANZATO, *Il soffitto dell'Oratorio della Ss. Trinità di Chioggia*, in "Arte Veneta", XXV (1972), pp. 111 segg.

Un profilo di Del Friso è di L. Larcher Crosato, *Note per Alvise Benfatto Del Friso*, in "Arte Veneta" XXX (1976), pp. 106-119.

veronesiano più tradizionale, tipologie che hanno una più evidente matrice in Maffeo Verona si ritrovano soprattutto nella pala di Giarre di Abano con la *Madonna della Ghiara sormontata dal Padre Eterno e sei Santi*, la cui datazione oscilla tra 1625 circa e 1615, e nella *pala di Cusio*, che ha un inserto paesaggistico alla fiamminga, o nell'*Assunta* di Rubano⁽³⁶⁾. Tali opere presentano semplificazioni compositive un poco sperimentali e incerte, non deliberatamente schematiche e inappuntabili, mi chiedo se non possano essere con più sicurezza anticipate cronologicamente in apertura del catalogo padovano di Damini, prima dei due *San Girolamo nel deserto*, della versione per l'altare Selvatico della Cattedrale di Padova e su rame per la devozione privata. Per essi si ripropone solitamente la datazione al 1612, secondo il passo di Ridolfi che fa dipendere dalla pubblicazione di questa pala la fortuna padovana del pittore, ma in termini di evoluzione stilistica potrebbe convenire quella circa il 1616, limite cronologico offerto dall'*Assunta e san Carlo Borromeo* del Museo diocesano di Padova⁽³⁷⁾.

La prima opera di carattere mitologico di Damini offre dunque la possibilità di raccogliere elementi di discussione per la definizione della sua fase formativa nella tradizione degli epigoni veronesiani.

Che egli si fosse dedicato più spesso a queste tematiche lo attesta il catalogo delle opere di Ridolfi, che annovera il quadro portato in Francia da «*Monsieur Alanson*» alla Regina Maria con *Ercole e Iole* «*toltonne il pensiero da Tasso, conforme egli lo figurò scolpito nelle porte del Palazzo di Armida*», o lo conferma l'inventario secentesco di Casa Gualdo a Vicenza, in cui si trovano due "favole" ovidiane: proprio una *Venerere e Adone* e ancora una *Iole ed Ercole*⁽³⁸⁾.

Lo testimonia, infine, il profilo del conterraneo Nadal Melchiori, ben informato circa i suoi esordi. Quest'ultimo nelle sue *Notizie di pittori* del 1720, in aggiunta alle molte opere di destinazione sacra di Castelfranco e territorio, a completamento di quelle elencate da Ridolfi, informa anch'egli che «*molte sono le sue fatiche nelle case de' partico-*

(36) È contrastante l'opinione circa la datazione dell'opera di Giarre tra De Vierno (in *Pietro Damini*, cit., p. 160) e G. ERICANI, *ibid.*, pp. 164-165 cat. 29.

Nelle due schede è imprecisa l'identificazione iconografica della pala, non trovandosi il riferimento all'immagine devozionale della *Madonna della Ghiara*.

Per la pala di Cusio si veda DE VIERNO, *ibid.*, pp. 166-167.

Per la pala di Rubano si veda FANTELLI, *ibid.*, p. 24.

(37) FANTELLI, *ibid.*, pp. 128-130, cat. 18.

(38) RIDOLFI, *Le Maraviglie*, cit., II, pp. 245-246.

GUALDO, 1650. *Giardino*, cit., pp. 73-74.



Fig. 12 - Pietro Damini, *Ritrovamento di Mosè*, Baltimora, Walters Art Gallery.

lari così in Padova, come nella nostra Patria»⁽³⁹⁾. Sono talvolta opere di destinazione privata e di devozione, perfino a carattere decorativo, se «A Poisolo nel Palazzo di Ca' Cornaro di San Polo fece il Damini tutti li quadri della Sala superiore rappresentando in quelli le litanie maggiori e molti Santi»⁽⁴⁰⁾. Ma sono anche “favole” come «una graziosa Venere dal Signor Alessandro Novello», un ulteriore esempio perduto di tematica analoga a quella del dipinto edito da Pallucchini e al dipinto già Burnier qui presentato, non identificabile con essi, precisando il Melchiori che si trattava, anche questa volta, sì di una «graziosissima Venere», ma «circondata da amorini»⁽⁴¹⁾.

Una nuova proposta attributiva: tre varianti sul tema del “Ritrovamento di Mosè”

Nel magistrale catalogo di F. Zeri relativo ai dipinti della Walters

⁽³⁹⁾ MELCHIORI, *Notizie*, cit., p. 87.

⁽⁴⁰⁾ *Ibid.*, p. 86.

⁽⁴¹⁾ *Ibid.*, pp. 87, 182.



Fig. 13 - Pietro Damini, *Ritrovamento di Mosè*, Burghley House, Stamford (Lincolnshire).

Art Gallery di Baltimora è schedato con riferimento a scuola veneziana un *Ritrovamento di Mosè* (fig. 12) giunto in cattive condizioni conservative⁽⁴²⁾. Una datazione dell'opera al primo quarto del Seicento e un doppio rinvio a modelli tardo cinquecenteschi: tizianeschi per quel che concerne la qualificazione paesaggistica alla sinistra della composizione e veronesiani per il gruppo figurativo alla destra, viene sostenuto da Zeri grazie al confronto tra la piccola tela Walters e altre due versioni dello stesso tema segnalate nell'occasione e che qui pubblico per la prima volta. Si tratta, la prima, di una composizione di analoghe dimensioni della Collezione del Marchese di Exeter a Burghley House presso Stamford nel Lincolnshir (fig. 13)⁽⁴³⁾. Questa potrebbe essere qualificata nei termini di replica autografa.

⁽⁴²⁾ F. ZERI, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976, II, pp. 487-488, cat. 369.

Il dipinto (cat. no. 533) misura cm 39,1x60,3.

⁽⁴³⁾ Il dipinto della Burghley House Collection (cat. no. 282) (olio su tela cm 40x61) fu acquistato da Brownlow, 9° conte di Exeter (1725-93). Reca nel retro la seguente iscrizione: «From the Palazzo Bocca Daduli at Rome, painted by Titian». Ad essa l'acquirente stesso aggiunge la scritta che afferma la paternità di Alessandro Varotari, il Padovanino.



Fig. 14 - Pietro Damini, *Ritrovamento di Mosè*, Firenze, Collezione Giulio Frascione.

La seconda risulta una più complessa elaborazione del soggetto in maggiori dimensioni che Zeri segnala presso la Collezione Giulio Frascione di Firenze dove tuttora si conserva (figg. 14-15)⁽⁴⁴⁾.

Le tre tele offrono una documentazione affatto rara dello svolgimento di una stessa tematica per la destinazione collezionistica che riprende nel piccolo e medio formato le ampie impaginazioni all'aperto di molti teleri di Damini. Sotto il profilo tipologico, quello della tematica sacra proposta in una sospensione come fiabesca nel formato adatto alla devozione privata, o al decoro da stanza, le tre versioni del *Ritrovamento di Mosè* trovano riscontro solo nell'*Incontro alla porta au-*

Nelle guide di Burghley House del 1797, 1815 e 1851 il dipinto è catalogato come opera di Tiziano.

Ringrazio per la cortese informazione circa questo dipinto Nicholas J. Humphrey, Assistant House Manager.

⁽⁴⁴⁾ Il dipinto appartenente alla Collezione Giulio Frascione di Firenze, ha le seguenti dimensioni: cm 90x110.

Ringrazio Giulio Frascione per avermi facilitato lo studio dell'opera.



Fig. 15 - Pietro Damini, *Ritrovamento di Mosè*, particolare, Firenze, Collezione Giulio Frascione.

rea e nella *Fuga in Egitto* di Collezione V. Sgarbi di Ro di Ferrara, anch'esse della tarda maturità⁽⁴⁵⁾.

L'attribuzione a Damini dei tre dipinti, qui proposta per la prima volta, non credo necessiti di analisi stilistiche probanti. A motivo della cattiva conservazione delle versioni Walters ed Exeter emerge soprattutto la notevole qualità inventiva di queste opere che appartengono ad una stessa fase stilistica di Damini, alla prima metà del terzo decennio. Tuttavia si può notare nella versione Walters una maggior concisione disegnativa, e una più decisa sintesi volumetrica, accentuata da netti stacchi di luce. Nella versione Exeter il chiaroscuro è più assorbente, la luce morbidamente diffusa, e pertanto la materia cromatica più sensibile e sgranata⁽⁴⁶⁾.

⁽⁴⁵⁾ FANTELLI, in *Pietro Damini*, cit., pp. 198-199 cat. 47, cat. 48.

⁽⁴⁶⁾ Visto lo stato di conservazione del dipinto Exeter credo sia difficile cercare alternative a

La disposizione del gruppo figurativo allineato su un piano parallelo a quello d'osservazione, la funzione di quinta dei tronchi d'albero che scalano in profondità e della loro chioma in controluce che consente un forte stacco cromatico dei personaggi, sono tutte soluzioni mutuuate dal Veronese, in particolare dal gruppo di tele di questo stesso soggetto che ha come punto di riferimento la versione del Museo del Prado e della Gemäldegalerie di Dresda; peraltro tali soluzioni impaginate hanno già riscontro nei teleri di Damini. Va in proposito indicato quello con *San Domenico fa confessare il capo mozzo di una donna di malaffare* di San Domenico di Chioggia, quello con *San Bernardo converte il duca d'Aquitania* da San Bernardo di Murano (Venegono, Seminario Maggiore), infine quello con *San Domenico salva i naufraghi sulla Garonna* dell'arcipretale di Martellago⁽⁴⁷⁾.

L'assunto narrativo del *Ritrovamento di Mosè* permette di essenzializzare questa regia distributiva in un rapporto gerarchico più chiaro tra gruppi di figure nei confronti delle stesse aperture paesaggistiche di fondo, su diagonali fissate su piani sfalsati.

Nel dipinto di Collezione Frascione si articola questa soluzione a motivo soprattutto della disposizione in primo piano e in diagonale dello studiatissimo gruppo di ancelle che presentano alla figlia del faraone il piccolo ritrovato. Vi è in questo una mediazione, anch'essa mutuata dai modelli veronesiani, tra la disposizione propria dei suoi teleri di formato orizzontale e di quella dei teleri di formato sostanzialmente quadrato: come quello raffigurante il *Battesimo di sant'Agostino* della Tadini.

Nel *Ritrovamento di Mosè* di Collezione Frascione la netta scansione dei gruppi figurativi, nei quali si passa dalla ricerca di valori puramente volumetrici e luministici ad una capziosa attenzione descrittiva dei costumi, viene a trovare un equilibrio nella diversificazione dei brani paesaggistici. A destra un ambiente di vita in villa ravvicinato, a sinistra un'invenzione tra le più sottili di Damini per lo studio luministico della città che sul fondo chiude la valle e del riflesso acqueo ed at-

motivo di questi dati esecutivi alla classificazione di replica autografa rispetto alla versione Walters. Rilevo tuttavia almeno le assonanze sul piano esecutivo con la *Adorazione dei pastori* della Collezione Donata Papafava di Padova presentata come opera dubitativa di Giorgio Damini da Fantelli, in *Pietro Damini*, cit., pp. 210-211.

(47) Per queste opere si veda FANTELLI, *ibid.*, pp. 18 segg., figg. 5, 7 (con didascalia errata a proposito del telero di Martellago), 11.

Si veda inoltre Id., *Tra Padova e Chioggia: Pietro Damini da Castelfranco*, in "Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia", 7, pp. 99-112; Id., in *Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta*, Milano 1990, p. 282 cat. 164.

mosferico in presenza di una figura come estraniata. Esso è pertanto paragonabile a quello del suo più visionario capolavoro, il *Battesimo di Cristo* della parrocchiale di Telgate, che ripropone al massimo livello il dilemma di come Damini entro una struttura stilistica saraceniiana sappia essere anche più descrittivo, e sappia far convergere in ossequio alla cultura figurativa emiliana certi dettagli naturalistici verso una maggiore sostenutezza classicistica⁽⁴⁸⁾.

Un dipinto di tematica biblica ritrovato

Un punto di riferimento inequivocabile per la conferma attributiva e la collocazione cronologica delle tre versioni sul tema del *Ritrovamento di Mosè*, ora accreditate al catalogo di Damini, viene ad assumere un dipinto, finora inedito, che ho avuto occasione di individuare presso le Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano, dove è inventariato con generica indicazione del soggetto quale *Scena biblica* (fig. 16) e un'assegnazione a scuola cremonese di metà Cinquecento, nonostante che esso, all'esame diretto, risulti firmato⁽⁴⁹⁾.

La notevole qualità stilistica di questo dipinto è ancor più apprezzabile per il suo stato di conservazione che è ottimo. La novità che esso porta nel catalogo di Damini deriva dal suo stesso carattere tematico, poiché conferma con un esempio ad alto livello qualitativo la dedizione del pittore nella scelta e nello svolgimento di una tematica storica, sia pure precisamente biblica, in questo caso, che abbia comunque non un primario intento didascalico e morale, ma che risponda piuttosto alla curiosità per il "romanzo storico" e, perciò, consenta di lasciare più libero campo inventivo soprattutto per la piacevolezza di situazione e di costume.

È, per questo, un dipinto assai rappresentativo di un genere destinato «a particolari» di cui, nella bibliografia di Damini, Ridolfi stesso riporta alcuni esempi che sempre distingue dalle opere per la

⁽⁴⁸⁾ A.M. PEDROCCHI, *Un dipinto di Pietro Damini a Telgate*, in "Arte lombarda", XLI, pp. 24-27; DE VIerno, in *Pietro Damini*, cit., pp. 152-153 cat. 23.

⁽⁴⁹⁾ Olio su tela cm 146x164. Proviene dai depositi municipali. Esposto nella Sala della Balla negli anni Cinquanta è stato successivamente concesso in deposito al Circolo ufficiali del Comando Carabinieri I^a Divisione Pastrengo di Milano. La firma a caratteri capitali (PETRVS DE C(ASTRO) FRANCO) è posta sulla cintura a tracolla del suonatore di tamburo seduto in primo piano, in basso a sinistra.

Ringrazio la dottoressa Maria Teresa Fiorio, direttore delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, per aver consentito lo studio del dipinto, e la dottoressa Laura Basso per avermi trasmesso le notizie che lo riguardano.



Fig. 16 - Pietro Damini, *Salomè danza alla presenza di Erode*, Milano, Civiche Raccolte d'Arte del castello Sforzesco.

devozione pubblica, nell'intento di restituire il più possibile a tutto tondo il ritratto di un pittore completo se non proprio versatile⁽⁵⁰⁾. Fa parte delle caratteristiche di tale genere e si deve talvolta ai destinatari stessi, come a dire ai loro personali interessi di cultura letteraria, certa capziosità nell'individuazione del soggetto storico. Anche in questo caso è tutt'altro che immediato a riconoscersi. Un gruppo di giovani donne controllate ed impeccabili danza al centro di un accampamento militare accompagnandosi con tamburello, liuto, arpa, violoncello e altri strumenti. Alcune recano ricchi copricapi di foggia orientale, pur essendo vestite piuttosto alla moderna. Gli astanti indossano però divise militari di carattere classico, come anche l'autorevole personaggio alla sinistra seduto sullo scranno del comando che si distingue soprattutto per il ricco elmo cesellato. Potrebbe trattarsi di quel dipinto segnalato da Ridolfi presso Antonio Uliana a Padova

⁽⁵⁰⁾ RIDOLFI, *Le Maraviglie*, cit., II, pp. 243-246.

con «*la figura della figliuola di Herodiade danzatrice alla presenza di Herode*»⁽⁵¹⁾.

Il dipinto appartiene al momento subito successivo all'esecuzione delle pale già in Sant'Agostino di Padova che hanno come punto di riferimento la data del 1622 segnata sul *Transito delle anime pie* (ora Treviso, Museo Civico) cui corrisponde perfettamente per stile il *Battesimo di Cristo* ora a Telgate⁽⁵²⁾. Pertanto la sua realizzazione viene a coincidere col momento individuato dalla lunetta con *San Domenico che dona il rosario a una regina* del 1624, che chiude il ciclo per San Domenico a Chioggia, o dalla pala con *La Beata Giacoma scopre il pozzo dei martiri* di Santa Giustina di Padova o, nel 1625, dal gruppo di *Apostoli dell'Ascensione di Cristo* di Veronese per San Francesco di Padova o dalla *Consegna delle chiavi a Pietro* di San Clemente di Padova⁽⁵³⁾.

L'ispirazione classicistica della situazione e il preziosismo esecutivo che non conosce cedimenti della *Salomè che danza alla presenza di Erode*, a confronto con le opere di destinazione sacra contemporanea, rendono quella sorta di apparente doppio registro stilistico, per l'appunto tra naturalismo e classicismo, che già Lanzi ineccepibilmente rilevava e che rimane come dato sostanziale nella definizione critica della personalità di Damini⁽⁵⁴⁾.

In quest'opera egli si rivela davvero come «*uno che sa la beltà ideale*» nei termini che giustificano anche oggi la fluttuante ricerca critica di definire le origini di quella che appare almeno come un'assonanza con lo stile degli emiliani da parte di Damini, come si rivelasse un ammiratore veneto di Albani e Domenichino⁽⁵⁵⁾.

Un quadro da stanza neocinquecentesco

È come fatalmente accettato che la personalità di Domenico Mancini debba rimanere ancora criticamente indefinita.

Lo si imputa solitamente alla funzione di ricettacolo che il suo ca-

⁽⁵¹⁾ *Ibid*, p. 245.

⁽⁵²⁾ Per questi dipinti basti qui il rinvio alle relative schede in *Pietro Damini*, cit., pp. 148-149, 152-153, cat. nn. 21, 23.

⁽⁵³⁾ Per questi tre dipinti si veda rispettivamente FANTELLI, *Tra Padova*, cit., p. 101; id., in *Pietro Damini*, pp. 23-24 ill. 13; A.M. Spiazzi, *ibid.*, pp. 156-157, 174-175 cat. nn. 25, 34; id., *Veronese e Damini: l'Ascensione per l'Altare Capodivacca, il "furto nefario" e il completamento "felici penicillo" del 1625*, *ibid.*, pp. 39 sgg.

⁽⁵⁴⁾ LANZI, *Storia Pittorica*, cit., III, p. 207.

⁽⁵⁵⁾ *Ibid.*, p. 207.

talogo ha assolto per disparate opere giorgionesche che, di nuovo sotto giudizio, ne mistificano ancora oggi la vera, scabra, fisionomia. Non può che destare sorpresa, tuttavia, né più né meno come trovare dipinti di Padovanino o di Pietro Vecchia sopravvissuti sotto l'ambigua e perlomeno antistorica etichetta di 'anonimo giorgionesco', vedere proposto da Bernard Berenson nel 1957 come di Domenico Mancini un dipinto da stanza raffigurante *Tomiri che truffa la testa di Ciro nella coppa di sangue* (fig. 17) che appartiene ad evidenza a Pietro Damini⁽⁵⁶⁾. Una qualche giustificazione all'incredibile attribuzione, che segna più di un secolo di scarto, può trovarsi forse nell'applicazione di una filologia che può accertare unicamente sul documento fotografico. È problema del resto attuale anche per la nuova attribuzione che qui si propone dal momento che questo dipinto, segnalato già in Raccolta Mallman a Blaschkov in Slesia è, a quanto mi è dato sapere, a tutt'oggi senza casa⁽⁵⁷⁾. Se all'esame solo in riproduzione un dipinto di carattere 'neocinquecentesco' può trarre in inganno per tipiche soluzioni formali, come la forte semplificazione dei valori plastici e la innaturale mobilità tonale, quando essa sia frutto di una riproduzione infedele, altri dati apparentemente più esterni allo stile, perché di natura figurativa, e pertanto inequivocabili, dovrebbero divenire risolutivi, almeno per una più sorvegliata datazione. Nel caso specifico l'osservazione riguarda la tipologia del ricco costume di Tomiri prima ancora che il modo con cui esso è dipinto. L'ampio scollo arrotondato, il taglio delle maniche, il disegno dei polsini o la composizione di perle e di pietre preziose del turbante e del fermaglio, quando anche si valutassero in senso generico come propri di una rivisitazione di un costume cinquecentesco, sono particolari che troverebbero paragone in esempi almeno veronesiani piuttosto che tizianeschi, ma certo mai giorgioneschi o di primo Cinquecento.

Nella cura descrittiva dei costumi, in verità sempre assai alla moda, Damini eccelle: offre un campionario straordinario per varietà e cura sartoriale, un archivio forse ancora trascurato entro la storia del tessuto e della moda. Il complessivo valore descrittivo della rappresentazione dei costumi, l'indugio sui dettagli e perfino lo studio dell'incidenza della luce su di essi, riguarda e stimola una restituzione pittorica di più immediato ma come superficiale impatto naturalistico.

(56) B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance, a list of the principal artists and their works. Venetian School*, London 1957, ed. italiana 1958 I, p. 110; II, fig. 696. Il dipinto è ricordato con l'attribuzione di Berenson a Mancini da A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest 1974, II, p. 344.

(57) Nella riproduzione conservata presso la Fondazione Berenson, Villa I Tatti di Settignano, sono riportate le dimensioni dell'opera: tela cm 102x174.



Fig. 17 - Pietro Damini, *Tomiri che tuffa la testa di Ciro nella coppa di sangue*, già Blashkov (Slesia), Raccolte Mallman.

Sotto un altro punto di vista si assiste in questo dipinto ad una sorta di ambiguità nella formulazione dei tipi: il giovane che compie in atteggiamento compassato il macabro gesto, rientra per i caratteri del costume, come anche dell'acconciatura, nel *cliché* del pastore o del cantore giorgionesco, ma sembra che la nuova e attuale riformulazione di Damini parta piuttosto da una più prosaica interpretazione savoldesca. Anche l'effetto pittorico dell'opera è solo apparentemente tonale, si punta più alla solidità volumetrica guardando ad esempi tizianeschi più classicistici ma senza che si ponga il problema del dissolvimento del disegno, o di un impasto cromatico che cresca a velature. La dialettica chiaroscurale deriva piuttosto da soluzioni compositive di riproposizione assai schematica: il capo in ombra del giovane posto in controluce, la maggior illuminazione della figura di Tomiri, sostenuta dal tendaggio scuro di fondo.

Per questo metodo di caratterizzazione neocinquecentesca, in cui si insinua un coerente e sottile naturalismo rappresentativo più personale, il dipinto già Mallman che, finora, per via tematica e tipologica, è unico nel catalogo di Damini, sembra si possano trovare confronti negli esempi iniziali di analoga tipologia tematica e di più diretto acca-

demismo neotizianesco di Padovanino: dal *Giuseppe e la moglie di Putifarre* e la *Betsabea al bagno* del Museo Civico di Padova, ai dipinti con *Lucrezia* e *Cleopatra* della Gemäldegalerie di Dresda o quello con *Artemisia* già in Collezione Sabatello di Roma⁽⁵⁸⁾. Pur condividendo con quest'ultimo un pulito classicismo naturalistico, Damini, più analitico e scrupoloso, si distingue, in concreto, per una maggiore precisione compositiva, una scansione formale ritmica e pausata piuttosto che aperta e dinamica, specie perché anche qui, come in generale a partire dalle opere dei primi anni Venti, sa far affiorare la sua attenzione per la componente naturalistica saraceniana che ha come vertice i quadri della *Vita di santa Francesca Romana* di Vigonovo nei quali Ridolfi, cogliendo sinteticamente il contenuto stilistico, avverte come Damini "usò diligenza"⁽⁵⁹⁾.

(58) Pallucchini, *La pittura veneziana*, cit., I, p. 102. Per la collocazione stilistica di queste opere di Padovanino si veda la discussione e le schede relative di Ruggeri, *Il Padovanino*, cit., pp. 105-106, 115, 121-122, 125. Per il significato di gusto di questi temi iconografici, non solo in Padovanino, si veda C. Valone, *Il Padovanino. A new look and a new work*, in "Arte Veneta" XXXVI, 1982, pp. 161-166. Alcune osservazioni riguardano anche il tema di Tomiri.

(59) RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, cit., p. 250.

Un'opera del Damini in Valtellina: spunti critici per una ricerca

Si ha piacere di presentare, nell'occasione di una rivisitazione critica del percorso artistico del Damini, un aspetto che se è del tutto secondario nella biografia del pittore veneto è però importante che chi come noi lavora su una parte del territorio lombardo, l'area valtellinese che, per motivi che si vedrà, conserva numerose opere di provenienza veneta. Uno spunto per le nostre considerazioni ci viene offerto da Carlo Ridolfi che nelle sue "Vite degl'illustri pittori veneti" (1648), accenna, nella biografia dedicata al Damini, ad un suo "operato" in Valtellina e significatamente conclude "... poiché essendo dilettevole coloritore, piaceva la di lui maniera, e vi concorrevano continue occasioni..."⁽¹⁾.

Il motivo di queste presenze "forestiere" in territorio valtellino (che si spera col tempo di poter più sistematicamente definire, è presto spiegato: si tratta dell'invio, da parte di valtelinesi emigrati per ragioni di declino economico delle loro valli in terre lontane, di fondi destinati all'ampliamento e all'abbellimento delle chiese dei paesi di origine o anche, sebbene meno frequentemente, di dipinti o altri manufatti artistici, prima fra tutti oreficerie e tessuti come attestano numerosi documenti⁽²⁾).

Gli emigrati, che amavano consociarsi in "compagnie", "fratellanza", o "scuole", di carattere anche religioso, erano nella stragrande

⁽¹⁾ C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte, ovvero delle vite degl'illustri pittori veneti, e dello Stato descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi*. Parte seconda al molto illustre Signor Bartolo Dafino, Venezia 1648, pp. 250-251.

⁽²⁾ C.A. VIANELLO, *Alcuni documenti sul consolato dei lombardi a Palermo*, in *Archivio Storico Lombardo*, 5, 1-2, 1938, pp. 186-196; M. ZECCHINELLI, L.M. BELLONI, *L'antica emigrazione dalle sponde occidentali al Lario. Aspetti culturali ed umani*, Como 1984; S. COPPA, *Il Seicento in Valtellina. Pittura e decorazione in stucco*, in *Arte lombarda*, 88/89, 1989/1-2.

maggioranza dei casi, gente di modesta condizione che per vivere era costretta a lavorare "chi di staffiero, chi di facchino, chi di portarolo, chi di lavorante in bottega, chi di magazziniere di vino, chi di fornaro"⁽³⁾.

Gli artisti cui solevano rivolgersi i valligiani erano per lo più o pittori non ancora sufficientemente affermati, come è il caso, per esempio del giovane Francesco Maffei, cui è commissionato un dipinto per la chiesa della Madonna della Neve nei pressi di Sondalo, databile intorno al 1626⁽⁴⁾; o al contrario, ma più raramente, artisti già molto noti, dall'avviata bottega, come per esempio Andrea Michieli, detto il Vicentino, autore di un'opera, sicuramente fra le ultime, o come Giulio Carpioni e il Pittoni⁽⁵⁾; od infine pittori di più modesta qualità, sicuramente non innovativi sul piano stilistico.

La committenza valtellinese si presenta nel suo complesso non particolarmente raffinata, ma esigente e ripetitivamente compatta e rigida nel seguire i dettami devozionali della cultura cattolica.

Non è evidentemente possibile proporre confronti con il limitrofo territorio bergamasco per la sostanziale differenza di situazione politica e dei rapporti economici, ma ciò nonostante si possono cogliere alcune interessanti tangenze nel constatare come rispondesse alle medesime indicazioni chiesastiche proprie del Concilio di Trento. In area valtellinese è la Chiesa la destinataria della maggior parte della produzione pittorica e sporadici, e comunque poco incisivi, sono gli interventi di collezionismo privato.

D'altra parte in questo territorio la particolare situazione politica rendeva ancora più avvertita e pressante l'esigenza di una codificazione unitaria dei modelli di immagini: a parte il breve periodo che va dal 1620 al 1639, questo territorio infatti fu sotto il dominio dei Grigioni e nonostante l'obbligo delle Visite Pastorali da parte dei Vescovi, deliberate dal Concilio di Trento, fu solo nel 1624 che il Vescovo Sisto Car-

⁽³⁾ *Istoria della miracolosa apparizione di Maria Vergine in Gallivaccio Valle San Giacomo Contado di Chiavenna Dominio delle Eccelse Tre Leghe de SS. Grigioni con la sovversione del nobile borgo di Piuro...* Milano 1708, pp. 234-235, riportato in COPPA, *Il Seicento in Valtellina*, p. 75.

⁽⁴⁾ S. COPPA, *Un dipinto giovanile di Francesco Maffei in Valtellina*, in *Arte Lombarda*, 70-71, 1984, pp. 143-145.

⁽⁵⁾ ANDREA MICHIELI, detto il Vicentino, *La Madonna con il Bambino in gloria che appare a S. Miro e a un gruppo di devoti*, conservata nella chiesa di S. Eusebio a Prata Camportaccio, databile intorno al 1616-7; S. CARPIONI, *Madonna con il Bambino e S. Domenico*, conservata nella chiesa di S. Bartolomeo a Gerola Alta. G.B. PITTONI, *La Vergine col Bambino e S. Filippo Neri*, conservata nella chiesa di S. Giovanni Battista a Morbegna.

cano poté percorrere la Valtellina e dare un nuovo assetto giuridico alle pievi, sottraendo le singole comunità parrocchiali ai vincoli del pievano e concedendo alle parrocchie una maggiore autonomia anche nel rinnovare il proprio arredo liturgico.



Fig. 1.

Il dipinto che qui si presenta è dunque uno dei numerosi esempi di tenace attaccamento alle proprie terre d'origine. Si tratta di una tela dalle notevoli dimensioni (cm. 334 × 180) raffigurante la *Madonna in gloria tra S. Pancrazio, S. Martino, S. Rocco, S. Maria Maddalena e S. Lucia* (fig. 1) collocata in una grandiosa incorniciatura a forma di portale barocco dell'altar maggiore.

Negli anni successivamente al 1624, data che compare in un'iscrizione entro la decorazione a stucco della cimasa e che si riferisce alla separazione della chiesa dalla plebana di Sondrio, la chiesa fu oggetto di numerosi rinnovamenti soprattutto dell'apparato decorativo per mano del maestro Alessandro Casella⁽⁶⁾.

Purtroppo non si sono rintracciati documenti circa la committenza dell'opera, né tanto meno dati circa il pagamento e nemmeno la consultazione delle Visite Pastorali ha fornito sostanziali informazioni sulla data di esecuzione del dipinto⁽⁷⁾; ma alcuni elementi concorrono a collocare la pala nella tarda maturità del Damini, in un momento di intensa attività del pittore.

Si tratta, come già si è accennato, di notizie relative al programma di abbellimento della chiesa che prevedeva, fra l'altro, la realizzazione da parte di un artista di ambito sempre veneto, precisamente veronese, Giovan Battista Pellizzari, di un *San Carlo benedicente*, nel 1630.

Inoltre, puntuali confronti stilistici con opere di questi anni, quale, per esempio, l'*Assunta* della chiesa parrocchiale di Rubiano, e dati iconografici come la presenza di San Rocco fra i Santi raffigurati, confermano l'ipotesi di una datazione negli anni del dilagare della peste (Damini stesso ne morirà nel 1631).

La monumentale composizione, giocata sul tradizionale doppio registro, è orchestrata in una scenografia complessa, carattere stilistico ricorrente nella produzione del Damini del terzo decennio.

Possenti e dalle dimensioni statuarie si presentano le figure dei Santi, in particolare il S. Pancrazio così vicino fisionomicamente al prigioniero della tela di San Benedetto a Padova (databile tra il 1625-1630) da far pensare alla derivazione da un unico modello. La tavolozza, infine, che il recente restauro ha svelato insieme alla firma dell'autore "PETRUS DAMINI DE C. FRANCO F.", mostra raffinati cangianti-smi cromatici. Notevoli sono i contrasti tra le tonalità brunite e i toni perlacci, resi più evidenti dall'uso di una pennellata corposa, fortuna-

⁽⁶⁾ La stessa data 1624 compare nella Nota delle consacrazioni altari fatte da Sisto Carcano, conservata presso l'Archivio Storico della Diocesi di Como, da cui la Provincia di Sondrio dipende (Visite Pastorali pre-Tridentine, cart. XXIX, fasc. 4, p. 15).

⁽⁷⁾ Lo spoglio della Visite Pastorali ha consentito di venire a conoscenza unicamente della data di consacrazione dell'altar maggior e di quelli laterali della chiesa (cart. XXX, fasc. 1). Né nella visita dello Scaglia del 1624, né in quella successiva di Lazzaro Carafino del 1629 vengono menzionati dipinti. Parecchi anni dopo nel 1643, in un'ulteriore visita alla chiesa di San Martino, il Vescovo Carafino menziona lavori alla pavimentazione dell'altar maggiore (cart. XLII, fasc. 1).

tamente non danneggiata dalle ossidazioni; preziose sono poi le descrizioni del tessuto damascato del piviale di San Martino e dei calzari di S. Pancrazio; mentre nell'angolo destro è una caratteristica nota di gusto naturalistico.

A chiusura viene da domandarsi come mai un'opera come questa del Damini, come altre d'importazione, dalla facile formula devozionale gradita da un clero di provincia dai gusti tradizionali, di fatto non venne integrata nel tessuto figurativo locale, ma rimase una presenza a se stante. Gli artisti coevi valtelinesi guardarono con più favore all'ambiente artistico milanese e nonostante la messa a punto di un fervido programma di abbellimenti degli edifici religiosi, il panorama artistico valtinese – anche pre la mancanza di grandi cantieri (sempre ottime occasioni di scambi) e per la massiccia committenza religiosa – è contrassegnato da una produzione piuttosto disorganica, da presenze sporadiche e disuguali in qualità.

Damini e cultura barocca

Ho lungamente studiato la pittura veneta, in particolare la pittura del Cinquecento veneto, e dopo aver veduto e fatto restaurare centinaia di dipinti (prevalentemente del Seicento e del Settecento) nelle chiese vicentine, mi trovo a parlare di Pietro Damini, colto e sofisticato artista di Castelfranco Veneto. Damini è un artista elegante nel quale, come accade in tanti suoi contemporanei, da Pietro Vecchia a Pietro Liberi, agisce fortissima la suggestione dei grandi maestri del Cinquecento.

Artista imperturbabile, quasi senza tracce della sensibilità a lui contemporanea, riesce a far convivere Tiziano, Savoldo, Lorenzo Lotto, Paolo Veronese e perfino una lontana eco di Carpaccio. Risultano in questo senso esemplarmente rappresentative le due tele: la *Visitazione* e la *Fuga in Egitto*. È difficile, guardando questi dipinti, pensare che possano risalire a un'epoca così avanzata (c. 1627-1630). Tutti gli elementi di linguaggio indirizzerebbero a molto prima, verso il 1540-1550. Come possiamo capire, ignorando la firma dell'autore, di essere di fronte a un dipinto del Seicento? Osserviamo la *Visitazione* (fig. 1). Damini, con delicatezza, ha inserito alcuni elementi utili per risolvere l'equivoco cronologico: la pianta con i fiori rossi, a sinistra, crea quella estraniatura dalla linearità cinquecentesca che ci indirizza a un tempo più maturo. I due angioletti riccioluti, paffuti e morbidi, senza referenze precedenti, segnalano un non eludibile avvertimento di Barocco. E, una volta trovato questo filo, è facile vederlo snodato nel *pendant* con la *Fuga in Egitto* (fig. 2), dove i riferimenti al passato sembrano dissolti, e in una atmosfera serotina, con un morbido chiaroscuro che tiene in penombra il volto della Vergine, insieme a una semplificazione, che allude in modo inequivocabile al gusto di Carlo Saraceni, ci fanno intendere di essere ormai verso il terzo decennio del Seicento.

Damini sembra voler conservare, in ogni suo dipinto, tutta la tradizione della grande pittura veneta, eredità che non può essere perdu-

ta e che non si può risolvere soltanto nel tardo tizianismo di un Palma il Giovane. Damini ammira l'alto e puro classicismo di Paolo Veronese e su questa dominante innesta rispettose citazioni di Tiziano, di Giorgione, di Savoldo. Una naturale eleganza impone a Damini di ripetere quegli schemi senza ricopiarli, con una quasi didascalica linearità. La sua adesione a Veronese è una composta risposta alle repliche di Tiziano, di Padovanino e di Pietro Liberi. Il Padovanino riproduce Tiziano giovane nel suo classicismo neofidiaco, Liberi riproduce il Tiziano maturo delle *Veneri* e delle *Danae*. Così, in pieno Seicento, sopravvive intatta la lezione, persistente oltre gli schemi tardo manieristici degli artisti vicini a Palma il Giovane, dei più grandi maestri del Cinquecento veneto. C'è umiltà, consapevolezza di valori irriproducibili nell'ossequio di questi talentosi artisti seicenteschi ai loro insuperabili maestri precursori. E ci sono, in particolare in Damini, una sottigliezza, un'acutezza, un intento didascalico che fanno della sua pittura, più che un'espressione diretta di estetica, un compendio di storia della pittura. Arte sull'arte, che altrove produrrà i festosi esiti barocchi

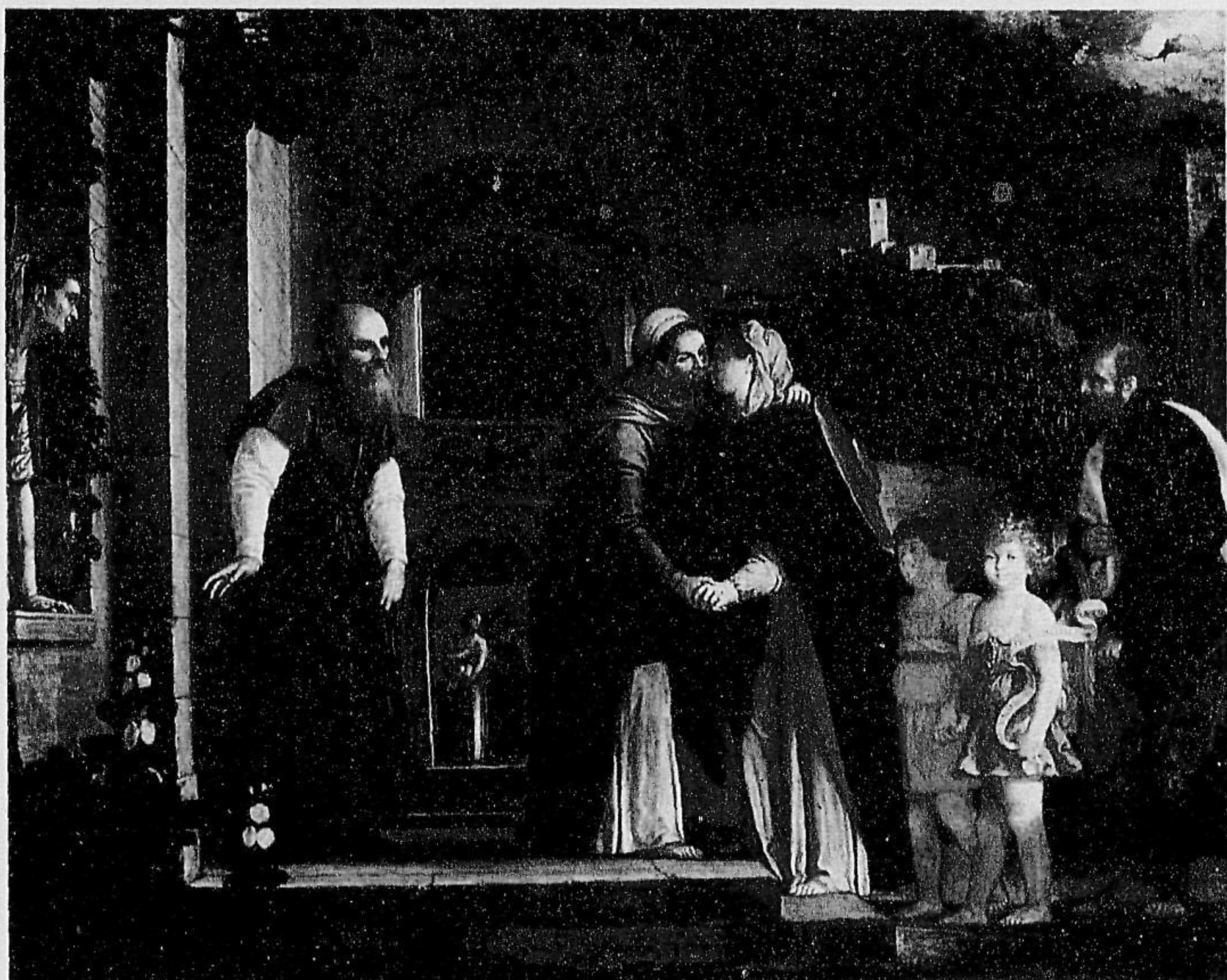


Fig. 1 - *Visitazione*, Ro Ferrarese.

di un Francesco Maffei, insofferente della disciplina ma indisponibile a rinunciare agli infiammati bagliori dei grandi maestri, nel tentativo di un'impossibile sintesi tra Veronese e Tiziano. Damini non scintilla, descrive. È un attento, osservante professore di pittura, un veneto professore nel disegno, e il suo magistero si diffonde da Venezia a Chioggia, da Padova a Treviso, con metodo e regola.



Fig. 2 - *Fuga in Egitto*, Ro Ferrarese.

In tanti dipinti di Damini possiamo facilmente riconoscere alcuni riferimenti a diversi pittori di tutta l'area del Cinquecento veneto. Si sente la sua temperatura di tradizionalista, di conservatore del disegno, di maestro della scuola della pittura veneta.

Banzato riconosce in Damini rapporti con Palma, con Tiziano, con Veronese, e con tutti quegli artisti che operano nel Vicentino e soprattutto con Maganza, che lascia la sua testimonianza alta negli affreschi della Cappella del Rosario a Santa Corona. Il Damini potrebbe essere ritenuto un Maganza migliorato perché riesce ad aggiungere un brivi-

do, un'eccitazione, una qualità che Maganza non raggiunge mai. Damini rialza il tono, riuscendo molto efficacemente a ridar vita all'opera di Maganza con cui è stato contiguo quando ha lavorato a Vicenza. Studiando le opere di Damini, soprattutto nella mostra di Padova, ho avuto una sensazione che evidentemente non sarà condivisa dai curatori Fantelli e Banzato, e cioè che il saggio del secondo che studia le fonti biografiche di Damini si interrompa troppo bruscamente quando si arriva alla parte terminale. Damini muore nel 1631. Negli ultimi anni della sua vita capita qualcosa di importante. Nel momento in cui realizza le *Storie di Santa Francesca Romana* per la chiesa patavina di San Benedetto Novello, che possiamo indicare verso il 1627, accade una cosa assolutamente impreveduta: il suo attingere alle fonti dell'arte veneta (da Carpaccio fino a Palma il Giovane, da Tiziano a Veronese, ecc.) si interrompe, interviene un elemento nuovo. Probabilmente in questi anni va situato un viaggio del Damini a Bologna. Da lì l'artista sente un avvertimento molto preciso, ignorato a suo tempo da Roberto Longhi: non più quindi una pittura autoctona, soltanto veneta, che si compiace soprattutto di se stessa, ma un abbeverarsi alle fonti dell'arte bolognese con riferimento in particolare a Ludovico Carracci, Alessandro Tiarini, Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta. L'unico quadro della serie delle *Storie di Santa Francesca Romana* che non sia rimasto a Vigonovo è quello che il De Vierno riconosce come *La santa e l'angelo* (Venezia, chiesa di San Nicola de' Tolentini), malgrado parrebbe più plausibile l'interpretazione tradizionale del soggetto come *Tobiolo e l'angelo*. Basterebbe osservare l'opera per rendersi conto che dal punto di vista stilistico la sua data non può avere nulla a che vedere con quella delle quattro precedenti. Il dipinto di San Nicola de' Tolentini va ricongiunto alla fase "veneta" del Damini. Il suo parallelo è da ricercarsi nel *Martirio di Santo Stefano* dei Musei Civici di Padova, strettamente legato all'analoga *Lapidazione* di Palma il Giovane del Duomo di Cividale. In ambedue i dipinti del Damini la natura circostante e i volti dei personaggi sono rappresentati in un modo secco e asciutto che risale ancora a Paolo Veronese, a Palma il Giovane, a tutto il mondo veneto in genere. Ma nei dipinti successivi del ciclo c'è un'aria totalmente diversa, un chiaroscuro, un ambiente, un intervenire della luce celeste dentro questa aula dove è morta Santa Francesca Romana, un assoluto riferimento alle visioni e alle allucinazioni che ritroviamo nel Mastelletta e in Ludovico Carracci; o ancora nelle composizioni di analogo soggetto del Tiarini, riconosciuto specialista nella resa di commoventi morti di sante. Damini si è incuriosito di qualcosa appena in tem-

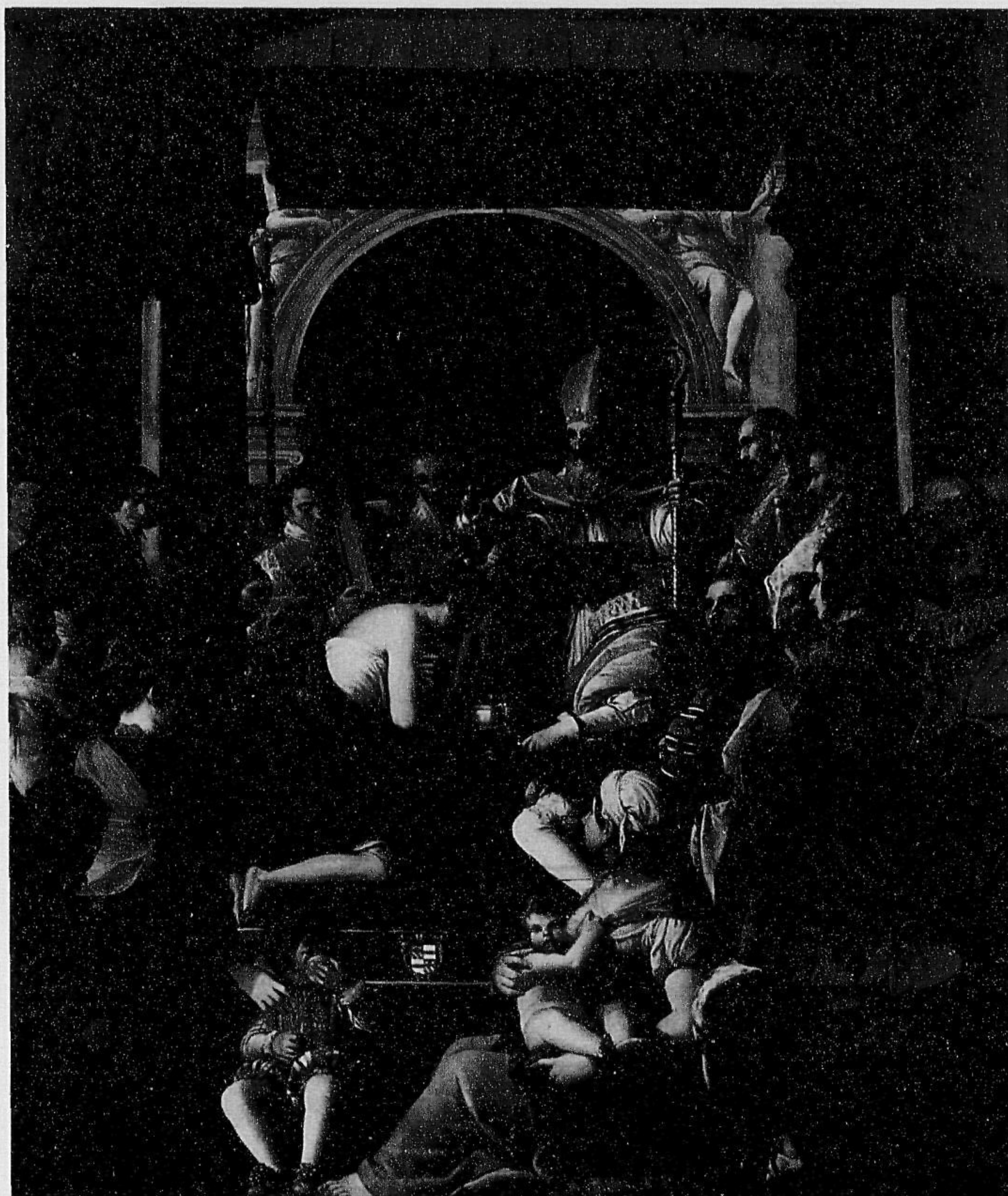


Fig. 3 - *Sant'Agostino battezza un giovane*, Lovere (anche particolare).

po prima di morire. Sarebbe diventato veramente un pittore barocco quale non è mai stato, visto che è sempre rimasto un pittore neo cinquecentesco, un pittore che ha alluso costantemente alla grande tradizione classica di cui parla il Longhi.

Non è comunque vero che Damini non si sia curato di aggiornare le proprie fonti artistiche di provenienza. Lo fa nella sua ultima attività, come dimostrano eloquentemente alcuni splendidi dipinti. Nei



Fig. 4 - *Tobiolo e l'angelo*, Venezia, chiesa di San Nicolò dei Tolentini.

Martiri di San Simone e di San Giuda Taddeo (Padova, chiesa di San Gaetano), che pure devono la loro impostazione a Veronese, si coglie inequivocabilmente la conoscenza di *Ludovico Carracci*. Mentre però nei quadri patavini l'influenza bolognese non è ancora determinante, in quelli della serie di *Santa Francesca Romana* conservati a Vigonovo (fig. 4) essa sembra addirittura far dimenticare quella veneziana (fig. 5). Sotto l'impulso dei tre Carracci, Damini ravviva perfino l'invenzione, raggiungendo esiti di raffinato plasticismo che ricordano in qualche caso Orazio Gentileschi. Il bellissimo dipinto dell'Accademia Tadini di Lo-



Fig. 5 - *Morte di S. Francesca Romana*, Vigonovo (Venezia), Parrocchiale.

vere (*Sant'Agostino battezza un giovane*) (fig. 3) credo sia l'apice della produzione "emiliana" di Damini. C'è tutto, c'è il Damini illustrativo, c'è il Damini narratore, il Damini pittore di teleri, c'è soprattutto il Damini che ha visto e conosce la pittura bolognese. In questo clima di grande festa, una festa della pittura in cui l'autore esce dalla dimensione scolastica perseguita fino alla seconda metà del terzo decennio, si vede finalmente esplodere qualcosa di nuovo, qualcosa che può alludere a un mutamento radicale: l'apertura di Pietro Damini alla cultura barocca.

Finito di stampare
nel mese di Dicembre 1994
dalla Società Cooperativa Tipografica
di Padova

Lire 24.000

Com
Sistem