



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)  
in Storia delle arti e conservazione dei beni  
artistici

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**La bottega dei Caliari:**  
*Haeredes Pauli* e altri collaboratori tra  
Venezia e la Terraferma

**Relatore**

Ch. Prof. Augusto Gentili

**Correlatori**

Prof.ssa Elisabetta Molteni

Prof. Giorgio Tagliaferro

**Laureando**

Andrea Maronese

Matricola 826189

**Anno Accademico**

**2011/ 2012**

A chi bene insegna e a chi bene apprende.

*Tutto quanto si conosce, ciascuno è convinto di conoscerlo in forza soltanto dell'essenza e della natura delle cose conosciute. In realtà è tutto il contrario; tutto quel che si conosce, infatti, viene compreso non secondo l'essenza ad esso propria, ma piuttosto secondo la facoltà di chi conosce.*

Anicio Manlio Severino Boezio, *La consolazione della Filosofia*

## Indice

Introduzione	p. 6
RIFLESSIONI SULL'ORGANIZZAZIONE DELLA BOTTEGA	
La bottega e l'Arte dei Dipintori di Venezia	p. 20
<i>Haeredes Pauli Caliari Veronensis</i>	p. 28
Il giallo di una lettera scomparsa e altre lettere	p. 36
Principi architettonici nell'atelier veronesiano. Diversi casi a confronto	p. 45
<i>L'affaire</i> Gabriele Caliari	p. 58
IMPRESSE DECORATIVE A FRESCO IN TERRAFERMA	
La Sala del Vescovado di Treviso: il problema degli aiuti a fianco di Benedetto Caliari	p. 73
La canonica Soranzo a Sant'Andrea oltre il Muson come opera degli Eredi?	p. 112
PALE D'ALTARE PER LE CHIESE E I MONASTERI TREVIGIANI	
I dipinti attraverso la documentazione	p. 136



<i>Noli me tangere e Crocifissione</i>	p. 148
<i>Le Nozze di Cana</i> di San Teonisto e le pale d'altare	p. 158
Conclusioni	p. 172
Regesto	p. 183
Immagini	p. 194
FONTI MANOSCRITTE	p. 327
BIBLIOGRAFIA	p. 330

## Introduzione

La coscienza che un'opera d'arte, in età medievale e moderna, fosse il frutto di un lavoro artigianale di collaborazione è un fatto dato per acquisito da molto tempo, ma a cui gli storici dell'arte si sono abituati con qualche difficoltà e che per lungo tempo hanno ostinatamente faticato ad ammettere. Più che la tendenza a sopravvalutare il carattere individuale dell'artista rinascimentale che, sull'esempio di casi in realtà unici nel loro genere come quello di Leonardo o Michelangelo, dovrebbe scoprire la sua indipendenza intellettuale nell'atto creativo (un vecchio mito destinato alla demistificazione grazie ai risultati della storia sociale e di contesto), il mancato riconoscimento di un lavoro collettivo diretto dal maestro si spiega tramite delle considerazioni di metodo. Almeno in Italia, il prevalente approccio filologico della storia dell'arte ha contribuito in modo determinante a trascurare questo campo di studi, nella convinzione che le diverse personalità artistiche fossero individuabili tramite l'osservazione dello stile e dei fattori compositivi che si presuppongono come caratterizzanti, allo scopo di elaborare un catalogo quanto più possibile definitivo per ciascun artista. Per quanto riguarda gli assistenti e i discepoli di un grande artefice, si trattava nello specifico di constatare, nell'analisi delle opere, gli scarti qualitativi rispetto alla prassi del capobottega, che rendessero conto di interventi di minore competenza e autorevolezza atti a giustificare la presenza di un aiuto o l'attribuzione totale di un dipinto a un collaboratore; e, infine, di raggruppare queste evidenze in modo da ricostruire anche per l'artista "minore" un catalogo di opere che si potessero espungere da quello del maestro. Tutto questo fa dell'insieme degli studi sull'atelier di Paolo Veronese un caso esemplare. I contributi di Luciana Crosato Larcher su Benedetto, Carlo e Gabriele Caliari<sup>1</sup>, i pittori famigliari di Veronese, ma anche su discepoli più "esterni" quali Alvise Benfatto del Friso, Francesco Montemezzano e Antonio Vassillacchi detto

---

<sup>1</sup> Luciana Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliari*, in "Arte Veneta", 23 (1969), pp. 115-130; Id., *Per Carletto Caliari*, in "Arte Veneta", 21 (1967), pp. 108-124 e Id., *Per Gabriele Caliari*, in "Arte Veneta", 18 (1964), pp. 174-175.

l'Aliense, pur risultando tutt'ora un punto di partenza fondamentale, hanno avuto l'unico intento, più o meno dichiarato, di definire i loro profili di artisti al fine di meglio individuare il catalogo delle opere autografe di Paolo, discutendo il loro stile e il loro linguaggio, ma per lo più evitando i ragionamenti sulla loro funzione e sulle loro modalità di apprendimento dell'arte all'interno della bottega organizzata. Non è un caso infatti che i saggi della studiosa abbiano fornito un considerevole aiuto a Pignatti per l'elaborazione del catalogo di Veronese<sup>2</sup>, e siano risultati ancora importanti per qualche ridefinizione dello stesso da parte di Pedrocco<sup>3</sup>. Per contro, gli autori della recente opera dedicata alle botteghe di Tiziano hanno espresso il loro rifiuto all'aspirazione di ricercare “l'autografia integrale” nei manufatti artistici, concetto che da essi è bollato come “un'illusione antistorica<sup>4</sup>”. In questo studio si intende seguire tale indicazione, nella convinzione che mettere in discussione un approccio monografico da applicare per ogni artista non significa affatto negare del tutto il concetto di autografia: il proposito è infatti proprio quello di cercare di riconoscere i singoli profili artistici che concorrono però a una retorica figurativa condivisa. Per fare ciò, i presupposti non possono essere solamente stilistici (pure utili), ma devono tenere conto delle capacità linguistiche che ciascun artista esprime e cerca di elaborare.

Già alcuni decenni fa, un profondo studioso di Raffaello come John Shearman, a proposito del ritratto di Leone X che Vasari riferisce essere stato ultimato dall'Urbinate con l'aiuto di Giulio Romano, ricavava due importanti constatazioni: una, più prevedibile, era che Raffaello coinvolgeva la sua bottega anche “nelle opere più personali” dipinte “per il suo più importante committente”; secondariamente (e questa è la constatazione cruciale e meno scontata) che “gli artisti non volevano mai che noi vedessimo quando è qualcun altro a sostituire la responsabilità del maestro<sup>5</sup>”. Se sulla prima ormai non ci

---

2 Terisio Pignatti, *Veronese*, Venezia 1976.

3 Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, *Veronese*, Milano 1995.

4 Giorgio Tagliaferro e Bernard Aikema, con Matteo Mancini e Andrew John Martin, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009, p. 21.

5 John Shearman, *L'organizzazione della bottega di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, a cura di Barbara Agosti e Vittoria Romani, Milano 2007, pp. 83-95.

possono essere più dubbi, la seconda constatazione è la più ricca di conseguenze, e anche su questo argomento la bottega dei Caliari si pone come esempio di spicco. La difficoltà infatti di distinguere le diverse mani in opere di collaborazione sia prima della morte di Paolo, sia dopo, quando Benedetto, Carlo e Gabriele sul piano esecutivo si unirono in un collettivo, è un problema che ha prodotto diversi dibattiti filologici: la mira di ogni impresa artistica familiare era infatti quella di generare uno stile subito riconoscibile per la sua conformità a quello del capobottega. Questo era un fine imposto sì dal maestro in capo, ma che gli stessi assistenti miravano a perseguire. La riproduzione dello stile e del linguaggio del capobottega era un esercizio didattico per i discenti, ma allo stesso tempo una necessità imprenditoriale che coinvolgeva tutte le categorie di collaboratori. Una bottega d'artista doveva infatti produrre un manufatto che rispondesse il più possibile alle aspettative qualitative che il committente richiedeva al maestro; per questo motivo quest'ultimo cercava in tutti i modi di rendere uniforme l'aspetto di un dipinto, sia in fase progettuale, sia ricorrendo ai ritocchi nella fase conclusiva<sup>6</sup>. Una richiesta molto alta di opere determinava una “pressione della domanda” che induceva il capobottega a delegare agli assistenti, parzialmente o interamente, il lavoro<sup>7</sup>. Sebbene è attestato che un committente era ben disposto a pagare un lauto compenso per un manufatto realizzato in massima parte dal maestro, e poteva richiedere esplicitamente il suo esclusivo intervento nei termini del contratto<sup>8</sup>, un artista aveva l'interesse a impiegare una manodopera al suo seguito capace di imitarlo, soprattutto in epoche in cui un cliente generalmente non faceva particolare attenzione agli stili individuali, ma pretendeva un prodotto realizzato che corrispondesse *modo et forma* agli

---

6 Come Shearman dimostra proprio a proposito di Raffaello (vedi *ivi*); ma cfr. anche Nicholas Penny, *Pittori e botteghe nell'Italia del Rinascimento*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Roberto Cassanelli, Milano 1998, p. 50 a proposito della pala di *Santa Cecilia* oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.

7 Si utilizza la terminologia adottata ancora negli stimolanti spunti di Shearman, *L'organizzazione della bottega*, cit., p. 84.

8 Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978, pp. 19-20.

esemplari più rinomati<sup>9</sup>.

Decenni di studi su Giotto hanno inderogabilmente affermato l'idea della sua produzione artistica in termini di bottega e collaborazione<sup>10</sup>. Il suo è un esempio straordinario di espansione dell'impresa tramite la diramazione dell'attività in tutta Italia, con la fondazione di diverse botteghe in occasione degli spostamenti. È un caso che ha pochissimi eguali nell'intera storia dell'arte, ed è un fatto che lo rende l'indiscusso protagonista del rinnovamento artistico agli inizi del XIV secolo. Tuttavia si è giustamente notato che il controllo e la diffusione della qualità del suo stile nella penisola, propagato da innumerevoli "allievi" e "gregari" spesso rimasti anonimi, era sancita dalla sua firma che era l'intestazione di una bottega ma prima di tutto un marchio di fabbrica. Per quanto riguarda Veronese, ci si renderà conto che non è senz'altro possibile accostare la sua azienda alla "multinazionale Giotto", ma il paragone sussiste in quanto dietro alla sua firma spesso sfumano diverse personalità: il fedele fratello Benedetto lo ha accompagnato a partire da una data precoce, stando ai pagamenti per i soffitti della chiesa di san Sebastiano<sup>11</sup>; nell'ultima fase Paolo deve essersi servito anche dei figli Carletto e Gabriele. Dopo la sua morte nel 1588 essi continuarono a pubblicizzare il marchio con la celebre firma di "*Haeredes Pauli*", una dicitura molto simile tra l'altro a quella dei figli dello stampatore Aldo Manuzio, ad esempio, che in molte cinquecentine compaiono come "i figliuoli" o "gli eredi di Aldo". Il nome del capobottega come marchio di fabbrica è una pratica che, al di là di ogni caso specifico, permane per lungo tempo e prescinde dalle aree geografiche. Il fatto inoltre dà la misura di quanto lo spazio e le modalità operative di un artista siano da pensare nell'ottica di un lavoro artigianale cooperativo ma strutturato su una gerarchia piramidale, organizzazione sancita e tutelata dalla normativa imposta dalle corporazioni<sup>12</sup>.

---

9 Ce lo ricorda Penny, *Pittori e botteghe*, cit., p. 41.

10 A tale proposito, e per le indicazioni seguenti, è utilissimo il saggio di Giovanna Ragionieri, *Allievi e gregari nella bottega di Giotto*, in *La bottega dell'artista*, cit., pp. 55-69.

11 Pignatti, *Veronese*, cit., doc. 10, p. 252.

12 Elena Favaro, *L'Arte dei Pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.

Gli studi di Martin Wackernagel, tanto pioneristici quanto obliati proprio per gli argomenti più innovativi della sua opera, cioè per quel che riguarda le indagini materiali sulle condizioni sociali ed economiche, nonché sul lavoro degli artisti nel Quattrocento fiorentino, avevano già dimostrato come le dinamiche operative di bottega erano rimaste quasi del tutto immutate rispetto a quelle medievali, descritte nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini<sup>13</sup>: l'abilità tecnica era un sapere acquisito in maniera graduale, e basato sulla differenziazione del lavoro tra apprendisti, collaboratori e maestri, secondo un metodo che si sarebbe mantenuto anche nelle epoche successive. La trasmissione del mestiere e della tradizione artigianale era nella maggior parte dei casi garantita coinvolgendo le nuove generazioni della stessa famiglia e i parenti più stretti del maestro<sup>14</sup>. L'impronta familiare della bottega artistica, depositaria di un sapere ereditario, non è un fatto esclusivamente caratteristico del contesto veneziano. Basta pensare allo studio del Ghirlandaio, il quale impiegò tra gli altri aiuti (per la maggior

---

13 Martin Wackernagel, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino: committenti, botteghe e mercato dell'arte*, Roma 2001, pp 365-386. Ci si riferisce solamente alla terza parte dell'opera intitolata *La bottega dell'artista e il mercato dell'arte*. Poiché le sue considerazioni sulle botteghe rimangono a tutt'oggi imprescindibili quanto a completezza di analisi per il contesto di riferimento (tanto che il recente contributo di Roberto Cassanelli, *Artisti in bottega. Luoghi e prassi dell'arte alle soglie della modernità*, in *La bottega dell'artista*, cit., pp. 7-29 ne è dichiaratamente debitore), pare opportuno discutere più a fondo su quest'opera. Wackernagel fu uno storico dell'arte formatosi nel fervido clima culturale della Repubblica di Weimar, e questo risulta evidente dalla prefazione al libro, in cui l'autore afferma la sua frequentazione con gli artisti a lui contemporanei, vera motivazione, stando alle sue parole, della decisione di occuparsi della vita degli artisti di un'epoca ben determinata, nel tentativo di "ottenere una rappresentazione [...] della situazione artistica di una particolare civiltà, di capire in che modo certe condizioni e certi rapporti che risultano familiari nella nostra società contemporanea [...] possano essersi manifestati nel passato". Quello che può apparire il sogno di un recupero del passato, o l'applicazione di categorie attuali a un contesto antico, un proposito estemporaneo insomma nelle intenzioni dell'autore, può effettivamente dimostrare una certa sua limitatezza culturale, che ad esempio sembra non tenere conto di esperienze importanti come quella del Deutscher Werkbund o del Bauhaus, tentativi profondamente democratici di conciliare una prassi artigianale delle arti con le nuove dinamiche di produzione industriale. Questa limitatezza può anche sembrare mancanza di coraggio, se si tiene conto che il libro di Wackernagel fu pubblicato nel 1938, in piena epoca nazista; e durante tutto il regime egli ha continuato la sua professione di insegnante in Germania. Tuttavia i suoi studi sul mondo materiale degli artisti rappresentano la base per le successive trattazioni a riguardo, perché considera tutte le problematiche relative a una bottega d'artista in epoca rinascimentale; sul piano metodologico, su sua stessa ammissione, egli si distanzia dal maestro Wölfflin anticipando i metodi e gli esiti della storia sociale dell'arte.

14 Wackernagel, *Il mondo degli artisti*, cit., p. 359.

parte occasionali o di breve periodo, come l'apprendistato di tre anni di Michelangelo), il fratello Davide che gli fu sempre accanto come stretto collaboratore e come portavoce negli affari almeno fino agli anni Novanta; poi l'altro fratello Benedetto, il figlio Ridolfo e il cognato Sebastiano Mainardi<sup>15</sup>. In questo modo, la sua bottega appare come il caso fiorentino più simile a quello dei Caliarì. Come è stato notato<sup>16</sup>, una bottega familiare era meno costosa da gestire perché le risorse erano messe in comune e le liti tra diversi membri più facilmente scongiurate; inoltre, tale organizzazione spesso forniva motivi per eludere le regole corporative, in particolare riguardo alle restrizioni da osservare sul numero di apprendisti e aiuti da impiegare. È forse per quest'ultimo motivo che a Venezia, dove era presente dal Medioevo un'Arte dei Pittori dalle norme che intendevano essere piuttosto severe (anche se in realtà continuamente trasgredite)<sup>17</sup>, questa formula si presenta come una costante fino alla fine della Repubblica.

L'attività dei Bellini è sempre stata ritenuta l'esempio più evidente di un'impresa artistica veneziana a conduzione familiare. Dopo la formazione presso il padre Jacopo, è attestato però che Gentile e Giovanni operarono e addirittura vissero in luoghi diversi, pur continuando ad agire per il reciproco interesse<sup>18</sup>: i due fratelli, pur specializzandosi in diversi generi di pittura (Gentile continuando l'attività che fu del padre nella produzione di teleri di storia per le confraternite, Giovanni nelle opere di devozione pubblica e privata) condividevano aiuti e, come è provato dalle vicende dei repertori di disegni del British Museum e del Louvre, le dotazioni di studio, costituite pure da antichità. Una simile divisione dell'attività artistica tra fratelli ha naturalmente dei precedenti, anche al di fuori di Venezia: a Siena nella prima metà del Trecento

---

15 Della bottega di Ghirlandaio, e soprattutto del rapporto tra Domenico e il fratello Davide si è occupata principalmente Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven and London 2000, pp. 153-171.

16 Di seguito si riportano gli spunti forniti da Jannifer Fletcher, *I Bellini*, in *La bottega dell'artista*, cit., p. 131.

17 Favaro, *L'Arte dei Pittori*, cit., *passim*.

18 Ivi, p. 133. Jacopo e Gentile vivevano presso la parrocchia di san Geminiano a san Marco; Giovanni prima a san Lio e poi a santa Marina nei pressi di Rialto.

Pietro e Ambrogio Lorenzetti sembra agissero con grande indipendenza l'uno rispetto all'altro, tanto da apparire certificata l'ipotesi che tenessero botteghe separate, sebbene sempre comunicanti<sup>19</sup>; negli ultimi decenni del Quattrocento a Firenze Antonio del Pollaiuolo, gestore di un'oreficeria ma artigiano dalla stupefacente versatilità (agli esordi dedicatosi anche alla pittura, spesso perciò definito e autodefinitosi nei documenti con l'aggiunta dell'appellativo di “pittore”), poteva fare da garante per le commissioni di dipinti per Piero, il fratello minore e pittore a tempo pieno, e incentivava quest'ultimo a dirigere un proprio atelier<sup>20</sup>. Tornando a Venezia a un'epoca contemporanea a quella dei Caliarì, dalle ultime volontà testamentarie di Jacopo dal Ponte, stilate il 10 febbraio 1592, si apprende che alla sua morte dovevano essere mantenute attive le due botteghe, quella di Bassano e quella di Venezia, ed entrambe dovevano essere dirette dai figli secondo le sue precise disposizioni: la prima da Giambattista e Girolamo nel luogo di origine e della loro residenza, la seconda, impiantata nella città lagunare dal talentuoso Francesco (che sarebbe morto poco dopo il padre nelle tormentate circostanze che ormai automaticamente si associano alla sua personalità), dall'altrettanto dotato fratello Leandro<sup>21</sup>.

Tutti questi esempi fanno risaltare la specificità del caso dell'atelier dei Caliarì: come si avrà modo di capire, il fratello di Paolo, Benedetto, lavorò sempre a fianco del maestro mantenendo una posizione subalterna, e mai aspirando a mettersi in proprio e creare uno studio separato; e non sembra dare un'impronta personale alla bottega nemmeno dopo il 1588. Egli stesso ha contribuito a tramandare un'immagine di sé, puntualmente raccolta dagli studiosi, come puro gregario del celebrato fratello nel testamento redatto nel 1591<sup>22</sup>.

19 Giovanna Ragionieri, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze-Milano 2009, pp. 9-10.

20 Sono fondamentali gli apporti documentari di Alison Wright *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven and London 2005, pp. 7-23.

21 Vedi Carlo Corsato, *Il Battesimo di Cristo e l'eredità del brand Bassano nelle botteghe dei figli di Jacopo*, in “Verona Illustrata”, 24 (2011), pp. 63-83.

22 Vedi *infra*, p. 30, nota 27. Le sue parole di profonda affezione per il fratello sono riportati a partire da Pietro Caliarì, *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere*, Roma 1888, p. 179, divenendo un *topos* della letteratura artistica su Benedetto: “Et così qui uniti in Venetia esso amandomi come padre e come quello che favoreggiato da Dio a auto miglior sorte di me e io veramente ver lui come filiolo e fratello per li benefici che di tempo in tempo ricever mi vedevo siamo



Nemmeno Francesco Vecellio, la figura per alcuni tratti più assimilabile a quella di Benedetto, si attribuiva (né era a lui attribuito) un ruolo talmente subordinato all'interno dell'impresa di Tiziano, visto che era stato capace di ricavarci un proprio mercato artistico producendo pale e gonfaloni per le zone del Cenedese e del Cadore<sup>23</sup>. La posizione di Benedetto risulta peculiare anche considerando, a puro titolo di esempio a proposito di un periodo posteriore, il caso di un pittore del Settecento come Francesco Guardi: pur non essendo ancora del tutto chiarita la questione dell'articolazione di una bottega in cui rientravano anche il fratello maggiore Giannantonio e quello minore Nicolò ed ereditata dal padre Domenico, è però dimostrata l'attività indipendente del futuro vedutista già a una data precedente alla morte di Giannantonio, il presunto capobottega<sup>24</sup>. Pur avendo individuato delle caratteristiche ricorrenti, una carrellata così ampia dimostra come ogni bottega fosse un piccolo mondo a sé stante, che obbediva a delle strategie imprenditoriali sempre diverse stabilite dal maestro o dalla famiglia di artisti.

Un altro problema che si impone nello studio di una bottega è quello, spesso sfuggente ma fondamentale, della formazione degli apprendisti. I parenti, figli o nipoti del maestro, come si può immaginare venivano messi al lavoro in età precocissima, ma era abbastanza inusuale che anche i garzoni assunti esternamente superassero la prima adolescenza. Il periodo di tirocinio poteva essere molto variabile, ma all'inizio del Cinquecento a Venezia l'Arte dei Dipintori imponeva che non fosse inferiore ai sei anni<sup>25</sup>. Per quanto riguarda l'educazione artistica, Wackernagel si occupava della faccenda confrontando fonti letterarie, come il *Libro* di Cennini o il trattato di pittura di Leonardo, con le

---

scorsi intorno 40 ani di vita, poi è piaciuto a Dio di tuorlo al mondo e lasarmi io a poter disponer, per satisfatione del animi nostri, quello che per lege sia permesso, essendo sempre stato unito con esso ben ché posa dire non aver niente per mio merito perché esso è stato quello che a vadagnato e di ragion doveria esser tuto suo, pure per la intention bona che ò, iudicando avermi dato Dio questa ocasion, di beneficar alcuno a salute del anime nostre”.

23 Tagliaferro et al., *Le botteghe di Tiziano*, cit., pp. 73-84.

24 Le informazioni più aggiornate sulla “questione Guardi” si trovano in Giandomenico Romanelli, *Guardi*, Firenze-Milano 2012, pp. 5-14.

25 Cfr. Cassanelli, *Artisti in bottega*, cit., p. 14 e Favaro, *L'Arte dei Pittori*, cit., p. 58.

evidenze documentarie<sup>26</sup>. Cennini dedicava particolare attenzione alle fasi lavorative, assegnando ai principianti il compito elementare di preparare i materiali per dipingere; ma l'importanza data dall'allievo di Agnolo Gaddi alla pratica del disegno per l'apprendimento dell'arte fu ripresa e sviluppata un secolo dopo anche da Leonardo da Vinci nel *Trattato della pittura*, quasi sugli stessi presupposti ma con propositi maggiormente teorici, volti a promuovere la pittura come arte liberale e come scienza. Per entrambi, quella del disegno era una competenza che si doveva affinare tramite la copia degli esemplari e delle opere finite del maestro e, successivamente, sull'osservazione diretta della realtà<sup>27</sup>. Il cosiddetto “principio di variazione” che riguarda la produzione artistica degli aiuti, grazie al quale si potevano creare immagini in serie denotate da più o meno consistenti discrepanze rispetto al prototipo di riferimento e che spesso investiva la fase di invenzione del manufatto artistico, si basava non solo sulla circolazione dei disegni del maestro, ma anche sulla riproduzione grafica delle sue opere da parte degli scolari; nonché sull'utilizzo di cartoni, di modelli e di stampe da queste ricavati, grazie ai quali si poteva trasferire su un nuovo supporto invenzioni già rodiate dal punto di vista compositivo, ma passibili di differenziazioni. Il caso di Tiziano e dei suoi aiuti è molto complesso e difficilmente determinabile proprio a causa dell'utilizzo abbastanza sistematico di questo principio, in una produzione che di frequente si caratterizza come più o meno spiccatamente seriale<sup>28</sup>. Secondo ancora le osservazioni di Shearman, a un certo punto della sua prolifica attività Raffaello, capobottega pragmatico ma molto orgoglioso delle proprie invenzioni e sempre teso a uno scrupoloso

---

26 Wackernagel, *Il mondo degli artisti*, cit., pp. 380-386.

27 Per Cennino Cennini facciamo riferimento all'edizione curata da Tempesti: Cennino Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, a cura di Fernando Tempesti, Milano 1984. Al capitolo XXVII l'autore scrive: “dilettati di ritrarre sempre le miglior cose, che trovar puoi per mano fatte di gran maestri”; mentre al XXVIII: “Attendi, che la più perfetta guida che possa avere e migliore timone, si è la trionfal porta del ritrarre di naturale”. Per Leonardo da Vinci, vedi Leonardo, *Trattato della pittura*, a cura di Ettore Camesasca, Milano 1995, parte seconda, capitolo 72: “Ritrai prima disegni di buon maestro fatto sull'arte sul naturale e non di pratica; poi di rilievo, in compagnia del disegno ritratto da esso rilievo; poi di buono naturale, il quale devi mettere in uso”.

28 Tagliaferro et al., *Le botteghe di Tiziano*, cit., pp. 223-234.

controllo qualitativo, per rispondere alla sempre più soverchiante richiesta di opere d'arte avrebbe non solo delegato agli aiuti brani di pittura nelle sue opere su tela e a fresco, che quasi sempre alla fine ritoccava, ma li avrebbe coinvolti anche in fase di preparazione. Questi rifinivano schizzi di sua ideazione o rielaboravano disegni già approntati dal maestro; i loro esemplari sarebbero serviti come studi preparatori per realizzazioni pittoriche di sua mano o degli stessi aiuti<sup>29</sup>. È probabile che anche Tiziano utilizzasse un metodo di lavoro tutto sommato flessibile in ogni fase di lavorazione, ma sempre sottoposto al suo vaglio per produrre una grande quantità di opere e soddisfare una richiesta sempre più crescente. Anche l'individuazione delle diverse personalità di artisti operanti nella bottega veronesiana si dovrà dunque condurre attraverso la comprensione delle modalità operative e di trasmissione delle competenze.

Un'altra questione importante da studiare a proposito delle botteghe è l'utilizzo di collaboratori occasionali, salariati che a differenza degli apprendisti non erano costantemente legati alla bottega di riferimento ma erano impiegati in caso di necessità. A questo proposito, ancora una volta il caso di Ghirlandaio si impone come esemplificativo, soprattutto per quel che riguarda le commissioni più avanzate nella cronologia, come per il celebre ciclo di affreschi della cappella Tornabuoni di santa Maria Novella a Firenze: al nucleo familiare egli aveva affiancato altri aiuti i cui diversi interventi sono piuttosto evidenti a un'attenta analisi<sup>30</sup>. È molto probabile che anche Raffaello avesse tenuto con sé solo pochi apprendisti di lungo corso, poi diventati stabilmente suoi assistenti, individuabili con sicurezza in Giulio Romano e Giovan Francesco Penni; per il resto, il suo atelier doveva apparire come un corpo in continuo ampliamento o riduzione, a seconda delle commissioni<sup>31</sup>. Era tutt'altro che raro che questi collaboratori occupati occasionalmente si fossero formati presso altri maestri, e quella di frequentare diverse botteghe negli anni di apprendimento era a quanto pare una

---

29 Shearman, *L'organizzazione della bottega*, cit., pp. 88-92.

30 Cadogan, *Domenico Ghirlandaio*, cit., pp. 167-171.

31 Shearman, *L'organizzazione della bottega*, cit., pp. 83-84.

prassi abbastanza comune per ogni aspirante artista di successo<sup>32</sup>. I biografi più antichi, a cui erano molto care le “genealogie artistiche”, spiegavano le cause di questi spostamenti raccontando aneddoti molte volte fantasiosi: solitamente si narra di litigi tra scolari e maestri invidiosi delle crescenti doti dei primi, oppure gelosi delle proprie invenzioni che venivano da loro ricopiate.

Per quanto è possibile, sarebbe molto utile indagare anche le condizioni materiali e la sistemazione interna di uno studio, problemi spesso difficili da trattare in quanto inevitabilmente legati alla documentazione pervenuta, come le dichiarazioni dei redditi o gli inventari, le ricevute e le registrazioni di pagamento. In molti casi non è nemmeno possibile determinare con precisione l'ubicazione di una bottega: come già osservava Wackernagel per la Firenze del XV secolo, non sempre essa coincideva con la residenza, e inoltre un artista poteva anche gestire più sedi contemporaneamente<sup>33</sup>. Gli esempi del contesto veneziano suggeriscono l'idea che almeno in laguna il luogo di lavoro non fosse solitamente separato dalle abitazioni degli artisti, dando l'impressione che queste ultime fossero delle vere e proprie “basi operative”: così sembra per le già citate botteghe autonome di Gentile e Giovanni Bellini; ma Fletcher riporta anche il caso (già segnalato dalla coppia Ludwig e Molmenti) di Alvise Bastiani – figlio del fratello del più celebre Lazzaro – che nel 1512 spostò la sua abitazione da Rialto a Biri Grande, dando come motivazione ai padroni di casa, i confratelli della Scuola della Carità, di voler trovare uno spazio ampio per poter far asciugare più velocemente i dipinti<sup>34</sup>. Una grande base operativa a Biri Grande fu, come noto, quella di Tiziano, che qui prese in affitto la sua casa-laboratorio nel 1531. In questo edificio anch'esso ampio e piuttosto isolato, rivolto verso il nord della laguna, esistevano stanze riservate al lavoro del maestro e locali adibiti all'attività degli assistenti, riproponendo nella disposizione degli spazi la

---

32 Penny, *Pittori e botteghe*, cit., p. 43. Cassanelli, *Artisti in bottega*, cit., p. 15 ritiene questo fatto una peculiarità delle botteghe dell'Europa del Nord; ma non c'è motivo di escludere che lo fosse anche in Italia.

33 Alcuni esempi in Wackernagel, *Il mondo degli artisti*, cit., pp. 365-366.

34 Fletcher, *I Bellini*, cit., p. 133. Cfr. Gustavo Ludwig, Pompeo Molmenti, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milano 1906, p. 32, n. 38.

cooperazione organizzata della bottega; inoltre la casa era “il fulcro direzionale dove Tiziano conduceva la propria attività imprenditoriale sia nel campo prettamente artistico che in quello più estesamente mercantile-fondario<sup>35</sup>”. Si è constatato che i maggiori artisti veneziani di norma prendevano in affitto i loro studi-abitazione: la palazzina di proprietà di Tintoretto presso la chiesa della Madonna dell'Orto costituiva un'eccezione<sup>36</sup>. Un contratto per l'assunzione di un garzone da parte di Leandro Bassano, datato 1592, reca la testimonianza del fatto che un maestro doveva occuparsi del vitto e dell'alloggio almeno dei suoi giovani operai come compenso per la loro prestazione lavorativa e come garanzia dell'impegno nell'insegnamento<sup>37</sup>. Ne consegue che di norma un capobottega nella sua abitazione viveva, oltre che con i famigliari, anche con i suoi apprendisti, confermando così quanto già esposto ancora da Wackernagel per il contesto fiorentino quattrocentesco<sup>38</sup>; queste sistemazioni dovevano creare a volte problemi di sovraffollamento, come si è pensato per l'abitazione di Tintoretto<sup>39</sup>.

Lo studioso tedesco ha infine fornito indicazioni generali per la considerazione di un'altra questione centrale, che può rivelarsi utile per comprendere la gestione degli affari da parte di un artista: cioè quella della sua condizione economica. Anche questo genere di analisi dipende ovviamente dalla documentazione superstite. Le dichiarazioni al catasto fiorentino, tra cui si trovano ad esempio i nomi dei Pollaiuolo, di Ghirlandaio e di Botticelli, dimostrano che molti pittori all'epoca notificavano delle entrate derivate da tenute agricole acquistate nel contado più o meno prossimo alla città<sup>40</sup>. Se Wackernagel ne deduceva che il lavoro d'artista poteva permettere il possesso di immobili e

---

35 Tagliaferro et al., *Le botteghe di Tiziano*, cit., pp. 55-59.

36 Erasmus Weddigen, *Una veduta dello studio di Tintoretto a Venezia*, in *Case d'artista dal Rinascimento a oggi*, a cura di Eduard Hüttinger, Torino 1992, p. 61.

37 ASVe, Magistrati alla Giustizia Vecchia b. 114, *Accordi di Garzoni 2 maggio 1592 – 5 giugno 1595* (registro 155), c. 9v. Il documento è già stato pubblicato da Daniela Puppulin, *Lotto e l'Arte dei Dipintori*, in *Interpretazioni veneziane: studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di David Rosand, Venezia 1984, p. 357, a cui fa riferimento anche Corsato, *Il Battesimo di Cristo*, cit., p. 73.

38 Wackernagel, *Il mondo degli artisti*, cit., pp. 381-382.

39 Weddigen, *Una veduta dello studio*, cit., p. 69.

40 Ivi, p. 402.

contribuiva al raggiungimento di una condizione sociale di agiatezza borghese, bisognerebbe chiedersi se questo genere di investimenti siano da intendersi in qualche modo relazionati al lavoro artistico e alle strategie di promozione della bottega; ma occorre badare a non lasciarsi andare alle generalizzazioni, specialmente quando si rivolge l'attenzione ai pittori veneti. Per quanto ne sappiamo, pare che i Bellini investissero assai poco in proprietà fondiarie. Forse il loro non è tanto un caso eclatante se li si considera attraverso l'ottica di una famiglia di pittori-mercanti, quindi più portata al commercio; ma, come è stato giustamente osservato, ciò dovrebbe almeno spiegare il fatto che Gentile e Giovanni non abbiano recepito la lezione del padre Jacopo nell'affresco, tecnica decisamente più adeguata in terraferma che in laguna, dove essi mantenevano la totalità degli interessi<sup>41</sup>.

Dal *Libro secondo* di conti, redatto da Francesco il Vecchio e da Jacopo da Ponte tra il 1511 e il 1555 circa e unico registro della famiglia giunto a noi, si apprende che anche i loro possedimenti terrieri erano molto modesti. Secondo Muraro il fatto non va ricondotto solo alle condizioni di vita dei Bassano nella cittadina di origine e ai loro guadagni, davvero bassi rispetto ai pagamenti *standard* di cui beneficiavano i colleghi operanti a Venezia, ma dipende anche dalla scelta di concentrare gli sforzi in un'attività artigianale variegata e orientata ai principi di umiltà, onestà e rigore professionale: i Dal Ponte non sarebbero stati animati dall'aspirazione a conquistare un più alto *status* sociale, almeno all'inizio dell'attività di Jacopo<sup>42</sup>.

Una prova che gli investimenti in altre attività economiche erano saldamente intrecciati al lavoro artistico è fornita ancora una volta dai Vecellio, il cui caso è stato puntualmente studiato: anch'essi cercarono di indirizzarsi dapprima verso il patrimonio fondiario, ma poi si rivolsero in particolare al commercio del legname in Cadore anche al fine di sfruttare rapporti che si

---

41 Si seguono le indicazioni di Jennifer Fletcher, *I Bellini*, cit., pp. 131-153.

42 Michelangelo Muraro, *Il libro secondo di Francesco e Jacopo dal Ponte*, Bassano del Grappa 1992, *passim*. Le conclusioni di Muraro a volte risultano molto personali, ma le sue osservazioni di base, condotte sui dati, sono corrette.

sarebbero rivelati utili per l'acquisizione di commissioni pittoriche: dai documenti si ricava che un ruolo speciale in queste trattative era ricoperto da Francesco Vecellio, ma successivamente vi appare anche il nome di Orazio, il figlio di Tiziano<sup>43</sup>. Come si avrà modo di discutere, anche per i Caliari è nota da molto tempo la documentazione che attesta di un patrimonio fondiario dislocato in diverse località nei dintorni di Treviso; ma oltre a cercare di determinarne la consistenza, si dovrebbe appunto tentare di comprendere se la gestione delle proprietà avesse delle ripercussioni sull'impresa artistica. Concentrando l'attenzione sulle commissioni sia ad affresco che su tela realizzate dalla bottega nell'entroterra, a Treviso e nella Marca, uno degli scopi che questo studio si propone è quello di capire come i Caliari si siano affermati in quest'area: a fianco dell'analisi delle immagini, sarà quindi indispensabile anche uno studio del contesto attraverso l'interpretazione dei documenti.

---

43 Vedi Tagliaferro et al., *Le botteghe di Tiziano*, cit., pp. 73-77.

# RIFLESSIONI SULL'ORGANIZZAZIONE DELLA BOTTEGA

## La bottega e l'Arte dei Dipintori di Venezia

Intraprendere lo studio su base documentale dell'organizzazione di una bottega familiare a Venezia a partire dagli obblighi legali che essa doveva nei confronti dell'Arte dei Dipintori, pone di fronte a una sconsolante evidenza: tale documentazione, potenzialmente così importante, è molto lacunosa e compromessa soprattutto per quanto riguarda la fine del Cinquecento. Lo studio condotto già qualche decennio fa da Elena Favaro a proposito della corporazione<sup>1</sup> è una guida per ricercare le poche testimonianze che riguardano la bottega dei Caliari, e in particolare per discutere alcune questioni di ordine cronologico che la riguardano.

I libri dei matricolati, nei quali erano registrati gli abilitati all'esercizio della professione, ci sono pervenuti per quanto concerne il periodo di nostro interesse solamente in due esemplari, trascrizioni ottocentesche di Moschini dagli originali ora dispersi raccolti in un manoscritto conservato presso la Biblioteca del Museo Correr<sup>2</sup>. Il primo elenco si intitola *Nella fraglia de' pittori ec. di Venezia*.

- 
- 1 Elena Favaro, *L'Arte dei Pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975. Il materiale pervenuto, smembrato tra l'Archivio di Stato di Venezia e la Biblioteca del Museo Civico Correr, ha permesso ancora alla studiosa di comprendere l'ordinamento statutario della corporazione e i suoi cambiamenti in un quadro cronologico completo, dalle origini nel XIII secolo fino alla caduta della Repubblica.
  - 2 Pubblicato da Favaro: *ivi*, pp. 137-155. Cfr. BMC, *Miscellanea Epistolario Moschini*, XIX, ms. XIX, *Nota de' pittori registrati ne' libri della Veneta Accademia, trattane l'anno 1815. Aggiuntici cenni de' Traduttori, Filarmonici e Monetieri Veneti*, cc. 1-23. Si tratta di un elenco di nomi, la maggior parte dei quali piuttosto anonimi, a cui spesso fa seguito la nota della professione (nella corporazione non erano solo riuniti i pittori, ma anche diversi altri artigiani come *indoradori, maschereri, miniatori, cuori d'oro...*), e a volte l'indicazione degli anni che, secondo Favaro, plausibilmente si riferiscono al periodo di versamento delle tasse di iscrizione. In questo stesso fascicolo si trovano gli elenchi dal 1687 e dal 1726 (cc. 24-30). La busta contiene una copia dello scritto del Moschini, redatta da autore ignoto: ms. I, *Elenco di Nomi di Artisti ascritti alla Fraglia dei Pittori. Copia tratta da quella eseguita dal Moschini sugli originali*.



*Cominciano all 1530 e seguono*, e ci offre un dato all'apparenza piuttosto clamoroso, se la difficoltà di un'interpretazione oggettiva della testimonianza non ci spingesse a usare estrema cautela: “Paulo Veronese” risulta registrato solo negli anni compresi tra il 1584 e il 1587, cioè quelli estremi della vita del pittore, che morì il 19 aprile 1588<sup>3</sup>. Non è escluso che esistessero altri registri collazionabili, e la scansione temporale non rigorosa degli esemplari che si sono tramandati sembra poter confermare questa possibilità: dato che il primo, come si è detto, inizia dal 1530 e continua fino al 1600, mentre il secondo, intitolato *Nomi tratti da altro volume dell'Arte*, copre gli anni dal 1587 al 1657.

Quando nel 1482 Giovanni Bellini fu designato dal governo della Repubblica come “*pictor nostri Domini*”, ricevendo uno stipendio statale, egli fu esentato dall'iscrizione e dagli obblighi della corporazione, condizione che gli assicurò molti vantaggi e una posizione di prestigio<sup>4</sup>; ma non esistono testimonianze per riferire lo stesso riconoscimento e gli stessi privilegi anche a Paolo. Fatto improbabile anche solo come ipotesi, e figurarsi Paolo noncurante delle regole corporative e come una specie di evasore sarebbe un'altra mera illazione; inoltre si deve riconoscere che negli elenchi mancano altri importanti nomi di pittori dello stesso periodo, come ad esempio Jacopo Tintoretto. Lo statuto della corporazione, fissato in maniera definitiva nella *mariegola* del 1513, aveva però instaurato un rigido regolamento atto a controllare ogni inadempienza degli artigiani; e a tale scopo intervenne sempre, con diversi decreti, anche il Senato della Repubblica: si tentava in ogni modo di impedire il lavoro e il commercio di manufatti a persone non iscritte alle arti, con maggiori oneri per i forestieri stabilitisi a Venezia<sup>5</sup>. È pur vero che Veronese visse in un'epoca nella quale l'artista iniziava a rivendicare una forte emancipazione dalle associazioni corporative, per progredire verso il modello dell'artista liberamente creativo e colto, in un processo che anche nel contesto veneziano si può riconoscere fin

---

3 Favaro, op. cit., p. 142. Cfr. ms. XIX, c. 5 v. Per la data di morte di Paolo, vedi ASVe, Provveditori alla Sanità, *Necrologi*, b. 820 (alla data).

4 Jennifer Fletcher, *I Bellini*, cit., pp. 132-133.

5 Favaro, op. cit., pp. 55-77.

dall'inizio del XVI secolo; ma è altrettanto doveroso ricordare che la situazione veneziana non era paragonabile a quella di Firenze, dove questo processo fu anche più precoce, e dove l'istituzione dell'Accademia del Disegno contribuì alla separazione radicale della comunità degli artisti dalle corporazioni. A Venezia, come in altri centri italiani, ancora nel XVII secolo l'Arte dei dipintori esercitava il controllo normativo sull'attività dei maestri e sull'apprendistato dei loro allievi: tutti i maggiori pittori del Seicento risultano infatti iscritti alla corporazione, ricoprendo anche cariche di rilievo al suo interno<sup>6</sup>.

Gli iscritti all'Arte erano maestri, dunque emancipati dalla condizione di apprendisti, e potevano lavorare e dare lavoro a loro volta ad altri dipendenti. È per questo che non stupisce di trovare nel secondo elenco trascritto da Moschini il nome di Benedetto Caliari, maestro e titolare, almeno ufficialmente, della bottega familiare fra il 1588 e il 1597, anch'egli dunque fino a un anno prima della morte, avvenuta il 27 maggio 1598<sup>7</sup>. Se ci si aspetta di non ritrovare nell'elenco il nome del figlio più artisticamente dotato di Paolo, Carletto, morto prima di Benedetto nel 1596 a soli ventisei anni, meno scontata è l'assenza del figlio maggiore Gabriele: nato nel 1568 e scomparso nel 1631, in anni di pestilenza, egli poteva portare avanti il nome della bottega fino al Seicento inoltrato. Di fatto ha lasciato però minime tracce concrete e certe di un'attività artistica, che assai probabilmente abbandonò dopo la morte di Benedetto: capire la sua personalità e il ruolo ricoperto come pittore ed erede costituisce un grave problema di cui si potrà discutere in termini puramente indiziari. Tuttora per il suo identikit ci si può solo affidare alle parole piuttosto evasive di Ridolfi, che dichiara di riferire notizie apprese dal figlio di Gabriele, Giuseppe Caliari<sup>8</sup>.

---

6 L'evoluzione della considerazione di sé dell'artista tra Quattrocento e Cinquecento è un aspetto poco considerato da Favaro, maggiormente interessata a spiegare lo statuto e le norme dell'Arte; ma era un tema già noto a Rudolph Wittkower, Margot Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 1968 (prima edizione: 1963), *passim*, ma già da Nikolaus Pevsner, *Le Accademie d'arte*, Torino 1982 (prima edizione: 1940), pp. 30-76, nello studio sulla formazione delle accademie, e dei loro rapporti conflittuali con le corporazioni.

7 Vedi: *ivi*, p. 146; cfr. BMC, ms. XIX, c. 11 r. Per la data di morte di Benedetto Caliari, vedi ASVe, Provveditori alla Sanità, *Necrologi*, b. 827, alla data.

8 Il "Signor Giuseppe Caliari" è citato nella vita di Paolo Veronese come "suo Nipote et unico

Per quanto concerne gli altri riconosciuti allievi dello studio veronesiano, nel primo elenco compare anche “Alvise de Paulo Veronese”, il nipote di Paolo, in un periodo di tempo compreso fra il 1584 e il 1597; nel secondo è segnalato come “Alvise Benfatto”, sempre a partire dal 1584 ma fino al 1608. “Antonio Vassillacchi detto Aliensis” è riportato solo nel secondo elenco tra il 1584 e il 1621<sup>9</sup>. Il 1584 sembra dunque imporsi come anno cruciale: i due artisti, comparando per la prima volta negli elenchi della Fraglia, dichiarano di essersi emancipati dallo stato di apprendisti e di essere diventati dei maestri a tutti gli effetti, avendo quindi anche il permesso di aprire a loro volta bottega e di assumere dei garzoni; Paolo stesso compare solo a partire da quell'anno. L'ostica interpretazione dei dati tramandati da Moschini, non sempre del tutto chiari, non permette di capire se si tratti solamente di una coincidenza, ma si è indotti ad avanzare l'ipotesi che nel 1584 si sia attuata una completa riorganizzazione dell'atelier veronesiano.

L'ipotesi è inoltre da confrontare con le notizie biografiche di ciascun artista. Anche se pare che l'Arte tentasse di scongiurare o almeno regolamentare l'abitudine di frequentare le botteghe di diversi pittori, ordinando ai garzoni di svolgere l'intero periodo di apprendistato presso un solo maestro<sup>10</sup>, non era raro che questa fosse la prassi per un aspirante artista. Fatto che del resto ci farebbe

---

erede di quella famiglia”; ma è una presenza ricorrente nelle pagine delle *Maraviglie*. Doveva possedere una considerevole collezione di quadri e disegni, sia dei Caliari che di altri pittori (in proposito vedi anche Gregorio Rosolino Gattinoni, *Inventario di una casa veneziana del secolo XVII (La casa degli Eccellenti Caliari eredi di Paolo Veronese)*, a cura di Gregorio Gattinoni, Mestre 1914, p. X); inoltre, pare che il fratello Paolo “il quale giovinetto morì, e Gioseppe vivente, suoi [di Gabriele] figliuoli attendessero al disegno”, ma forse solo in maniera dilettantistica, come pare farci intendere il biografo; certo è che egli tramanda la notizia con evidente enfasi retorica, per esaltare la pittura di Paolo e dei suoi diretti eredi (“acciò in loro si conservasse la memoria di quella Virtù, che così illustre haveva resa la sua famiglia”). Vedi Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritte da Carlo Ridolfi*, a cura di D. H. von Hadeln, Berlin 1914, I, p. 343 e 361. Le date di morte di Carletto e Gabriele sono riportate dal Ridolfi, che si dimostra in questo caso correttamente informato e attendibile, stando ai necrologi dei Provveditori alla Sanità: per Carletto, morto il 28 dicembre 1596 a san Samuele, vedi ASVe, Provveditori alla Sanità, *Necrologi*, b. 826 (alla data); per Gabriele morto il 19 maggio 1631 vedi *ibid.*, b. 862 (alla data).

9 Per Alvise Benfatto “del Friso”: Favaro, op. cit., pp. 137 e 144; cfr. BMC, ms. XIX, c. 1 r e 10 r. Per Antonio Vassillacchi “l'Aliense”: Favaro, op. cit., p. 144; cfr. BMC, ms. XIX, c. 10 r.

10 Favaro, op. cit., p. 58.

intendere in maniera ricorrente anche Ridolfi nelle *Maraviglie*, quando però non si lascia trasportare dalla solita inclinazione al romanzesco, che lo caratterizza quando vuole dare vivacità alla sua prosa altrimenti troppo arida e noiosa nel suo continuo elencare, e che in fin dei conti aspira a nobilitare la sua fatica come opera letteraria. Ciò costringe a cercare sempre di intravedere tra le righe stralci di verità, e a cercare di individuare un discrimine tra le notizie verosimili e quelle inventate di sana pianta. Emblematico proprio il caso di Aliense: Ridolfi racconta che i fratelli di Antonio lo sistemarono in casa di Paolo, ma poi egli è reso protagonista di uno stereotipato litigio con il maestro. Un'emulazione che rischiava di rivelarsi superamento avrebbe irritato il capobottega e lo avrebbe indotto a scacciare il pittore di origine greca, il quale per tutta risposta abbandonò la bottega e la maniera veronesiana per rivolgersi all'imitazione di quella di Tintoretto<sup>11</sup>. Prevedibilmente meno traumatica, stando sempre alle sue parole, l'esperienza del secondogenito di Paolo, Carletto, il quale, nei momenti in cui non poteva svagarsi nella campagna trevigiana a ritrarre amenità e greggi, lavorava sotto la direzione del padre, ma forse anche “del Bassano” (con ogni probabilità Francesco), in un rapporto che non doveva essere solamente imitativo<sup>12</sup>.

---

11 Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., II, p. 207: “Quindi egli rimase, morto il Padre, con due fratelli, i quali datisi anch'eglino à varcar il mare, providero Antonio di Maestro, accomodandolo con Paolo Veronese [...]. Ma vedendo Paolo in Antonio certo genio non ordinario, poiche facilmente apprendeva gli ammaestramenti, e dava inditio di molta riuscita, non tolerò (come per lo più avviene degli eccellenti pittori) di vedere accrescimento di maggior virtù, onde licentiollo di sua casa, persuadendolo ad attendere à far piccioli quadretti, per lo che sdegnato egli, fece vendita di tutti i disegni, che fatti haveva nella casa di Paolo ad Antonio delle Anticaglie, che teneva Bottega alla piazza di San Marco, e mutato parere diedesi poi ad imitare la maniera del Tintoretto, che veniva per lo più seguita dagli studiosi di quel tempo”. Antonio delle Anticaglie non ha nessuna relazione con Giovanni Paolo Cornaro, soprannominato “dalle Anticaglie” per la sua celebre collezione d'antiquaria, e di cui è noto il ritratto dipinto da Tintoretto e oggi conservato a Gand; ma forse è da identificarsi con l'antiquario Antonio Fabiani “sotto la Procuratia di San Marco”, che nel 1619 stimò la collezione del cardinale Francesco Vendramin, secondo la proposta di Stefania Mason, *Ritratti, perizie, acquisti e vendite: l'artista nel collezionismo e nel mercato del Cinquecento*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di Michel Hochmann, Rosella Lauber e Stefania Mason, Venezia 2008, p. 115.

12 Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., I, pp. 353-354: “Datosi Carlo allo studio ritrasse molte cose dal padre, e dal Bassano (il cui modo di colpire piaceva a Paolo), e ritrovandosi tal'hora ad un suo villaggio nel Trevigiano dilettevasi di ritrarre i Pastori, le pecore, l'herbette, i fiori, et ogni villesco stromento [...]”. Che Carlo si sia formato sotto la guida dei figli di Jacopo Bassano era stato già proposto da Giuseppe Fiocco, *Paolo Veronese*, Bologna 1928, p. 95; L. Crosato

In entrambi i casi alla certezza di un apprendistato presso Veronese, almeno preliminare, corrispondono queste notizie non altrimenti verificabili, ma in sé non inverosimili, sulla permanenza presso botteghe diverse: l'ambiguità sta nell'interpretazione delle parole di Ridolfi “imitare” e “ritrarre” che spesso è stata forzata anche dagli studiosi, proprio a voler individuare la prova di nuovi rapporti di filiazione con altri artisti<sup>13</sup>. Per quel che riguarda Carletto, Boschini, che si preoccupa di dimostrare la veridicità delle sue notizie affermando di aver conosciuto di persona il fratello Gabriele, riferisce che Paolo lo “collocò nella Casa del Bassano”, inaugurando così una tradizione critica<sup>14</sup>. È soprattutto su valutazioni di carattere stilistico che Rearick ha cercato ad esempio di dimostrare la veridicità delle parole di Ridolfi e Boschini: l'officina dei Caliari avrebbe intrattenuto degli ottimi rapporti con quella dei Bassano fin dagli anni Sessanta; una relazione continuativa e amichevole i cui frutti si mostrano nelle

---

Larcher, *Per Carletto Caliari*, in *Arte Veneta*, 21 (1967), p. 108 ripete il suggerimento. È di fondamentale importanza riscontrare in più brani di Ridolfi la particolare attenzione che i vari membri della bottega riservavano alle opere provenienti dalla bottega dei Bassano. Anche a proposito di Aliense scrive: “e capitato a casa di Paolo un quadretto con animali del Bassano, ne fece Antonio una copia così somigliante, che fù col tempo tenuto per originale” (Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., II, p. 207).

- 13 Ambiguità tra le ambiguità in Ridolfi: Tagliaferro ha dimostrato che l'equivocità delle definizioni di “discepolo”, “allievo” e “imitatore” si gioca tutta, in particolar modo nelle *Maraviglie*, sull'uso di volta in volta contraddittorio e generico di questi termini, ad accomunare rapporti fra discenti e maestri anche molto diversi tra loro; nel caso specifico di Tiziano, a costituire una “galassia” di artisti che tende a equiparare ossequiosi emulatori del pittore ai reali allievi del capobottega. Vedi Giorgio Tagliaferro e Bernard Aikema, con Matteo Mancini e Andrew John Martin, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009, pp. 163-184. Confrontato, il caso di Veronese è diverso: Ridolfi sembra tenere, in genere, alla precisione nell'indicare gli allievi di Paolo, e quindi nello spiegare quale fosse la composizione della bottega. Per Tiziano invece, il biografo sembra essere più libero dalla preoccupazione di offrire un'idea coerente e verosimile del novero dei suoi scolari e collaboratori: egli ne ingrossa le file per fornire così l'immagine celebrativa del cadorino.
- 14 Marco Boschini, *Breve instruzione premessa a le ricche minere della pittura veneziana*, in *La carta del navigar pitoresco*, ed. cr. a cura di Anna Pallucchini, Venezia-Roma 1966, p. 734-735: “ho conosciuto e praticato Gabriele, il Figliuolo, Padre del già nominato Gioseffo, e ho tutto molto bene raccolto dalla sua bocca modesima. [...] lo collocò nella Casa del Bassano, affine di accrescer forza rilevante al suo vago stile, essendo stimato il Bassano da Paolo nella forza rilevante il tipo della perfezione”. Fa naturalmente eco Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri. Libri V*, Venezia 1771, p. 267: “Conobbe Paolo le doti che avute avea da natura il figliuolo; e per coltivarle con ogni cura possibile, il mandò a studiare da Jacopo Bassano [...]. In fatti profittò Carletto tanto degl'insegnamenti del Padre, quanto di quelli del Bassano; e nelle sue pitture l'una e l'altra maniera si fa vedere”.

commissioni risalenti al 1564 per la chiesa veneziana dell'Umiltà – in cui Paolo, con l'aiuto forse di Benedetto, dipinse le tele per il soffitto, mentre Jacopo Bassano la pala d'altare raffigurante i *Santi Pietro e Paolo* oggi a Modena nella Galleria Estense – e che avrebbe avuto il suo culmine nel progetto condiviso con Francesco Bassano per la realizzazione del *Paradiso* di Palazzo Ducale, irrealizzato per la morte di Paolo; plausibilmente tra il 1583 e il 1588, quando si cercava di concretizzare questa commissione, Carletto avrebbe iniziato a frequentare la bottega veneziana di Francesco<sup>15</sup>. Bisogna notare che se è stato possibile per gli studiosi riscontrare affinità stilistiche tra Carletto e l'arte dei Bassano, non altrettanto si può dire dell'adozione di dettagli o di tipi iconografici bassaneschi da parte del giovane Caliarì, non rintracciati confrontando le opere a lui attribuite con quelle del catalogo della famiglia bassanese. Questa assenza è molto eloquente, e potrebbe servire a ridimensionare la conclamata idea dell'influsso bassanese in Carletto, peraltro non categoricamente da escludere, ma forse sopravvalutata: di sicuro questa constatazione non contribuisce a confermare la possibilità di una pratica almeno continuativa presso i Bassano. Per questo caso, come per gli altri riguardanti le “genealogie artistiche” proposte da Ridolfi con afflato letterario più o meno immaginifico, una riflessione su basi filologiche non è sufficiente, e va condotta su altri presupposti; ma in mancanza di evidenze documentarie e iconografiche la questione degli influssi da artisti esterni, per il caso veronesiano, è destinata almeno per ora a rimanere insoluta.

L'obbligo per i maestri di notificare anche l'assunzione in bottega degli apprendisti alla magistratura della Giustizia Vecchia, ufficio che aveva la giurisdizione sulla maggior parte delle arti, ha prodotto un'altra fonte

---

15 William Roger Rearick, *Jacopo Bassano e Paolo Veronese*, in “Bollettino del Museo Civico di Bassano”, n. 3-6 (1987-1988), pp. 31-39. Secondo lo studioso, un disegno del Louvre che riproduce la pala d'altare con il *Martirio di santa Caterina*, dipinta nel 1587 da Francesco Bassano per la chiesa di san Giovannino a Firenze (oggi a Palazzo Pitti, fig. 277) è da confermare a Carletto, e varrebbe come testimonianza di un suo viaggio nella città medicea come accompagnatore di Francesco Bassano, e dunque dell'apprendistato del figlio di Paolo presso il pittore di origine bassanese. Cfr. le recenti considerazioni di Thomas Dalla Costa, Lot e la famiglia in fuga da Sodoma *di Castelvechio: primi appunti per i disegni a penna di Carletto Caliarì*, in “Verona illustrata”, n. 24 (2011), pp. 42-44.

potenzialmente ricca: i registri degli *Accordi di Garzoni*, cioè dei contratti di assunzione. I volumi superstiti, che partono dall'anno 1575<sup>16</sup>, erano prodotti con scansione annuale ma per gli ultimi decenni del Cinquecento la serie risulta assai lacunosa; inoltre la maggior parte dei fascicoli si trova in un pessimo stato di conservazione, tanto da pregiudicarne la lettura. È un peccato constatare che molti di essi, per il periodo precedente all'inizio del Seicento, siano pressoché inservibili. Si tratterebbe di una raccolta di testimonianze vivace per la storia sociale, dato che in essi si rintracciano informazioni su una varietà amplissima di mestieri. Numerosi sono i pittori che oggi rimangono nell'anonimato, ma si può ancora leggere qualche nome illustre<sup>17</sup>. Non è stato possibile rintracciare nessun dato che riguardi direttamente la bottega di Paolo, né la prova dell'apprendistato di alcuni suoi membri presso altre. Tuttavia è da segnalare ancora una volta un contratto, datato 3 giugno 1594, per l'assunzione di un garzone come apprendista presso Francesco Montemezzano<sup>18</sup>. La testimonianza ci dimostra la sua indipendenza come artigiano e l'avviamento di una bottega in una data in realtà non sospetta, ma anzi del tutto prevedibile per un artista che già dagli anni Settanta è documentato, come si vedrà, a fianco di Benedetto Caliari nella Sala del Vescovado di Treviso e, a dover prestar ancora fede a Ridolfi, in altre imprese decorative a fresco<sup>19</sup>. I figli di Paolo potrebbero essere stati esentati dal notificare

---

16 ASVe, Magistrati alla Giustizia Vecchia, bb. 112-126. Cfr. Andrea Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, Roma 1937, tomo I, pp. 191-193 e E. Favaro, op. cit., pp. 55-57.

17 È possibile rintracciare i nomi di: Alessandro Vittoria (ASVe, Magistrati alla Giustizia Vecchia, b. 113, *Accordi di Garzoni 1583 – 1592*, c. 37 v), Paolo Fiammingo (ivi, c. 23 r), Leandro Bassano (ivi, b. 114, *Accordi di Garzoni 2 maggio 1592 – 5 giugno 1595*, registro 155, c. 9 v).

18 ASVe, Magistrati alla Giustizia Vecchia, b. 114, *Accordi di Garzoni 2 maggio 1592 – 5 giugno 1595*, registro 156, c. 14 v; documento posto all'attenzione degli studiosi da Valentina Sapienza, *Villa Gidoni*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia 2008, cat. 87, p. 356.

19 Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., II, p. 139: “Servi Francesco à Benedetto il fratello di Paolo molte volte nelle opere à fresco”. Si avrà modo di discutere il passo di Ridolfi e il legame tra Montemezzano e Benedetto. Il giudizio limitativo di Ridolfi nei confronti di Montemezzano è un'altra prova delle sue parole tendenzialmente equivoche. Lo definisce (ed è in effetti) “discepolo”, ma lo descrive come imitatore: “ma per molto che si affaticasse, non gli riuscirono le opere sue con quella tenerezza, e felicità, che fu propria dote di quel gran Pittore, che ne gli imitatori riesce difficile da seguirli”. Dunque, ancora: “imitatore” è sinonimo di “discepolo”?

di essere garzoni del padre, ma di regola non era consentito che lo fossero se avessero deciso di imparare presso altri maestri. La gestione familiare della bottega evidentemente non lo riteneva indispensabile; i parenti diretti di Paolo erano più preoccupati a dichiarare nei prodotti la loro discendenza artistica, firmando diverse tele non personalmente ma con l'appellativo collettivo di *Haeredes Pauli*.

### ***Haeredes Pauli Caliarum Veronensis***

Gli studiosi che si sono occupati della bottega di Paolo Veronese hanno sempre sottolineato la sua impronta spiccatamente familiare, impronta che si adegua alla tradizione artistica veneziana e che dopo il 1588, alla morte di Paolo, si esplicita nella firma chiara, pur nelle varianti, di “Haeredes Pauli”<sup>20</sup>. Il prevalente approccio filologico, che ha privilegiato l'individuazione di personalità artistiche tramite l'esclusiva analisi del loro stile, che si suppone riconoscibile, ha da sempre lamentato il fatto che sotto questa definizione si dissolvessero le identità di Benedetto, Carletto e Gabriele, vale a dire i diretti parenti di Paolo. Essi, assieme agli altri componenti del suo studio, perseguivano un consolidato stile veronesiano che funzionava da marchio di fabbrica: è da questo che deriva la difficoltà, come è stato riconosciuto, di distinguere le diverse mani, nonché la spesso pregiudiziale opinione sull'operato dei diversi membri<sup>21</sup>.

Il suggerimento a comprendere in questa definizione solo i tre Caliarum ci è fornita primariamente da Ridolfi, anche se egli risulta ancora una volta non del tutto congruente in proposito. Egli racconta che alla morte di Paolo i figli, aiutati dallo zio Benedetto in specie nelle architetture dipinte, portarono a termine

---

20 Beverly Louise Brown, *Replication and the Art of Veronese*, in *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions (Studies in the History of Art, vol. 20)*, Washington 1989, pp. 111-124; Luciana Crosato Larcher, *La bottega di Paolo Veronese*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia 1990, pp. 256-265; Diana Gisolfi, *Collaboration and Replicas in the Shop of Paolo Veronese and his Heirs*, in “*Artibus et Historiae*”, n° 55 (XXVIII), 2007, pp. 73-86.

21 Brown, *Replication* cit., p. 111: “The bottega produced a recognizable 'Veronese' style, the cinquecento equivalent of a brand name”.



diverse pitture del capobottega; ma relativamente alla tela raffigurante il *Battesimo* voluta dai Cappuccini per uno degli altari della nuova chiesa del Redentore (l'unica pittura citata a portare la firma collettiva; fig. 1), la ritiene terminata solamente da Carlo e Gabriele<sup>22</sup>. L'informazione è coerente con l'immagine di comprimario che vuole attribuire a Benedetto, sia quando Paolo era in vita, sia quando i due nipoti, stando alle sue parole, operavano fraternamente per continuare la gloria del padre<sup>23</sup>; ma contraddice l'evidenza che Benedetto doveva per forza diventare nel 1588 il capobottega, e dunque un ruolo così marginale di aiutante non poteva essergli attribuibile. Pare esserne ben consapevole Zanetti, lettore in realtà molto critico di Ridolfi tanto da affidarsi di conseguenza a Boschini, concordando sull'identificazione degli Eredi con Benedetto e Carletto e trascurando completamente Gabriele, di cui non conosceva alcuna opera<sup>24</sup>.

Pur in mancanza finora di ulteriori testimonianze che non siano letterarie, a

---

22 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 354: “Mancato Paolo l'anno 1588 Carlo e Gabrielle incaminati nella maniera del Padre diedero compimento à molte opere da lui non finite prestandogli qualche aiuto il Zio in particolare nelle architetture. E diedero anco fine al quadro della manna nella Cappella del Sacramento ne' Santi Apostoli. Haveva Paolo dipinto in una Cappelletta à canto la Chiesa Vecchia de' Padri Capuccini picciola tavola col battesimo di Christo, e dato principio per ordine del Senato ad una maggiore per la Chiesa nuova de' Padri medesimi, con simile inventione, questa ancora fù terminata da figliuoli, e v'iscrissero: *Heredes Pauli Caliarì Veronensis fecerunt*”. Le tela di Paolo è quella che si trova oggi in sacrestia, datata agli inizi degli anni Sessanta, e come è evidente non ha fatto da modello iconografico a quella degli Eredi (con l'iscrizione: “AEREDES PAULI CALIARI VERONENSIS FACIEBANT”) che è visibile ancora sull'altare della chiesa. Di quest'ultima esiste una copia, praticamente identica, oggi conservata presso la Cattedrale di St. John the Divine a New York (fig. 2), con l'iscrizione: “AEREDES PAULI CALIARI FACIEBANT” (vedi Gisolfi, *Collaboration and Replicas* cit., pp. 81-84). Per il tema iconografico del Battesimo, svolto in diverse occasioni da Paolo: Giuseppe Maria Pilo, *Paolo Veronese e il tema del Battesimo di Gesù Cristo*, in *Nuovi studi* cit., pp. 400-410.

23 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 358: “Vivevano questi due fratelli uniti con nodo soavissimo di Amore, non distinguendosi trà di loro superiorità dipingendo indifferentemente nelle opere, che faceano e con un medesimo fine attendendo con la virtù allo accrescimento della fama e delle fortune loro”.

24 Zanetti, *Della pittura veneziana* cit., p. 271: “Vuole il Ridolfi che fosse di questa unione non solamente Benedetto e Carletto, ma Gabrielle parimente fratello di questo e figliuolo di esso Paolo; ma ciò non sembra esser vero. Il Boschini che attesta d'aver conosciuto e praticato esso Gabriele non lo ripone in quel numero: né mai accenna verun'opera di pittura ch'egli abbia fatta in pubblico”. Cfr. Boschini, *Breve istruzione* cit., p. 735: “Benedetto Caliarì, il Fratello di questo gran Gioieliero della Pittura, e Carletto il Figliuolo operarono per lo più in compagnia, con altrettanta unione di materia, quanta era la loro conseguineità”.

partire da Pietro Caliari è opinione assodata che siano verosimilmente tutti e tre i Caliari a formare il collettivo degli Eredi<sup>25</sup>. L'improvvisa morte di Paolo non ha prodotto alcun testamento perciò è plausibile che il gruppo si fosse auto-attribuita la formula "Haeredes Pauli": a prescindere dalle reali volontà del maestro, per dare almeno inizialmente l'idea della continuità della sua arte e per apporre una firma onesta alle pitture commissionate che sarebbero rimaste incompiute (quantunque qualcuno abbia pure creduto che il lavoro degli Eredi in "furbesca e attiva società" fosse esclusivamente volta ad "approfittare, fino al possibile, del grande nome del Veronese<sup>26</sup>"). Nei due testamenti redatti *manu propria* uno l'11 gennaio 1591, l'altro il 1° maggio 1598, Benedetto affida ai nipoti tutto il patrimonio lasciando intendere che, prese le redini della bottega nel 1588, egli era divenuto anche unico titolare e amministratore dei beni<sup>27</sup>. Del resto sarebbe davvero anacronistico modellare l'impressione di un "collettivo *Haeredes Pauli*" sull'idea di una sorta di piccolo consorzio di artigiani, e men che meno sul concetto spiccatamente moderni di "persona giuridica" o "società": sistemi che, come è evidente, contrastano con l'usuale struttura rigidamente gerarchizzata della bottega che la corporazione intendeva in tutti i modi tutelare. Tale organizzazione doveva essere imperniata su un maestro che garantiva per il

25 Pietro Caliari, *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere*, Roma 1888, pp. 177-186 utilizza parole classicamente magniloquenti per gli Eredi, che ci piace citare: "Morendo, lasciava Paolo, eredi della sua arte, il fratello Benedetto e i figli Carlo e Gabriele, che, trasmettendosi, l'un l'altro il desio della fama, come la tazza d'oro dell'ospite greco, lavoravano insieme, segnando i loro dipinti con questa scritta gloriosa: *Haeredes Pauli Caliarrii Veronensis fecerunt*"; salvo poi attenersi strettamente alla vulgata ridolfiana nel descrivere ciascuno dei componenti della bottega.

26 Fiocco, *Paolo Veronese*, cit. p. 109.

27 ASVe, Archivio Notarile, Testamenti Marcantonio Cavagnis, b. 193, n. 168: "poi è piaciuto a Dio di tuorlo [Paolo] al mondo e lasarmi io a poter disponer, per satisfatione del animi nostri, quello che per lege sia permesso, essendo sempre stato unito con esso ben ché posa dire non aver niente per mio merito perché esso è stato quello che a vadagnato e di ragion doveria esser tuto suo [...] " (il passo è riportato anche da Emanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. IV, Venezia 1834, p. 197). A proposito dei nipoti: "ordeno che Cabriele e Carlo fratelli e mei cari nepoti e come propri filioli, filii di esso quondam messer Paulo mio fratello, sieno eredi di tuto lo aver che si crede mio, si de mobili come de stabeli". Il testamento del 1598 si trova in *ibid.*, Testamenti Tomasi Giovan Battista, b. 977, n. 110: per la morte di Carletto Benedetto designa come commissari, esecutori e beneficiari di tutto il patrimonio Gabriele e la madre dei nipoti, Elena. Anche in questa occasione continua più volte a sottolineare di essere fratello di Paolo ("io Benedetto fradel del q. ms. Paulo Caliari, ambo figlioli de M. Gabriele nostro padre").

cliente, con la sua rinomanza e il suo operato, la buona qualità materiale di un manufatto: che, a soddisfazione delle richieste del mercato, poteva essere riproposto, riprodotto o variamente manipolato, grazie a un lavoro collettivo ma organizzato. Per gli stessi motivi, è da discutere anche l'idea che Paolo e Benedetto avessero lavorato secondo la struttura societaria familiare denominata a Venezia, a partire dal Medioevo, *fraterna*, come in alternativa è stato proposto<sup>28</sup>: la posizione di Benedetto nei confronti delle commissioni artistiche, anche in occasioni di maggiore responsabilità, appare subalterna e dipendente dalle decisioni Paolo fino alla sua morte; in ogni caso, come Benedetto esplicitamente dichiara nel suo primo testamento, pare che egli non abbia mai voluto mettere in discussione la preminente gestione degli affari da parte del fratello, sebbene il patrimonio fosse totalmente condiviso. Dunque se sul versante patrimoniale i Caliarì vivevano nella condizione di *fraterna*, non così si può dire della dirigenza della bottega, perché il maestro era il solo a capo dell'azienda. La volontà di Benedetto di trasmettere l'eredità ai figli di Paolo senza divisioni non implica quindi che anche loro potessero permettersi, nel caso Carletto fosse sopravvissuto allo zio, di derogare alle regole corporative.

Non è una sorpresa constatare nelle fonti che tra gli Eredi non è mai citato l'altro consanguineo, il nipote Alvise Benfatto del Friso, ed è pure significativo che Benedetto, nei testamenti pervenutici, non lo nomini nemmeno<sup>29</sup>. Per la sua

---

28 Michel Hochmann, *Peintre et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma 1992, p. 43. Marco Ferro, voce *Fraterna* in *Dizionario del diritto comune e veneto*, Venezia 1845, vol. 1, pp. 772-774, così definisce la *fraterna*: “Si dicono essere in *fraterna* compagnia quei fratelli, che dopo la morte del comun padre continuarono la comunità dei beni, né fecero ancora le divisioni. Dura la medesima compagnia anche fra i nipoti e germani maschi fino a tanto che divengano alla divisione. [...] Quando i fratelli vivono in *fraterna* compagnia se uno fa spese maggiori in beneficio della famiglia, gli altri devono risarcirlo. [...] Quindi i fratelli esistenti in *fraterna* compagnia, qualunque obbligazione contraggano senza il consenso degli altri, questa è a peso di essi soli, e non degli altri, e sono tenuti a soddisfarla colla propria lor parte, senza pregiudicare a quella degli altri. [...] Quantunque poi sia necessario l'espresso consenso dei fratelli, perché cadano a peso di tutti le obbligazioni contratte da uno di essi, nondimeno il consenso alle volte si presume, cioè quando gli altri fratelli sapessero e soffrissero che l'altro si obbligasse per tutti, poiché in questo caso si presume averne essi conferito il mandato [...]”.

29 L'unico ad avanzare l'illazione che anche Alvise dovesse rientrare nella cerchia di coloro che si definivano Eredi è stato Fiocco, *Paolo Veronese*, cit. p. 109.

biografia si deve ancora fare riferimento alle notizie tratte dalle fonti secondarie, che lo vogliono figlio di una sorella di Paolo; certo è che nel 1591, anno della redazione del primo testamento di Benedetto, Alvise poteva avere una propria bottega indipendente in quanto iscritto alla Fraglia già dal 1584<sup>30</sup>. Ridolfi riferisce che il suo apprendistato avvenne nella stretta osservanza dei precetti del maestro; tanto da raccontare, per l'ennesima volta ricorrendo a consolidata aneddotica, che quest'ultimo era costretto a nascondere le sue opere per non subire danno a causa delle imitazioni del nipote. Inoltre egli narra che Alvise si stabilì a lungo nella casa dello zio, ma non è dato sapere precisamente per quanto tempo e a quale titolo<sup>31</sup>: probabilmente vuol farci intendere che, una volta emancipato, Alvise era spesso in casa Caliarì per svolgere un rapporto di collaborazione con Paolo e con gli Eredi, dal novero dei quali però era escluso.

Non sono moltissime le tele che portano la firma degli Eredi<sup>32</sup>, e sono state sempre scarsamente considerate dalla critica. Oltre alla già citata tela con il Battesimo della chiesa del Redentore, e alla sua copia oggi a New York<sup>33</sup>, i due dipinti della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale che rappresentano l'una *Il doge Ziani rende omaggio a papa Alessandro III travestito da monaco* (fig. 3), l'altra il *Congedo degli ambasciatori veneziani* (fig. 4)<sup>34</sup>; una *Adorazione*

30 Vedi Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., II, p. 141: “Riusci assai valoroso nella via di Paolo Luigi nipote per via di sorella”. Marta Minelli, *Alvise Benfatto detto “dal Friso”*, Tesi di Laurea in Lettere, rel. Paola Rossi, Università degli Studi “Ca' Foscari” di Venezia, a.a. 1998-1999, pp. 12-13 ha ipotizzato chi potesse essere la madre di Alvise, identificandola con Margherita, la sorella più anziana di Paolo; tuttavia l'informazione rimane difficilmente comprovabile. Anche la studiosa segnala la reticenza nel testamento di Benedetto nei confronti di Alvise, ricordando che egli era maestro dal 1584. Si rimanda allo studio per ulteriori informazioni ragionate sulla biografia dell'artista.

31 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., II, p. 141: “dimorò lungamente nella casa del Zio, onde apprese il di lui vago, e felice colorire. [...] E raccontasi, che Luigi era di così felice ritentiva, che riportava nella mente le invenzioni puntuali vedute del Zio: onde, qual'ora capitava in sua casa, Paolo nascondeva tutte le opere, che di fresco fatte haveva, acciò non fossero dal Nipote divulgate”. Cfr. Boschini, *Breve istruzione* cit., p. 735. Minelli, *Alvise Benfatto*, cit., p. 13 non trova riscontro nei documenti riguardo la permanenza di Alvise in casa Caliarì.

32 Un elenco non del tutto completo si trova in Cecil Gould, voce *Caliari* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, Roma 1973, p. 700.

33 Gisolfi, *Collaboration and Replicas*, cit., pp. 81-84. Vedi nota 18.

34 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 355. lo stesso autore nella vita di Paolo le indica come opere del maestro terminate dagli eredi (vedi p. 345). Per le tele vedi Wolfgang Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987, pp. 171-172.

dei pastori oggi alle Gallerie veneziane, concepita per la chiesa di Ognissanti di Treviso (fig. 5)<sup>35</sup>; l'*Annunciazione* della Galleria Fontanesi di Reggio Emilia (fig. 6)<sup>36</sup>; una *Ultima Cena* conservata nella Certosa di San Martino a Napoli (fig. 7)<sup>37</sup>; la *Conversione di San Paolo* per un altare della basilica di Santa Giustina a Padova (fig. 8)<sup>38</sup>. Si tratta di dipinti che aspirano a mostrare l'omogeneità dello stile e la coerenza della composizione e dei dettagli iconografici; ma dove è molto difficile distinguere le mani dei diversi artefici: cronologicamente vengono

35 Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962, cat. 151, pp. 94-95. Crosato Larcher, *Per Carletto Caliari* cit., p. 113 vi vede la mano prevalente di Carletto, nonostante la pala reca la firma HAEREDES PAULI VERONENSIS FACIEBANT (ma non esclude interventi dello zio e del fratello). Opinione ripetuta da Giorgio Fossaluzza, *Treviso 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano 1998, tomo II, p. 686 e da Azzurra Cuomo, *Carletto Caliari*, Tesi di Laurea in Lettere, rel. Paola Rossi, Università degli Studi "Ca' Foscari" di Venezia, a.a. 2001-2002, p. 15.

36 Vedi la scheda sul dipinto di Alessandro Brogi in *La galleria Antonio Fontanesi nei Musei Civici di Reggio Emilia*, a cura di Massimo Mussini, Reggio Emilia 1998, cat. 32, pp. 86-87, che ripete la tradizionale attribuzione a Carletto.

37 Sempre trascurata dagli studi, la tela è indicata in quella collocazione da Gould, voce *Caliari*, cit. La Fondazione Federico Zeri ne possiede una riproduzione.

38 La tela è databile al 1589 grazie a una ricevuta di pagamento in cui compare il nome di Benedetto Caliari, pubblicata da Gaetano Milanese, Carlo Pini, *La scrittura di artisti italiani (secoli XIV – XVII)*, vol. III, Firenze 1876, p. 226, ma non più rintracciata negli archivi (in proposito vedi Thomas Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese tra Verona e Venezia: 1528-1588*, tesi di dottorato in Beni Culturali e Territorio, Università degli Studi di Verona, Verona 2012, p. 339). Vedi anche Mauro Lucco, "Heredes Pauli": *Conversione di San Paolo*, in *I benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, catalogo della mostra a cura di Alberta de Nicolò Salmazo e Francesco Giovanni Trolese, Padova ottobre-dicembre 1980, cat. 443, pp. 443-444. L'originale ubicazione della pala, che fu spostata nel Seicento nell'attuale cappella di San Paolo, non è nota. Lucco attribuisce sempre agli Haeredes il *pendant* che le sta di fronte, che per Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., I, p. 355 (il quale già assegnava il dipinto agli Eredi) rappresenta il *Martirio di San Matteo*, mentre Lucco la designa come *Martirio di San Giacomo* (fig. 9). Effettivamente l'iconografia corrisponde ai fatti che riguardano Giacomo il Minore narrati da Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Torino 1995, pp. 370-379: secondo la leggenda il santo, primo prete e vescovo di Gerusalemme, fu ucciso a bastonate nel tempio della città il giorno di Pasqua. Nella scheda l'autore coglie l'occasione per dare un'interpretazione della firma EREDES PAULI CALIARI VERONENSIS che si legge nella *Conversione*: la definisce "sigla societaria" con cui si nominava "l'impresa" o "l'associazione e la collaborazione familiare tra il fratello Benedetto e i figli Carletto e Gabriele". Come si è detto più sopra, l'opinione esposta in questo studio sul collettivo degli Eredi si discosta dalla valenza fuorviante e imprecisa che si attribuisce solitamente, riferendosi ai Caliari, al termine "società". D'altronde lo stesso Lucco sembra ricredersi qualche riga più avanti, riportando di un documento che attesta il pagamento a Benedetto della tela; egli infatti torna inevitabilmente a delineare una concezione piramidale dell'organizzazione dell'atelier ("il nome del fratello di Paolo non è peraltro vincolante, dato che i pagamenti andavano fatti al capobottega").

collocati tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, molti nel biennio 1588-1589, e almeno alcuni sono ritenuti dei completamenti di lavori già incominciati da Paolo e sospesi per la sua morte; questo è sicuramente il caso ad esempio delle tele per la Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, per cui sono stati infatti individuati degli studi preparatori di Paolo<sup>39</sup>.

Il dipinto più felice è l'*Adorazione dei pastori* delle Gallerie (fig. 5), sulla cui datazione e sulle informazioni di contesto si parlerà più avanti; per ora basti sapere che pur essendo firmata dagli Eredi, essa è collocabile a un periodo avanzato della loro produzione, alla metà degli anni Novanta. In questo dipinto non si scorgono differenze di resa pittorica, tanto che vi si è voluta riconoscere la mano di un unico artefice, cioè Carletto<sup>40</sup>. Non si scorge inoltre nessuno sbilanciamento compositivo e nemmeno qualche scarto significativo nell'utilizzo di un repertorio iconografico collaudato nelle sue modalità di rappresentazione e nei suoi significati. Per rendersene conto è sufficiente confrontare il dipinto con gli altri quadri raffiguranti lo stesso soggetto, sia di Paolo che della bottega<sup>41</sup>. È

39 Vedi Richard Cocke, *Veronese's Drawings*, London 1984, cat. 92-93, pp. 217-218. Si tratta di due fogli, uno conservato all'Albertina di Vienna e l'altro a Monaco, che rendono evidente il processo di elaborazione dei dipinti raffiguranti *Il doge Ziani rende omaggio a papa Alessandro III travestito da monaco* e il *Congedo degli ambasciatori veneziani*.

40 Quadro dato a Carletto anche in relazione a un disegno generalmente a lui attribuito (vedi *infra*, pp. 139-140, anche per una trattazione più dettagliata della pala): cfr. Dalla Costa, *Lot e la famiglia*, cit., p. 58 e Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., p. 385.

41 Si prendono in considerazione i seguenti dipinti: *L'Adorazione* proveniente da Santa Maria dell'Umiltà, che con le altre della stessa sede, oggi è posta nel soffitto della cappella del Rosario di Santi Giovanni e Paolo (essendo citata da Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1881, tomo VI, p. 595) è datata concordemente collocata nel primo periodo veneziano di Veronese, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, e vi viene riscontrata la collaborazione di Benedetto: spunto importante per il nostro ragionamento: vedi Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, *Paolo Veronese*, Milano 1995, cat. 95-97, pp. 130-131). *L'Adorazione*, oggi posta nella stessa cappella, concepita per la chiesa dei Crociferi, bellissimo dipinto dalla difficile datazione in cui molti studiosi hanno di nuovo intravisto interventi di bottega (vedi *Ibid.*, cat. 98, p. 133). *L'Adorazione* di San Pietro di Castello gode invece di un approfondito studio della committenza della cappella dove è situata: Thomas Martin, *Grimani Patronage in S. Giuseppe di Castello: Veronese, Vittoria and Smeraldi*, in "The Burlington Magazine", vol. 133, n. 1065, 1991, pp. 825-833 la data sulla base dei documenti tra il 1582 e il 1583, e la ritiene in gran parte di bottega (smentendo le ipotesi di Sandro Sponza, *La Natività Grimani di Paolo Veronese a San Giuseppe di Castello*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, cit., pp. 412-419; si nota inoltre che il disegno conservato a Berlin-Dahlem, che ha nel verso un messaggio spedito il 19 gennaio 1585 da Treviso, non è evidentemente legato alla pala Grimani. Cfr. Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., cat. 116, p. 272).

evidente la ricorrenza dei dettagli non solo tradizionalmente richiesti per la rappresentazione dell'episodio, come l'ambientazione in una capanna eretta tra rovine classiche, o gli angeli che sorreggono un panno con la scritta GLORIA IN EXCELSIS DEO. Ma si ripete pure un dettaglio di grande portata concettuale: l'agnello morto, evidente simbolo del sacrificio, in genere opportunamente posto in prossimità di Maria e del bambino, e a cui i diversi gesti dei pastori richiamano l'attenzione dello spettatore. Questi dettagli ricorrenti vengono sempre variati; anche nelle tele dove la prevalenza della bottega sembra percepirsi maggiormente, non appaiono troppo vincolati dall'utilizzo di cartoni, dimostrando una certa libertà di inventiva anche per i collaboratori.

Ancor meno riverente nei confronti degli schemi compositivi sperimentati da Paolo è una tela di analogo soggetto, firmata da Carletto: si tratta dell'*Adorazione dei pastori* per la chiesa di Sant'Afra a Brescia (fig. 10). Non è un brutto dipinto, tuttavia gli antichi giudizi entusiastici ripetuti anche più recentemente, vanno decisamente ridimensionati<sup>42</sup>. Pur recuperando l'importante dettaglio dell'agnello, la scena è poco equilibrata, affollatissima, e le numerose comparse sono colte da una vaga concitazione che distrae l'attenzione dal gruppo con Maria e il Bambino; le architetture classicheggianti si squarciano poco coerentemente al centro per mostrare un paesaggio in lontananza; mentre al di sopra si vede un cielo popolatissimo di angeli concertanti.

A partire dall'individuazione delle tele firmate sono state avanzate diverse assegnazioni in favore del collettivo, accolte o smentite in un'altalena attribuzionistica volta o a confermare la cooperazione o a rilevare lo stile preponderante di uno dei Caliori, con una particolare predilezione da parte di tutti per Carletto, il figlio minore. Non è ancora chiaro in realtà quali fossero le modalità di lavoro della bottega prima e dopo la morte di Paolo, tanto scarse sono le testimonianze a riguardo. Si rende necessaria una ridiscussione del problema.

---

42 Crosato Larcher, *Per Carletto Caliori*, cit. p. 112. La studiosa colloca il dipinto in una data prossima all'*Adorazione* delle Gallerie, ma non sono state fornite delle evidenze a riguardo. Per la stessa chiesa la bottega dipinse anche il *Martirio di Sant'Afra* in cui compare la firma di Paolo, per questo motivo datata verso il 1588.

## Il giallo di una lettera scomparsa, e altre lettere

Il problema dell'organizzazione del lavoro all'interno dell'atelier veronesiano è a tutt'oggi lontano da una chiara risoluzione; anche perché un'indagine approfondita condotta sulle poche e pretese evidenze rileva innanzitutto un piccolo giallo destinato a rimanere irrisolto. Il mistero riguarda una lettera non datata di Benedetto inviata a Giacomo Contarini, con ogni probabilità poco dopo la morte di Paolo, pubblicata come inedita nel 1840 da Gaye nella sua raccolta di “carteggi d'artisti”, ma in realtà già resa nota nel 1834 da un impeccabile erudito come Cicogna nelle *Inscrizioni veneziane*<sup>43</sup> e da sempre ricordata dagli studiosi come diretta testimonianza del *modus operandi* degli Eredi.

Orra per non aver posuto più presto adempisco il mio voto con questa umil presenzione (sic) a V. S. Ill. questo per non esser ingrato d'amore e al debito che li abiamo per li favori ricevuti. Però essendo noi pittori [h]o voluto come in specchio dimostrar la sua idea inclinazione e disposizione, come io [h]o posuto bene conoscerla. Dunque come da me disegnato, da Carlo abosiato e da Cabriel finito; la prego che lo aceti e lo veglia come Genio suo, concetto nelle nostre menti, però finto è gionto di pelegrinaio a il suo albergo, e trovato lo amor sensitivo con lo amor inteletivo lo oprema gli scavesi i strali, e tercule rapresentando il suo nobil operare con il bordone del pelegrino e con il cane rapresentando la fede, scasia e fuga il vizio e il pelegrino san jacomo ocupatosi con la industria, la virtu li adorni il capello della sua girlanda; i libri, l'artiglieria, e li altri stromenti matematisci con l'architettura nella qual si comprende parte di prospetiva, con que' abbelimenti de quadri finti, dimostra le litere e l'armi e l'altre qualità che la fa resplendere; per il che tuti che sono

---

43 Cfr. Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1840, tomo III, p. 551; e Cicogna, *Delle Inscrizioni veneziane*, vol. IV, cit., p. 197. Si riporta la trascrizione di Cicogna, a riconoscimento del suo primato, ma anche perché dimostra di aver studiato la scrittura di Benedetto, citando il suo testamento del 1591. L'erudito precisa: “Una lettera autografa di Benedetto Caliarì nella quale descrive un quadro allegorico in rame eseguito pel veneto patrizio Giacomo Contarini”. La trascrizione di Gaye presenta alcune varianti che puntualmente Cicogna segnala (vedi *Ibid.*, vol. VI, Venezia 1853, parte II, *Correzioni e giunte*, pp. 907-908).



alla virtù inclinati degnamente vi onora; e noi quali siamo riverenti vi bascian le mani oferendoli di quel poco de huomini, animali, architettura, et paesi, per questo breve sugetto a posono capire.

Prima di analizzare il contenuto piuttosto sconnesso e per molti aspetti sibillino dello scritto, si deve constatare che il mistero che lo riguarda concerne innanzitutto l'attuale ubicazione della lettera, che non è più possibile rintracciare nel codice miscelaneo di manoscritti della Biblioteca Marciana indicato sia da Cicogna che da Gaye<sup>44</sup>. Con grande sorpresa del lettore, infatti, aprendo il volume non sarà possibile trovare lo scritto firmato da Benedetto, bensì solo qualche annotazione sul suo trafugamento. Il 2 luglio 1855, il bibliotecario Giuseppe Valentinelli scriveva che il crimine doveva essere stato compiuto dopo il 1840, anno di pubblicazione di Gaye, il quale perciò era velatamente additato come il maggiore indiziato<sup>45</sup>. L'onnipresente Cicogna, in un'altra nota a seguito di quella di Valentinelli (senza data, però sicuramente prima del 1853, anno di pubblicazione del sesto volume delle *Inscrizioni*), informava gli studiosi, con parole di sdegnata rivendicazione, che la lettera era già stata da lui pubblicata, e sottolineava che non doveva perciò comparire in un "carteggio inedito"; tuttavia lo leggiamo altezzosamente magnanimo visto che attenuava i capi d'imputazione attribuiti al collega e avanzava l'ipotesi che questi potesse averla copiata dalle *Inscrizioni*, o trascritta da un apografo poco fedele all'originale<sup>46</sup>.

44 Il codice in questione è il BNM, Ms. It. Cl. 11 n° 90. Quasi nessuno studioso ha prima opportunamente verificato tale fonte, ma ha sempre citato la lettera tramite la trascrizione di Gaye, a partire da Caliarì, *Paolo Veronese*, cit., pp. 177-178. Cfr. Gisolfi, *Collaboration and Replicas*, cit., p. 73-74 e Andreas Prieuer, *Ancora sul "Sant'Ercolano e l'angelo" di Benedetto Caliarì*, in "Arte Veneta", 64 (2007), pp. 196-201. Hans Dieter Huber, *Paolo Veronese. Kunst als Soziales System*, München 2005, p. 434, nota 198, segnala però che essa è scomparsa.

45 *Ivi*: "N.B.: Gli scritti *Discorso sopra il Cragno* e *Lettera autografa di Benedetto Caliarì* furono trafugati (essendosene per ciò tagliate le coreggia cui erano raccomandati) molto probabilmente dopo il 1840, dacché in quest'anno pubblicossi da Giovanni Gaye la lettera stessa, coll'indicazione Marciana Cod. XI – n° 90". Conclude sospirando: "In onta all'indicazione errata, fu chi giovossene. Venezia, 2 luglio 1855."

46 *Ivi*. Cicogna merita la citazione soprattutto nei casi in cui si presenta come erudito rigorosissimo (sono le occasioni che ce lo rendono maggiormente simpatico): "La lettera di Benedetto Caliarì fu stampata per la prima volta da me Emanuele Antonio Cicogna a pag. 197 del volume IV delle *Inscrizioni Veneziane* fin dal 1834, citando il nome e la classe del

Al di là del piccolo giallo insoluto e delle antiche schermaglie tra dotti, in prima istanza la scomparsa della lettera costituisce naturalmente un insormontabile problema per la verifica dell'autenticità dello scritto tramandato. È meritevole di fiducia Cicogna che, oltre a dimostrarsi estremamente puntuale nella sua erudizione, aveva letto il primo testamento di Benedetto: egli assicura che la missiva è autografa, e da lui ci si aspetta un'analisi paleografica attenta. L'autografia è data per scontata da tutti coloro che l'hanno citata successivamente, anche perché la lettera coinvolge un personaggio dello spessore di Jacopo Contarini<sup>47</sup> e sembra offrire una prova inconfutabile del metodo di lavoro degli Eredi. L'attenzione si è soffermata in particolare sulla frase: “come da me disegnato, da Carlo abosato e da Cabriel finito”, che per diversi studiosi starebbe ad indicare le modalità con cui la bottega di consueto si divideva il lavoro<sup>48</sup>. Questo vero e proprio schema interpretativo, applicato macchinalmente nello studio di diverse commissioni e nell'analisi delle dinamiche di realizzazione di vari dipinti, ha prodotto una letteratura critica che ha perpetuato, senza il necessario spirito critico, tale vulgata<sup>49</sup>. Occorre dunque riconsiderare i contenuti

---

codice Marciano – e quindi può essere stata copiata dalla mia stampa e non dall'autografo; e se l'autografo del 1840 era già da me stato pubblicato, non poteva più entrare in un carteggio inedito d'artisti [sottolineatura dell'autore]. Riscontrata però la stampa mia con quella del Gaye devo dire che non è copiata dalla mia, ma da un apografo che gli fu mandato, non affatto fedele, quindi io posso dire che la mia stampa è fedelissima all'autografo”. Nelle *Inscrizioni* però in proposito è più modesto e utilizza parole più temperate: “Dopo che io il primo sin dal 1834 aveva pubblicato la lettera di Benedetto Caliari a Giacomo Contarini, la vidi ristampata nel Tomo III, pag. 551 del *Carteggio inedito di artisti* del dottore Giovanni Gaye. Firenze. Molini 1840. [...] Essendomi alcun tempo dopo recato alla Marciana non vi trovai più la lettera del Caliari, vedendosi chiaramente essere stati tagliati i fili che tenevano unita la miscellanea per levarvi la lettera, e con essa un mss. opuscolo intitolato *Discorso sopra il Cragno*. Non posso quindi conoscere chi sia stato più fedele nel copiarla; ma a me pare di non avere errato”.

47 Per la biografia del personaggio vedi Wolters, *Storia e politica*, cit., *passim*: notoriamente, uno degli ideatori con Girolamo Bardi e Giacomo Marcello della decorazione pittorica delle Sale del palazzo; in quanto rampollo di nobilissima famiglia, al centro di una consistente rete di relazioni che comprendeva i Barbaro e Andrea Palladio; ebbe un importante ruolo nell'organizzazione dei festeggiamenti per la visita di Enrico III nel 1574; fu committente del quadro raffigurante il *Ratto di Europa* che oggi si trova a Palazzo Ducale.

48 Solo Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 114 non dà molta importanza al contenuto della lettera, e invita a non giungere a conclusioni affrettate e generalizzanti.

49 Ad esempio Prieuer, *Ancora sul “Sant'Ercolano e l'angelo”*, cit. ha voluto dimostrare come le fasi di realizzazione della pala di Sant'Ercolano nella chiesa di Sant'Andrea a Toscolano Maderno (in provincia di Brescia; fig. 11), corrispondano a quelle descritte da Benedetto,

della lettera, per quanto confusi, per evitare ipotesi precipitose, giudizi semplificatori, schematiche forzature e di conseguenza arbitrarie attribuzioni.

Innanzitutto, non è affatto detto che Benedetto in questa missiva stia descrivendo il sistema della bottega. La constatazione che il fratello di Paolo si sta riferendo a un evento occasionale, vale a dire alla produzione di un regalo per Jacopo Contarini (un quadretto in rame dipinto), è confermata dalla formula “adempisco il mio voto con questa umil presenzione [...] per non esser ingrato d'amore e al debito che li abbiamo per li favori ricevuti”. I toni non sono estranei all'adulazione (“noi quali siamo riverenti vi bascian le mani”), e probabilmente Benedetto non intendeva solo ricambiare un favore a un sempre potenziale e prestigioso committente come il Contarini, ma fare della buona pubblicità a una “ditta” i cui membri erano capaci di fabbricare congiuntamente anche un dono, dimostrando così una riconoscenza condivisa dal capobottega e dai suoi lavoranti. La maggiore preoccupazione di Benedetto è quella di promuovere l'idea di una collaborazione efficiente, che riesce a garantire un esito unitario, compiuto in sé stesso e omogeneo sul piano compositivo e quindi del significato anche quando gli sforzi di tutti si sottopongono completamente alle direttive del committente (“essendo noi pittori [h]o voluto come in specchio dimostrar la sua idea inclinazione e disposizione, come io [h]o posuto bene conoscerla. Dunque come da me disegnato, da Carlo abosiato e da Cabriel finito; la prego che lo aceti e lo veglia come Genio suo<sup>50</sup>, concetto nelle nostre menti”).

---

assumendolo come episodio paradigmatico. Nonostante sia evidentemente di bottega, la pala è firmata “Paulo Calliari Veronese f.”, quindi collocata in una data precedente alla morte del capobottega. Il processo creativo individuato da Prierer è questo: uno schizzo dell'University Art Museum di Princeton, attribuito a Paolo da Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., cat. 118, p. 279; un disegno di grandi dimensioni attribuito a Benedetto da Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 205; modello a olio attribuito da Prierer a Carletto Caliari “per motivi stilistici e particolari naturalistici che ricordano Francesco Bassano”; infine la pala realizzata da Benedetto con la collaborazione di Carletto. Pur essendo, in questo caso, un processo creativo plausibile, si nota che la schematicità, vagamente tendenziosa (quindi pericolosa), dell'assunto continua oltretutto a trascurare il problema costituito dal ruolo di Gabriele in bottega.

50 È doverosa una precisazione a proposito dell'espressione “genio suo”. Gisolfi, *Collaboration and Replicas*, cit., p. 74 e Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 193, ritengono che Benedetto si riferisca al genio di Paolo, che gli Eredi garantirebbero e riprodurrebbero nelle loro opere, a perpetuazione di quella del maestro. Risulta improbabile, perché Paolo non è citato direttamente; il senso che se ne ricava è che gli Eredi in questo caso hanno elaborato un'idea

Tutti gli Eredi dunque si sono messi a disposizione del Contarini e della sua ideazione iconografica. Non è possibile constatare quanto del paradosso costituito dal contenuto confuso della lettera sia attribuibile alle incerte capacità di scrittura di Benedetto, il quale peraltro nei testamenti risulta comprensibilissimo e che, a detta di Ridolfi, si diletta a comporre versi<sup>51</sup>. Alla lettura, l'ecphrasis appare sconnessa e del tutto incoerente: in un'accozzaglia iconografica, si sarebbe congiunto il mito di Ercole con l'immagine di San Giacomo, tutto in funzione della celebrazione del Contarini come uomo sommamente dotto, morigerato e devoto. Ciò che è ora importante non è tanto cercare di intuire cosa fosse rappresentato in questo “quadretto in rame”, ma sottolineare effettivamente l'importanza attribuita al lavoro di squadra: non però nei termini di una dichiarata e abituale organizzazione del lavoro, ma come mossa pubblicitaria. Gli specialismi del resto erano pressoché inaccettabili nella pratica di bottega, che doveva preparare degli artigiani qualificati in tutte le fasi della lavorazione del prodotto e avvalersi di collaboratori capaci di intervenire in ogni evenienza.

Ancora prima della morte di Paolo, alcune lettere inviate al maestro dai futuri Eredi attestano come essi fossero tenuti a fornirgli disegni preparatori da sottoporre al suo giudizio, e a sottostare alle sue direttive pur avendo ciascuno una certa libertà nel concepire opportune iconografie. Ne è una prova un disegno di Carletto Caliarì databile al 1588, dunque quando egli era diciottenne, e inviato da Poisolo, raffigurante un soggetto non chiaro e niente affatto coerente nell'ambientazione, ma nel quale si vuole riconoscere uno studio per l'episodio di *Amore e Psiche*. Esso nel retro reca l'iscrizione (figg. 12-13):

Io Carlo Caliarì feci il presente disegno per la Sala di Ca Cornaro a  
Poisolo per il spazio grande. Al'honorando Sign. Paolo Caliarì. S. Apostolo

che era stata inizialmente concepita dal Contarini.

51 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 360: “Fù di convenevole intelligenza nelle buone lettere, compose versi volgari, e Sattire pungendo i costumi di quell'età”. Dei versi non è rimasta nessuna traccia, ma una prova della “convenevole intelligenza” è sicuramente la lunga invocazione a Dio nel testamento del 1591, in cui Benedetto svela una solida e ampia cultura religiosa che attrae l'attenzione sulla sua spiccata devozione.

Venezia.

Carissimo Sign. Padre mi ritrovo al fine dell'opera della Salla, e l'Illustrissimo vorrebbe che seguitassi anco nella Camera verso il giardino, avisattemi quello che devo fare<sup>52</sup>.

Diversi altri disegni sono stati usati come missive da inviare a Paolo. Ne è un noto esempio il foglio conservato a Oxford (figg. 14-15), già individuato come studio per il *Noli me tangere* della chiesa di Santa Maria Maddalena di Treviso, una pala d'altare datata verso il 1580 e realizzata da Paolo con un collaboratore, che da qualcuno è stato individuato in Francesco Montemezzano<sup>53</sup> ma che con ogni evidenza dovrebbe essere invece Benedetto. Il disegno preparatorio mostra in realtà qualche discrepanza con il dipinto; la lettera frammentaria che si legge nel verso deve essere stata inviata a Benedetto dal capobottega, e vi si parla di un libro che Paolo voleva procurarsi<sup>54</sup>. Nell'ultimo periodo di attività di Veronese la prassi lavorativa era evidentemente piuttosto

---

52 Il disegno, conservato a Monaco presso la Staatliche Graphische Sammlung, e la lettera retrostante sono riprodotti in Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., cat. 158, p. 335 e Huber, *Paolo Veronese*, cit., doc. 21, p. 520, ma il disegno fu segnalato da Hans Tietze, Erica Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th centuries*, New York 1944, n° 2206, p. 358. Missiva interessante anche per l'indirizzo a cui è inviata, che corrisponde alla prima residenza di Paolo a Venezia, citata nella redemica del 1554 di Vincenzo Zen: "una casa de statio dove io habito posta in la contra de santo Apostolo [=san Giacomo Apostolo] sopra la fundamenta de Croxechieri fo mesa ducati quaranta. Item una meza in Corte de la Candela con altro tanto locho di sopra tien el tuto ad affitto ser Paulo Veronese pictor per ducati trentaduo" (vedi Terisio Pignatti, *Veronese*, Venezia 1976, doc. 7, p. 251). Cfr. le considerazioni di Dalla Costa, *Lot e la famiglia*, cit., p. 52. Altre case furono affittate da Paolo durante tutto l'arco della sua vita (non una di sua proprietà): il 18 gennaio 1565 risulta abitante a san Felice nella casa di Vincenzo Morosini (ibid., doc. 29, p. 254); in data 15 novembre 1572 nella casa di Jacopo Federici in calle Mocenigo a san Samuele (residenza che dichiara anche nella condizione di decima del 1582). A proposito delle abitazioni, vedi anche Hochmann, *Peintre et commanditaires à Venise*, cit., p. 43; ma ragionamenti molto approfonditi sui traslochi dei Caliarì sono in Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., pp. 165-170.

53 Per la pala di Santa Maria Maddalena di Treviso, l'attribuzione è stata avanzata da Luciana Crosato Larcher, *Proposte per Francesco Montemezzano*, in "Arte Veneta", 26 (1972), p. 80. Ma per una discussione del disegno in relazione al dipinto, e per un'analisi della commissione vedi *infra*, pp. 148-154.

54 A proposito del disegno vedi Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., cat. 115, p. 271: egli ritiene la scrittura di Benedetto, ma a un confronto con la grafia dei testamenti questa ipotesi viene meno. È più probabile che si tratti della grafia di Paolo. Vedi però anche le recentissime considerazioni di Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., p. 311, che attribuisce il disegno a Benedetto, ma anche la scrittura retrostante proprio per confronto con i testamenti.

libera anche in fase progettuale e si modificava di caso in caso: i disegni potevano essere realizzati dai collaboratori o dal maestro, fermo restando che l'ultimo giudizio spettava sempre a quest'ultimo.

Anche dopo il 1588, quando erano operativi gli Eredi, le cose continuarono a funzionare in questo modo. Una testimonianza eloquente che l'organizzazione anche dopo la morte di Paolo non doveva essere così rigidamente strutturata nella suddivisione delle fasi lavorative è fornita dalle ricevute di pagamento del 1590-91 riguardanti la commissione del ciclo di tele per il refettorio del convento di San Giacomo della Giudecca, per le quali la critica riconosceva la prevalente mano di Benedetto. Stando alla documentazione, in realtà è Gabriele Caliari colui che dirige gli affari e riceve il saldo per i quadri dipinti con lo zio e il fratello, in quelle che sono le uniche testimonianze scritte che lo riguardano: egli si qualifica esplicitamente come il portavoce degli Eredi, utilizzando la prima persona plurale a sottolineare il lavoro di squadra<sup>55</sup>.

Il primo documento deve riferirsi alla tela con il *Convito in casa di Simone* (fig. 16), oggi presso il Palazzo Municipale di Verona:

Adi 13 settembre 1590. Recevi io, Gabriel Caliari, duchatti cinquanta dal reverendo padre fra Cosmo prochurattor nel monasterio di s. Jacomo della Zudecha; et questi sono a buon conto del quadro che noi li habbiamo fatto nel suo refettorio. Val ducati 50. Io Gabriel sopradito servitore.

È un quadro concepito con rigorosa simmetria e con una studiata (sebbene più volte sperimentata) costruzione scenica, tanto da meritare l'attenzione di Ridolfi, che non a caso la ricorda come opera degli *Haeredes* mettendo l'accento sulle architetture e sulle statue all'interno delle nicchie<sup>56</sup>. Ma, come spesso accade quando si riconosce l'ideazione di Benedetto, è anche piuttosto affollato di

---

55 Anche per Hochmann, *Peintre et commanditaires à Venise*, cit., p. 77-78, i documenti riguardanti san Giacomo della Giudecca sono importante testimonianza del lavoro spiccatamente collettivo che gli Eredi spesso desideravano perseguire.

56 Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., I, p. 354: “Dipinsero poi una gran tela per lo Refettorio de' Padri di san Iacopo della Giudecca, ov'entra nostro Signore alla Mensa di Levi Banchiere [...]. E quell'istoria compartita di colonne, et archi: con statue in nichie, e belle architetture di lontano”.

personaggi. Il secondo documento riguarda invece le tele per il soffitto con l'*Assunzione*, l'*Annunciazione* e la *Visitazione* (figg. 17-19), oggi pervenute alle Gallerie veneziane:

Adi 2 marzio 1591 in Venetia. Recevi io, Gabriel Caliari, dal reverendo padre fra Cosmo procurator nel monasterio di s. Giacomo della Zudecha duchatti quaranta cinque; et questi sonno per compitto pagamento delle opere fatte nel suo reffetorio, havendolli fatto bonno duchatti cinque per tella che a noi restò nelle manni dell'avanzo da primi quadri del soffittado. Val in tutto d. 50<sup>57</sup>.

Ridolfi le cita come opere di Paolo, ma oggi gli studiosi tendono ad escludere questa ipotesi, preferendo l'assegnazione agli Eredi, da tempo comprovata da questi documenti ma verificabile anche sulle immagini, se si tiene conto ad esempio che l'angelo annunciante assume una posizione molto simile a quella di diverse versioni del soggetto date a Benedetto oppure più in generale alla bottega, dando l'impressione che esistesse un modello a cui i vari membri della stessa potevano attenersi. Si può pensare a un cartone oppure o almeno un disegno che ha potuto circolare per molto tempo nella bottega, dato che le varianti di questo personaggio si contraddistinguono sempre per i dettagli permanenti del braccio destro che indica verso l'alto e la gamba sinistra un poco avanzata: come nella *Annunciazione* degli Uffizi<sup>58</sup>, che risale agli anni Cinquanta (fig. 20), o nei pennacchi dell'arco di trionfo della chiesa di san Sebastiano (figg. 21-22)<sup>59</sup>. Anche l'angelo dell'*Annunciazione* per la Scuola dei Mercanti discende

---

57 I documenti, conservati all'ASVe, San Giacomo della Giudecca, b. 17, n. 687 alla data, furono segnalati per la prima volta in occasione della mostra del 1983 alla Biblioteca Marciana su Paolo Sarpi: vedi *Fra Paolo Sarpi e i Servi di Maria a Venezia nel 750° anniversario dell'ordine*, Biblioteca Nazionale Marciana – Sala sansoviniana (28 ottobre-19 novembre 1983), cat. 171-172, pp. 91-92; ripubblicati poi da Huber, *Paolo Veronese*, cit., doc. 23-24, p. 520; cfr. Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., pp. 339-341.

58 Oggi attribuita a Paolo Veronese, anche se l'antica assegnazione a Zelotti non sembrava del tutto ingiustificata: vedi ivi, cat. 52, p. 82.

59 Lo stesso tipo è stato rappresentato da Zelotti nelle portelle d'organo a lui attribuite che oggi si trovano al Museo Civico di Padova (vedi Katia Brugnolo Meloncelli, *Battista Zelotti*, Milano 1992, cat. 21, pp. 101-102; precedentemente attribuite a Veronese). Altre tele con lo stesso soggetto e un angelo molto simile sono state assegnate a Benedetto, o sono da assegnare a lui: come ad esempio l'*Annunciazione* oggi a Sheffield (Pignatti, *Veronese*, cit., cat. 311, p. 162; fig. 23), quella dell'Escorial che si giudica in parte realizzata da Benedetto

evidentemente dallo stesso modello<sup>60</sup>. Tuttavia non è escluso, in particolare per quanto riguarda l'*Assunzione*, che gli Eredi abbiano portato a compimento un lavoro iniziato dal maestro<sup>61</sup>.

La delimitazione dei ruoli all'interno della bottega deve rimanere ad ogni modo in sospeso anche a causa dell'indeterminatezza del problema riguardante l'attività grafica di ciascuno: si è tentato più volte di darne una risoluzione ma ad esempio l'attività di disegnatore di Benedetto, solo recentemente riscoperta, non è ancora stata adeguatamente chiarita dagli studiosi<sup>62</sup>. È chiaro ormai che nello studiare il *modus operandi* degli Eredi non sia fruttuoso e nemmeno credibile impostare il problema nei termini di una suddivisione delle competenze per analizzare la genesi delle opere collettive. Ogni individualità è più riconoscibile osservando il prodotto finito, non tanto sul piano dello stile ma su quello compositivo e iconografico.

---

(ivi, cat. A78, p. 180; fig. 24), i due quadri che furono a San Francisco al De Young Memorial Museum (ivi, cat. A285, p. 207), quella del Museo Provinciale di Torcello (ivi, cat. A300, p. 209).

60 Non a caso Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliari*, cit., p. 122 ha proposto che Benedetto abbia dipinto su disegno di Paolo. Vedi *infra*, pp. 47-48 per una lettura più approfondita dell'immagine.

61 Ivi: "il Zio terminò tutti gli ornamenti, che cingono le Pitture del soffitto di Paolo". Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 12 si domanda se il fregio a fresco, di cui rimangono frammenti alle Gallerie, per la scarsa qualità possano essere dati a Gabriele; alcune mezze figure sono attribuite a Carletto. Luciana Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliari*, in "Arte Veneta" 23 (1969), p. 128, riteneva le tele del soffitto realizzate prima della morte di Paolo, ma esclusivamente dagli Eredi, ed è l'occasione per esprimere un giudizio negativo proprio su Benedetto: "La poca organicità della composizione fa pensare che Benedetto abbia ideato il dipinto senza servirsi di un disegno o di suggerimenti di Paolo, dando così la misura delle sue scarse capacità creative".

62 Era sempre stato privilegiato lo studio dei disegni attribuiti a Carletto, in modo particolare dei ritratti che dimostrerebbero un influsso da Leandro Bassano, a giustificare così la testimonianza di Ridolfi dell'apprendistato presso la bottega veneziana dei Da Ponte. Un incentivo alla riconsiderazione del problema dei disegni di Benedetto è stato fornito da Francesca Nodari, *Per Benedetto Caliari disegnatore*, in *Calepino di disegni*, I, *Disegni dal Veneto fra Cinque e Seicento*, a cura di Anna Forlani Tempesti, Rimini 2002, pp. 21-46. Vedi anche *infra*, p. 66, nota 129 e pp. 70-71.



## Principi architettonici nella pratica dell'atelier veronesiano.

### Diversi casi a confronto

Le ideazioni di Benedetto si distinguono in maniera evidente dai quadri che si attribuiscono al solo Carletto: osservando per esempio ancora le tele concepite per la Scuola dei Mercanti, da tempo assegnate alla sua collaborazione con il maestro, salta all'occhio che il fratello di Paolo tendenzialmente si pone come interprete della vocazione teatrale che caratterizza la pittura veronesiana<sup>63</sup>. Egli porta alle estreme conseguenze il riferimento a Palladio e alle sue riflessioni sulla struttura della scena che l'architetto aveva ricavato dalla lettura e dall'interpretazione dei passi controversi di Vitruvio. Tali ricerche per l'architetto ebbero il loro coronamento nell'elaborazione dell'arco di proscenio nella progettazione del Teatro Olimpico di Vicenza (fig. 25)<sup>64</sup>. Nel recupero del teatro

63 Su questa caratteristica della pittura di Paolo, vedi soprattutto David Rosand, *Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese*, in "The Art Bulletin", 55, n. 2 (1973), pp. 217-239, fondamento anche per le considerazioni che seguono; per più recenti considerazioni dello stesso autore, vedi anche Id., *Véronèse*, cit., pp. 164-166. La funzione scenica delle architetture riprese da Palladio e Sanmicheli era già stata rilevata anche da Anna Maria Brizio, *La pittura di Paolo Veronese in rapporto con l'opera di Sanmicheli e del Palladio*, in "Bollettino del CISA A. Palladio", II (1960), p. 23; anche Sergio Marinelli, *Lo spazio ideologico di Paolo Veronese*, in "Comunità", n. 173, XXVIII (settembre-dicembre 1974), pp. 302-364 nota l'analogia dello spazio dipinto da Veronese con le scene teatrali, ma maggiormente sotto un punto di vista ideologico, piuttosto che come riflessione artistica e teorica da parte del pittore a confronto con gli architetti: lo spazio messo a punto da Veronese sarebbe espressione dell'egemone classe aristocratica committente. Pur partendo da giusti presupposti, si tratta di un giudizio limitante nei confronti di Veronese per diversi aspetti: perché si conforma al pregiudizio che vede nella sua pittura un prevalente carattere ornamentale, a scapito della componente concettuale; perché svilisce la cultura figurativa e architettonica del pittore, e la sua indipendenza intellettuale nell'elaborazione di un linguaggio personale; perché non tiene conto che l'apparato scenico, nella sua struttura e nei suoi dettagli, può avere una funzione simbolica che si deve valutare caso per caso.

64 Le osservazioni di Licisco Magagnato in proposito sono illuminanti (vedi Licisco Magagnato, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano 1992; ma fondamentali rimangono anche id., *The Genesis of the Teatro Olimpico*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 14, n. 3-4 (1951), pp. 209-220 e id., *Il teatro di Andrea Palladio*, in *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia 1954, pp. 50-75). Palladio si attenne allo schema vitruviano già all'epoca della pubblicazione del commento di Barbaro nel 1556, per cui fornì le illustrazioni (vedi Daniele Barbaro, *I dieci libri di architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia*, in Venetia per Francesco Marcolini 1556, pp. 150-160); elaborò anche diversi rilievi di monumenti antichi, come i teatri romani di Verona e Pola, che costituiscono una speciale fonte di ispirazione per Palladio (cfr. Giangiorgio Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1958, pp. 91-95, che riproduce i disegni del Royal Institute of British Architects di Londra): il progetto del

antico, Palladio affronta il problema del fronte scenico (*frons scenae*) come elemento monumentale che valorizza l'area del proscenio: a partire dall'antica *columnatio* a due ordini (fig. 26), egli concepisce il *frons scenae* come una cortina architettonica le cui aperture lasciano intravedere delle prospettive retrostanti di strade cittadine, in una struttura che somiglia a un arco di trionfo: mentre la *frons scenae* del teatro classico era un colonnato, Palladio la trasforma in una specie di parete divisoria che distingue lo spazio del proscenio dallo spazio prospettico che si vede attraverso gli archi<sup>65</sup>. David Rosand è stato il primo a constatare che le logge e i colonnati che si vedono in diverse cene dipinte da Veronese corrispondono alla funzione del frontescena che lascia intravedere un fondale prospettico, specie nel caso della *Cena in casa di Levi* delle Gallerie (fig. 27); e Licisco Magagnato riteneva che Palladio intendesse “muoversi nello spirito di un'equilibrata ricerca di far intravedere altri spazi fissi in secondo piano [...], anche in consonanza con la spazialità della pittura veronesiana, linguisticamente così affine alla sua, specie nei grandi teleri delle *Cene*”<sup>66</sup>. Nella *Cena in casa di Levi* i tre archi della loggia che funge da *frons scenae* servono anche per organizzare e ordinare la scena, dividendo l'immagine in diverse unità isolate. In questo modo l'arco diventa cornice che enfatizza l'azione drammatica che si svolge all'interno: un'idea che anche Palladio doveva ritenere essenziale

---

Teatro Olimpico fu il frutto di una riflessione lungamente meditata. Bisogna ricordare che i lavori alla morte di Palladio (19 agosto 1580) erano appena iniziati, e furono conclusi negli anni successivi in particolare con gli interventi di Scamozzi.

- 65 Magagnato ha più volte sottolineato come le aperture che mostrano tali prospettive siano la soluzione adottata da Palladio nei confronti del poco chiaro problema del posizionamento dei *periactoi* del teatro di Vitruvio (elementi ruotanti a forma di prisma triangolare che mutavano la scenografia a seconda del genere drammatico rappresentato), che l'architetto antico poneva ai lati del *frons scenae*, mentre Palladio e Barbaro, forse a partire da un'errata interpretazione del testo, ritenevano si trovassero dietro tale cortina. Per questo il Teatro Olimpico rappresenta un *unicum* nella storia dell'architettura teatrale: esso nelle stesse intenzioni di Palladio concilia il modello del fondale prospettico affermato da Serlio con il recupero filologico della tipologia architettonica del teatro antico (vedi Magagnato, *The Genesis of the Teatro Olimpico*, cit., pp. 217-218; cfr. anche Rosand, *Theater and Structure*, cit., p. 222). Le prospettive che si vedono tutt'oggi sono opera di Scamozzi.
- 66 Vedi *ibid.*, pp. 225-228 (ma cfr. anche Rosand, *Véronèse*, cit., p. 203) e Magagnato, *Il teatro Olimpico*, cit., p. 50. Recentemente, a proposito della *Cena in casa di Levi*, leggi la dettagliata descrizione in termini teatrali di Maria Elena Massimi, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese. Il processo riaperto*, Venezia 2011, pp 32-37.

nella sua concezione del palcoscenico, ma certamente perseguita da Paolo come mezzo prioritario per fare risaltare i personaggi e coordinare le loro azioni.

Prendendo di nuovo in considerazione le tela degli Eredi raffigurante la *Cena in casa di Levi* oggi a Verona (fig. 28), essi dimostrano di recepire questo schema in modo forse troppo pedante, addirittura ideando un'ambientazione che appare sovrabbondante di architetture, avvalendosi di un colonnato e più indietro di un'ulteriore loggia a tre archi<sup>67</sup>. Nei dipinti attribuiti invece alla sola sua mano, Benedetto Caliari adotta con più coerenza e rigore lo spazio teatrale palladiano, in particolare nella *Natività della Vergine*, datata al 1577 (fig. 29)<sup>68</sup>. È evidente che ciò deve essere il frutto della conoscenza diretta del pensiero dell'architetto a proposito dell'arco scenico e del *frons scenae*. L'arco nel quadro in esame individua un proscenio sul quale si svolge l'azione drammatica, mentre per la sua posizione sull'asse di simmetria divide la scena in tre spazi distinti (la parte sinistra, lo spazio al centro che lascia intravedere il fondale e la parte destra). Che questa fosse una scelta ben meditata è evidente dal modello oggi conservato al Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts, fig. 30)<sup>69</sup>, in cui Benedetto aveva inizialmente concepito una semplice porta. Nel quadro con *Salomone e la regina di Saba* della Sabauda (fig. 31), che dimostra almeno l'intervento maggioritario di Benedetto nonostante Ridolfi e alcuni autori moderni la riferiscano a Paolo<sup>70</sup>, l'arco possiede ancora le stesse funzioni ma non quella di suddividere il proscenio, che quindi risulta unitario e praticato da numerosi attori; lo spettatore osserva la scena di lato, come si conviene ogniqualvolta si rappresenta in pittura e a teatro un corteo.

Più complicata, ma non priva di senso, è la scena dell'*Annunciazione* delle

---

67 Deve essere stata questa profusione di architetture a indurre Ruskin, quando la vide ancora ubicata alle Gallerie, e proporre di “staccarla dalla parete e bruciarla” (come informa Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, cit., cat. 159, pp. 98-99).

68 Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliari*, cit., p. 120.

69 Si tratta di un disegno segnalato da William R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001, p. 179 e importante per la definizione della sua opera grafica.

70 Vedi Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. 333, p. 439, che individuano solo nelle parti secondarie l'intervento del fratello di Paolo. Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliari*, cit., p. 124 e Pignatti, *Veronese*, cit., cat. A313, p. 210 pensavano a Benedetto, Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., p. 234, n. 5 la ripropone tra gli autografi del maestro.

Gallerie (fig. 32), quadro molto interessante anche per gli indizi di contesto, attribuito dalla maggioranza degli studiosi a Benedetto e datata al 1578, in prossimità della *Nascita della Vergine* di identica provenienza<sup>71</sup>. Il suo prototipo è con tutta evidenza la già ricordata tela con lo stesso soggetto oggi agli Uffizi che, per la sua datazione agli anni Cinquanta, comprova come le teorie sceniche di Palladio fossero delineate già in corrispondenza della pubblicazione del commentario a Vitruvio nel 1556 e quindi condivise dalla cerchia di artisti che frequentava Daniele Barbaro. In questo precedente un colonnato infatti divide ancora una volta il proscenio in tre settori: in quelli laterali recitano i due protagonisti, mentre in quello centrale si vede un arco, che assieme alle altre aperture della cortina architettonica mostra un fondale naturalistico. Nella tela per la Scuola dei Mercanti l'azione si svolge in un portico delimitato da colonne ioniche; oltre la balaustra si dispiega ancora, per tutta la lunghezza di quello che oramai chiameremo palcoscenico, un frontescena con aperture e un imponente arco che sfonda il timpano triangolare soprastante, su cui si adagiano delle figure allegoriche (la sua tipologia è molto simile a quella che si vede nella *Regina di Saba*, anche per la coppia di colonne corinzie che sorregge la struttura). L'arco ribadisce anche in questo caso il suo ruolo di elemento divisore della scena in settori, e del proscenio rispetto al fondale prospettico; tuttavia ha anche lo scopo di incorniciare la vista di un tempietto posto nel giardino retrostante<sup>72</sup>. Le continue delimitazioni spaziali di questo complesso impianto scenografico danno significativamente l'impressione di un luogo appartato e inviolabile, chiara metafora del mistero della verginità di Maria e immagine di lei come luogo dell'Incarnazione<sup>73</sup>.

---

71 Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. 257, p. 369-370 la attribuiscono a Paolo, nonostante diversi studiosi precedenti (fra tutti, Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliari*, cit., p. 122) si esprimessero con convinzione per Benedetto.

72 Già Puppi, *Andrea Palladio*, cit., p. 426 nel tempietto riconosceva la riproduzione della facciata della chiesa di santa Maria Nuova a Vicenza, una delle ultime opere dell'architetto.

73 Come ha dimostrato Daniel Arasse, *Les Annonciations de Veronese ou l'atelier de la devotion*, in *Nuovi Studi*, cit., pp. 209-210, Veronese mette a punto uno spazio architettonico che è immagine efficace della concezione teologica che contraddistingue l'iconografia dell'Annunciazione. Questa sarà una costante anche della bottega, che produrrà delle tele con lo stesso soggetto abbastanza ripetitive sul piano compositivo (vedi *supra*, p. 43, nota 59): ciò

L'espedito palladiano del frontescena, a cui Benedetto ricorre specie nei dipinti in cui percepisce la rappresentazione in termini spiccatamente teatrali, sul piano della composizione non è utilizzato con pura e semplice vena citazionistica, visto che variandolo si adatta a diversi tipi di azione drammatica; ma non è semplice riproduzione neppure sul piano strutturale. Si è detto che Palladio concepiva almeno formalmente questo elemento in maniera molto simile a un arco di trionfo antico; Benedetto ha enfatizzato invece il ruolo dell'arco, che a differenza di Palladio interpreta come un'apertura sovrastata dal timpano triangolare. Questa è una tipologia architettonica studiata e praticata dagli architetti sulla base dello studio dei resti archeologici; ed è il caso di notare che a Verona ne esistevano diversi esemplari, come la porta Leoni (fig. 33), l'arco dei Gavi (fig. 34) e la porta Borsari (fig. 35), tutti rilevati da Palladio nei disegni dei monumenti antichi<sup>74</sup>, studiati da Serlio (figg. 36-37)<sup>75</sup> e oggetto delle incisioni di Giovanni Caroto per almeno due volumi sulle antichità veronesi (figg. 38-40)<sup>76</sup>; nonché, costante fonte d'ispirazione anche per Sanmicheli a partire dalla realizzazione della Porta Nuova a Verona (fig. 41)<sup>77</sup>.

Il tipo più vicino a quello dipinto usualmente da Benedetto si trova però nel libro sulle antichità di Serlio, in cui questi aveva riprodotto quello che giudicava un tempio visto sulla strada tra Foligno e Roma, scrivendo che “anchora che paia cosa licentiosa, perche l'arco rompe il corso de l'architrave e del fregio; nondimeno non mi dispiacque l'inventione [...]; sia cio che esser si voglia, che la

---

che per lo studioso ne fa un “atelier della devozione”.

74 Zorzi, *I disegni delle antichità*, cit., pp. 47-54.

75 Sebastiano Serlio, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, In Venetia per Francesco Marcolino da Forlì, 1540, tav. LVI.

76 Prima per l'opera di Torello Saraina, *De Origine et amplitudine civitatis Veronae*, Veronae ex officina Antonii Putelleti 1540, poi riutilizzate vent'anni dopo per *De le antiquità de Verona* (vedi Gunter Schweikhart, *Le antichità di Verona di Giovanni Caroto: con la riproduzione in facsimile della edizione del 1560 di Paolo Ravagnan*, Verona 1977). Una lunga tradizione critica riconosce Giovanni Caroto come uno dei maestri veronesi di Paolo; secondo David Rosand, *Véronèse*, Paris 2012, p. 34 è proprio Caroto a trasmettere a Paolo l'interesse per l'archeologia.

77 Per Sanmicheli e la sua attenzione alle antichità veronesi vedi Paul Davies e David Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004, *passim*.

cosa e molto grata alla vista (fig. 42)<sup>78</sup>”. Nonostante Wittkower avesse elaborato un'ipotesi molto colta e certamente più suggestiva sulla sua origine, è possibile che anche da questo spunto Palladio abbia ideato la facciata principale di villa Barbaro a Maser, dove un arco interrompe appunto l'architrave del timpano (fig. 44)<sup>79</sup>. La soluzione anche recentemente è stata ritenuta piuttosto sconcertante, tanto che Puppi la considera come un'evidenza della manipolazione del progetto iniziale, fatta ad opera di un Veronese architetto concorrente di Palladio<sup>80</sup>. Ma “l'arco siriano”, come è chiamato, è un motivo architettonico piuttosto diffuso nella tarda antichità, già noto ad esempio a Leon Battista Alberti, che lo applicò nella chiesa di san Sebastiano a Mantova<sup>81</sup>: si vede nel palazzo di Diocleziano a Spalato, nell'ingresso del peristilio (fig. 45); ed è doveroso ricordare che Palladio possedeva dei disegni del mausoleo<sup>82</sup>, fatto che non esclude certo la possibilità che egli conoscesse il resto delle rovine.

Da molto tempo si è constatato che questo elemento desunto dal trattato di Serlio ebbe grande fortuna nella pittura veneziana dopo la pubblicazione del libro nel 1540<sup>83</sup>. Tiziano ad esempio vi ha fatto ricorso diversi anni dopo nella *Pietà*; ma lo stesso Paolo Veronese lo ha utilizzato ideando la struttura che poi accoglierà le portelle dipinte dell'organo della chiesa veneziana di San Sebastiano, nella quale l'altar maggiore su cui è posta la pala dedicata al santo

78 Serlio, *Il terzo libro*, cit., tav. LXI. Nella stessa tavola è riprodotta la presunta scena di un teatro e una porta che si trovava a Spoleto (fig. 43).

79 Cfr. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., p. 316. Rudolph Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964, p. 54 faceva derivare questo motivo dal rilievo dell'arco di Orange fatto da Giuliano da Sangallo.

80 In proposito si veda Lionello Puppi, *Per Paolo Veronese architetto. Un documento inedito, una firma e uno strano silenzio di Palladio*, in “Palladio”, serie III, anno III, fasc. 1/4, 1980, pp. 53-86; idea ripetuta in Id., *Paolo Veronese e l'architettura*, in *Paolo Veronese: disegni e dipinti*, catalogo della mostra, Venezia, 26 marzo – 10 luglio 1988, pp. 31-39.

81 Vedi Wittkower, *Principi architettonici*, cit., p. 54.

82 Zorzi, *I disegni delle antichità*, cit., p. 106.

83 La fortuna dei rilievi e delle teorie di Serlio nella pittura veneziana fu constatata prima da Cecil Gould, *Sebastiano Serlio and Venetian Painting*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, vol. 25, n. 1-2 (1962), pp. 56-64 e poi studiata con precisi riferimenti a opere di Tiziano, Tintoretto e Veronese da Erik Forssman, *Über Architekturen in der venezianischen Malerei des Cinquecento*, in “Wallraf-Richartz-Jahrbuch”, XXIX (1967), pp. 105-139 (quest'ultimo diventato un classico).

presenta la stessa cornice (fig. 46)<sup>84</sup>. L'arco siriano dà ulteriore mostra di sé tra gli abbondanti apparati del disegno dato a Paolo celebrativo della Lega Santa conservato a Chatsworth (fig. 47), un foglio che fornisce la prova definitiva di quanto in bottega fossero centrali le questioni architettoniche, in particolare a proposito dell'impostazione della scena<sup>85</sup>. Che il dettaglio non sia una prerogativa di Benedetto pare essere confermato anche dalla sua presenza in un dipinto come la *Susanna e i Vecchioni*, che faceva parte della cosiddetta “serie del duca di Buckingham” e che oggi si trova a Vienna (fig. 48): tra i più recenti contributi concordi sull'autografia di Paolo, Pallucchini riteneva tale l'attribuzione del quadro non solo per lo stile, ma anche per la messa in scena che fa perno sull'oculata disposizione delle architetture<sup>86</sup>. Ogni artista che volesse essere rispettato, a quanto pare sia all'interno dell'officina Caliaro che nelle altre, doveva avere nozioni aggiornate di architettura<sup>87</sup>. Se Benedetto ha desunto questo dettaglio dalle opere di Paolo, volendo porsi in continuità con la prassi del fratello, si può affermare che esso possa costituire un elemento importante anche per il riconoscimento del suo intervento, specialmente quando quest'arco appare come il perno di tutta la costruzione scenica fondata sul sistema della frontescena. Nelle sue intenzioni il dettaglio assolveva dunque a diverse funzioni, non solo quella relativa alla composizione: serviva a dimostrare al pubblico,

---

84 Un contratto datato 26 ottobre 1558 (trascritto da Cicogna, *Delle Inscrizioni veneziane*, vol. IV, cit., p. 154) indica che Paolo fornì il disegno al falegname che fabbricò la struttura: vedi Terisio Pignatti, *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di san Sebastiano in Venezia*, Milano 1966, p. 43. Cfr. Forssman, *Über Architekturen*, cit., p. 122 e Puppi, *Per Paolo Veronese architetto*, cit., p. 56.

85 A proposito di questo disegno attribuito a Paolo nella collezione del duca di Devonshire a Chatsworth, cfr. Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., cat. 62, p. 150 e Rearick, *Il disegno veneziano*, cit., p. 164. Tietze e Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters*, cit., n° 2165, p. 355 però lo credevano di bottega, forse per l'inusitata profusione di architetture nel fondale, che potrebbe far pensare a Benedetto.

86 Rodolfo Pallucchini, *Veronese*, Milano 1984, pp. 158-160; cfr. Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. 362, p. 466.

87 Una formazione artistica completa era spesso rivendicata dagli stessi artisti, se si tiene conto di “opere testamentarie” come ancora la *Pietà* di Tiziano. Anche Alessandro Vittoria nel proprio monumento funebre posto a san Zaccaria afferma con estrema chiarezza le proprie competenze di artista completo, esperto di Architettura, di Scultura e di Pittura; le tre arti sono rappresentate da tre statue che attorniano il busto dello scultore (vedi Lorenzo Finocchi Ghersi, *Alessandro Vittoria*, Udine 1998, p. 189).

com'era il caso degli altri artisti, la conoscenza dei principi di architettura da parte del pittore; anche in questo senso funzionava dunque come una specie di “marchio di fabbrica” di una bottega erede della specializzazione veronesiana nelle elaborazioni sceniche complesse, ma corrette sul piano della teoria architettonica. È possibile che essa costituisse anche una rivendicazione della sua originaria cultura veronese, che tanti pittori profondamente preparati in materia aveva prodotto, soprattutto sotto la protezione di Michele Sanmicheli<sup>88</sup>.

Un altro di questi sembra essere il molto spesso ignorato Dario Varotari, colui che sarà il padre di Alessandro detto “il Padovanino”. Ridolfi tramanda che fu allievo di Paolo, sebbene molti ritengano che fosse in realtà solo un aiutante occasionale: poco meno che coetaneo di Benedetto, la sua personalità artistica non è ancora stata ben definita sul versante pittorico, ma è ormai dato per assodato che unisse a questa attività anche quella derivante dalla sua formazione come architetto<sup>89</sup>. È chiaro che egli faceva parte dell'ampio *milieu* di artisti veronesi, considerando proprio la componente architettonica impiegata nei suoi dipinti: come è ben evidente nella più antica fra le sue opere note, cioè quella oggi al Museo Civico di Padova rappresentante *La Lega Santa tra il papa Pio V, il doge Alvise Mocenigo e Filippo II di Spagna*<sup>90</sup> (fig. 49), dove nella scenografia

---

88 Per Sanmicheli come promotore di giovani artisti veronesi vedi Davies-Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, cit., p. 60 che lo definiscono anche “secondo committente” dei lavori affidati a questi pittori.

89 Ridolfi lo definiva architetto di villa Emo-Capodilista a Montecchia di Selvazzano (Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., II, pp. 88-89): “A petitione de' Signori Capidilista formò il modello del Palagio loro, situato sopra l'uno de' Monti Euganei, detto la Montecchia, dove egli dipinse molte cose à fresco, nelle quali gli servì l'Aliense, all'hor giovinetto”. Le informazioni più aggiornate sull'artista sono in Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 49, mentre le maggiori perplessità sul suo apprendistato presso Veronese sono avanzate da Lionello Puppi, *Concertino per Dario Varotari con “stecca” sul Sanmicheli. Questioncelle di metodo*, in “Arte Veneta”, 52 (1998), p. 162, che suggerisce di analizzare i rapporti con Ponchino e Zelotti, e che riconosce a Varotari le competenze di architetto professionista. Non è ancora stato possibile verificare se il pittore abbia raggiunto la bottega dei Caliari a Venezia con il trasferimento di Paolo alla metà degli anni Cinquanta, come ha riproposto Huber; sicura è la sua permanenza a Padova almeno a partire dagli inizi degli anni Settanta.

90 A proposito di questo quadro le osservazioni più interessanti sono di Luciano Rognini, *Dario Varotari pittore e architetto del Cinquecento*, in “Studi storici veronesi Luigi Simeoni”, XXIV (1974), pp. 9-10 e di Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 50. Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., II, p. 88 fornisce la notizia che il quadro era stato dipinto per il palazzo del Podestà di Padova nel 1573.



il pittore utilizza moduli di chiara ascendenza veronesiana e un'impostazione rigorosamente simmetrica che ricorda le successive soluzioni adottate da Benedetto.

È però nelle tele dipinte per la chiesa padovana di santa Maria del Carmine che Varotari dimostra la sua adesione alla cultura architettonica che con tutta evidenza condivide con i Calari: nella *Conferma della Regola Carmelitana da parte di papa Onorio IV* (fig. 50), egli utilizza come fondale scenico una grande serliana, come Paolo aveva dipinto nel *Martirio di san Sebastiano* per la chiesa veneziana dedicata al santo; nell'*Annunciazione* l'angelo e Maria sono collocati all'interno di quella tipologia di arco, incorniciato da colonne sostenenti il timpano dalla trabeazione interrotta, tanto prediletta da Benedetto (fig. 51)<sup>91</sup>. Non sorprende che questo arco siriano sia privilegiato anche da Battista Zelotti nella funzione di quadratura per gli affreschi: il pittore lo impiega ad esempio alla Malcontenta (Villa Foscari di Gambarare di Mira; fig. 52-53), ma con insistenza soprattutto a villa Emo a Fanzolo, dove incornicia figure allegoriche o valorizza le aperture che connettono diverse sale (fig. 54); o ancora a villa Godi a Lonedo di Lugo, dove inquadra le scene di storia (fig. 55). Se l'utilizzo di questo elemento architettonico in pittura è una scelta condivisa dalla cerchia di artisti di origine veronese, e in particolare a proposito di Benedetto denota la sua conoscenza dei trattati e delle pratiche apprese dal contatto con gli architetti contemporanei, considerando altri collaboratori e discepoli di Paolo Veronese non si riscontra una simile peculiarità, il che può costituire un buon criterio di discriminazione.

La fama di imitatore delle opere del capobottega accompagna la personalità artistica di Alvise Benfatto del Friso sin dall'epoca di Ridolfi<sup>92</sup>. La critica

---

91 Per questi quadri vedi Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 54. Per notizie di carattere storico su di essi, si deve ancora fare riferimento a Cesira Gasparotto, *S. Maria del Carmine di Padova*, Padova 1955, pp. 280-285.

92 L'arte imitativa di del Friso è giudicata con una certa stizza dal biografo: "E certo, che Luigi, se si fosse più allontanato dalla puntuale imitazione del Zio, più chiaro volerebbe il nome suo, essendo ben lecito l'imitare; ma non il portar di peso le cose altrui" (Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., II, p. 144).

moderna generalmente ritiene che le copie contemporanee degli autografi di Paolo siano di mano di questo pittore che aspirava a riprodurre non solo alcune iconografie del maestro, pur con qualche minimo scarto nei dettagli, ma anche il suo stile<sup>93</sup>. Secondo la convincente proposta di Zampetti, dovrebbe essere questo il caso di una *Presentazione al Tempio* di collezione privata tolentine (fig. 56), che ricopia con qualche piccola differenza e un formato leggermente più stretto, ma un po' più alto, la tela di Paolo oggi conservata a Dresda (fig. 57)<sup>94</sup>. Pur essendo diverse le dimensioni del supporto, l'artefice opta per una ripetizione quasi letterale dell'originale, con la stessa ambientazione e impostazione della scena: si permette di interpretare le architetture solo nel fregio del tempio retrostante, che nella versione di Paolo non si vedeva; per il resto tutto è pura copia.

Uno dei quadri per la Scuola di san Fantin, facente parte del ciclo datato al 1576 delle Storie della Vergine, che quasi interamente gode dell'attribuzione ad Alvise fin dall'epoca della prima edizione delle *Minere* di Boschini, è la *Disputa con i dottori* (fig. 58)<sup>95</sup> che rielabora un po' più liberamente il dipinto con lo stesso soggetto di Madrid (fig. 59), in cui Paolo con tutta evidenza deve aver fatto riferimento ancora alle riflessioni palladiane sul teatro, visto che il colonnato curvo si ritrova nella cavea del Teatro Olimpico (fig. 60): Cristo fanciullo discetta da un pulpito al centro di un'aula a emiciclo alle cui pareti, a differenza della versione di Paolo, si aprono degli archi in serie<sup>96</sup>. Seppure si

93 Vedi Luciana Crosato Larcher, *Note per Alvise Benfatto del Friso*, in "Arte Veneta", 30 (1976), pp. 106-119 e Huber, *Paolo Veronese*, cit., pp. 56-80.

94 Pietro Zampetti, *Una "Presentazione" veronesiana a Tolentino*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia 1990, pp. 420-422. Non concorda però Minelli, *Alvise Benfatto*, cit., cat. A4, p. 170 perché Benfatto "era solito rielaborare i modelli di Paolo in modo personale, senza mai ripeterli in maniera letterale". L'originale di Dresda è datato da Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. 50, p. 80 alla metà degli anni Cinquanta, ritenendola una delle prime prove in cui Veronese si cimenta nella tematica architettonica.

95 Marco Boschini, *Le minere della pittura*, In Venetia, appresso Francesco Nicolini 1664, p. 127.

96 La tela per la scuola di san Fantin è stata alternativamente assegnata a Paolo (vedi Pietro Zampetti, *Guida alle opere d'arte della Scuola di san Fantin*, *Ateneo Veneto*, Venezia 2003, p. 95), ma i più si esprimono per Alvise (cfr. Crosato Larcher, *Note per Alvise Benfatto*, cit., p. 109; Minelli, *Alvise Benfatto*, cit., cat. 5, pp. 59-61 e Chiara Traverso, *La Scuola di San Fantin o dei "Picai"*. *Carità e giustizia a Venezia*, Venezia 2000, p. 142). Per quanto riguarda

tratta di una tela molto rovinata, la dubitativa attribuzione a Benfatto anche della vicina *Circoncisione* (fig. 61) sembra potersi confermare a giudicare proprio dal fondale, costituito da architetture poco coerenti, che dovrebbero connotare lo spazio interno del tempio ed essere finalizzate anche alla suddivisione dell'immagine in diversi episodi, ma che invece danno solamente la sensazione di una scenografia molto confusa<sup>97</sup>.

Da questi esempi è evidente che per Benfatto le architetture dipinte costituiscono puro materiale di riciclo o di citazione, in una tendenza da collegare, soprattutto nella prima fase della sua produzione, alla volontà di imitare *in toto* il maestro per apprenderne l'arte; oppure, quando egli tenta di elaborare uno spazio scenico indipendente dal modello veronesiano, raramente esso risulta davvero congruente ed efficace, perché il pittore appare meno competente, se non addirittura disinteressato, per quel che riguarda la teoria architettonica. Sebbene Alvise Benfatto fosse di origine veronese, fosse parente di Paolo e avesse imparato a dipingere con lui, certamente nella bottega egli non può essere equiparato a un pittore come Benedetto. Le competenze che quest'ultimo dimostra nell'architettura negano la superficiale impressione di una mera dipendenza artistica nei confronti di Paolo, caratteristica tributabile invece a Benfatto. Benedetto si avvale di un linguaggio che si fonda sulla riflessione sopra i principi architettonici, condivisa con gli altri pittori formati nel contesto veronese come Zelotti e Dario Varotari (che, è da ricordare, dalla metà degli anni Cinquanta avrebbero preso ciascuno la propria strada): in questo modo egli può affiancare il fratello Paolo come il più fidato e capace collaboratore.

---

la versione di Madrid, vedi Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. 87, p. 125, che la datano alla seconda metà degli anni Cinquanta, anche se la datazione è stata ampiamente dibattuta. Con questa datazione concorda anche il recentissimo Rosand, *Véronèse*, cit., pp. 156-157, che offre ulteriori spunti di riflessione a proposito delle architetture: secondo lo studioso, la scena è ambientata in uno spazio individuabile come una basilica longitudinale terminante in un abside a emiciclo, così come descritta da Vitruvio.

<sup>97</sup> Cfr. ancora Zampetti, *Guida alle opere d'arte*, cit., p. 94, che la ritiene di Paolo Veronese; Traverso, *La Scuola di San Fantin*, cit., p. 141 (come precisa la studiosa, l'iconografia corrisponde alla *Circoncisione* e non alla *Presentazione* come sempre si scriveva); Minelli, *Alvise Benfatto*, cit., cat. 2, pp. 52-54; Crosato Larcher, *Note per Alvise Benfatto*, cit., pp. 110-112.

È opportuno rilevare che anche nei quadri attribuiti a Carletto la componente architettonica non è affatto preponderante, come al contrario ci si potrebbe aspettare dal figlio di Paolo e nipote di Benedetto. Si è già avuto modo di constatare come pure il suo catalogo sia tutt'altro che definito, ma nelle opere di più probabile autografia e in quelle firmate il pittore dimostra uno scarso interesse per le questioni scenografiche. Se davvero bisogna riconoscere nell'*Angelica e Medoro* di collezione privata padovana una delle prime prove del figlio di Paolo (fig. 62), secondo le parole di Ridolfi dipinta a diciassette anni, allora la primissima produzione di Carletto è effettivamente caratterizzata dalla predilezione per le ambientazioni naturalistiche dove al massimo si possono scorgere dei paesi in lontananza, che si sono supposte di derivazione bassanese e/o fiamminga<sup>98</sup>: una peculiarità che si ritrova nei dipinti conservati agli Uffizi con le storie tratte dalla Genesi, e in particolare nel *Peccato originale* (fig. 63). È un dato di fatto che nella prima fase dell'arte di Carletto il paesaggio assuma un ruolo importante, e questo risulta evidente anche al confronto del quadro di *Angelica e Medoro* con una delle allegorie d'amore veronesiane di ambientazione silvestre, per esempio la bellissima tela di *Venere e Adone* del Prado (fig. 64)<sup>99</sup>.

Successivamente egli viene impiegato soprattutto come aiuto nelle commissioni religiose: la produzione di pale d'altare sembra essere la sua maggiore occupazione quando si tenta la sua affermazione e la sua firma inizia a

---

98 Vedi Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 354. Cfr. Crosato Larcher, *Per Carletto Caliari*, cit., pp. 108-109 e Cuomo, *Carletto Caliari*, cit., pp. 75-77 e Huber, *Paolo Veronese*, cit., pp. 128-129: una stampa di Gillis Sadeler riproduce il quadro proprio con l'attribuzione a Carletto; ma esiste anche una copia conservata alle Gallerie del Castello di Praga che Cuomo attribuisce sempre al figlio di Paolo. La tela padovana sembra essere un primo indizio della peculiare attenzione della bottega per l'arte d'oltralpe, che almeno inizialmente sembra derivare dalla circolazione di stampe, e successivamente dal contatto diretto con artisti nordici, come Paolo Fiammingo. Su questi problemi, risultano stimolanti le riflessioni di Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., pp. 374-377. Il problema delle relazioni con la bottega dei Bassano, anch'essa attenta all'arte transalpina soprattutto in merito ai paesaggi fin da quando Jacopo era capobottega (fatto già notato da Wart Arslan, *I Bassano*, Bologna 1931, pp. 156-158), trova dunque ulteriori complicazioni.

99 Vedi Pignatti, *Veronese*, cit., n. 250, p. 149 e soprattutto Augusto Gentili, *Miti e allegorie d'amore*, in A. Gentili, C. Terribile, M. di Monte, G. Tagliaferro, *Veronese. La pittura profana* ("Art Dossier" n. 209, marzo 2005), pp. 9-10 per il tema iconografico più volte replicato in bottega.

comparire nei quadri. Esempi tipici di quest'ultima fase dell'attività di Carletto sono le due pale per la chiesa di san Teonisto, che si tratteranno nel dettaglio più avanti<sup>100</sup>. In questi quadri le architetture sono piuttosto minimali e si dispongono ai lati della composizione con l'unica funzione di quinta scenica: come già si è notato per una delle prime tele firmate, vale a dire la *Natività* per la chiesa di Santa Afra a Brescia, di sicuro la più elaborata di Carletto sul versante delle architetture dipinte. Spesso si tratta semplicemente di gruppi di colonne, mentre sullo sfondo, più in profondità, si possono scorgere torri e campanili, come accade nel *Sant'Agostino che detta le regole* (fig. 65), altro dipinto firmato delle Gallerie<sup>101</sup>. Tutte queste componenti di sfondo hanno il semplice scopo di denotare l'ambientazione, o al massimo di bilanciare la scena evitando sgradevoli vuoti, non tanto di organizzarla.

Queste osservazioni dovrebbero confermare che le architetture dipinte non erano tanto un “marchio di fabbrica” condiviso da tutti i membri della bottega, ma una componente caratteristica della pittura di Benedetto Caliari, che si pone in continuità con le pratiche del fratello ma perpetua anche gli espedienti utilizzati dai vecchi colleghi veronesi, e che egli cercherà di trasmettere anche ad alcuni altri seguaci. Non tutti i continuatori dell'atelier veronesiano, non da ultimo un “erede” come Carletto Caliari, recepiscono l'elemento architettonico come fondamentale momento di riflessione per la costruzione dell'immagine. Ciò è dovuto all'approccio che ciascuno riserva al confronto con l'arte del maestro: laddove la volontà di emulazione è più forte le architetture dipinte vengono ripetute con intenzioni maggiormente citazionistiche e risultati spesso poco soddisfacenti; quando il modello del capobottega è invece declinato con più libertà, esse non sono più elementi di interesse compositivo e figurativo, ma diventano semplici riempitivi. I casi di Alvise Benfatto e di Carletto sono illuminanti a proposito di entrambe queste tendenze.

---

100 Vedi *infra*, pp. 166-171.

101 Crosato Larcher, *Per Carletto Caliari*, cit., p. 116.

## L'affaire Gabriele Caliarì

Con questa espressione, che ricorda vecchi e fumosi affari giudiziari rimasti in sospeso o protrattisi per lungo tempo, si vuole introdurre l'indagine di un caso ancora irrisolto: quello del ruolo di Gabriele Caliarì in bottega, un dilemma per il quale una risoluzione risulta assai difficoltosa, ma che non deve per questo essere evitato. Il suo misconosciuto profilo artistico si deve alla mancanza di opere a lui certamente attribuite. Le tele citate da Ridolfi non sono state rintracciate, così come i numerosi ritratti<sup>102</sup>; mentre è nota, non menzionata dalle fonti, l'unica tela firmata dal maggiore dei figli di Paolo: la pala dell'Immacolata Concezione che oggi si vede nella parrocchiale di Liettoli (fig. 66)<sup>103</sup>. Una commissione pervenuta da un'area decisamente periferica, per il monastero delle agostiniane dedicato alla Concezione (che prima delle soppressioni napoleoniche era ubicato nella vicina Piove di Sacco<sup>104</sup>), ma che potrebbe attestare il tentativo di Gabriele di ricavarci un proprio mercato, svincolato da un ruolo subalterno di collaborazione nell'ambito della produzione familiare, rivendicandone comunque l'appartenenza nella formula ormai standardizzata, con una firma stavolta però resa in volgare: GABRIEL DE PAULO CALIARI VERONESE F.<sup>105</sup> Le proposte di datazione del dipinto non risultano ancora del tutto soddisfacenti: la data di poco posteriore al 1588

---

102 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 361: “fece una Pittura col Battesimo di Christo per la Chiesa della Maddalena [...]. Fece anche uno studioso quadro dell'Adultera, un Ecce Homo in piedi e molti ritratti, et alcuni à pastelli rarissimi, che si conservano dal signor Giuseppe, suo figliuolo [...]”.

103 Dopo le annotazioni di Crosato Larcher, *Per Gabriele Caliarì*, in “Arte Veneta”, 18 (1964), pp. 174-175, che per prima rese nota la pala, la pubblicazione più recente riguardo a Gabriele e completa di studio della committenza del dipinto è Renzo Fontana, *La Vergine e Sant'Anna di Gabriele Caliarì. Iconografia e committenza*, in *Venezia e Venezia. Descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin*, a cura di Fabrizio Borin e Filippo Pedrocchi, Padova 2003, pp. 69-78.

104 *Ivi*, pp. 71-72: l'altare della Concezione del monastero venne rimosso nel XIX secolo e spostato nella chiesa di Liettoli.

105 La firma si trova nello spartito ai piedi di Maria. Crosato Larcher, *Per Gabriele Caliarì*, cit., p. 174, che la vide appena restaurata, legge in un latino stentato: GABRIELEM PAULO CALIARI VERONESE F. Cfr. Luciano Anelli, *Considerazioni per Gabriele Caliarì*, in “Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia”, XVIII, n. 1, gennaio-aprile 1983, pp. 20-22.

(dunque a ridosso della morte di Paolo), postulata sulla scorta delle notizie riguardanti le ristrutturazioni promosse a seguito della visita pastorale del cardinale Agostino Valier, potrebbe risultare troppo anticipata<sup>106</sup>. L'ipotesi deve essere nuovamente ragionata tenendo conto di diverse evidenze: l'iniziale e inderogabile impegno di Gabriele nel gruppo degli Eredi; l'esistenza di un esemplare quasi del tutto identico nell'iconografia oggi conservato a Roma nei Musei Capitolini (fig. 67)<sup>107</sup>; l'analisi di dettagli iconografici che potrebbero essere se non rivelatori almeno suggestivi.

Renzo Fontana ha ben precisato come il dipinto di Liettoli sia da intendere come un rappresentazione dell'Immacolata Concezione, coerentemente con l'intitolazione dell'altare a cui era destinato<sup>108</sup>. La tela dei Musei Capitolini, anch'essa dalla datazione difficilmente determinabile, presenta lo stesso gruppo formato da Maria, sant'Anna e gli angeli musicanti, atteggiati pure in pose e abiti pressoché identici, però con una più preponderante attenzione per i dettagli. Anche il colonnato semicircolare che sta alle spalle dei personaggi è comune ad entrambi gli esemplari, seppur minimamente variato: in quello romano le colonne composite non sono scanalate ma in marmo verde; e l'intera struttura architettonica appare più ravvicinata allo spettatore e meno sviluppata in altezza, tanto da dare la fastidiosa sensazione che l'intera composizione si comprima tendendo verso il basso e che manchi una efficace proporzione tra sfondo e

---

106 Fontana, *La Vergine e Sant'Anna*, cit., p. 75, ha consultato le carte dell'Archivio della Curia Vescovile di Padova, ma ipotizza su basi che in effetti permangono purtroppo aleatorie.

107 Si hanno notizie del dipinto dal 1697, quando è nominato negli inventari della collezione della famiglia Pio di Savoia; nel 1750 entrò nella Pinacoteca (vedi Patrizia Masini in *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, a cura di Sergio Guarino e Patrizia Masini, Milano 2006, cat. 84). Già assegnata a Paolo, poi alla bottega, è considerata infine da Crosato Larcher, *Per Gabriele Caliari*, cit., p. 175 e Id., *La bottega di Paolo Veronese*, cit., p. 262-263 una replica derivata dalla pala di Liettoli, ad opera dello stesso Gabriele; attribuzione ripetuta da tutti gli studiosi successivi. Fu segnalata per la prima volta da Leandro Ozzòla, *Due quadri discussi di Paolo Veronese*, in "L'Illustrazione Vaticana", n. 17, anno IV, 1-15 sett. 1933.

108 Fontana, *La Vergine e Sant'Anna*, cit., pp. 69-71. Tale significato, esposto in maniera meno didascalica di quanto possa sembrare, è veicolato da consueti dettagli: come la falce di luna su cui siede la Vergine, ma anche dalla stessa presenza di Sant'Anna, a ricordare come Maria fosse stata concepita senza peccato. La raffigurazione di Dio Padre con le braccia aperte e della colomba dello Spirito Santo servono a confermare l'idea della prerogativa concessa a Maria, ma anche a designarla come "tabernacolo perfettissimo del Salvatore".

figure. L'inquadratura della scena inoltre taglia la cornice del colonnato in modo sospetto: è possibile che per esigenze di mercato sia stata tolta la parte superiore del quadro<sup>109</sup> (dove forse erano ancora rappresentati Dio e lo Spirito Santo?). Questa esedra è aperta verso un giardino dove si possono scorgere delle specie arboree più o meno identificabili e tradizionalmente riferite a Maria: sono riconoscibili il lauro e il cedro, a Liettoli compare anche un ramo di rosa<sup>110</sup>.

Il colonnato è certo un altro espediente simbolico sul tema dell'Immacolata Concezione – negli inni mariani, la Vergine è anche definita “edificio ben costruito, casa della sapienza a sette colonne, tempio, chiesa di marmo, camera, colonna gemma...”<sup>111</sup> – ma ciò che risulta evidente è che questa struttura è una diretta citazione del coro del Redentore (fig. 68). È stato sempre rilevato come questo dimostri ancora una volta l'attenzione dell'atelier veronesiano per l'opera di Palladio. L'evidenza potrebbe inoltre servire da appiglio per una datazione sia della pala di Liettoli che del quadro della Capitolina, naturalmente dipinti collegati non solo a causa della quasi sovrapponibile iconografia, ma anche dalla attribuzione di entrambi a Gabriele, proposta che vede oggi concordi tutti gli studiosi. La consacrazione della chiesa dei monaci cappuccini a Venezia avvenne nel 1592, anche se la progettazione risaliva almeno alla fine del 1576 e la costruzione era iniziata qualche mese dopo, nel 1577; tuttavia quello del colonnato come elemento separatore degli spazi era un motivo su cui Palladio in realtà aveva riflettuto per tutto il corso della sua attività, già a partire dagli studi condotti sulle antichità romane, e in particolare sulle terme (fig. 69)<sup>112</sup>. Del resto l'idea di una cortina architettonica dietro alla quale emergono altri spazi è in

---

109 Come già suggerito da Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., p. 282.

110 *Ivi*, p. 71. Fontana parla di combinazione del concetto di *hortus* con quello di tempio, qui rappresentato dal colonnato. Entrambe le immagini si riferiscono alla natura dell'Immacolata. Sugli attributi di Maria rimane imprescindibile Eugenio Battisti, *Le origini religiose del paesaggio veneto*, in “Venezia Cinquecento”, anno I, 1991, n. 2, pp. 9 -25.

111 *Ivi*, p. 23 nota 5.

112 Le vicende costruttive della chiesa del Redentore sono puntualmente illustrate da Puppi, *Andrea Palladio*, cit., pp. 419-423. Tracy E. Cooper, *Palladio's Venice. Architecture and Society in a Renaissance Republic*, New Haven and London 2005, p. 245, suggerisce la derivazione dagli studi sulle terme di Diocleziano, note a Palladio già negli anni Cinquanta perché citate nell'opera *L'antichità di Roma* (vedi Zorzi, *I disegni delle antichità*, cit., pp. 70-71).



fondo la stessa che ispira la soluzione del *frons scenae* del Teatro Olimpico, come ha notato ancora una volta Magagnato: un tema dunque persistente nella pratica palladiana<sup>113</sup>. Almeno in altre due occasioni l'officina veronesiana si avvale dell'invenzione di Palladio: nelle portelle d'organo esterne per la chiesa di Sant'Antonio di Torcello (fig. 70)<sup>114</sup>, che godono di un'attribuzione a Benedetto ma che fanno parte di una serie di tele in cui si sono individuati anche interventi di Carletto; poi, variata con l'apertura di un arco centrale, anche nelle portelle con la *Consacrazione di san Nicola di Bari* che fu dipinta per san Nicolò del Lido (fig. 71), di cui esiste un disegno preparatorio di Paolo oggi conservato a Berlino<sup>115</sup>.

Per i quadri di Liettoli e della Capitolina ogni speculazione di ordine cronologico può dunque svilupparsi anche indipendentemente dal contesto del cantiere del Redentore, dati i rapporti continuativi tra Palladio e la bottega veronesiana. La provenienza sconosciuta della tela romana non permette inoltre di individuare un legame con un contesto determinato. Il problema cogente rimasto in sospeso è piuttosto quello del rapporto di precedenza tra le due tele. Si tratta di una questione niente affatto trascurabile, se si considera che i due esemplari, più che dimostrare discrepanze iconografiche, presentano evidenti differenze stilistiche. Crosato Larcher, un po' semplicisticamente, riteneva il dipinto romano una copia derivata dalla pala oggi a Liettoli, perché riscontrava tra le due “un'evidente identità stilistica” che a ben guardare appare difficile da cogliere<sup>116</sup>. A ribaltare il senso della derivazione è stato Cocke, che trattando di un disegno preparatorio da lui attribuito a Paolo, oggi conservato a Kassel (fig. 72), suggeriva la priorità del quadro romano pur mantenendone

---

113 Vedi Magagnato, *Il teatro Olimpico*, cit., p. 49.

114 Vedi Pignatti, *Veronese*, cit., n. A300, p. 209; oggi è al Museo provinciale di Torcello.

115 Ivi, n. 360, p. 217. All'epoca del catalogo di Pignatti era in deposito a Palazzo Grassi, è comparsa in un'asta di Christie's a Milano il 7 giugno 2006; gli studiosi si pronunciano per lo più per Carletto come esecutore, su indicazione del disegno del padre, segnalato da Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., cat. 100, p. 237.

116 Crosato Larcher, *Per Gabriele Caliari*, cit., p. 175. Si allineano a quest'opinione Pignatti, *Veronese*, cit., n. A279, p. 206 e, più recentemente, con cautela anche Huber, *Paolo Veronese*, cit., pp. 115-116.

l'attribuzione a Gabriele<sup>117</sup>. Il solo a notare la qualità tecnica diversa e per certi aspetti migliore del dipinto della Capitolina, e a dissentire dunque sull'attribuzione, pur non esponendosi in maniera netta a favore di altre proposte, è stato Anelli<sup>118</sup>. In effetti sembra alquanto azzardato avanzare proposte attributive per la tela romana: a un'osservazione attenta si ha la sensazione di poter individuare le mani di più esecutori, ad esempio confrontando la fisionomia piena e un po' imbambolata di Maria con quella più rustica e avvizzita del volto di sant'Anna. C'è da chiedersi poi se sul piano della composizione le capacità tecniche e linguistiche di Gabriele fossero tali da permettergli un'invenzione iconografica non del tutto banale come questa: è allora possibile che la pala firmata da Gabriele sia una copia, opportunamente “aggiustata” e allo stesso tempo semplificata, del quadro della Capitolina. La prima, che si sviluppa in senso verticale culminando nella centina, è più ampia dell'opera romana<sup>119</sup>. L'opportunità per Gabriele di risolvere il meccanismo compositivo con maggiore equilibrio non si traduce nell'inserimento dei dettagli originali nell'iconografia. L'esecutore sceglie la riproduzione con minime, superficiali variazioni: a questo punto è possibile considerare il disegno di Kassel, segnalato da Cocke e ritenuto eseguito da Paolo negli anni estremi, uno studio preparatorio per la tela romana e non per la pala di Liettoli.

L'artefice, o i diversi artefici, del primo dipinto utilizzano una tavolozza più variata e luminosa, e dimostrano una particolare inclinazione per i particolari ornamentali: basterà notare le preziose vesti della Vergine, o la resa degli arabeschi del marmo verde delle colonne. La pala è invece opera di un pittore senza immaginazione e inventiva, che nel copiare tende addirittura a riprodurre gli scarti stilistici dell'originale e che non manca di evidenziare qualche difficoltà

---

117 Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., cat. 120, p. 282. Disegno conservato a Kassel, Staatliche Kunstsammlung. A fianco del disegno che ci interessa, uno studio per un'*Adorazione dei pastori*; nel verso dello stesso foglio, una *Lavanda dei piedi*.

118 Anelli, *Considerazioni per Gabriele Caliari*, cit., p. 22. Anche Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 434, nota 202, ammette la possibilità che la pala di Liettoli derivi dal quadro della Capitolina.

119 La tela della Pinacoteca Capitolina misura 176 x 149 cm. (cfr. Pignatti, *Veronese*, cit., n. A279, p. 206 e Masini in *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, cit., cat. 84). Le misure della pala di Liettoli non sono state rese note con precisione.

nell'esecuzione, a giudicare dalla figura malamente dipinta di Dio Padre che spunta tra le nubi. In via dubitativa si può avanzare per il quadro della Capitolina un'attribuzione agli *Haeredes*, se non al solo Benedetto, in virtù della citazione palladiana; non dimenticando il disegno preparatorio che anticiperebbe la datazione della tela a un periodo prossimo alla morte di Paolo, e quindi collocabile durante la piena attività dei suoi parenti. Pur non essendo possibili ulteriori precisazioni, la datazione della pala di Liettoli sicuramente va posticipata rispetto alle proposte di Fontana, come è suggerito anche dalla presenza della firma, che non sembra plausibile per la fine degli anni Ottanta.

Quanto alla produzione individuale di Gabriele, sono state avanzate diverse attribuzioni<sup>120</sup>, ma il problema più interessante riguarda una tela della Sala delle Quattro Porte di Palazzo Ducale. Sin dai tempi della guida al palazzo di Francesco Zanotto<sup>121</sup>, il quadro noto come *L'ambasciata persiana* (fig. 73) è stato assegnato al solo Gabriele in virtù del riconoscimento delle fattezze di Marino Grimani in quelle del doge che riceve i legati orientali, in una stanza che dovrebbe ricordare la sala del Collegio. Il dogato di Marino Grimani si svolse dal 1595 al 1605, anni in cui sarebbe rimasto in vita solo il maggiore dei fratelli Caliarì. Ridolfi però identificava il personaggio con Pasquale Cicogna, doge dal 1585, e attribuiva il dipinto agli Eredi, che terminarono le commissioni del palazzo acquisite da Paolo<sup>122</sup>. Oggi tutti gli studiosi tendono a concordare con

---

120 Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 116-119 riporta l'attribuzione al solo Gabriele dell'*Annunciazione* che fu al De Young Memorial Museum di San Francisco proposta da Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., p. 276; dell'*Incoronazione di Ebe* oggi presso l'Isabella Stuart Gardner Museum, proposta in un primo tempo da Pignatti, *Veronese*, cit., n. A30, p. 172, ma poi ritrattata in favore di Paolo e assistenti (vedi Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. 394, p. 492); Anelli, *Considerazioni per Gabriele Caliarì*, cit., p. 22 assegnava a Gabriele anche il *Battesimo* nella chiesa dei santi Nazario e Celso.

121 Francesco Zanotto, *Il palazzo Ducale di Venezia*, II, Venezia 1858, Parte X, tav. 66.

122 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 355. "Da un capo della sala dell'Antipregadi dipinsero alcuni Ambasciatori Persiani sedenti à lato al Doge Cicogna, mentre i servi loro dispiegano drappi d'argento lavorati a fogliami". Un inventario redatto nel 1716 dal custode Giovan Vincenzo Cecchi e consultabile in ASVe, Provveditori al Sal, Miscellanea b. 49, *Inventario de Pubblici Quadri*, il dipinto è così descritto: "Si vede il Collegio con sua Serenità Doge Cicogna appresso gl'Ambasciatori Persiani, mentre i servi loro dispiegano drappi d'argento lavorati a fogliami mandati in dono alla Serenissima Signoria dal loro Rè, il Dragomano espone le sue commissioni à Segretari". È attribuito a Carletto.

Zanotto, ma il riconoscimento del protagonista di questo telero è un argomento discusso anche in tempi recenti<sup>123</sup>.

La supposizione, a dire il vero molto incerta, secondo cui il dipinto raffigura un'ambasceria persiana accolta il 5 marzo del 1603, che portò in dono dei panni riccamente ricamati e di cui si possiedono diverse testimonianze, per Alberto Rizzi sarebbe corroborata dalla somiglianza del doge con i tratti fisiognomici che presenta il ritratto di profilo di Marino Grimani nel quadro votivo dipinto da Giovanni Contarini conservato nella stessa sala (fig. 74)<sup>124</sup>. È pur vero che gli abiti indossati dai dignitari orientali protagonisti corrispondono a quelli che porta il tipo del “nobile persiano” raffigurato da Cesare Vecellio negli *Habiti antichi et moderni* (fig. 75), piuttosto che agli abiti turchi<sup>125</sup>; ma i dubbi su questa interpretazione dell'episodio crescono se si confronta proprio il presunto ritratto del doge Grimani con quelli prodotti da Domenico Tintoretto (il quadro votivo che lo mostra inginocchiato di fronte alla Vergine delle Gallerie, fig. 76; e il quadro del Cincinnati Art Museum, fig. 77); oppure con quello eseguito da

---

123 Cfr. Wolters, *Storia e politica*, cit., p. 220, che pur riconoscendo il doge Marino Grimani attribuisce erroneamente a Carletto e Gabriele; Alberto Rizzi, “*Il ricevimento dell'ambasceria persiana*” di Gabriele Caliari, in “Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia”, n. 8, 1979, pp. 121-129; Fontana, *La Vergine e Sant'Anna*, cit., p. 76; da ultimo Huber, *Paolo Veronese*, cit., pp. 122-123 che tralascia di discutere il soggetto, ma riconosce la mano di Gabriele che imita lo stile del padre dopo la morte di Carletto (la tela dunque viene datata agli anni 1603-1604).

124 Rizzi, “*Il ricevimento dell'ambasceria persiana*”, cit., pp. 122-123 pubblica la relazione dell'ambasceria persiana del 1603. Il resoconto non coincide del tutto con quanto rappresentato: manca ad esempio la raffigurazione del dono del panno di velluto con i ricami raffiguranti Cristo e Maria che entrò a far parte del tesoro di San Marco. La lettura del quadro fatta da Rizzi, che ricalca quella di Zanotto, *Il palazzo Ducale di Venezia*, cit., vol. II, parte X, tav. LXVI, sembra essere dunque un po' forzata anche nel riconoscimento dei diversi personaggi.

Nel quadro votivo dipinto da Giovanni Contarini, Marino Grimani è rappresentato inginocchiato di fronte alla Vergine e santi. Vedi Annalisa Bristot, *Un artista nella Venezia del secondo Cinquecento: Giovanni Contarini*, in “Saggi e memorie di Storia dell'Arte”, 12, Firenze 1980, p. 61.

125 Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, in Venetia: appresso Giovan Bernardo Sessa 1598, p. 456. Non riconosciuti con esattezza invece i due uomini con il copricapo cilindrico che mostrano i tessuti, identificati da Rizzi, “*Il ricevimento dell'ambasceria persiana*”, cit., p. 124 come mercanti armeni: gli abiti non corrispondono a quelli mostrati da Vecellio. I mercanti armeni citati dalla relazione dell'ambasceria si possono riconoscere nei personaggi con copricapo conico del gruppo centrale.

Leandro Bassano e oggi conservato presso la Gemäldegalerie di Dresda (fig. 78)<sup>126</sup>. Sono dipinti in cui il personaggio appare con un volto emaciato, stempiato, naso sottile e aguzzo, cipiglio severo e occhi vivaci. Bisogna ricordare che la famiglia Caliari conosceva Marino Grimani sin dai tempi della commissione della pala con l'*Adorazione dei Pastori* nella chiesa di San Pietro di Castello: e Gabriele, che Ridolfi ci dice essere stato un provetto ritrattista, poteva sicuramente rendere la sua effigie più somigliante a quella che si riconosce negli altri quadri ricordati. Anche i diversi dipinti di mano di Palma il Giovane che ritraggono Pasquale Cicogna (i dipinti dell'Ospedaletto dei Crociferi, fig. 79; e il quadro votivo nella sala del Senato, fig. 80<sup>127</sup>), assieme al ritratto della serie dei dogi che si trova nella sala dello Scrutinio, mostrano un uomo dalle fattezze poco corrispondenti a quelle del doge dall'identità misteriosa: tornano il naso lievemente aquilino e gli zigomi pronunciati, ma non coincide la foggia dei baffi e della barba, lo sguardo è diventato bonario e vagamente malinconico e sostituisce quello volitivo degli altri ritratti. Bisogna anche constatare che, a quanto pare, non esistono testimonianze di ambascerie persiane durante il suo dogado.

Huber ha segnalato due studi da collegare al telero, entrambi conservati al Gabinetto di disegni del Louvre, che lo studioso attribuisce a Gabriele in accordo con la sua attribuzione del dipinto<sup>128</sup>. Uno è lo studio per il volto del doge (fig. 81); l'altro foglio presenta la testa di profilo del paggio biondo che nel quadro è a destra del gruppo centrale (fig. 82). Entrambi i disegni appaiono molto curati nei dettagli e nella tecnica. Grande attenzione è riservata ai tratti fisiognomici caratterizzanti, anche se la testa del fanciullo non sembra affatto un ritratto. I

---

126 Il riconoscimento di Marino Grimani è già stato messo in dubbio da Giorgio Tagliaferro, *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577: indagini e proposte per l'immagine di Stato di Venezia*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, Università "Ca' Foscari" di Venezia, Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici "G. Mazzariol", a.a. 2002-2003, p. 235.

127 Per le tele dei Crociferi vedi Michele di Monte, *Vincenzo Morosini, Palma il Giovane e il ritratto di gruppo veneziano*, in "Venezia Cinquecento", anno VII, 1997, n. 13, pp. 159-174. Per il quadro votivo nel Senato vedi Wolters, *Storia e politica*, cit., pp. 128-131.

128 Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 123. Il disegno con il volto del doge ha un'iscrizione che lo attribuisce a Carletto Caliari.

fogli si segnalano soprattutto per la tecnica a pastello e l'utilizzo del gesso bianco a enfatizzare i riflessi di luce che, in contrasto con le ombre realizzate con il gessetto nero, risultano di notevole effetto pittorico. Nodari ha riconosciuto queste qualità in altri disegni da lei attribuiti a Benedetto in base al confronto con quelli assegnati a Carletto che, nonostante sul versante grafico gli sia sempre stato affidato dalla critica un ruolo privilegiato rispetto agli altri membri della bottega, in particolare nei ritratti dimostrerebbe minore abilità e una tecnica più disadorna<sup>129</sup>.

È ben difficile dunque esprimersi per l'uno o l'altro riconoscimento, e di certo nemmeno l'individuazione dell'episodio si può dare per acquisita, perché dovrà essere dedotta anche dalla posizione che essa occupa nella sala delle Quattro Porte e possibilmente nella relazione con gli altri dipinti che vi sono collocati. La stanza era un luogo di passaggio che univa ambienti di diversa funzione e che accoglievano diverse magistrature: essa collega la sala del Collegio a quelle del Senato e del Consiglio dei Dieci, e la tela in questione sta accanto all'ingresso che porta al Senato (a destra)<sup>130</sup>. I testi manoscritti del programma decorativo di Palazzo Ducale, tutti databili dopo il 1584 e dunque diversi anni dopo l'incendio del 1577<sup>131</sup>, non aiutano nella comprensione dei

129 Nodari, *Per Benedetto Caliari disegnatore*, cit., pp. 26-29. Molti dei ritratti considerati da Nodari erano stati attribuiti dai Tietze a Leandro Bassano; si deve a Ballarin e a Rearick, *Il disegno veneziano*, cit., p. 164 la rivalutazione dell'opera grafica di Carletto Caliari, e l'assegnazione di molti disegni al figlio di Paolo, proprio in virtù dell'ascendenza bassanesca che gli studiosi riscontravano, proponendo nell'ambito della bottega un maggioritario impegno da parte di Carletto nel disegno (cfr. i recenti contributi di Dalla Costa, Lot e la famiglia, cit.). È in riferimento al telero raffigurante *Il papa Giulio II consegna ai messi di Chioggia la Bolla dell'unione della cappella della Beata Vergine di Sottomarina alla chiesa capitolare* (per la chiesa della Beata Vergine della Navicella di Chioggia) e ai suoi disegni preparatori che Nodari individua degli spunti per delineare un profilo di Benedetto come disegnatore. La questione dei disegni provenienti dalla bottega dei Caliari rimane da approfondire, ma vedi anche le considerazioni di Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., pp. 165-170.

130 Cfr. Umberto Franzoi, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1982, p. 64 e Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Trieste 1990, p. 250.

131 Wolters, *Storia e politica*, cit., p. 299. Esistono cinque versioni manoscritte da cui poi Girolamo Bardi trarrà la *Dichiaratione di tutte le istorie, che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle sale dello Scrutinio, et del Gran Consiglio, del Palagio Ducale della Serenissima Repubblica di Vinegia*, In Venetia appresso Felice Valgrisio 1587: due al BMC (MS Cicogna 105 e MS Cicogna 3007/26), una presso la BNM (Marc. It. IV, 22 (5361) e una presso ASVe, Provveditori al Sal, Miscellanea b. 49, *Palazzo Pubblico*. Tagliaferro, *Il ciclo*

soggetti rappresentati, perché a proposito della decorazione della stanza essi si limitano a descrivere le sculture rappresentanti le figure allegoriche sopra le porte che introducono alle altre sale<sup>132</sup>. Con ogni evidenza al 1584 le tele che vi si sarebbero poi ammirate non erano ancora state concepite, ed è incerto che esse facciano parte di un programma in sé coerente; né per la cronologia, né per la celebrazione della missione salvifica della Repubblica nella Storia e nella Fede quale si esprime negli affreschi del soffitto di mano di Tintoretto realizzati poco dopo l'incendio del 1574<sup>133</sup>. Gli altri quadri alle pareti della stessa stanza sono infatti due quadri votivi e due quadri di carattere commemorativo. Oltre a quello già citato di Giovanni Contarini per Marino Grimani, la tela nota come la *Fede* è il quadro votivo del doge Antonio Grimani che il Consiglio dei Dieci commissionò a Tiziano nel 1555 e che fu terminato da Marco Vecellio<sup>134</sup>. Il dipinto di Andrea Vicentino rievoca invece un avvenimento del 1574, cioè la visita del re di Polonia Enrico di Valois, di ritorno a Parigi come re Enrico III, accolto al Lido dal doge Alvise Mocenigo e dal patriarca Giovanni Trevisan (fig. 83)<sup>135</sup>; mentre l'ultimo quadro, di nuovo di mano di Giovanni Contarini,

---

*pittorico*, cit., pp. 46-47, ha individuato l'ultima copia nell'archivio della famiglia Marcello. È stata consultata la versione dell'Archivio di Stato di Venezia, che stando a Wolters si differenzia dalle altre (pur sempre collazionabili) per completezza del testo.

132 *Ivi*, cc. 24r-31r. Sono specificate le commissioni: per la porta che dà al Collegio con le sculture della Vigilanza, l'Eloquenza e la Facondia l'incarico nel 1584 è affidato a Alessandro Vittoria; per quella che conduce al Senato con la Pace, Pallade e la Guerra a Gerolamo Campagna; per quella che conduce al Consiglio dei Dieci con l'Autorità, la Religione e la Giustizia a "Francesco scultore" (Francesco Castelli?); per la porta verso la Cancelleria con la Segretezza, la Diligenza e la Fedeltà a Giulio del Moro. Cfr. Pier Luigi Fantelli, *La sala delle Quattro Porte*, in "Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia", n. 8, 1979, pp. 81-82.

133 Vedi Wolters, *Storia e politica*, cit., pp. 59-64 e Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, cit., pp. 249-252. Al centro del soffitto: *Giove accompagna Venezia sulla laguna*; nei tondi ai lati: *Giunone offre a Venezia il pavone e il fulmine simboli di grandezza e autorità* e *Venezia con le Virtù spezza il giogo*; nei tondi più piccoli, figure di città e regioni della terraferma. Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, ed. anastatica, Venezia 1968, c. 122r si definisce inventore del programma del soffitto e lo espone.

134 Wolters, *Storia e politica*, cit., p. 101 ritiene che *La Fede* fosse stata finita da Orazio Vecellio nel 1589; Tagliaferro et al., *Le botteghe di Tiziano*, cit., p. 301, invece, attribuisce il completamento a Marco, come riporta Boschini.

135 Cfr. Wolters, *Storia e politica*, cit., pp. 216-219. Esistono alcune cronache dell'evento stampate per l'occasione, come quelle di Rocco Benedetti e Tommaso Porcacchi (vedi Tagliaferro, *Il ciclo pittorico*, cit., pp. 144-163 anche per una riflessione sull'avvenimento da relazionare all'ideologia celebrativa della Repubblica). Per la cronologia, Wolters ritiene che

rappresenta l'affollata, movimentatissima e dispersiva *Battaglia di Verona*.

Sulla scorta soprattutto di di queste due ultime tele, era indubbiamente plausibile ipotizzare che anche il quadro dell'ambasceria persiana avesse un valore documentale come rappresentazione di un fatto realmente accaduto, con protagonista un doge subito riconoscibile nel Grimani in una stanza di palazzo monopolizzata da questa famiglia. Ma il riconoscimento non avviene né si vedono dettagli che permettono di identificare un episodio specifico. Non è escluso che il pittore fosse incaricato di dipingere una scena non individuabile nella Storia, bensì decontestualizzata e ideale seppur verosimile, rendendo protagonista un doge dalla fisionomia standardizzata nell'immaginario collettivo di quegli anni, accompagnato da anonime comparse connotate e vestite in modo adeguato ma in cui non si possono scorgere fattezze sufficientemente caratterizzanti per poter individuare dei ritratti. In mancanza di ulteriori appigli documentari è più opportuno lasciare in sospeso il giudizio sull'identificazione: il che costituisce ovviamente un problema, alla luce pure dell'indeterminabile cronologia, anche per l'attribuzione. A una comparazione con la pala di Liettoli, è imprudente però assegnare la tela al solo Gabriele: egli sembra non avere le capacità tecniche per gestire da solo una scena così ricca di personaggi e dettagli. Anche un confronto stilistico con la pala induce a scartare questa ipotesi e propendere per un'assegnazione agli Eredi di Paolo, come già Lorenzetti e Donzelli-Pilo avevano del resto proposto ricordando le parole di Ridolfi<sup>136</sup>, e come i disegni preparatori sembrano confermare.

La stessa indeterminatezza investe anche un altro dipinto, questa volta concordemente attribuito agli Eredi, collocato nella sala a sinistra della porta che conduce alla sala dell'Anticollegio: vale a dire quello noto come *Gli ambasciatori di Norimberga presso il doge Leonardo Loredan* (fig. 84). La

---

il dipinto si possa collocare poco prima la conversione di Enrico di Navarra e la sua incoronazione a Enrico IV nel 1593, anno che sembrerebbe confermato dalla riproduzione grafica del quadro realizzata da Martin Preiß conservata al Museo Civico di Bassano.

<sup>136</sup> Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, cit., p. 251 e Carlo Donzelli, Giuseppe Maria Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, p. 104.



titolazione si riferisce a un episodio accennato da Pietro Bembo nella *Istoria Vinitiana*, già collegato al dipinto da Zanotto: la consegna in Collegio da parte del doge del *corpus* di leggi della Repubblica agli ambasciatori di Norimberga, città libera che volendo darsi un governo avrebbe potuto scegliere il modello veneziano<sup>137</sup>. Stando a Bembo l'avvenimento sarebbe accaduto nel 1506; ma non si hanno testimonianze ulteriori per determinare la realtà dell'accaduto, e anzi da molto tempo si nutrono forti dubbi che possa trattarsi di un'invenzione volta a celebrare il carattere esemplare della costituzione veneziana. Se la stessa veridicità del fatto è almeno discutibile, che il doge protagonista non sia riconoscibile in Leonardo Loredan è assolutamente certo: per accorgersene, è sufficiente ricordare il volto magro, nervoso e completamente rasato che si tramanda in diversi ritratti, il più rinomato dei quali è senz'altro quello di Giovanni Bellini oggi a Londra, su cui ancora Andrea Vicentino doveva fare affidamento nel dipingere la lunetta monocroma con il medesimo soggetto per il soffitto della sala del Maggior Consiglio (fig. 85)<sup>138</sup>. Inoltre, l'iconografia

137 Per l'identificazione dell'episodio, vedi Zanotto, *Il palazzo Ducale di Venezia*, cit., vol. II, parte X, tav. LXVIII. Si è consultata la versione scritta in volgare: Pietro Bembo, *Della Historia Vinitiana di M. Pietro Bembo Card. volgarmente scritta*, in Vinegia, appresso Gualtero Scotto 1552, p. 91: "Quelli etiandio di Norimbergo grande et bella città et sopra tutto libera et di sua balia nella Magna, per loro Ambasciatori richiesero il Senato, che volesse dar loro l'esempio delle sue leggi, dimostrando di volerle essi usare, et col loro ordine reggersi. Il che il Senato molto prontamente et volentieri concesse loro". Francesco Sansovino, *De governo et amministrazione di diversi regni et republiche così antiche come moderne*, in Vinegia, presso Altobello Silicato 1583, p. 182r scriveva solamente che l'ordinamento politico di Norimberga aveva ereditato dalla Serenissima la magistratura dei "Tutori delle vedove, et pupilli": "Questo ordine il Senato di Norimberga ricevè già dalla Repubblica di Venetia, dal quale ne traggono gran beneficio: percioche se con legge si necessaria non havesse provveduto, infinite ragioni de' pupilli sarebbero senza dubbio smarrite. Drizzano a bellissimo ordine, e studio i Signori Vinitiani quelle cose che non sono men belle; né men necessarie, come sarebbe il dar de beneficii, le ordinationi dell'opere pie, le entrate delle chiese, et le possessioni, et diligentemente quanto da loro si puo, provveggono che gli anniversari, le messe, et ogni sorte di divini officii siano osservate, et quelle cose che una volta state sono a Dio, e a sacerdoti suoi dedicate, interamente mentenute".

138 Wolters, *Storia e politica*, cit., pp. 221-222; cfr. Alberto Rizzi, *La supposta "traditio legum" degli "Heredes Pauli"*, in "Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia", n. 8, 1979, pp. 115-119, i quali tuttavia non forniscono una soluzione, ma decidono di accogliere in via dubitativa l'interpretazione dell'episodio rappresentato. Nel testo manoscritto del programma (ASVe, Provveditori al Sal, Miscellanea b. 49, *Palazzo Pubblico*, c. 22r), la tela di Andrea Vicentino è nominata e l'episodio è datato al 1508: "1508. Andrea Visentin – Li Norimbergensi populi de l'Alemagna vedendo quanto le leggi de la Republica fussero riguardevoli mandarono à Venetia ambasciatori per havere l'esempio, il che fù loro

richiederebbe una chiara rappresentazione della trasmissione delle leggi scritte dal doge ai legati, come di fatto avviene nella versione del Vicentino; mentre nel dipinto in Antipregadi, a ben vedere, forse non c'è nemmeno il volume che Rizzi scorge in penombra in mano al personaggio al centro.

Per tutti questi motivi, non è un caso che sia Stringa che Ridolfi non riuscissero a esprimersi con precisione sull'episodio dipinto dagli Eredi, rimanendo molto vaghi nella descrizione del soggetto<sup>139</sup>. Anche in questa tela dunque non è possibile, almeno attualmente, riconoscere un preciso avvenimento. L'attenzione per i dettagli dei costumi e dell'ambiente (che reinventano le stanze di Palazzo Ducale) corrisponde alla tela dell'ambasceria persiana, anche se la resa pittorica sembra più sciatta. Tuttavia sul piano iconografico la presenza ricorrente di un paggio fanciullo che accompagna ed evidenzia uno o più personaggi sembra confermare che l'esecuzione dei due dipinti della sala delle Quattro Porte rimanda alle stesse mani. Il già citato disegno del Louvre su carta azzurra, segnalato da Huber e da lui assegnato a Gabriele quando la tecnica è invece più familiare a Benedetto, raffigurante la testa di un ragazzo dai capelli ricci che al collo porta una gorgiera, sembra essere più attinente al secondo quadro, piuttosto che a quello col presunto doge Grimani. Il disegno poteva anche servire per altri dipinti: si vedrà come in uno dei quadri firmati da Carletto Caliarì, cioè il

---

concesso". Anche Bardi, *Dichiaratione di tutte le istorie*, cit., c. 60r scriveva: "Et nell'altro poco lontano da questo si vede quello della Città di Norimberga, rappresentato da Andrea Vicentino, in questo modo. Il moderato governo della Repub. et gl'ordini tanto prudentemente inserti fra la varietà de gli accidenti, indusse l'anno 1508 il popolo di Norimberga, che con grossa somma di danari, sborsati a Massimiliano Cesare, si haveva ridotto conforme all'uso delle terre Franche in libertà, volendo riordinare il governo della Città, ad inviare à Vinegia quattro Ambasciatori, perche dal Doge, et dal Senato gli fossero dato le leggi del lor vivere; i quali condottisi nella Città ottennero gratamente ciò che volsero dalla gratitudine della Repub. vivendo i Norimbergensi da quel tempo in gran parte con le leggi dategli dal Senato".

<sup>139</sup> Vedi Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 355 ("son figurati altri Ambasciatori") e Francesco Sansovino, Giovanni Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare*, in Venetia, appresso Altobello Salicato 1604, p. 225v ("vedesi dipinto il Collegio, ove alcuni Ambasciatori parlano al Prencipe"). Anche il redattore dell'inventario settecentesco che si legge in ASVe, Provveditori al Sal, Miscellanea b. 49, *Inventario de Pubblici Quadri* non riconosce il soggetto del quadro degli Eredi come il ricevimento degli ambasciatori di Norimberga (vedi c. 5r: "Il Collegio con il Serenissimo che da Udienza ad alcuni Ambasciatori dello Stato"; è attribuito a Carletto).

*Martirio di santa Giuliana* per la chiesa trevigiana di san Teonisto<sup>140</sup>, la martire si rivolge a un uomo in armatura il cui elmo è portato dallo stesso paggio biondo e ricciuto. Al di là di ogni arbitraria attribuzione, è dunque almeno dimostrabile almeno un lavoro di collaborazione che interessa entrambe le tele: il termine *ante quem* dovrebbe essere perciò la data di morte di Carletto, il 1596.

In entrambi i casi, dunque, Gabriele sembra ricoprire un ruolo di semplice comprimario, come del resto accade nelle altre tele dipinte per il ciclo del Maggior Consiglio, *l'Incontro del doge Sebastiano Ziani e di papa Alessandro III camuffato da monaco davanti alla chiesa di santa Maria della Carità*, il *Congedo degli ambasciatori veneziani inviati presso il Barbarossa a trattare la pace*, e il *Ritorno del doge Andrea Contarini dopo la vittoria di Chioggia* (fig. 84). Per i primi due dipinti Ridolfi suggerisce che i fratelli seguissero un modello fornito dal padre, e due studi sono stati in effetti collegati ai dipinti in questione<sup>141</sup>. È indicativo il fatto che nel testo del programma, sia quello manoscritto che quello pubblicato dal Bardi, tutte e tre le tele sono assegnate al capobottega: segno che la commissione, almeno per ciò che riguarda il Maggior Consiglio, era stata assegnata quando Paolo era ancora in vita<sup>142</sup>. I dipinti della Sala delle Quattro Porte dovettero però essere richiesti successivamente, forse negli anni Novanta come si ipotizza per la gran parte degli altri quadri lì esposti, e in ogni caso prima della morte di Carletto.

Sulla base di queste ipotesi la personalità artistica di Gabriele, sia sul

---

140 A proposito di questo quadro, vedi *infra*, pp. 168-171.

141 A proposito del primo telero, una lunga e approfondita analisi è dedicata da Tagliaferro, *Il ciclo pittorico*, cit., pp. 193-214. Cfr. Wolters, *Storia e politica*, cit., pp. 171-173. Per il terzo dipinto si veda Pignatti, *Veronese*, cit., n. A359 p. 217. Per l'attribuzione agli Eredi vedi Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., I, p. 355. Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., pp. 216-219 ha discusso i due disegni, uno conservato all'Albertina di Vienna, l'altro a Monaco nella Staatliche Graphische Sammlung. In particolare Wolters, *Storia e politica*, cit., pp. 171-173 accoglie le parole di Ridolfi (ricordate più recentemente anche da Tagliaferro, *Il ciclo pittorico*, cit., p. 193), pur esprimendo delle riserve sui fogli, in cui non trova corrispondenze con i dipinti. Per il dipinto invece che rappresenta le vicende di Chioggia e del doge Andrea Contarini, Ridolfi, *ibid.*, p. 334 lo assegnava a Veronese; solo la critica recente propone il nome di Carlo e Gabriele, operanti sul finire degli anni Ottanta sulla base di modelli forniti dal padre.

142 ASVe, Provveditori al Sal, Miscellanea b. 49, *Palazzo Pubblico*, cc. 11r-11v, c. 16v; Bardi, *Dichiarazione di tutte le istorie*, cit., c. 31v, c. 34v e 45r.

versante pittorico che su quello grafico, risulta ulteriormente offuscata, perché in effetti si basa su un'unica opera certa e firmata, cioè la pala di Liettoli; mentre la sua attività sembra essersi prevalentemente esercitata sotto l'esclusiva guida dello zio e del fratello, vale a dire come membro degli *Haeredes Pauli*. Dopo la morte di Benedetto nel 1598 egli, racconta Ridolfi, si dedicò ancora alla pittura (non è escluso, tra l'altro, che la pala di Liettoli sia da collocare oltre quell'anno); il biografo riferisce che “diede fine ad alcune opere” mentre si dedicava “alla mercatura”, e che dipinse un *Battesimo di Cristo* per la chiesa della Maddalena: quest'opera già dieci anni dopo non si trovava però più sull'altare a cui era stata destinata. Cita inoltre “un quadro dell'Adultera” e un *Ecce Homo*, oltre ai ritratti a pastello che Ridolfi vide in casa di Giuseppe Caliarì. Ma di una seria attività pittorica e della direzione di una bottega non esistono testimonianze, e si può ben credere che egli “vedendosi accomodato di fortune”, passasse “con molta onorevolezza la vita, visitando i Pittori, e godendo in pace de' comodi di sua Casa”<sup>143</sup>.

---

143 Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., I, p. 346.

## IMPRESE DECORATIVE A FRESCO IN TERRAFERMA

### **La Sala del Vescovado di Treviso: il problema degli aiuti a fianco di Benedetto Caliari.**

#### *Fonti per la Sala del Vescovado*

La decorazione ad affresco della Sala del Vescovado di Treviso è la prima testimonianza di un rapporto di committenza privilegiato tra la bottega dei Caliari e la Curia vescovile di Treviso, retta tra 1564 e 1577 dal vescovo Giorgio Corner, zio del successore Francesco Corner, vescovo della stessa diocesi fino al 1598<sup>1</sup>. Lo stato di conservazione è pessimo, nonostante un recente restauro: gli affreschi sopravvissuti in diverse epoche sono stati rimaneggiati alterando spesso le pitture, e si conserva solo una parte del ciclo, mentre una intera parete è andata perduta ed è stata ridipinta nel XIX secolo<sup>2</sup>. La datazione del ciclo si attesta al 1574 grazie alla trascrizione di un documento, rimasto nel suo contenuto inedito, fornita nell'Ottocento da Gustavo Bampo in un manoscritto oggi conservato alla Biblioteca Comunale di Treviso<sup>3</sup>. La notizia, dagli studiosi riportata sempre ripetendo le parole di Bampo, si può verificare in un atto rintracciabile presso l'Archivio di Stato della stessa città, tra quelli rogati dal notaio Antonio

- 
- 1 Un punto di partenza per ricostruire la biografia e l'operato di Giorgio Corner è Enrico Stumpo, voce *Corner Giorgio* in DBI, vol. 29, Roma 1983, pp. 216-218. Per Francesco Corner: Giuseppe Gullino, voce *Corner Francesco* in DBI, vol. 29, Roma 1983, pp. 197-198.
  - 2 Vedi Luciana Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte al ciclo a fresco di Benedetto Caliari nel salone del Vescovado di Treviso*, in "Arte Veneta", 56 (2000), pp. 71-75.
  - 3 Biblioteca Comunale di Treviso, Ms. 1410, Gustavo Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel Territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al XVII tratti dall'Archivio Notarile di Treviso*, vol. I, c. 211: "1574-18/5 Tarv. in cancelleria episcopali, presentibus Ser Francisco Montemezzan de Verona filio Ser Jacobi dalle Fontane et Ser Antonio eius fratre, pictoribus habit. Venetiis" (not. Sovernigo Antonio). Cfr. Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 71.

Sovernico, come del resto opportunamente annotato dall'erudito trevigiano<sup>4</sup>: redatto nella Cancelleria Vescovile il 18 maggio 1574, si tratta di una *emptio* (un atto di vendita) di due appezzamenti di terreno situati a Levada di Silvelle, tra il venditore, un certo “Vincentius domini Zanlorenzi de Levata Silvellarum”, e il compratore “Bernardino Rizzono dicto Palesso q. ser Hieronimi de Cervaria”. Essendo dei personaggi che non sembrano avere nessun legame finora documentato con la famiglia dei Caliari, l'atto in questione non richiamerebbe la nostra attenzione se non fosse per i testimoni chiamati per l'occasione a presenziare: “*Presentibus ser Francesco Montemezan de Verona filio ser Jacobi dalle Fontane et Antonio eius fratre pictoribus habitantibus Venetiis testibus adhibitibus*”. A uno spoglio della busta dove si conserva il documento, il nome del pittore Francesco Montemezzano non è più rinvenibile, facendo intendere che la sua sia una comparsa occasionale.

La menzione di Francesco Montemezzano conferma le parole della biografia del pittore scritta da Ridolfi, che lo vuole aiutante di Benedetto al Vescovado<sup>5</sup>, piuttosto precocemente dato che stando ai documenti il pittore di origine veronese doveva essere diciannovenne<sup>6</sup>. Suscita perplessità l'identificazione del fratello di Francesco che viene denominato Antonio, non presente nella documentazione resa nota sulla famiglia dell'artista, e sembra plausibile la proposta di Crosato Larcher che si volesse designare in realtà il quasi coetaneo Antonio Vassilacchi detto l'Aliense, anche lui esplicitamente

---

4 ASTv, Archivio Notarile (I serie), *Atti Sovernico Antonio*, b. 834, *Protocolum Dni. Antonii de Sovernico*, c. 49.

5 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., II, p. 139. Nella vita di Benedetto (Id., I, p. 358) scrive: “Lavorò [Benedetto] ancora à fresco nella Sala del Vescovo di Trevigi molte parabole”.

6 Montemezzano nacque a Verona nel 1555: in proposito si veda la documentazione raccolta da Raffaello Brenzoni, *Francesco Montemezzano. Pittore veronese della II metà del XVI sec. Documenti per la biografia e genealogia familiare del pittore*, in “L'arte”, luglio-dicembre 1963 (anno LXII), XXVIII, pp. 293-320. Cfr. Luciana Crosato Larcher, *Proposte per Francesco Montemezzano*, in “Arte Veneta”, 26 (1972), p. 73; Giorgio Tagliaferro, *Quattro Jacopo per Montemezzano*, in “Venezia Cinquecento”, anno XI, 2001, n. 21, p. 141 e Id., voce *Francesco Montemezzano* in DBI, vol. 76, Roma 2012, pp. 132-136, quest'ultimo molto utile per raccogliere una bibliografia completa sull'artista; vedi anche Huber, *Paolo Veronese*, cit., pp. 86-100.

ricordato da Ridolfi come anch'egli attivo nella stessa sala<sup>7</sup>. La fonte archivistica è molto importante soprattutto per quel che riguarda Montemezzano, perché attesta la sua residenza a Venezia e la sua frequentazione della bottega dei Caliarì fin dalla gioventù<sup>8</sup>. Ridolfi dichiara che la sua carriera nell'atelier è intrapresa a stretto contatto con Vassillacchi, che il biografo narra essere nato nel 1556 e introdotto anch'egli molto giovane presso il maestro e la cerchia dei suoi assistenti<sup>9</sup>. L'autore delle *Maraviglie* riporta che nel 1574 il pittore di origine greca, allora diciottenne, si impegnò nell'aiutare Paolo a decorare gli apparati eretti al Lido per la visita di Enrico di Valois (evento, come già si è notato, celebrato nel dipinto di Andrea Vicentino che si trova nella Sala delle Quattro Porte a Palazzo Ducale<sup>10</sup>). Se la notizia di Ridolfi fosse in qualche modo

7 Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 71. Per un profilo dell'Aliense: Huber, *Paolo Veronese*, cit., pp. 86-100, che ripete Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., II, p. 208. Ridolfi scrive: “Se n'andò ancora per qualche tempo in pratica con Benedetto fratello di Paolo, per le occasioni, ch'egli haveva delle opere a fresco, e lo servì anco nella Sala del Vescovo di Trevigi, alleviandole molte fatiche”. Come nota Crosato Larcher, è impossibile dare credito alle fonti locali che tramandano la credenza che nella sala Benedetto si sia servito anche di Gabriele, che allora aveva solo sei anni; è un'idea esposta ad esempio da Domenico Maria Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, Venezia 1803, vol. II, p. 56.

8 Tagliaferro, voce *Francesco Montemezzano*, cit., pp. 132-133; cfr. Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 71. Concorda, rettificando le sue precedenti posizioni evidentemente perché non ricordava Ridolfi, Raffaello Brenzoni, *Dizionario di artisti veneti*, Firenze 1972, pp. 207-209. Nel 1570 il pittore risulta presente all'anagrafe della parrocchia di San Giorgio in Braida, mentre la pala raffigurante il *Noli me tangere* nella chiesa della stessa parrocchia è datata da fonti locali al 1580.

9 La monografia di Haris K. Makrykostas, *Antonio Vassilacchi Aliense 1556-1629. A Greek Painter in Italy*, Athens 2008 purtroppo non fornisce alcun significativo aggiornamento, e ripete Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., II, p. 209: “Non badò molto à dar saggio dell'ingegno suo, ritraendo con molta facilità i disegni, e le pitture di quello, in compagnia di Montemezzano, e Pietro de i Lunghi suoi condiscipoli”. Questa è una delle pochissime notizie che il biografo fornisce a proposito di Pietro Longhi (o de i Lunghi), per il quale le più articolate e recenti considerazioni si devono a Huber, *Paolo Veronese*, cit., pp. 111-113. Le sole tele conosciute di questo pittore sono i sei monocromi per il soffitto della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale (*La morte del traditore Gardiano nella battaglia del Friuli*, *Nicolò Pisani inganna i nemici Genovesi*, *Pietro Zeno viene ucciso dai Turchi a Smirne durante una messa nel 1344*, *Leonardo Loredan rifiuta le offerte di aiuto degli ambasciatori turchi nel 1509*, *Martirio di Marcantonio Bragadin scorticato dai Turchi a Famagosta*, *Sebastiano Venier ferito nella battaglia di Lepanto*; quadri che sono designati e attribuiti al pittore nel programma manoscritto conservato in ASVe, Provveditori al Sal, Miscellanea b. 49). Secondo Huber questi dimostrano uno stile molto prossimo a quelli di Aliense e Montemezzano.

10 *Ivi*, pp. 209-210: “Per la venuta di Enrico III Rè di Francia, e di Polonia à Venezia l'anno 1574, hebbe Paolo col Tintoretto il carico (come si disse) di dipingere l'arco eretto sul Lido, in cui s'applicò Antonio, benché fanciullo, in alcuni ornamenti con ammirazione di quei due

verificabile, sia sul piano documentale che su quello figurativo, Antonio si sarebbe ritrovato adolescente a collaborare con Veronese e Tintoretto in una commissione avventizia ma importantissima, certamente irripetibile quanto irrinunciabile per un giovane pittore quale occasione per mettersi in mostra tra i colleghi e nei confronti del pubblico veneziano. La notizia è poi interessante perché informa di un primo legame con Tintoretto, che poi verrà ribadito con l'aneddoto già ricordato del litigio di Aliense con Veronese, e la decisione del giovane pittore greco di darsi all'imitazione dello stile del Robusti.

È pur vero che Ridolfi parteggia apertamente per Aliense, il suo maestro, del quale ci offre una descrizione quale artista precoce e intenditore, molto attento al lavoro di svariati pittori e diversi stili (Ridolfi racconta tra l'altro di un'aspra rivalità con Palma il Giovane e i suoi allievi combattuta solo nella maturità); mentre sull'abilità pittorica di Montemezzano, ma anche sulla sua persona, si dimostra più scettico<sup>11</sup>. Eppure anche una commissione ufficiale come quella della Sala del Vescovado doveva essere per entrambi i giovani un grande banco di prova da affrontare sotto la supervisione di Benedetto; anche se rimane ancora tutta da determinare la portata dei loro interventi. Crosato Larcher attribuisce loro un “compito soprattutto artigianale”, e suppone che al massimo si siano potuti applicare nel dipingere gli affreschi della facciata del palazzo vescovile, non citati da Ridolfi e oggi scomparsi, ma attestati da diverse incisioni

---

gran Pittori”.

- 11 La differenza che Ridolfi opera tra i due pittori si misura anche nella lunghezza della biografia riservata ad Aliense, fatto non dovuto solo alla precoce morte di Montemezzano. Di Aliense, fra i vari elogi della tecnica e del carattere scrive: “fu dotato di meravigliosa felicità nel disegno, [...] e di tanta facilità nel colorire” (Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., II, p. 219). Le poche parole su Montemezzano sembrano celare addirittura una certa antipatia: “ma per molto, che si affaticasse, non gli riuscirono le opere sue con quella tenerezza, e felicità, che fu propria dote di quel gran Pittore [Paolo], che negli imitatori riesce difficile da seguirsi” (Ivi, p. 139).
- 12 Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 71. Anche Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 86 ritiene non identificabili gli interventi di Montemezzano e Aliense nella sala. In realtà non è certo che le pitture della facciata esterna siano opera contemporanea agli affreschi della Sala e, come riporta Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 359, del corridoio antistante (questi ultimi perduti; secondo Ambrogio Rigamonti, *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle Chiese ed in altri Luoghi Pubblici di Trevigi*, Trevigi presso Giovanni Pozzobon, 1776, p. 13 essi rappresentavano “un'intreccio di frondi, e frutti, ed augelli, strutture antiche, ed un'incendio di Troja, un Paggio, che sostiene una cortina, con



L'atto del notaio Sovernico fornisce una precisa datazione, e dunque non è più possibile sostenere che il ciclo sia stato completato sotto il vescovo Francesco Corner, come affermato da precedenti studi<sup>13</sup>. Non esiste ulteriore documentazione archivistica che rechi testimonianza dei lavori, ma in data 11 ottobre 1570 una lettera del nunzio apostolico a Venezia, Giovanni Antonio Facchinetti, al Cardinale Segretario di Stato Gerolamo Rusticucci informa sulle condizioni precarie del palazzo vescovile: l'edificio rischia di “roinare” e servono urgenti ristrutturazioni; si giustificano quindi le sollecitazioni provenienti da Roma avanzate dal cardinale Alvise Cornaro (fratello di Giorgio) per conto di papa Gregorio XIII<sup>14</sup>.

### *Analisi iconografica del ciclo*

Alle pareti della Sala del Vescovado è immaginato, con effetto collaudato

---

altre fantasie celebri, e cospicue”). Sebbene sempre affidati alla bottega dei Caliarì, è possibile che quelle della facciata siano pitture posteriori, risalenti al vescovado di Francesco: vedi Eugenio Manzato, *L'ambiente artistico trevigiano nel tardo Cinquecento*, in *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, atti del seminario (Treviso 6-7 novembre 1987) a cura di Stefania Mason Rinaldi e Domenico Luciani, Asolo 1988, p. 29. La più nota immagine dell'aspetto esterno del Vescovado è un'acquaforte di Luca Carlevarij (vedi Aldo Rizzi, *Luca Carlevarij*, Venezia 1967, pp. 102-103; fig. 87).

13 Come ha puntualizzato Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 71, ma vedi anche Manzato, *L'ambiente artistico trevigiano*, cit., p. 29. Cfr. Fossaluzza, *Treviso 1540-1600*, cit., p. 682. Invece Giuseppe Liberali, *Documentari sulla Riforma cattolica pre e post-tridentina a Treviso (1527-1577)*, Treviso 1971, vol. VI, *La restaurazione dello “stato ecclesiastico”*, p. 12, n. 3 riteneva che la sala fosse stata fatta affrescare da Francesco Corner verso il 1590 con una attribuzione agli Eredi. Allo stato attuale non è verificabile la notizia fornita da Federici, *Memorie trevigiane*, cit., p. 104-110 e ripetuta da Crosato Larcher, che il ciclo delle parabole della Sala del Vescovado copra degli affreschi rappresentanti le cosiddette *Feste romane*, dipinti prima della metà del XV secolo da un pittore trevigiano di nome Donatello e commissionati dal vescovo Ermolao Barbaro, a cui le descrizioni e le incisioni dei *Trionfi nell'Hypnerotomachia Poliphili* dovrebbero fare riferimento.

14 La lettera è stata pubblicata da Liberali, *Documentari sulla Riforma cattolica*, cit., vol. VI, doc. XCVII, pp. 299-300. Ad essa è allegata la relazione sullo stato degli edifici, di cui si riporta un brano che fa al caso nostro: “Il palazzo del Vescovato per l'antichità, et puoca cura tenuta per l'adietro, è ridotto a tale che in poco spacio di tempo non riparandolo, potrebbe roinare. Due periti dell'arte i quali con esso me l'ano visto, et ben considerato il bisogno del detto palazzo, affermano sopra la loro coscienza, ch'egli non si ristorarebbe con 3000 scudi”.

di *trompe-l'œil*, un loggiato di colonne composite. Una bassa balaustra cinge l'intero colonnato, e negli intercolumni mostra delle decorazioni a finti marmi e ovali monocromi con figurine che dovrebbero rappresentare i segni zodiacali. Le architetture dipinte inquadrano diversi episodi raffiguranti la parabole di Cristo. Ciascun episodio si alterna a nicchie con personificazioni delle Virtù teologali e cardinali, che sovrastano altri monocromi con scene bibliche, in terretta gialla e di formato quadrangolare (fig. 88). Anche le sovrapporte presentano delle personificazioni incorniciate da finte statue e stucchi, sulla cui interpretazione però sussistono parecchie incertezze. Si tratta di architetture dipinte modellate sull'esempio di villa Barbaro, e in modo particolare della decorazione parietale del salone dell'Olimpo (fig. 89), mentre le personificazioni rimandano invece alla Sala a Crociera (fig. 90). Ma gli artefici delle pitture della Sala del Vescovado potevano avere bene in mente anche il salone affrescato da Battista Zelotti a villa Emo a Fanzolo (fig. 91). La presenza di Benedetto a Maser è una questione del tutto aperta; ma a proposito delle architetture dipinte in questa villa si è prodotta una bibliografia piuttosto ampia che discute i rapporti tra l'arte di Veronese e la teoria e la prassi architettoniche di Palladio<sup>15</sup>. Gli ulteriori riferimenti agli affreschi di Zelotti suggeriti per Benedetto (si osservino per esempio i cartigli dei monocromi sotto le Virtù, che rielaborano quelli delle sovrapporte di villa Emo) non appaiono più così scontati, e sono comprensibili alla luce della collaborazione tra Zelotti e Veronese nelle decorazioni di villa: fin dal periodo della formazione i due poterono scambiarsi suggerimenti e modelli, accomunati a loro volta dal presupposto di un'approfondita conoscenza delle regole dell'architettura<sup>16</sup>.

15 Le posizioni intorno alla *querelle* nata in proposito ai rapporti tra Paolo Veronese e Andrea Palladio, espresse da Puppi, *Per Paolo Veronese architetto*, cit., *passim* e Wolfgang Wolters, *Andrea Palladio e la decorazione dei suoi edifici*, in "Bollettino del CISA A. Palladio", X, 1968, pp. 255-267 (che proponeva un rapporto contrastato tra il pittore e l'architetto), sono riassunte da Michele di Monte, *Veronese a Cana. De ludo revelandi cum figuris*, in "Venezia Cinquecento", anno XVII, 2007, n. 33, pp. 141-188. Di Monte, discutendo sulle *Nozze di Cana* del Louvre, dimostra la profonda cultura architettonica di Veronese. Ma un recente contributo come quello di Rosand, *Véronèse*, cit., p. 130 si esprime per la totale comunione d'intenti tra Barbaro, Palladio e Veronese.

16 Per questa loro vicinanza, si è ipotizzato che ai loro esordi Paolo e Battista lavorassero in

Una fonte antica come quella di cui è autore Lorenzo Crico riferisce che la parete rivolta verso la cattedrale fu demolita e poi ricostruita per ampliare la chiesa: gli affreschi tuttora visibili su questa parete furono realizzati non molto tempo prima delle sue annotazioni (fig. 92). Anche nell'ultimo tratto delle pareti contigue, quella che si affaccia sulla piazza del Duomo e quella dove si apre l'ingresso, si vedono due personificazioni che non facevano parte del ciclo originale<sup>17</sup>: evidentemente l'antico muro, che doveva mostrare gli altri affreschi ricordati da Ridolfi raffiguranti la parabola del buon Samaritano (Lc 10, 27-36) e quella della pecorella smarrita (Lc 15, 4-7)<sup>18</sup>, era più avanzato rispetto a quello attuale. I riquadri che mostrano le parabole si contraddistinguono per essenzialità di composizione ed eloquio figurativo. C'è da chiedersi fino a che punto ciò sia dovuto a un limite linguistico di Benedetto e degli altri possibili artefici, e quanto invece sia da attribuire alle effettive difficoltà di rappresentare le parabole: spesso, come è stato più volte sottolineato<sup>19</sup>, esse presentano uno scarno carattere narrativo, e più che assumere il tono di *exempla* morali intendono essere metafore

---

società in modo molto simile a quanto poteva accadere a Firenze nel Quattrocento con le "compagnie" (vedi Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., pp. 112-115).

- 17 Vedi Lorenzo Crico, *Indicazione delle pitture ed altri oggetti di belle arti degni d'osservazione esistenti nella R. Città di Treviso*, Treviso 1829, p. 20: "tutta la sala è dipinta superbamente, ad eccezione d'un'intera parete, che fu demolita per ampliare la contigua chiesa cattedrale; e vi si dipinse, non ha molto, ad imitazione delle altre pareti, mantenendovi lo stesso riparto". Questi affreschi completano la serie delle nicchie con le Virtù. Alla Prudenza seguono altre due personificazioni: la prima è una donna panneggiata dei colori delle tre Virtù Teologali, che esibisce come attributo iconografico un'àncora, solitamente associata alla figura della Speranza (dunque si tratterebbe, in maniera un po' improbabile, di una ripetizione). La seconda è la personificazione della Fede o Religione, vestita di bianco e reggente una croce e il calice eucaristico. Tra queste due figure è stato dipinto con prospettiva scentrata una sorta di corte illusionistica che porta a un giardino, le cui architetture dipinte cercano di accordarsi con quelle delle altre pareti. L'ultima personificazione ridipinta è quella che si trova a sinistra della porta d'ingresso: mostra una donna vestita di panni dello stesso colore della presunta Speranza, che tiene in mano un giogo, ed è interpretabile (stando all'*Iconologia* di Cesare Ripa) come Obbedienza. L'incoerenza, se non la ridondanza di queste pitture rispetto agli affreschi originali è molto evidente.
- 18 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 344; cfr. anche Rigamonti, *Descrizione delle pitture*, cit., p. 12, ma queste parabole erano ancora visibili all'epoca di Federici, *Memorie trevigiane*, cit., p. 57.
- 19 Vedi per esempio Louis Réau, *Les paraboles*, in *Iconographie de l'art chrétien*, Parigi 1957, tomo II, vol. II, pp. 330-331; cfr. Maria Rosa Téres Tomás, voce *Parabole* in *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, a cura di Xavier Barral I Altet, Rennes 2003, pp. 651-652.

escatologiche; oppure, al contrario, possono caratterizzarsi per la complessità del racconto, che si sviluppa attraverso diversi episodi.

Crico identificava la prima parabola con quella “del padrone che intima il congedo al suo fattore di campagna” (Lc, 16, 1-13); ma attualmente vi si riconosce, con più coerenza, quella del pubblicano e del fariseo (Lc, 18, 9-14; fig. 93)<sup>20</sup>. Davanti all'ingresso del tempio, denotato da una colonna ionica e da un arco sovrastato da un timpano triangolare, il fariseo con il capo coperto ha salito i gradini e stando in piedi prega e ringrazia per la propria perfezione e mondezza dai peccati; mentre il pubblicano, che “non osava nemmeno alzare gli occhi al cielo”, si mantiene a umile e rispettosa distanza e si batte il petto in segno di consapevolezza delle proprie colpe e di pentimento, atteggiamento per cui sarà giustificato, a differenza del fariseo. La parabola si conclude con la celebre chiosa: “chi si esalta sarà umiliato, chi si umilia sarà esaltato”. Sullo sfondo si vedono degli anonimi edifici e due comparse, una delle quali, essendo un uomo inturbantato, è immagine del Turco. La laconicità del racconto parabolico e la sua penuria di particolari hanno permesso qualche libertà al pittore, per esempio nell'inserimento di ulteriori personaggi come appunto quello vestito da Turco. Questo dettaglio si riferisce certamente alla recente vicenda bellica che aveva impegnato la Serenissima: erano anni in cui la vittoria nella battaglia di Lepanto (1571) e il conseguente accordo separato di pace (1573) erano fatti di scottante attualità, che Giorgio Corner senz'altro doveva riferire al prestigio della sua famiglia, che si faceva vanto di essere stata la fautrice dell'acquisizione di Cipro<sup>21</sup>. Al di sotto del riquadro, il monocromo ovale raffigura il primo di quelli

---

20 Vedi Crico, *Indicazione delle pitture*, cit., p. 19. Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 344 invece vi riconosceva la parabola delle nozze regali (Mt 22, 1-14). È Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 73, a proporre la giusta interpretazione.

21 L'immagine del turco come espediente figurativo ma anche letterario per la costruzione dell'identità veneziana e della coscienza della propria missione ai tempi di Lepanto è stata discussa da Benjamin Paul, *Identità e alterità nella pittura veneziana al tempo della battaglia di Lepanto*, in “Venezia Cinquecento”, XV, n. 29, 2005, pp. 155-187. Sempre a Treviso, per il Monte di Pietà Ludovico Pozzoserrato dipinse, tra il 1585 e il 1596, una serie di tele che mostrano la presenza paradossale del Turco come figura del convertito ed eletto nella rappresentazione delle parabole: vedi Francesco Trentini, *Immagini apocalittiche. Toeput, Treviso, il Monte di Pietà*, in “Venezia Cinquecento”, anno XIV, n. 27, 2004, pp. 169-225.

che sono stati identificati come segni zodiacali<sup>22</sup>, i cui simboli sono associati ad attività agricole (fig. 94): il segno della bilancia, affiancato dal sole nascente, si accompagna alla rappresentazione delle piante di vite e della pigiatura del vino. Non è ancora chiaro come i monocromi possano riferirsi tematicamente all'episodio soprastante e agli altri elementi del ciclo; ma è possibile constatare che l'attenzione dello spettatore è focalizzata piuttosto sull'attività del contadino: potrebbe trattarsi di una rappresentazione dell'autunno, o del mese di settembre.

Nella nicchia dipinta nell'intercolumnio seguente, sul cui apice è appeso un festone di fiori, sta la personificazione della Carità (fig. 95): è una donna dai capelli biondi, vestita di rosso, che tiene alla destra un bambino, e con la sinistra abbraccia una fanciulla vestita di verde che riceve da un putto nudo un frutto. Questa giovinetta, che sostituisce uno dei canonici bambini che accompagnano Carità, dal verde delle vesti può essere considerata un'immagine della Speranza<sup>23</sup>. Che tale figura costituisca un *hapax* nell'ambito della produzione di bottega è attestato dalla Carità realizzata dallo stesso Benedetto qualche anno dopo per la Scuola dei Mercanti (e oggi alle Gallerie dell'Accademia; fig. 96), nonché da una interessante tela conservata a Würzburg (fig. 97) e attribuita a Francesco Montemezzano (ma forse meglio riferibile sempre a Benedetto), che la mostra con la consueta costruzione e posa del personaggio principale, con poche variazioni<sup>24</sup>. Al di sotto, il riquadro è dedicato alla raffigurazione del seppellimento dei morti come opera di misericordia (fig. 98): un uomo scava una fossa per il cadavere sostenuto da un altro personaggio più anziano che volge gli occhi al cielo<sup>25</sup>.

---

22 Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 73 e nota 27.

23 Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, In Roma, per gli Heredi di Giovanni Gigliotti 1593, p. 262 un paio di decenni dopo avrebbe scritto del legame profondo tra Speranza e Amore, a proposito della descrizione della prima: “dove manca la speranza, amore in un subito sparisce, perche essendo una passione alterativa del desiderio per possedere una cosa amata, non è dubbio, che ne senza amore ella, ne amor senza lei, può durare lungo tempo”.

24 L'opera conservata a Würzburg è stata segnalata da Crosato Larcher, *Proposte per Francesco Montemezzano*, cit., p. 79; cfr. Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 198.

25 Vedi Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 73, che identifica lo specifico episodio dell'azione caritatevole di Tobia che seppellisce i morti ebrei presso le mura di Ninive. In realtà nel libro in questione il tema del seppellimento dei morti è ricorrente (Tb 1, 19; 2, 4-7;

Il riquadro successivo raffigura una parabola più narrativa, qual è quella del figliol prodigo (Lc 15, 11-32; fig. 99). Il pittore sceglie di concentrarsi sul momento della riconciliazione: il figlio, vestito con una tunica verde sdrucita e corta, seminudo, è inginocchiato con le mani atteggiare in segno di pentimento di fronte al padre, vestito elegantemente in viola e con un copricapo piuttosto strano in testa, una sorta di berretto frigio. Un'incisione di Hans Sebald Beham (fig. 100) datata 1538 mostra il padre con lo stesso berretto, e si può ipotizzare ancora che Benedetto si sia rifatto a modelli nordici dal confronto con un'altra incisione da Maerten van Heemskerck che mostra la stessa iconografia e lo stesso impianto compositivo (fig. 101)<sup>26</sup>. Dietro il padre, stanno vari personaggi oggi non meglio identificabili se non come inservienti (l'affresco è in uno stato di conservazione particolarmente mediocre). Sullo sfondo è raffigurato il figlio maggiore al lavoro nei campi, a cui viene annunciato il ritorno del fratello minore. È interessante notare l'impianto scenografico costituito dalla loggia sormontata da una balaustra, da cui si affaccia un altro turco. A questo tipo di architettura Paolo aveva già fatto ricorso ai tempi degli affreschi di San Sebastiano, che l'artefice di Treviso doveva tenere ben presente: uno sguardo all'episodio con *San Sebastiano davanti a Diocleziano* è illuminante (fig. 103), anche per rilevare l'assonanza delle pose delle braccia del figliolo prodigo con quelle del santo (fig. 104-105). Ma certamente la scena dipinta a Treviso è assimilabile anche alle numerose varianti del soggetto raffigurante *Cristo e il centurione* che sono di mano di Paolo, ma che sono uscite a più riprese dalla sua bottega, oppure anche dipinte dai collaboratori meno stretti<sup>27</sup>. Il monocromo sottostante raffigura il segno zodiacale

4, 3; 8, 12; 12, 12). Cfr. Siracide (Ecclesiastico), 38, 16: "Figlio, versa lacrime sul morto, e come uno che soffre crudelmente inizia il lamento; poi seppelliscine il corpo secondo il suo rito e non trascurare la sua tomba".

26 Queste affinità sono state notate da Chiara Manente, *Padri misericordiosi o peccatori penitenti? Parabole dei Bassano e quotidianità domestica*, Tesi di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, rel. Augusto Gentili, Università degli Studi "Ca' Foscari" di Venezia, a.a. 2010-2011, p. 35, n. 31. L'incisione di Hans Sebald Beham è riprodotta in *The Illustrated Bartsch*, vol. 15, *Early German Masters: Barthel Beham, Hans Sebald Beham*, New York 1978, 34); l'incisione tratta da Van Heemskerck è di Dirck Volkertsz Coornhert (vedi *ibid.*, vol. 55, *Dirk Volkertsz Coornhert*, New York 1991, 5501.037.4) ed è da sempre ritenuta fonte d'ispirazione per l'episodio dipinto da Pozzoserrato al Monte di Pietà (fig. 102).

27 Le versioni che più si avvicinano all'affresco della sala sono quella del Prado (fig. 106) e

dello scorpione, che regge il mese di ottobre, associato a quello che dovrebbe essere il lavoro della semina del frumento (fig. 107). Si inizia a constatare che queste non sono immagini delle stagioni, ma solo di alcuni mesi, gli ultimi dell'anno.

La parabola successiva è quella di Lazzaro al banchetto del ricco (Luca 16, 19-31; fig. 108). Il pittore ha eluso ogni riferimento agli sviluppi successivi della vicenda: la scena prescelta è quella di apertura del racconto, ed è pensata all'aperto all'interno di un giardino recintato. Tra gli alberi, all'ombra di una grande tenda appesa ai rami, è stata preparata una tavola a cui sono seduti diversi personaggi piuttosto anonimi, uomini e donne (il ricco è difficilmente distinguibile, ma dovrebbe essere quello che porta un turbante in testa). Il brano di pittura migliore e meglio conservato è quello di Lazzaro in primo piano a sinistra, accompagnato dai cani che gli leccano le piaghe sparse per tutto il corpo. Steso per terra, nudo, con un panno viola che gli ricopre solo il ventre, il povero si rivolge ai commensali tendendo loro una mano per richiamare la loro attenzione, invano<sup>28</sup>. Al di sotto l'ovale rappresenta il segno del sagittario, simbolo del mese di novembre (fig. 111), a sinistra di un uomo piuttosto anziano, seduto a gambe incrociate (come per gli altri monocromi, la sua figura è dipinta in modo incerto), che tiene alla mano sinistra un bastone a cui sono appesi due

---

quella del Kunsthistorisches (che faceva parte della serie del duca di Buckingham, fig. 291). Diversi esemplari portano l'attribuzione di massima di "bottega del Veronese", come quella di Novi Sad e di Kansas City (fig. 290); altre copie sono state attribuite ancora ad Alvisse Benfatto del Friso: come il dipinto della Gemäldegalerie di Dresda, quello di Würzburg del museo Martin von Wagner, il dipinto di Monaco delle Collezioni di Stato bavaresi, e il quadro per la Chiesa dell'Angelo Raffaele a Venezia (fig. 253; per tutte queste vedi Huber, *Paolo Veronese*, cit., pp. 60-80).

28 Per certi aspetti Pozzoserrato ha riproposto tale soluzione compositiva nella corrispondente parabola dipinta per la Cappella del Monte di Pietà (fig. 109), anche se essa si mostra molto più complessa e descrittiva per i dettagli dell'ambiente e per la maggior quantità di personaggi. La più evidente differenza con l'affresco della sala è che Lazzaro si rivolge allo spettatore e non al ricco e ai suoi compagni (vedi Trentini, *Immagini apocalittiche*, cit., p. 194). Un quadro di Maarten de Vos (fig. 110), di recente reso noto da un antiquario inglese (vedi Manente, *Padri misericordiosi o peccatori penitenti?*, cit., p. 36), dimostra diverse affinità con la tela di Pozzoserrato; in esso si vede il personaggio del ricco Epulone nelle vesti di un turco: se le somiglianze si addicono questa volta al personaggio negativo della parabola, è doveroso constatare che nella rappresentazione delle parabole la presenza di turchi è ricorrente anche nell'arte nordica.

oggetti informi.

La prima parete termina con l'ultima nicchia all'interno dell'intercolumnio, dove è posta la personificazione della Speranza (fig. 112). La donna è bionda, indossa vesti di diverse tonalità di verde, tiene la mano destra su un seno in segno di devozione, o forse più correttamente come allusione al nutrimento spirituale che ella fornisce<sup>29</sup>. Il riquadro al di sotto della Speranza raffigura l'episodio della vittoria sugli Amaleciti (Es 17, 8-16; fig. 113): nella battaglia contro il popolo di Amalek, Mosè, sostenuto da Aronne e Cur sulla cima di un colle, procura la vittoria di Giosuè mantenendo le mani alzate verso il cielo in segno di preghiera, fiducioso nell'intervento divino per la vittoria e la salvezza del suo popolo<sup>30</sup>.

Sulla parete successiva il ciclo continua con la personificazione della Fede (fig. 114). Si tratta di una rappresentazione per certi aspetti anomala, perché la tradizionale iconografia prevederebbe per questa donna delle vesti del tutto bianche (la nostra indossa una specie di sopravveste rossa, che è il colore della Carità) e gli attributi della croce e del calice eucaristico, con i quali del resto Benedetto stesso la rappresentò successivamente in un altro monocromo per la Scuola dei Mercanti (fig. 115). Tuttavia nella versione di Treviso è riconoscibile la pietra squadrata ai suoi piedi, che è simbolo proprio di tale virtù come fondamento delle altre e come allusione alla pietra di fondazione della Chiesa<sup>31</sup>. Sotto alla Fede sta il riquadro rappresentante i tre angeli che visitano Abramo e che gli annunceranno l'inaspettata nascita di Isacco (Gn 18, 1-15; fig. 117)<sup>32</sup>.

---

29 Non si tratta dunque della Fede, come ha interpretato Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 73. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 261 descrive Speranza come colei che allatta Amore.

30 Anche in questo caso è da riconsiderare l'interpretazione di Crosato Larcher, che vi vedeva l'episodio di Giosuè che comanda al sole di fermarsi (vedi *ivi*). Vedi Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, cit., tomo II, vol. 1, pp. 202-203.

31 Crosato Larcher riconosce la Religione: ma come l'autrice stessa ammette, essa non è una virtù. Nel complesso del ciclo, mancherebbe una virtù teologale (le seguenti virtù sono le cardinali), e questo non è possibile. Le tele con le Virtù dipinte da Pietro e Antonio del Pollaiuolo e Sandro Botticelli intorno al 1470 e destinate alla sede dell'Arte della Mercanzia di Firenze e oggi agli Uffizi sono ritenute immagini canoniche delle stesse (vedi Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven and London 2005, pp. 227-249). Un confronto tra i dipinti dimostra l'originalità delle iconografie concepite da Benedetto (fig. 116).

32 Come ha spiegato Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, cit., tomo II, vol. 1, pp. 131-132,



La parabola che viene rappresentata al centro della stessa parete è forse la più interessante, anche se la più ambigua sul piano iconografico: attualmente è accettata da tutta la letteratura l'ipotesi di Crico di riconoscere quella del servo spietato che si legge nel Vangelo di Matteo (Mt 18, 23-35; fig. 118)<sup>33</sup>. Si tratta anche in questo caso di una parabola difficilmente rappresentabile, perché consta di più episodi<sup>34</sup>. Un re intende riscuotere i debiti dei suoi servi, e uno di essi, impossibilitato, lo supplica di condonargli il debito. Lo stesso servo è creditore nei confronti di un altro servo. Quest'ultimo non può pagare, e il primo servo non si dimostra benevolo come il suo padrone e manda in carcere il servo insolvente. Gli altri servi se ne addolorano, e vanno a riferire l'accaduto al padrone, il quale infierisce allora sul servo debitore ma impietoso verso il suo compagno. La parabola è esplicitamente incentrata sul tema del perdono reciproco: colui che saprà perdonare il prossimo sarà perdonato nel regno dei cieli. Il pittore ha scelto di rappresentare il momento della denuncia del servo impietoso. La figura principale, che si dovrebbe identificare con il padrone, immagine di Dio Padre, è di nuovo quella di un turco. Questi con il braccio destro abbraccia colui che si dovrebbe riconoscere come uno dei servi, mentre con la sinistra mostra il servo spietato, che sta per essere catturato da un aguzzino denotato in maniera molto intuitiva come armigero o guardia. L'inserito di un cagnolino, quantunque poco minaccioso, che si rivolge contro il servo protagonista, è simbolo di una fede che esclude coloro che non sono in grado di perdonare. La scena è ambientata all'interno di uno spazio delimitato da un recinto, che al centro si apre in un arco sormontato da un timpano triangolare: si tratta del consueto elemento architettonico che ha la funzione di far risaltare i personaggi e le azioni, espediente scenico che denota inequivocabilmente l'ideazione e l'esecuzione di

---

l'episodio ha avuto diverse interpretazioni: il gruppo dei tre angeli è stato considerato come immagine della Trinità, e l'annuncio della nascita di Isacco prefigurerebbe l'Annunciazione alla Vergine; l'ospitalità di Abramo inoltre è diventata simbolo della terza opera di misericordia (ospitare i pellegrini).

33 Crico, *Indicazione delle pitture*, cit., p. 19.

34 Dirck Volkertsz Coornhert nel 1554 trasse una serie di incisioni, tratte sempre da Maarten van Heemskerck, per illustrare la parabola: *The Illustrated Bartsch*, vol. 55, cit., 5501.032-033.4.

Benedetto.

La parabola è accompagnata dall'ovale con il segno zodiacale, questa volta del capricorno (fig. 119), con il relativo lavoro del contadino: si vede un uomo che squarta un maiale appeso, mentre in un camino arde il fuoco. È ormai evidente che i monocromi sotto le parabole individuano un periodo dell'anno ben determinato, costituito dalla successione di alcuni mesi consecutivi: da settembre a dicembre (le altre due parabole andate perdute che si vedevano sulla parete demolita dovevano continuare anche la serie dei mesi, dunque fino a febbraio). Lo studio del contesto forse permetterà di comprendere se si tratta di un effettivo riferimento a uno specifico lasso di tempo.

Anche la personificazione riconosciuta come quella della Temperanza, la prima della serie di Virtù cardinali, ha dell'inconsueto, perché non possiede alcun attributo tradizionale (fig. 120). La donna bionda, vestita anch'essa di rosso e bianco, con la sinistra sostiene un piatto con del pane, mentre con la destra sembra benedirlo<sup>35</sup>. Questo è un chiaro riferimento all'eucarestia che si ripete anche nel riquadro corrispondente, che mostra il profeta Elia nel deserto nutrito dall'angelo (I Re 19, 1-8; fig. 122). La personificazione concepita da Benedetto è forse la sua più bella e originale invenzione in questo contesto. Potrebbe essere fraintendibile, e infatti la si riconosce come Temperanza quasi ragionando per esclusione sulle altre Virtù; ma come conciliare l'Eucarestia con la Temperanza? L'immagine ha tutto l'aspetto di una fine elaborazione concettuale: sostituendo al vino miscelato con l'acqua l'immagine del pane benedetto, l'Eucarestia è presentata come rito che trasforma il pane quotidiano in corpo di Cristo indispensabile per la salvezza dell'anima. Per quel che riguarda il monocromo sottostante con l'episodio di Elia, Huber ha voluto con una certa sicurezza riconoscere su base stilistica e iconografica la mano di Alvise Benfatto. Il riconoscimento procederebbe per confronto con il dipinto del *Battesimo* per la Scuola di San Fantin, che lo studioso assegna a Benfatto seguendo un'antica e

35 Solitamente la Temperanza è dipinta nell'atto di mescere il vino con dell'acqua, e così è rappresentata ancora da Piero del Pollaiuolo nella Virtù corrispondente della serie degli Uffizi (Wright, *The Pollaiuolo Brothers*, cit., p. 234; fig. 121).

maggioritaria linea critica; dove la figura di Cristo assume la stessa posizione delle braccia di Elia disteso. L'assegnazione dunque si estenderebbe in via molto ipotetica all'esecuzione di tutti gli altri riquadri a ocre gialla. Anche se l'osservazione è interessante, non risulta probatoria perché si basa sull'attribuzione niente affatto accertata del *Battesimo*, e non è giustificabile altrimenti perché le fonti in proposito tacciono, piuttosto significativamente<sup>36</sup>. Anche se l'ipotesi non è da escludersi a priori, sembra strano che né i documenti né Ridolfi, riportino la notizia della presenza del nipote di Paolo e Benedetto<sup>37</sup>.

Nella parete rivolta verso la piazza del Duomo, si susseguono le altre Virtù. La prima è la Giustizia (fig. 123), la figura più veemente nella posa e nei movimenti, e più canonica: adornata sui capelli da un diadema e sul corpo da vesti colorate di verde, giallo e viola, brandisce e solleva una spada, mentre sostiene alla sinistra una bilancia. Purtroppo oggi risulta illeggibile il riquadro inferiore (si intuisce solo che la scena era ambientata all'aperto). La Fortezza (fig. 124), nella nicchia seguente, è vestita del colore della Carità (rosso) e della Speranza (verde), e come la Fede poggia un piede sulla pietra squadrata. Nella sua persona essa sintetizza in sé le tre Virtù teologali, e tiene tra le braccia un tronco di colonna: tutto a voler simboleggiare che l'anima è fortificata da quelle virtù. L'accompagna l'appropriato episodio raffigurante Sansone che con la mascella d'asino sconfigge i Filistei (Gdc 15, 15-18; fig. 125). La personificazione della Prudenza è stata invece rifatta in un'epoca successiva ma imprecisata, forse nel Settecento perché stilisticamente si contraddistingue anche dalle pitture ottocentesche della parete seguente, ma la sua presenza è naturalmente coerente con il ciclo originale. A differenza di quanto sostenuto da

---

36 Vedi Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 86, che scambia il soggetto per *Tobia e l'angelo*. Huber suggerisce che il monocromo con *Ester di fronte ad Assuero*, sia stato dipinto da Benfatto per le affinità che riscontra con un disegno conservato all'Albertina di Vienna, ma in realtà le due opere non dimostrano grandi somiglianze. A proposito del *Battesimo* di San Fantin vedi Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. A74, pp. 521-522 che assegnano la tela, con molta cautela, a Francesco Montemezzano. Minelli, *Alvise Benfatto*, cit., cat. A6, pp. 172-173 riassume le contrastanti posizioni degli studiosi riguardo l'attribuzione.

37 Nella vita di Benfatto Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., II, pp. 141-144 tra le opere a fresco cita solamente il *Giudizio Universale* per la Cappella del Sacramento a Santa Maria Maggiore, lasciando intendere che Alvise non si sia applicato granché nella tecnica dell'affresco.

Huber, non è escluso che anche il riquadro che le è riferito, e che rappresenta *Ester al cospetto di Assuero* (Est 5, 1-2b; fig. 126), sia stato ridipinto, perché appare molto incerto nell'esecuzione, oltre che malamente conservato.

Come ricordato dalle fonti il ciclo si concludeva con gli affreschi oggi perduti raffiguranti le parabole del buon samaritano e della pecorella smarrita, altre storie di carità verso il prossimo e di perdono dei peccati. Ma la trattazione non deve tralasciare le sovrapposte dipinte a monocromo in riquadri dalle finte decorazioni scultoree, che per Huber sono senza dubbio di mano di Benedetto<sup>38</sup>. La prima è posta sopra la porta d'ingresso al salone dalle scale, sullo stipite della quale si legge un'iscrizione dedicata al vescovo Giorgio Corner e si vede il suo stemma. Si tratta di una personificazione della Pace (fig. 127), raffigurata con un ramo d'ulivo in mano, e attorniata dai frutti della terra che alludono alla prosperità nei tempi di pace, e da un ramo di palma. La seconda allegoria sopra la porta seguente (fig. 128) mostra un giovane nudo e alato che tiene in mano una fiaccola, seduto sopra una cornucopia e affiancato da un cane che lo guarda con grande attenzione; con la sinistra trattiene le armi portate da un amorino. L'identificazione di questo personaggio con Amore corrisponde all'iconografia antica del dio, come già dimostrato da Panofsky<sup>39</sup>. Seguendo lo studioso, la precisazione che in questo caso si tratti di Anteros nella sua declinazione moralista di personificazione dell'Amore sacro, propria degli umanisti di osservanza platonica, può essere accolta notando alcuni dettagli integrativi: la pietra squadrata su cui poggia un piede, la presenza del cane fedele, il gesto di rifiuto delle armi di Eros, amore mondano<sup>40</sup>. La sovrapposta successiva (fig. 129), posta sulla parete che mostra la parabola del servo spietato, sta al di sopra dell'ingresso che anticamente dava l'accesso al corridoio diretto verso le stanze

---

38 Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 86.

39 Amore è descritto come un giovane nudo e alato con arco e frecce oppure con una fiaccola in mano (o ambedue) da Properzio, Seneca e da Apuleio: vedi Erwin Panofsky, *Cupido cieco*, in *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 135-184.

40 La precisazione nell'identificazione si deve a Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 73, ma alludendo all'iconografia di "Amor di virtù" data da Ripa, che corrisponde al nostro personaggio solo per la figura del giovane nudo e alato.

private del vescovo (dovrebbe trattarsi del corridoio con gli altri affreschi, oggi perduti, citato da Ridolfi); mostra un uomo maturo seminudo che ammonisce al silenzio. Parte della pittura è andata perduta nella zona sottostante, dove forse si potevano vedere ulteriori dettagli. Si riescono ancora a scorgere dei libri che potrebbero rappresentare un invito allo studio e alla vita contemplativa; tuttavia allo stato attuale il riconoscimento più opportuno del personaggio è da intendere come personificazione del Silenzio. Sulla stessa parete all'angolo opposto, la sovrapporta, anch'essa parzialmente danneggiata, mostra una donna interpretata come Fedeltà (fig. 130)<sup>41</sup> perché abbraccia un grande cane, che più specificamente la qualifica però come immagine della vigilanza, mentre il cane più piccolo sulle ginocchia introduce in maniera complementare il tema della fedeltà<sup>42</sup>.

#### *Analisi iconologica*

Delle proposte di interpretazione per il ciclo esaminato sono state avanzate solamente da Crosato Larcher, in maniera tuttavia parziale. La studiosa individua un testo programmatico nel carne composto in occasione dell'insediamento del vescovo Giorgio Corner (12 settembre 1564), scritto in versi latini e pubblicato da Liberali<sup>43</sup>. In questo componimento poetico uno sconosciuto erudito fa parlare san Pietro, titolare della cattedrale, affinché dia buoni consigli al nuovo vescovo designato. Il poema si apre con l'encomio di Giorgio Corner come ottimo prelato, e continua con l'augurio che egli sparga nella sua diocesi “i semi delle virtù” estirpando “le spine e le erbe venefiche dei vizi” e con la raccomandazione di attenersi ai doveri richiesti dalla carica che gli compete. La citazione delle virtù

---

41 Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 73.

42 Un ulteriore sovrapporta si trova nella parte del ciclo dipinta nell'Ottocento, e dunque non fa parte dei dipinti originali. È raffigurato un giovane alato dietro a un globo, privo di ulteriori dettagli e quindi difficilmente identificabile.

43 Vedi Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 72. Liberali, *Documentari sulla Riforma cattolica*, cit., vol. IV, *Giorgio Corner creatura del Borromeo?*, pp. 98-99 e documento XLV. L'autore di questo componimento è tale Giovanni Battista, monaco camaldolese.

sembra l'unico riferimento al ciclo di affreschi, che presentano come si è visto la serie delle Virtù teologali e cardinali: è il caso di notare dunque che ciò non basta a farne un programma; di conseguenza l'ipotesi di Crosato Larcher risulta insoddisfacente. Non è sempre necessario trovare una fonte ispiratrice diretta, ed è sempre opportuno cercare di esaminare il contesto e le biografie dei personaggi coinvolti. L'impressione che quello della Sala del Vescovado sia un ciclo celebrativo è almeno in parte corretta, perché non può essere un caso che la serie dei mesi al di sotto delle parabole inizi proprio con settembre, mese in cui è avvenuto l'insediamento di Giorgio Corner (12 settembre 1564), a poco meno di un anno dalla conclusione dell'ultima sessione del Concilio tridentino (4 dicembre 1563)<sup>44</sup>. Il significato delle pitture però potrebbe non assumere i termini di una celebrazione personale che valorizza le qualità del personaggio, ma del suo operato e del suo attivismo nel rinnovamento spirituale e temporale della diocesi.

Giorgio Corner, avviato da adolescente alla carriera ecclesiastica (a quindici anni fu nominato vescovo ausiliario a Treviso), dal 1562 fu attivo partecipe al Concilio di Trento con facoltà di voto, durante il quale aderì al cosiddetto “circolo veneto” di posizione filoromana, capeggiato dall'arcivescovo di Zara e teologo Muzio Calini (amico del cardinale Alvise Corner, fratello di Giorgio), che avversava la concessione dell'eucarestia secondo le due specie e che prendeva ferma posizione in favore della residenza dei vescovi<sup>45</sup>. Nel governo della diocesi trevigiana Giorgio Corner applicò le istanze propugnate dal gruppo. La ristrutturazione dello stesso episcopio si può far risalire alla sua convinta adesione al principio dell'obbligo *iure divino* di residenza dei vescovi nella sede episcopale, che garantisce un soddisfacente ufficio e che è indissolubilmente legato al problema dell'agibilità e del decoro degli edifici (lo

---

44 Liberali, *Documentari sulla Riforma cattolica*, cit., vol. IV, p. 94.

45 Ivi, pp. 56-57; cfr. Stumpo, voce *Corner Giorgio* in DBI, cit., p. 216-217. Per la posizione di Muzio Calini riguardo la residenza *de iure divino*, vedi Paolo Sarpi, *Istoria del Concilio Tridentino*, a cura di Corrado Vivanti, Torino 1974, vol. II, pp. 945-954, che descrive la contesa sull'argomento in data 13 ottobre 1562.

stesso precetto che valeva per i curati nelle loro parrocchie, e dunque per le case canoniche): a tale riguardo il dibattito a Trento era stato acceso fin dalla VI sessione del gennaio 1547, e destinato a protrarsi fino al terzo periodo del concilio<sup>46</sup>. È nelle *Costituzioni per la diocesi*, promulgate il 30 dicembre 1565, che il vescovo Corner espone questo precetto<sup>47</sup>. Queste insistevano sulla riforma morale del clero, sulle regole per un adeguato ufficio, sull'idonea formazione dei prelati tramite l'istituzione del seminario. In questo testo si leggono le raccomandazioni alla completa accettazione dei precetti conciliari, l'esaltazione della santità richiesta ai prelati e il richiamo alle responsabilità di condotta che l'ordine sacro impone. Nel proemio alle *Costituzioni* infatti si legge:

[...] A noi fu data in mano la legge di Dio, acciocchè come legittimi araldi, veri autori et tutori fideli la manifestassimo, la facessimo chiara et la difendessimo. Ci fu dato in custodia il gregge dei fedeli, acciocchè come vigilantissimi pastori lo governassimo, lo pascessimo, lo conservassimo et ad ogni bisogno suo provedessimo; a noi fu raccomandata la vigna del Signore, acciocchè le tenere sue piante governassimo et fortificassimo nel vivo terreno della santa fede. Noi siamo stati detti medici delle anime inferme, come operarii di Dio, ministri suoi, angeli suoi [...].

Brutta cosa è e sarà sempre dannabile molto, non essere di gran lunga temperati et più saggi et migliori degli altri comuni et gregarii: quegli huomini che alle cose alte et divine sono preposti; et se come avanzano quelli in honore et in dignità, non cercheremo di avvanzarli in sofficienza, in modestia, in bontà et in ogni altra virtù.

Noi dal canto nostro ricorrendo come sempre al Signore che ci indirizzi nella via sua, con ogni studio cercheremo di non mancare in conto alcuno a noi possibile, et di aiutare tutti et abbracciar tutti con fraterna et christiana charità, sì per far quello che dobbiamo, sì anco per havere per fermo di convenire nel grande et tremendo giorno a render conto di ogni nostra

---

46 Hubert Jedin, *Storia del Concilio di Trento*, vol. II, Brescia 1974, pp. 388-398.

47 Liberali, *Documentari sulla Riforma cattolica*, cit., vol. IV, pp. 69-73 e id., vol. VI, pp. 9-12. È sempre nelle *Costituzioni* che si esprime la necessità del restauro delle case presbiterali (l'intero testo è stato pubblicato da Liberali: vedi ivi, Appendice I, pp. 354-355).

operatione et di ogni piccola particella di tempo non ben spenduta, et sapendo insieme che, a cui sarà stato dato molto, da quel tal si aspetterà molto.

Voi tutti medesimamente, et quelli di prima che soprastano a degli altri et che in parte della sollecitudine sono stati chiamati, dovrete porre ogni diligentia et fare ogni opera et fare ogni fatica, che alla fine riusciràvvi dolcissima, per non serrarvi la strada del cielo: il che avverrebbe ogni volta che, mancando voi del vostro officio, non curaste di parirla agli altri et per vostro difetto coloro che a curare aveste perdessero tanto bene et regno sì glorioso<sup>48</sup>.

Dal brano si intende quanto la condotta del clero stesse a cuore a Giorgio Corner, che si esprime con fermezza ma anche con una certa dose di confidenzialità che, come nota Liberali, nasce dalla consapevolezza che il vescovo debba per primo fornire il buon esempio (il “Noi” è indicativo). L'intero ciclo di affreschi della sala del Vescovado dovrebbe quindi esaltare le qualità del buon prelado, alla luce dei propositi di riforma del vescovo Corner, particolarmente sensibile alle istanze tridentine di disciplinamento del clero, e convinto assertore del canone conciliare esposto il 17 settembre 1562 durante la sessione XXII, che così esordiva: “Niente stimola gli uomini alla pietà e al culto di Dio più che la vita e l'esempio di coloro che si sono consacrati al santo ministero<sup>49</sup>”. Per tutti questi motivi, il ciclo di affreschi di questa sala può essere considerato come un documento unico per la storia dell'interpretazione e dell'applicazione dei decreti tridentini negli anni appena successivi alla chiusura del concilio: come è noto, gli atti non furono mai pubblicati fino all'inizio dello scorso secolo, e ciò rappresenta una conferma del fatto che l'esecuzione dei principi approvati fu affidata all'azione esclusiva e autoritaria delle gerarchie ecclesiastiche, che obbedivano alla politica accentratrice della sede papale<sup>50</sup>.

---

48 Id., vol. IV, pp. 127-129 (vedi anche Id., vol. VI, Appendice I, pp. 339-340).

49 Ivi, p. 136. L'intero canone è trascritto da Alain Tallon, *Il concilio di Trento*, Cinisello Balsamo 2004, doc. 5, pp. 120-121.

50 Per queste considerazioni, vedi Adriano Prosperi, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino 2001, pp. 90-92.



Tallon ha dimostrato come il programma di riforma tridentino fosse poco realistico e di difficile applicazione, nel suo insieme ma soprattutto riguardo alle regole per il controllo del clero; ma se l'impegno di Giorgio Corner è solo minimamente paragonabile al rigorismo applicato da Carlo Borromeo nella diocesi di Milano, caso esemplare<sup>51</sup>, sicuramente il vescovo di Treviso rientra tra gli esempi di osservazione più zelante dei canoni del concilio: e il ciclo di affreschi dipinto da Benedetto Caliari ne è chiara espressione. Esso inoltre è il risultato delle direttive di un vescovo che aveva fatto parte di una delle deputazioni per il decreto sulle immagini sacre (quella del 13 novembre 1563)<sup>52</sup>.

Molti esegeti delle Scritture distinguono tra le parabole che vogliono fornire un insegnamento comportamentale (per esempio quella del figliol prodigo o del buon samaritano) e quelle che invece intendono descrivere il regno dei Cieli (come quella di Lazzaro e il ricco). Questa distinzione risulta inadatta per il contesto della sala del Vescovado, perché in questo caso le parabole sono tutte scelte in base al loro messaggio di edificazione morale, riguardante la missione sacerdotale di perdono, misericordia, assistenza spirituale e carità che si devono riservare ai fedeli e al prossimo. La parabola del fariseo e del pubblicano è a tutti gli effetti un preliminare monito per il curato alla buona condotta, e a evitare la presunzione di ritenersi esenti dal peccato e dall'errore (il fariseo lo crede perché suppone una propria condizione di superiorità morale, peccando di presunzione), un invito all'umile e costante esame di coscienza al fine della salvezza personale, presupposto per quella altrui e per un efficace ufficio sacerdotale. Nelle *Costituzioni* Giorgio Corner raccomandava ai prelati di prestarsi alle celebrazioni con corpo e anima puri, ben lavati e confessati affinché “non crucifigano Christo di nuovo, in perdizione delle anime loro” e dei fedeli<sup>53</sup>.

Il riquadro che accompagna la Carità e che rappresenta l'opera di misericordia del seppellimento dei morti si riferisce a un altro precetto impartito dal vescovo Corner: “si facciano gli uffici de morti ne li debiti modi”, proibendo

51 Tallon, *Il concilio di Trento*, cit., pp. 78-83.

52 Vedi Hubert Jedin, *Storia del Concilio di Trento*, vol. IV, tomo II, Brescia 1981, p. 257, n. 10.

53 Liberali, *Documentari sulla Riforma cattolica*, vol. VI, Appendice I, p. 341, n° 7.

la tumulazione nelle chiese in favore dei cimiteri protetti da recinzioni<sup>54</sup>. Nel raffigurare il figliol prodigo che torna al padre, Giorgio Corner intendeva fornire ai prelati l'esortazione al rifiuto di ogni comportamento dissoluto e peccaminoso e al conseguente pentimento, ammonimenti che vengono elencati proprio in apertura delle *Costituzioni*, e oggetto delle discussioni tridentine in varie sessioni, soprattutto quelle a ridosso della conclusione, agli inizi del 1563<sup>55</sup>. Il libertinaggio, e in particolare il concubinato, condannato da uno specifico capitolo del decreto emanato a Trento nella sessione XXV, proprio nei giorni di chiusura del concilio (3-4 dicembre)<sup>56</sup>, doveva essere molto diffuso nella diocesi se egli scrive:

Che non si conversi per le taverne, né si pratici in case et luoghi inhonesti, né soli, né in compagnia, et massimamente di laici. I trebi immoderati, li conviti dissoluti, le crapule, le ebrietà, et ogni altra simile dissolutezza si fugga del tutto, cosa disconvenientissima a persone di chiesa, ma sopra tutto come per nostri mandati già publicati, habbiamo commesso si purghino le proprie case, et si levino di quelle le concubine et le femine di mala vita, essendovene [...] <sup>57</sup>.

La selezione della scena di Lazzaro davanti al banchetto del ricco da una parabola più articolata nel suo svolgimento narrativo non sembra casuale; giacché vuole alludere all'obbligo per i preti di prestarsi all'assistenza dei poveri e dei malati: il personaggio evangelico di Lazzaro accomuna infatti nella sua figura entrambe le categorie. Corner sottolineava il dovere del prelato di somministrare i sacramenti agli infermi, specie quello dell'Eucarestia:

Che per verun sacerdote non si costumi più di assumere il santissimo

---

54 Ivi, p. 342, n° 11 e n° 17.

55 Sui decreti riguardanti la condotta del clero, si fa riferimento ai documenti trascritti da Tallon, *Il concilio di Trento*, cit., doc. 5, pp. 118-121.

56 Ivi, doc. 5, p. 121: “Perché dunque i ministri della Chiesa siano richiamati a una conveniente continenza ed integrità di vita, e di conseguenza il popolo impari a rispettarli quanto più li saprà di onesti costumi, il santo sinodo proibisce a tutti i chierici di tenere in casa, o altrove, concubine o altre donne su cui possano cadere dei sospetti o di avere con esse qualche altra familiarità”.

57 Liberali, *Documentari sulla Riforma cattolica*, vol. VI, Appendice I, p. 341, n° 3. il concubinaggio doveva rappresentare per il vescovo Corner una piaga particolarmente radicata e difficile da estirpare, visto che a proposito egli insiste su più articoli delle *Costituzioni* (vedi ad esempio anche n° 44).

sacramento della eucharestia per altrui, et quando il povero infermo non fosse in termine di poterlo ricevere, preghisi il Signore a rimmettergli la negligentia usata, et con tante et pietose orationi si cerchi di aiutarlo et di compensare in parte per questa via et per altra simile l'errore commesso<sup>58</sup>.

Per la cura dei malati, inoltre, il vescovo esorta i prelati ad essere “medici spirituali” a cui i fedeli infermi possano rivolgersi in prima istanza:

Che ogni curato sentendo qualche persona inferma nella sua parochia, chiamato, la visiti con ogni charità, et senza indugio, facendo spesse volte avvertito il suo popolo che nelle infirmità ricorra prima al medico spirituale, che al temporale [...] <sup>59</sup>.

A proposito del sacramento della confessione si parla di risanamento, cura delle anime piagate dai peccati:

[...] con charità mischiata con qualche poco di asprezza, quasi infondendo et oleo et vino, sopra le altrui piaghe, cerchino di aiutare il povero infermo, et ridurlo a vera sanità, et penitenza<sup>60</sup> [...].

È possibile che il senso di un'iconografia inusitata, come si era notato, come quella impiegata per rappresentare la virtù identificata con la Temperanza, sia da ricercare nelle frasi appena citate: il pane eucaristico come cibo spirituale da distribuire a tutti, con il più ampio sentimento di carità cristiana (è dunque per questo che la donna indossa anche un manto rosso sopra la tunica bianca). Il riferimento all'Eucarestia allude inoltre al sacramento della Comunione da celebrare esclusivamente *sub specie panis*: istanza discussa nella XXI sessione, con ampi dibattiti di teologi e padri conciliari per cercare una risposta sulla convenienza o meno della concessione del calice ai laici<sup>61</sup>; e l'approvazione del decreto del 17 settembre 1562 sancì la scelta per il solo pane proprio per

58 Ivi, p. 342, n° 15.

59 Ivi, p. 344, n° 24.

60 Ivi, p. 347, n° 39.

61 Jedin, *Storia del Concilio di Trento*, vol. IV, tomo II, cit., pp. 253-271; ma la più chiara e lucida cronaca delle discussioni in proposito rimane quella di Sarpi, *Istoria del Concilio Tridentino*, cit., vol. II, pp. 822-830.

contrastare le pratiche eterodosse<sup>62</sup>. Non è un caso che Giorgio Corner offra specifiche direttive anche per contribuire a debellare l'eresia all'interno della diocesi.

Nella parabola del servo spietato si può riconoscere una messa in scena del principio d'autorità e l'ammonizione a sottoporsi ad esso, evitando l'arroganza nei confronti dei simili, dei subalterni e dei fedeli. Il rigoroso senso della disciplina si può leggere in molti passaggi delle *Costituzioni*; emanandole, il vescovo ad esempio invitava all'obbedienza dei precetti, e dimostrava la sua stessa deferenza ai predecessori con queste parole:

[...] vi indirizziamo le nostre presenti costituzioni da essere inviolabilmente osservate da tutti [...], non derogando noi per questo in parte alcuna a quelle dei nostri predecessori, sante et buone, se ben per la varietà dei tempi, per avventura in qualche parte alterate con queste nostre [...]<sup>63</sup>.

Un apposito articolo delle *Costituzioni* è inoltre dedicato all'obbedienza da rendere alle gerarchie ecclesiastiche:

Che ciascuno fra termine di due mesi dopo che gli sarà stata conferta qualche chiesa parrocchiale sia tenuto secondo l'ordine del sopradetto Concilio di fare in mano nostra overo del nostro Vicario una publica professione della santa fede catholica, et di essere obediente alla chiesa Romana et al sommo Pontefice. Questo medesimo facciano coloro che conseguiranno canonicati o altre dignità ecclesiastiche, ma oltre a ciò lo facciano anco ne loro capitoli<sup>64</sup>.

La stessa personificazione della Fede rimanderebbe a tale idea nell'introdurre l'episodio parabolico, con il dettaglio della pietra angolare come allusione all'autorità della Chiesa romana e del papa. Questo è un dettaglio che ha in comune con la Fortezza, che come si è visto si avvale di un'altra iconografia reinventata per l'occasione: in questo caso la pietra indica che la Chiesa cattolica è l'unica a poter fornire la vera Fede utile alla fortificazione

---

62 Ivi, pp. 846-848.

63 Liberali, *Documentari sulla Riforma cattolica*, vol. VI, Appendice I, p. 340.

64 Ivi, p. 349, n° 49.

dell'anima contro il peccato.

Seppur non valutabili sul piano iconografico, con le parabole del buon samaritano e del buon pastore terminava nell'ultima parete oggi demolita, forse in maniera un po' prevedibile, il discorso figurativo a proposito della condotta dei prelati nella diocesi riformata da Giorgio Corner. È chiaro che sono soprattutto le personificazioni delle virtù a mostrare l'abilità dell'artefice, da identificare senza alcun dubbio in Benedetto. A proposito degli attributi di queste figure, le variazioni rispetto alla tradizione sono in realtà molto frequenti a seconda dei contesti in cui esse compaiono<sup>65</sup>, e ciò a dimostrazione di come la loro rappresentazione spesso dipenda dalle volontà dei committenti: come è anche il caso del ciclo della sala del Vescovado. Si è già notato che alcune delle parabole ripropongono schemi figurativi che furono già adottati da Paolo, il che corrobora l'ipotesi che anche queste siano opera per lo più di Benedetto. La partecipazione di aiuti per i riquadri non è riscontrabile dallo stile, o almeno non lo è più, sebbene a quanto pare sia Francesco Montemezzano che Aliense fossero in età di poter dipingere. Montemezzano avrà modo in seguito di dedicarsi ancora agli affreschi, dimostrando una vera e propria specializzazione in questa tecnica.

*Altri cicli di affreschi: Francesco Montemezzano come discepolo di Benedetto Caliari*

L'esordio di Francesco Montemezzano a fianco di Benedetto al Vescovado, e quanto riferisce a proposito della sua personalità artistica Ridolfi, il quale lo ricorda più valente negli affreschi e scrive che egli “fu molto pratico nelle architetture”<sup>66</sup>, induce a pensare che egli abbia sviluppato tali competenze in

---

65 Oltre alle già citate Virtù dei Pollaiolo, si può ricordare il ciclo delle Virtù e dei Vizi dipinta alle pareti della Cappella degli Scrovegni da Giotto, dove le Virtù mostrano delle iconografie ancora diverse.

66 Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., II, pp. 139 cita diversi cicli di affreschi di sua mano, tutti andati perduti: nella Cappella della Concezione di San Francesco della Vigna, le storie della vita della Vergine nell'Ospedale dei santi Giovanni e Paolo, Casa Capello a Murano e altri non precisati. Gli affreschi delle sovrapporte della Sala dell'Anticollegio con figure mitologiche sono attribuiti da Marco Boschini, *Le minere della pittura*, in Venetia appresso Francesco

costante relazione con il fratello di Paolo. È utile dunque fare qualche considerazione a proposito di questo collaboratore: la supposizione che egli fosse più un discendente al seguito di Benedetto che di Paolo Veronese è ricca di conseguenze e perciò si deve cercare di provarla o smentirla per gettare nuova luce sulle dinamiche dell'intera bottega; su tale presupposto inoltre si sono fatte delle attribuzioni che vanno discusse.

Secondo recenti contributi<sup>67</sup> sarebbero da espungere dal catalogo di Montemezzano gli affreschi di villa Giunti a Magnadola di Cessalto (all'epoca sotto la podesteria di Motta di Livenza), in cui Crosato Larcher, notando lo scarto di esecuzione, riconosceva non a caso la sua mano assieme a quella di Benedetto nelle sale dipinte del pianterreno<sup>68</sup>. Il sito dove sorge l'edificio era di proprietà della notissima dinastia di stampatori proveniente da Firenze almeno dal 1564, anno in cui il dirigente dell'azienda familiare Tommaso Giunti (di cui esiste un ritratto datato al 1563, attribuito proprio a Benedetto Caliari, oggi conservato all'Ermitage<sup>69</sup>; fig. 131) dichiara nel testamento che del suo patrimonio facevano parte “possessioni con sue fabbriche poste in questo Dominio vinitiano sotto la podestaria della Motta, che saranno de campi cento ottanta in circa alla misura granda della Motta<sup>70</sup>”. Le ricerche condotte da Scalon hanno evidenziato che

---

Nicolini 1664, p. 15 e riconfermati al pittore anche da Crosato Larcher e da Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 94.

67 Come si apprende da Alessandra Lotto, voce *Magnadola. Villa Giunti*, in *Gli affreschi delle ville venete*, cit., cat. 74, pp. 304-311.

68 Luciana Crosato Larcher, *Gli affreschi delle ville venete nel Cinquecento*, Treviso 1962, pp. 132-135 e ead., *Proposte per Francesco Montemezzano*, cit., pp. 74-76.

69 La prima ad attribuirlo a Benedetto Caliari fu Tamara Formiciova, *Opere di allievi del Veronese nella collezione dell'Ermitage. Nuove attribuzioni*, in “Arte Veneta” n. 33 (1979), p. 132. La data e l'identità si ricavano dall'iscrizione sul cartiglio, che specifica anche l'età del personaggio (69 anni). Si tratterebbe di uno dei pochi ritratti noti eseguiti da Benedetto. Cfr. John Garton, *Grace and Grandeur. The portiture of Paolo Veronese*, London-Turnhout 2008, R12, p. 235.

70 Il testamento, preziosa fonte per ricostruire la biografia di Tommaso Giunti (che morì nel 1566) e le vicende della sua famiglia, è stato pubblicato da Paolo Camerini, *Il testamento di Tomaso Giunti*, in “Atti e memorie della Regia Accademia di scienze e lettere di Padova”, XLIII (1927), pp. 191-210 e rintracciabile in ASVe, Notarile Testamenti, Testamenti Canal Angelo, b. 211, c. 156v. Un'attenta analisi del documento si deve anche a Valentina Sapienza, *Miti, metafore e profezie. Le Storie di Maria di Jacopo Tintoretto nella sala terrena della Scuola grande di San Rocco*, in “Venezia Cinquecento” XVII (2007), n. 33, pp. 117-125, che discute dei rapporti dei Giunti con Guillaume Postel e con membri della Scuola di san Rocco.

queste terre erano possedute già da Lucantonio Giunti il Vecchio nel 1537<sup>71</sup>; ma non è possibile verificare a quella data l'esistenza della residenza padronale attuale, che non è menzionata, ad esempio, nelle dichiarazioni presentate ai Savi alle Decime nel 1566 dal fratello Giovan Maria e da Francesca, moglie di Tommaso. Queste carte testimoniano di una momentanea suddivisione delle possessioni di Magnadola alla morte di quest'ultimo: esse confluiranno tutte nella proprietà di Lucantonio il Giovane, nipote di Tommaso ed erede per volontà dello zio della stamperia e dei possedimenti famigliari, che sarebbe diventato un facoltoso mercante applicandosi in diversi commerci. La villa sarebbe stata il centro da cui i Giunti controllavano la proprietà fondiaria che Lucantonio avrebbe allargato con importanti investimenti negli anni successivi<sup>72</sup>. La data di costruzione non è perciò individuabile con precisione, ma dalle testimonianze esaminate si può supporre che questa si debba a Lucantonio, piuttosto che a Tommaso: infatti è del 1569 una mappa del territorio dove è indicata l'ubicazione dell'edificio come “caxa Illustrissimo Zonta” (fig. 132)<sup>73</sup>. Le pitture di casa Giunti dunque si devono porre senz'altro dopo quella data, e si potrà ipotizzare che la loro cronologia sia molto vicina agli affreschi del Vescovado ragionando anche sulle immagini.

In villa Giunti, Benedetto Caliari e il suo collaboratore si sono suddivisi l'impresa decorativa. Al fratello di Paolo ad esempio è spettata interamente la cosiddetta “stanza delle Virtù” (fig. 133), quella rivolta a ovest, dove egli ha

---

71 Anna Scalon, *Interventi di bonifica nel dominio della Serenissima, con riferimento al territorio trevigiano*, in *Uomini, terra e acque. Politica e cultura idraulica nel Polesine tra Quattrocento e Seicento*, a cura di Franco Cazzola e Achille Olivieri (Atti del XIV Convegno di Studi Storici organizzato in collaborazione con l'Accademia dei Concordi. Rovigo, 19-20 novembre 1988), Rovigo 1990, p. 210.

72 In ASVe, X Savi alle Decime in Rialto, Condizioni di Decima 1566 San Marco, b. 126, n. 383 Giovan Maria dichiara: “Campi numero cinquanta posti in la vila de Magnadola podestaria de la Motta. Tien ad affitto alla parte Nadal Pedron e fratelli. Se traze l'un anno per l'altro ducati 3”. Invece Francesca (ivi, n. 384): “Campi trenta, posti in villa di Magnadola sotto la podestaria de la Motta. Lavora ser Battista Carraro e fratelli alla parte. Se traze l'un anno per l'altro”. Vedi Alberto Tenenti, *Lucantonio il Giovane stampatore e mercante*, in *Studi in onore di Antonio Saponi*, Milano 1957, II, pp. 1023-1060, utile anche per apprendere delle attività imprenditoriali di Lucantonio il Giovane.

73 Come indicato da Scalon, *Interventi di bonifica*, cit., p. 210. Cfr. Lotto, voce *Magnadola. Villa Giunti*, cit., p. 307.

concepito le quadrature in maniera molto simile allo schema del Vescovado<sup>74</sup>: scandite da un colonnato questa volta di ordine ionico, i riquadri rappresentano dei paesaggi che si modellano ancora sull'esempio di Maser, alternati a delle nicchie illusionistiche con delle personificazioni che Crosato Larcher riconosce come generiche Virtù<sup>75</sup>, ma che sono da intendere piuttosto come allegorie. Una di esse si può interpretare pacificamente come Fede visto che ripropone, variandola, la stessa figura dipinta all'episcopio (fig. 134); di un'altra, che Huber interpreta come personificazione del Dominio (fig. 135)<sup>76</sup>, esiste un disegno posto all'attenzione degli studiosi da Cocke, che plausibilmente la attribuisce a Paolo per ragioni tecniche (fig. 136)<sup>77</sup>: uno spunto interessante per studiare la genealogia di queste figure che poggiano il piede su una base cubica, che può essere una pietra squadrata o la miniatura di un castello, a seconda delle evenienze.

Al presunto Francesco Montemezzano fu invece assegnata la sala sul lato opposto, nota come “sala delle Storie Romane” per gli episodi alle pareti. I due pittori si confrontano nel portego che mette in comunicazione questi due vani: alla parete sinistra Benedetto ha dipinto il *Convito di Cleopatra* (fig. 137) e *La famiglia di Dario* (fig. 138); su quella destra il compagno ha affrescato *Didone fonda Cartagine* (fig. 139) e l'episodio tradizionalmente riconosciuto come *Annibale giura odio ai Romani* (fig. 140). La differenza di esecuzione si percepisce istantaneamente proprio in questi dipinti non solo a livello di stile, ma anche sul piano iconografico. È soprattutto nel *Convito di Cleopatra*, un soggetto mai affrontato dal fratello, che Benedetto comunque elabora dai modelli di Paolo, imitando soprattutto le sue cene: a riprova di ciò basta tenere conto di nuovo dell'apparato scenografico, in cui le architetture dipinte hanno ancora un ruolo preponderante nella definizione degli spazi, che questa volta però si può

---

74 Si tratta dello schema prediletto da Benedetto, che egli utilizzerà ancora: vedi il paragrafo successivo dedicato alla canonica Soranzo di Sant'Andrea oltre il Muson.

75 Crosato Larcher, *Gli affreschi delle ville venete*, cit., p. 132.

76 Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 184.

77 Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., cat. 39, p. 112. Il disegno è conservato oggi a Stoccolma, Museo Nazionale.



giudicare non pienamente convincente; si badi inoltre a prestare attenzione a qualche dettaglio: ad esempio la dispensa con le stoviglie ai lati della tavolata, come nella *Cena in casa del fariseo* delle Gallerie, e in altre cene successive; tra i suonatori in posizione sopraelevata, il suonatore di viola da gamba ricorda il corrispondente concertista nelle *Nozze di Cana* del Louvre (figg. 141-142); la presenza di cani dalla tipologia ricorrente (il levriero e il piccolo cane da compagnia). *La famiglia di Dario* invece risulta dipendere molto poco dall'illustre versione di Paolo per i Pisani, oggi alla National Gallery di Londra.

Nel rappresentare *Annibale giura odio ai romani*<sup>78</sup> nella stessa stanza il collaboratore concepisce una scena meno precisa, dove molte comparse si confondono senza identità alle spalle dei personaggi principali in primo piano, e in cui le poche architetture sullo sfondo dimostrano una mano poco convinta e approssimativa che non è sicuramente quella di Benedetto. Gli affreschi della sala delle Storie Romane ripetono gli stessi scarti qualitativi di impaginazione, come conferma l'affollato e confuso dipinto con il *Trionfo di Furio Camillo* (fig. 143): il tentativo di organizzare la scena attraverso le quinte formate dai personaggi a ridosso dei lati del riquadro è vanificato dal disordine movimentato della parte centrale, in cui il carro trainato da cavalli bianchi del fiero conquistatore di Veio è relegato nel marasma delle comparse dello sfondo e messo in disparte anche dall'inserimento della figura del cavaliere in primo piano, che risulta decisamente fuori posto e distoglie l'attenzione dalla vicenda principale. Sembra che l'affresco dipinto da Francesco Salviati nella Sala dell'Udienza di Palazzo Vecchio (fig. 144), immagine basata sul modello degli antichi bassorilievi e perciò efficace pur nella ricchezza di dettagli e personaggi concentrati in uno spazio che appare ristretto, fosse più nota ai committenti di origine fiorentina che al pittore: una constatazione che rivela come quest'ultimo fosse molto meno debitore a modelli centro-italiani di quanto si sia spesso affermato<sup>79</sup>.

---

78 L'interpretazione forse impropria del soggetto come "il giuramento di Annibale giovinetto" si deve a Lorenzo Crico, *Lettere sulle belle arti trevigiane*, Treviso 1833, p. 64.

79 Giustamente Crosato Larcher, *Proposte per Francesco Montemezzano*, cit., pp. 74-75

Le vicende del dittatore Furio Camillo, il “secondo fondatore di Roma” e salvatore della patria, possono essere lette nei libri pervenuti di *Ab Urbe Condita* di Tito Livio, e Alessandra Lotto ha chiamato in causa l'edizione delle *deche* volgarizzata da Jacopo Nardi ma integrata dal trevigiano Francesco Turchi, uscita per i tipi dei Giunti nel 1575<sup>80</sup>. Nel *Supplemento della seconda deca*, in cui il Turchi ha cercato di narrare i fatti contenuti in questa parte perduta dell'opera di Livio sulla base delle *periochae* e di altri autori antichi, la studiosa individua la fonte da cui l'aiutante di Benedetto avrebbe tratto le indicazioni per il riquadro del portego con *Didone che fonda Cartagine*: questa edizione delle storie liviane sarebbe quindi un fondamentale elemento per la cronologia delle pitture. La vicenda della fuga di Didone da Tiro a causa dell'assassinio del marito Sicheo da parte del fratello di lei Pigmalione, e la storia della fondazione di Cartagine, sono così narrate dal Turchi:

Seguendo Elisa il suo viaggio fù trasportata ne' confini dell'Africa, dove con ogni maniera di carezze si fece amici quei popoli, lieti per la venuta de' forestieri, per cagione de' lor traffichi. Ma essendo di poi scaccia quanto et volendo fermarsi quivi, pregò que' popoli, che le volessero concedere tanto terreno, quanto ne potesse circondare con una pelle d'un Toro. dicendo loro che voleva, che in quel luogo i compagni si riposassero alquanto, essendo stracchi per quella longa navigatione, c'havevano fatto. Questa domanda parve

---

individuava “una personalità formatasi fuori dall'ambito di Paolo Caliari”; la studiosa è meno convincente quando afferma che tale personalità “ha direttamente le sue radici nel vasto movimento manierista veronese” per cercare di giustificare l'assegnazione a Montemezzano.

80 Lotto, voce *Magnadola. Villa Giunti*, cit., p. 307. L'edizione delle *deche* liviane a cui fa riferimento è *Deche di Tito Livio Padovano delle Historie Romane, già tradotte da M. Iacopo Nardi, cittadino Fiorentino et hora, oltre quello, che è nella seguente faccia notato, rivedute, corrette, accresciute de' sommarij a ciascun libro, et de gli Anni della Città, nelle margini d'esso, et del Supplemento della seconda deca, da m. Francesco Turchi, Trevigiano*. In Venetia appresso i Giunti 1575. Si riporta il testo riguardante il *Trionfo di Furio Camillo* (deca I, libro V, p. 81r): “La tornata del Dittatore similmente fu piu celebre, et honorata, che mai d'alcun'altro, incontrandolo tutti gli ordini della città. Il trionfo avanzò alquanto ogni consueto modo di honore tal giorno. Et egli fu massimamente risguardato, entrando nella città sopra un carro tirato da cavagli bianchi. Il che non solmamente fu riputato cosa poco civile, ma ne anche a gli huomini molto convenevole. Tirando ancora a segno di poca religione, che il Dittatore si fusse agguagliato alla qualità de' cavagli di Giove, et del Sole. Et per questa sola cagione fu il trionfo piu nobile, et chiaro, che accetto, et grato. Dipoi disegnò, et alloggiò il tempio nel monte Aventino a Giunone la Reina: et consagrò il tempio della madre Matuta. Fatte queste cose divine, et humane, rinuntio alla Dittatura”.

da principio ridicola a gli Africani; ma ella fece dividere quella pelle in sottilissimi correggiuoli, et in questo modo occupò, cingendo con essi il terreno maggiore spatio, che gli Africani non havevano prima creduto; il quale fù capace a una città: et così fatte le mura edificarono Birsa, che molto tempo di poi fù la rocca di Cartagine<sup>81</sup>.

È certo che almeno in questo brano Turchi quasi plagia dall'epitome di Giustino alle *Historiae Philippicae* di Pompeo Trogo, di cui esistevano le edizioni veneziane del 1559 per i tipi di Giovanni Griffio e la traduzione in volgare di Tommaso Porcacchi edita da Gabriele Giolito de Ferrari nel 1561<sup>82</sup>; ma lo stesso aneddoto era stato ripetuto anche da Boccaccio nel *De claris mulieribus*, di cui esistevano diverse edizioni veneziane (a partire dal volgarizzamento di Vincenzo Bagli del 1506<sup>83</sup> e quello di Giuseppe Betussi per i tipi di Comin da Trino del 1545<sup>84</sup>), ma anche l'edizione bernese in latino del 1539<sup>85</sup>. Erano perciò disponibili testi precedenti a cui il pittore avrebbe potuto fare riferimento per un'iconografia così rara, che a quanto pare in Italia non fu mai rappresentata prima di allora<sup>86</sup>. Si conoscono pochissimi altri esemplari dello stesso soggetto in area tedesca: un disegno databile al 1574 del pittore tedesco Melchior Bocksberger, che era il progetto per un affresco della facciata del palazzo comunale di Ratisbona (fig. 145); un'incisione di Jost Amman su disegno di Johann Bocksberger il Giovane, che servì da illustrazione in un'edizione degli

---

81 Turchi, *Supplemento della seconda deca*, cit., pp. 176-177.

82 Marcus Iunianus Iustinus, *Iustini ex Trogi Pompeii historiis externis libri XLIV*, Venetiis Ioannes Gryphius excudebat, 1559 e *Giustino storico nelle historie di Trogo Pompeo, tradotto per Thomaso Porcacchi*, In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561.

83 Di questo volume esiste un bel esemplare conservato nella Biblioteca della Fondazione Cini di Venezia: *L'opera de misser Giovanni Boccaccio de mulieribus claris*, Stampato in Venetia per maestro Zuanne de Trino chiamato Tacuino 1506.

84 *Libro di m. G. Boccaccio delle donne illustri, tradotto per m. Giuseppe Betussi*, Vinegia, Comin del Trino da Monferrato 1545.

85 *Ioannis Bocatii de Certaldo insigne opus de Claris Mulieribus*, Bernae Helveticorum, excudebat Mathias Apiarius 1539.

86 Nel discutere un disegno di Rembrandt con lo stesso soggetto conservato al Los Angeles County Museum of Art, Ebria Feinblatt, "*Dido Divides the Ox-Hide*" by Rembrandt, in "Master Drawings", vol. 9, n. 1 (1971), pp. 39-42 ha studiato la genesi dell'iconografia, alle cui indicazioni ci si attiene per le seguenti considerazioni. La studiosa suggerisce che Rembrandt potesse conoscere l'affresco di villa Giunti a giudicare dalla corrispondenza di alcuni dettagli con il disegno.

anni Sessanta di un'epitome dell'opera di Livio; e infine, qualche anno dopo, una nuova incisione per le *Iconae Livianae* pubblicate a Francoforte nel 1572 (fig. 146)<sup>87</sup>.

Nel sostenere l'innovativa individuazione di Christoph Schwarz come maestranza operante al fianco di Benedetto, Meijer ha attribuito grande importanza a questi precedenti: la formazione dell'artista monacense negli anni Sessanta presso la bottega della patriarcale famiglia Bocksberger è testimonianza che per lo studioso corrobora l'ipotesi della derivazione tedesca del soggetto e quindi l'attribuzione<sup>88</sup>, anche se tra affresco e il disegno di Melchior Bocksberger si individuano pochissime somiglianze. Sulla scorta di Ridolfi, che includeva Schwarz assieme a Lambert Sustis e a Emanuel Amberger tra gli oltramontani più valenti che frequentarono la bottega di Tiziano, è ormai opinione accettata che il pittore abbia intrapreso un viaggio a Venezia tra il 1570 e il 1573, quando era già iscritto come maestro alla Gilda dei pittori di Monaco, e in tale occasione avrebbe conosciuto non solo il cadorino ma, a giudicare dallo stile maturato successivamente, anche Veronese<sup>89</sup>. Non esistono fonti che possano confermare i rapporti esistenti tra Schwarz e Paolo, che Meijer ipotizza quindi esclusivamente sul piano dello stile e sul riscontro, nella sua considerazione dell'opera del pittore

---

87 Ibidem, p. 40 oltre a Bert W. Meijer, *New Light on Christoph Schwarz in Venice and the Veneto*, in "Artibus et Historiae", n. 39 (XX), 1999, p. 148. La serie di incisioni delle storie romane è Philippum Lonicerum, *Icones Livianae: precipuas Romanorum historias magno artificio ad vivum expressas oculis repraesentantes, succinctis versibus illustratae*, Francoforte 1572 (l'incisione con la fondazione di Cartagine è riprodotta in *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 20, parte 1, *German Masters of the Sixteenth Century. Jost Amman: Intaglio Prints and Woodcuts*, 3.55 (367), p. 374).

88 Meijer, *New Light on Christoph Schwarz*, cit., p. 148. La proposta di attribuzione, che Meijer aveva sostenuto già in Id., *Tiziano e il Nord*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di Bernard Aikema e Beverly Louise Brown, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi 1999-2000, Milano 1999, è ribadita nella biografia dell'artista in Dorothea Diemer, Peter Diemer, voce "Schwarz, Christoph", in "Neue Deutsche Biographie", 23 (2007), pp. 804-805.

89 Vedi Tagliaferro et al., *Le botteghe di Tiziano*, cit., pp. 347-348 e Meijer, *New Light on Christoph Schwarz*, cit., p. 148. Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., I, p. 225 scrive: "Non capitava oltramontano à Venetia, che invaghito delle pitture di Titiano, non procurasse erudirsi sotto la sua disciplina. Tra quali furono Lamberto, lo Svarz, et Emanuello Tedeschi, che vennero di Germania con non molta buona maniera: ma educati in quella Scuola divennero valorosi, e riportarono alle case loro, et in particolare lo Svarz un accrescimento di molta virtù. Questi fece poi nella Patria, et altrove opere molte di consideratione".

bavarese, di alcune tipologie umane vagamente riconducibili ai personaggi delle pitture del Calari. Quel che si dovrebbe accertare è se lo stile degli affreschi di Magnadola possa corrispondere ad altre opere dell'artista, e su questo punto la proposta di Meijer risulta più convincente in base al confronto con altri dipinti accettati del suo catalogo, in realtà non troppo definibile soprattutto per la scarsità delle pitture firmate e per la propensione a confonderne la mano con quella di Lambert Sustris: sembrano effettive ad esempio le analogie di esecuzione, osservando in particolare i tratti fisiognomici dei personaggi, con dipinti come la *Moltiplicazione dei pani* di Palazzo Mansi a Lucca (fig. 147) o il *Battesimo di Cristo* del Prado (fig. 148), che erano stati precedentemente dati a Sustris<sup>90</sup>. Il solo disegno che con ogni evidenza va riferito al ciclo di Magnadola è lo studio per il *Trionfo di Furio Camillo* conservato all'Albertina, che stando a Meijer dimostra le stesse tecniche di esecuzione dei disegni legati ai quadri sopracitati<sup>91</sup>. La cifra stilistica dell'artista che realizzò i dipinti si può ad ogni modo riconoscere anche nella preferenza per le ambientazioni all'aperto, con abbondanza di dettagli naturalistici e possibilmente prive di architetture (l'episodio di Didone è fra i riquadri più riusciti ed equilibrati proprio per questo motivo), e nella tendenza ad affollarle di comparse che si dispiega agli occhi dello spettatore con risultati alterni.

Se mai si rendesse più certa l'ipotesi che sia stato il pittore tedesco l'autore di parte del ciclo di Magnadola, ciò richiederebbe la ridiscussione di almeno due importanti questioni. Per prima quella della cronologia, che Meijer ha tentato di risolvere proprio con l'attribuzione a Schwarz, attestando la datazione verso il 1573, poco prima del ritorno del pittore in patria: villa Giunti perciò sarebbe un importante momento del suo apprendistato italiano che, stando a Ridolfi, si credeva fosse avvenuto a contatto quasi esclusivo con Tiziano e la sua cerchia.

---

90 Meijer, *New Light on Christoph Schwarz*, cit., pp. 130-133. Della *Moltiplicazione dei pani* Meijer segnala un disegno preparatorio al Rijksprentenkabinet di Amsterdam.

91 Ivi, p. 136. Oberhuber (in Walter Koschatzky, Konrad Oberhuber e Eckhart Knab, *I grandi disegni italiani dell'Albertina di Vienna*, Milano 1972, cat. 68), che aveva riconosciuto la destinazione del foglio, l'aveva attribuito con molta prudenza a Battista del Moro, il quale morì nel 1573.

Le pitture di Magnadola potrebbero allora essere addirittura di poco precedenti a quelle del Vescovado di Treviso, diversamente da quanto già sostenuto da Crosato Larcher, che riteneva non si potessero anticipare a prima del 1575<sup>92</sup>. Il recente contributo di Dalla Costa a proposito di un foglio conservato a Rotterdam, raffigurante un disegno derivato dalla Fuga in Egitto oggi a Sarasota, ha però permesso di ricavare un'importante precisazione a proposito della cronologia. Nel *verso* infatti sono riportate delle registrazioni di conti (cosa non rara per i Calari), ma anche la seguente annotazione, forse di mano di Benedetto: “1570 adi 4 Zugno per andar a Magnadola”<sup>93</sup>. Tale indicazione conferma l'ipotesi di un'anticipazione della datazione, e quindi del più probabile coinvolgimento di Schwarz, che a quella data poteva già trovarsi in Italia; risulta invece più labile la supposizione dell'impiego del giovanissimo Montemezzano. Inoltre, la testimonianza si pone in piena continuità con ciò che si è potuto arguire circa il periodo di costruzione dell'edificio. Nondimeno, essa ha dirette conseguenze in relazione alla carriera artistica di Benedetto, perché in particolare la sala delle Virtù di villa Giunti anticiperebbe soluzioni, come si è già notato, adottate a Treviso (le finte architetture e le personificazioni), ma anche alla canonica Soranzo di Sant'Andrea oltre il Muson di cui si parlerà oltre (l'effetto a *trompe-l'oeil* della loggia affacciata sul paesaggio di campagna, con figure allegoriche dipinte sulle pareti laterali)<sup>94</sup>: in tal caso villa Giunti non costituirebbe più un episodio intermedio tra queste due imprese decorative<sup>95</sup>.

---

92 Crosato Larcher, *Proposte per Francesco Montemezzano*, cit., p. 74. Nella sua attribuzione a Montemezzano, collocava i dipinti di villa Giunti tra quelli del Vescovado e gli affreschi delle sovrapporte della Sala dell'Anticollegio di Palazzo Ducale.

93 Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., pp. 305-309, che ritiene che le scritture siano di Paolo, mentre il disegno di Benedetto; cfr. Huber, p. 34. Per il disegno, attualmente conservato al Boymans-van Beunigen Museum di Rotterdam, vedi anche Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., cat. 212, p. 379.

94 Vedi *infra*, p. 119.

95 La villa meriterebbe un completo studio delle iconografie degli affreschi e del loro significato. Anche a una superficiale osservazione, essi appaiono strettamente relazionati alle vicende della famiglia di stampatori fiorentini: ma tale proposito in questa sede apparirebbe come una divagazione. Che si tratti di un ciclo celebrativo è evidente dalla scelta del committente di rappresentare gli episodi tratti da Livio come esempi o controesempi di virtù, e dalla citazione tematica delle storie di Furio Camillo della Sala delle Udienze di Palazzo Vecchio a Firenze. Un'altra importante citazione sarebbe quella notata da Cocke, *Veronese's*

Non meno importante sarebbe studiare la possibilità della presenza, a una data precoce, di maestranze oltramontane che potevano collaborare occasionalmente nell'atelier veronesiano: un'eventualità sulla quale si sono ricavate alcune suggestioni già dalla trattazione degli affreschi del Vescovado, che dimostrano affinità con le stampe degli incisori fiamminghi. In proposito Ridolfi, a differenza del caso di Tiziano o Tintoretto, non fornisce alcun suggerimento, preferendo tramandare l'immagine di una bottega a fortissima impronta familiare, tutelata nella sua organizzazione piramidale prima da Paolo e poi dagli Eredi, e che pare si avvallesse di aiutanti stabili e fidati, impegnati nella realizzazione di opere dallo stile marcatamente veronesiano: una bottega orgogliosa della sua identità, e quasi priva di quel respiro internazionale che assunse quella di un artista di enorme fama come Tiziano.

Dopo Meijer, nell'incertezza gli autori non si sono espressi a favore di Christoph Schwarz o di Francesco Montemezzano, preferendo mantenere il dubbio sull'assegnazione; ma quantunque l'ipotesi di Meijer rimanga priva di più stringenti verifiche, essa pare valga almeno ad escludere la proposta ingiustificata della presenza a villa Giunti dell'apprendista veronese, forse troppo giovane per ricevere un incarico di grande responsabilità a fianco di Benedetto; e se il suo intervento non è riscontrabile al Vescovado, è poco probabile che lo si possa individuare nella villa. Egli inoltre mai si sarebbe dimostrato così poco fedele alla cultura figurativa della bottega di riferimento: ciò è testimoniato dalla più antica delle pitture sicuramente realizzate da Montemezzano, cioè la pala con il *Noli me tangere* per la chiesa di San Giorgio in Braida, tradizionalmente datata al 1580 (fig. 149). La tela mostra evidenti ancora una volta i debiti nei confronti

---

*Drawings*, cit., p. 112, cat. 39: nel disegno per una delle figure allegoriche della stanza delle Virtù (vedi nota 68), il personaggio dipinto dimostra di avere gli stessi attributi (scettro e globo) che possiede la personificazione di Venezia nell'*Apoteosi di Venezia* per il soffitto del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale. Il tema della *Pax Veneta* che si esplica nel palazzo veneziano sarebbe forse riprodotto anche in un altro affresco della villa, proprio nel salone delle storie romane, e perciò di mano del pittore dall'identità discussa, che raffigura una donna coronata con uno scettro e un'altra corona alle mani, accompagnata da un leone (vedi Meijer, *New Light on Christoph Schwarz*, cit., pp. 143-144). Date queste reminiscenze, è possibile che il ciclo abbia dunque anche delle implicazioni civili, da determinare in relazione all'origine e alla posizione raggiunta dai Giunti nella patria di adozione.

di Benedetto Caliari riproponendo un'iconografia che il fratello di Paolo aveva utilizzato nel quadro dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Maddalena a Treviso<sup>96</sup>; nell'ingresso della tomba inoltre egli si esercita nel raffigurare una tipologia architettonica abbastanza simile a un progetto che Montemezzano firmerà in data 26 maggio 1584 per un altare su cui collocare una pala a lui commissionata (fig. 150)<sup>97</sup>. Quest'ultimo è un foglio molto importante perché, oltre a costituire una conferma dello status di maestro a quella data, è la dimostrazione delle competenze del pittore in fatto di architettura, interesse che egli eredita senz'altro dai Caliari, tale da permettergli di esprimere giudizi e scelte di gusto ad esempio a proposito degli ordini. Giusta l'attribuzione a Francesco, un altro progetto simile era già noto ai Tietze, e oggi conservato al Princeton Art Museum: rappresenta una pala con il martirio di santa Caterina posta su un altare dalla strutturazione ben nota, cioè ancora quella dell'arco siriano<sup>98</sup>. Huber ha richiamato l'attenzione su altri due progetti per degli altari o forse, come ritiene Meijer, per gonfaloni, di mano però di Aliense: l'uno

---

96 Vedi Crosato Larcher, *Proposte per Francesco Montemezzano*, cit., p. 80; cfr. Chiara Rigoni, *La bottega dei Caliari a Verona*, in *Veronese e Verona*, a cura di Sergio Marinelli, catalogo della mostra, Verona, Museo di Castelvecchio 1988, p. 88; Huber, *Paolo Veronese*, cit., pp. 99-100. A proposito della pala della Maddalena di Treviso, vedi *infra*, pp. 148-154. Crosato Larcher ritiene che il *Noli me tangere* del Museo di Grenoble (fig. 146) sia in gran parte di mano di Montemezzano; oggi l'autografia di Paolo Veronese è discussa: Pignatti e Pedrocco la rifiutano, mentre il catalogo del museo la conferma (vedi Marco Chiarini, *Grenoble Musée de peinture et de sculpture. Tableaux italiens: catalogue raisonné de la collection de peinture italienne XIV-XIX siècles*, Grenoble 1988, cat. 85, p. 119).

97 Questo disegno era già noto a Detlev Freiherr von Hadeln, *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*, Berlin 1926, cat. 46, ma cfr. Tietze e Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters*, cit., n. 805, p. 191; Crosato Larcher, *Proposte per Francesco Montemezzano*, cit., p. 83 e Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 100 e doc. n. 20 (ma anche Peter Märker, Gisela Bergsträsser, *Hundert Zeichnungen alter Meister aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Leipzig 1998, cat. 59, p. 138). Esso è conservato presso l'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt (inv. AE1393), e porta un'iscrizione che recita: "La misura di piedi sei è segnata qui sotto, ove si potrà misurar tutta l'opra. Et o voluto il disegno della pittura che li piacque meter posticio al presente hornamento, perche se li rapresenta l'opra inanzi piu perfetta. Ma quanto a me avrei lodato l'ordine Corinto per li Capitelli con foglie se bene altera la spesa, pur tanto sia fatto quanto li piaccia. Adi 26 magio 1584. Di Vostra Signoria Magnifica servitore Francesco Montemezzano".

98 Per questo disegno vedi Tietze e Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters*, cit., n. 809, p. 191 e Felton Gibbon, *Catalogue of Italian Drawings in the Art Museum, Princeton University*, Princeton 1977, n. 451, p. 140, da sempre relazionato a quello di Darmstadt (vedi anche Crosato Larcher, *Proposte per Francesco Montemezzano*, cit., p. 83).



conservato al British Museum (fig. 151), l'altro al Louvre (fig. 152) ed entrambi datati 13 dicembre 1583<sup>99</sup>. Per l'attenzione riservata anche in questi casi agli apparati architettonici, ma finti con una propensione al dettaglio decorativo più accentuata rispetto all'esemplare prodotto da Montemezzano, questi progetti possono ritenersi indizi della condivisione di pratiche tra due artisti formati l'uno a fianco dell'altro, ambedue seguendo l'insegnamento di Benedetto<sup>100</sup>.

L'intervento di Francesco Montemezzano come affrescante è invece riconosciuto nel ciclo della sala degli Imperatori in palazzo Ragazzoni a Sacile, pitture anche queste sulle quali è utile rendere nota. Il ciclo è datato 1583, ed è stato attribuito al solo pittore veronese, anche se non pare da escludere a priori l'idea di riconoscere più mani nell'esecuzione dei diversi episodi raffiguranti i fatti salienti della vita del committente Jacopo Ragazzoni<sup>101</sup>. Il riquadro meglio conservato e che pare di migliore esecuzione, perciò assegnato concordemente dagli studiosi al pittore, è quello staccato e trasferito a Dresda precedentemente

---

99 Huber, *Paolo Veronese*, cit., pp. 107-108 e doc. 18-19: entrambi sul verso mostrano i contratti della commissione relativa. Cfr. anche Bert W. Meijer, *Disegni di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense*, in "Arte Veneta", 53 (1998), p. 36.

100 Per il caso di Aliense, è tuttavia importante ricordare la sua giovanile collaborazione con Dario Varotari agli affreschi di villa Emo-Capodilista alla Montecchia (cfr. *supra*, p. 52, n. 89; vedi anche Alessandra Pattanaro, voce *Montecchia. Villa Emo Capodilista*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, cit., cat. 92, pp. 369-375).

101 Dopo che il ciclo è stato sottoposto a diverse ridipinture e a restauri rivelatisi anche piuttosto invasivi e traumatici, Roberto de Feo, *Gli affreschi di Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni di Sacile ed un inedito*, in *Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni-Flangini-Billia: arte, storia e cultura nel Giardino della Serenissima*, catalogo della mostra a cura di Francesco Amendolagine, Roberto de Feo, Gilberto Ganzer, Sacile 19 febbraio-19 marzo 1994, pp. 35-52 ha sostenuto, riprendendo l'opinione espressa con cautela da Antonio Forniz, *Ricerche storico artistiche sul palazzo Ragazzoni-Flangini in Sacile*, in "Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Udine", serie VII, vol. VII, Udine 1968, p. 18, la completa attribuzione al pittore, contro l'opinione degli studi precedenti (cfr. Crosato Larcher, *Proposte per Francesco Montemezzano*, cit., p. 81, e Furlan, *Presenza e riflessi*, cit., p. 84). Gli affreschi sono datati al 1583, anno in cui Francesco è documentato a Sacile come padrino a un battesimo: vedi Sandra Introvigne, *Francesco Montemezzano. Cenni biografici*, in *Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni-Flangini-Billia*, cit., p. 55. Finora nessun altro riscontro documentario conferma tale assegnazione. L'idea che solo Montemezzano abbia lavorato nella sala è stata però rimessa, sembra correttamente, in discussione anche più di recente da Elisabetta Borean, voce *Sacile. Palazzo Ragazzoni*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, cit., cat. 126, pp. 434-435, che registra lo scarto qualitativo tra le varie scene, soprattutto a proposito delle fisionomie dei vari personaggi, pur tenendo conto dell'alterazione dell'aspetto originario della maggior parte delle pitture. Di questo plausibile aiuto non è però stata proposta alcuna identificazione; ad ogni modo Montemezzano sarebbe l'autore principale.

ai pregiudizievole restauri del secolo scorso, con *La famiglia Ragazzoni e l'imperatrice Maria d'Austria* (fig. 153): esso mostra una pletora di ritratti dei membri della famiglia, raggruppati in una loggia<sup>102</sup>. Tuttavia i brani di più evidente ascendenza veronesiana, specie nelle architetture dipinte sugli sfondi, sono altri. *Jacopo Ragazzoni che riceve le insegne onorifiche nel suo palazzo dal re di Francia Enrico III con il suo seguito* (fig. 154) è una scena che varia di poco l'impianto scenografico del telero della Sala del Maggior Consiglio in cui gli Eredi hanno dipinto *Il congedo degli ambasciatori veneziani inviati presso il Barbarossa a trattare la pace*: viene ripreso il portico con colonnato, anche se si utilizza l'espedito della scalinata che dall'esterno introduce nel cuore della rappresentazione, dove sostano diversi personaggi, in particolare un anziano cavaliere e dall'altro lato un giovane scudiero. Anche le architetture dipinte che si vedono nell'episodio di *Jacopo Ragazzoni tratta con i Turchi a Costantinopoli* (fig. 154), in particolare la loggia con balaustra superiore da cui si affacciano numerose comparse, riecheggiano motivi utilizzati da Paolo e la sua bottega. Francesco Montemezzano, al quale a questo punto dovrebbe spettare almeno l'ideazione di tutti gli affreschi, sembra dimostrare in queste pitture di aver ormai raggiunto una matura consapevolezza nell'impaginazione. Egli non dà l'impressione di essere un mero ripetitore dei maestri e si concede qualche personale invenzione. Il pittore può aver elaborato anche dall'osservazione degli affreschi di villa dipinti da Zelotti, a cui sembra riferirsi come a un modello ispiratore: ciò si percepisce ad esempio nell'utilizzo di scene costruite su una prospettiva obliqua, ma anche nella pittura di figure umane piuttosto robuste e dagli abbondanti panneggi. A dimostrazione di ciò, illuminante risulta il

---

<sup>102</sup> Come ricorda Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 92, l'attribuzione si basa sull'individuazione di due disegni in cui sono ritratte due fanciulle dalla fisionomia molto simile a due dei personaggi dell'affresco di Dresda: uno è conservato a Darmstadt (Hessisches Landesmuseum) e fu attribuito a Montemezzano già da Detlev Freiherr von Hadeln, *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*, Berlin 1926, cat. 65 (cfr. anche Tietze e Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters*, cit., n. 806, p. 191); l'altro all'Ecole des Beaux Arts di Parigi (ivi, n. 808, p. 191). Anche questi due disegni forniscono un riscontro sulle capacità di ritrattista di Montemezzano (si ricorda il giudizio positivo espresso a riguardo da Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., II, p. 140).

confronto con due affreschi di Zelotti: *Sofonisba che supplica Massinissa* in villa Caldogno (fig. 158) e *Lo sposalizio di Roberto Obizzi e Negra dei Negri* al Cataio (castello degli Obizzi a Battaglia Terme; fig. 159). Quest'ultimo riferimento è particolarmente importante anche in relazione alle quadrature della cosiddetta “sala della Prudenza e della Pace”: infatti, il sistema formato dall'arco poggiate su pilastri, sovrastato da pennacchi occupati da figure di Vittorie alate e affiancato dalle colonne corinzie attraverso cui si vede l'episodio (fig. 160), è una soluzione utilizzata sistematicamente anche negli affreschi del palazzo sacilese, e che anche Benedetto adoterà nella canonica Soranzo di Sant'Andrea oltre il Muson<sup>103</sup>. Se in tutti i dipinti di Palazzo Ragazzoni va individuato il solo intervento di Montemezzano, gli va allora riconosciuta una cultura della pittura a fresco che rivela l'ampia conoscenza dei maggiori maestri di questa tecnica.

In conclusione, quella che appare come una specializzazione nell'affresco da parte di Benedetto, che sembra essere maturata non solo nei celebri cantieri diretti dal fratello Paolo, ma anche dalla conoscenza delle realizzazioni di Zelotti e degli affrescanti veronesi, si manifesta massimamente nelle commissioni dell'entroterra trevigiano dell'ottavo decennio. Viene spontaneo pensare che Veronese, operato di lavoro nella città lagunare, abbia delegato al fratello questo genere di lavori, che tra l'altro erano generalmente pagati meno rispetto ai dipinti su tela<sup>104</sup>. Questo rende l'idea di quanto Benedetto rimanesse un sottoposto quando era ancora in vita il maestro; eppure, allo stesso tempo, il fatto è un indizio di come egli, almeno al Vescovado, sembri assumere la direzione indipendente e in parallelo di una costola dell'atelier formata dai giovani apprendisti Aliense e Montemezzano. Non è certo che la scelta di formare i due artisti in questa tecnica corrisponda al tentativo di attuare, anche a lungo termine,

---

103 Per le pitture di questa villa, vedi Alessandra Lazzarin, voce *Battaglia Terme. Castello del Catajo*, in *Gli affreschi nelle ville venete*, cit., cat. 19, pp. 134-149. L'opinione condivisa dagli studiosi è che Zelotti nell'affrescare questa villa sia stato affiancato da numerosi collaboratori.

104 Diverse testimonianze rendono conto di ciò: per la Firenze del Quattrocento ci si atiene ai documenti citati da Wackernagel, *Il mondo degli artisti*, cit., pp. 398-401; ma anche a proposito dei Bassano, nell'analisi delle registrazioni di pagamenti per le commissioni Muraro, *Il libro secondo*, cit., p. 15 ha precisato che “bassissime erano le retribuzioni per gli affreschi, che richiedevano rapidi tempi di esecuzione”.

una strategia di mercato che contribuisse all'affermazione della bottega anche nella terraferma, nella previsione che essi sarebbero rimasti fedeli collaboratori dei Caliarì; quel che è evidente è che soprattutto Montemezzano appare come il continuatore di un'arte, non solo dell'affresco, che egli apprende per il principale tramite di Benedetto.

### **La canonica Soranzo a Sant'Andrea oltre il Muson come opera degli Eredi?**

#### *Documenti per la canonica Soranzo, oggi villa Chiminelli*

Un'altra impresa decorativa a fresco riconducibile alla protezione e alla committenza del vescovo di Treviso è quella per la cosiddetta villa Soranzo di Sant'Andrea oltre il Muson nei pressi di Castelfranco (fig. 161). Le vicende costruttive di questa residenza, solo recentemente conosciute grazie a uno studio completo sul piano documentario<sup>105</sup>, sono piuttosto complesse. Anche se non riportata da Ridolfi l'attribuzione a Benedetto Caliarì delle pitture è una proposta che gode ormai di una consolidata tradizione critica<sup>106</sup>: la sua mano si riconosce in particolare nella facciata affrescata, nell'atrio e nel salone principale, mentre nelle stanze adiacenti si può ipotizzare l'intervento di aiuti, sebbene mai individuati dagli studiosi.

Precedentemente ritenuta di proprietà della famiglia Corner, il riconoscimento dell'arme dei Soranzo dipinto sulla facciata al di sopra

---

105 Lo studio di Franca Moscon, *La cinquecentesca "villa picta" a Sant'Andrea oltre il Muson e il suo committente*, tesi di laurea, rel. Donata Battilotti, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2004-2005 è riassunto da Luciana Crosato Larcher, voce *Sant'Andrea oltre il Muson. Villa Soranzo* in *Gli affreschi delle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia 2008, cat. 150, pp. 476-481. Ringrazio il proprietario, il signor Chiminelli, per avermi cortesemente concesso una visita alla villa.

106 Smentendo la critica più antica, furono Fiocco, *Paolo Veronese*, cit., p. 152 e p. 206 e George Loukomski, *Les fresques de Paul Véronèse et de ses disciples*, Paris 1928, p. 212 i primi ad avanzare il nome di Benedetto, seguito poi da Crosato Larcher, *Gli affreschi delle ville venete*, cit., pp. 184-186; idea ribadita da Id., voce *Sant'Andrea oltre il Muson*, cit., p. 477 per affinità notate con il ciclo della sala del Vescovado di Treviso.

dell'ingresso principale (fig. 162) ha permesso l'individuazione del primo residente dell'edificio, cioè Francesco Soranzo di Pietro. Il padre Pietro fu il reale committente della “Soranza”, progettata sul volgere degli anni Quaranta da Sanmicheli, la residenza familiare collocata sempre a Sant'Andrea e affrescata da Paolo Veronese e Zelotti<sup>107</sup>; mentre Giovanni, fratello di Francesco, era il marito di quella Lise Querini a cui si deve nel 1559 l'esecuzione, in ottemperanza delle ultime volontà del coniuge, dell'altar maggiore della chiesa di San Sebastiano a Venezia<sup>108</sup>. Francesco era inoltre rettore dell'adiacente cappella di Sant'Andrea sicuramente a partire almeno dal 1563, quando era ancora in carica come vescovo di Treviso il cardinale Francesco Pisani, zio materno di Giorgio Corner<sup>109</sup>. Come si apprende infatti dal verbale della visita pastorale del 24 aprile 1567, rinvenibile tra le carte dell'Archivio della Curia vescovile di Treviso, la cappella era dipendente dalla chiesa di san Daniele a Treville (di cui era sempre rettore all'epoca Francesco Soranzo) e la fabbrica si trovava in buone condizioni, a differenza della *domus presbiterialis*, la canonica ovvero l'edificio che ci interessa, che invece il pievano stava facendo restaurare<sup>110</sup>. Il restauro dovette essere stato sollecitato dallo stesso vescovo Corner, particolarmente sensibile al problema delle condizioni fatiscenti delle canoniche. La dichiarazione redatta da Soranzo il 15 maggio 1565, da indirizzare ai Soprintendenti alle decime del clero,

---

107 Precedentemente si riteneva che questa villa, oggi distrutta, fu voluta da Alvise, zio di Francesco, (vedi Davies-Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, cit., p. 223); ma recenti studi hanno dimostrato che il vero committente fu Pietro Soranzo (vedi l'utilissimo contributo di Giacinto Cecchetto, *Ville e siti di ville del territorio storico di Castelfranco Veneto nelle fonti cartografiche e fiscali dei secoli XVI-XVIII*, in *Villa. Siti e contesti*, a cura di Renzo Derosas, Venezia 2006, p. 132). Grazie a Cecchetto sappiamo che i Soranzo si stabilirono nel territorio di Castelfranco già nei primi anni del XIV secolo.

108 Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., p. 323; cfr. Puppi, *Per Paolo Veronese architetto*, cit., p. 53.

109 Come è possibile capire da una lettera inviata da Francesco Soranzo il 6 maggio 1564 al cardinale Francesco Pisani e pubblicata da Liberali, *Documentari sulla Riforma cattolica*, cit., vol. VI, doc. LXXIX, pp. 233-234: “di Treville io son patrone com'ella die sapere già da un anno solo”. Come ha notato Moscon, *La cinquecentesca “villa picta”*, cit., p. 75, la lettera è inviata dalla Soranza.

110 Archivio della Curia Vescovile di Treviso (ACVTv), Curia, Visite pastorali, b. 5, *Visita pastorale 1567 fatta dal vescovo Giorgio Cornaro alle parrocchie descritte nell'elenco*, cc 510v-513r. Cfr. Liberali, *Documentari sulla Riforma cattolica*, cit., *La diocesi delle visite pastorali*, parte II, vol. VIII, pp. 398-399 e Moscon, *La cinquecentesca “villa picta”*, cit., p. 76 e doc. I, p. 103.

conferma che già due anni prima si sentiva la necessità di una ricostruzione: Francesco lamenta la decadenza dell'edificio e si dimostra seriamente intenzionato ad avviare una *fabrica nova*, nonostante la scarsità dei fondi<sup>111</sup>. D'altronde un ulteriore indizio di più ampie ristrutturazioni le ha fornite Bordignon Favaro, che ha segnalato una trascrizione di Melchiori di un'iscrizione leggibile sopra l'ingresso dell'antica chiesa, demolita nell'Ottocento per essere ricostruita, databile forse al 1573, che designava Francesco come *erector*<sup>112</sup>.

Se la data del 1567 si pone come sicuro termine *post quem* per la datazione del ciclo, è arduo pensare che gli affreschi della canonica Soranzo precedano quelli della sala del Vescovado<sup>113</sup>; soprattutto dal momento che la famiglia Corner ha dichiarato il suo patrocinio alla commissione facendo dipingere a Benedetto nella volta della loggia d'ingresso tre esemplari dell'arme gentilizia (fig. 163), due sormontati da cappelli vescovili e uno da quello cardinalizio, nella lunetta centrale tra quelle che mostrano i blasoni dei Soranzo (a sinistra, fig. 164) e dei Priuli (a destra, fig. 165)<sup>114</sup>. La ripetizione dell'arme Corner è stata interpretata in relazione a diverse figure di alti prelati provenienti da quella famiglia: è presente senz'altro un'allusione a Giorgio, durante il vescovato del quale come si è detto fu avviata la ristrutturazione della canonica; e ad Alvise Corner, fratello di Giorgio e cardinale dal 1551<sup>115</sup>. Considerazioni sulla terza replica potrebbero essere utili

---

111 ASVe, Soprintendenti alle Decime del Clero, b. 29, *Collettori Decime Ecclesiastiche. Estimo 1564, Trevisana e Bellunese. Condizioni*, c. 304: “La qual casa con tezza e cortivo è talmente mal in asseto et ruinosa, che per far al presente alla residentia come debbo io rettore mi è necessario butar ogni cosa à terra, et refabbricare il tutto volendovi abitar comodamente come si conviene; et piacesse à Dio che l'entrate nette de' quattro anni prossimi venturi mi bastassero”. Cfr. Moscon, *La cinquecentesca “villa picta”*, cit., p. 76 e doc. II, pp. 103-106.

112 Giampaolo Bordignon Favero, *I palazzi Soranzo Novello e Spinelli Guidozi in Castelfranco Veneto*, Castelfranco Veneto 1981, p. 23. Secondo l'autore, Nadal Melchiori trascrisse le seguenti parole: FRANCESCUS SUPERANTIUS RECTOR ATQUE ERECTOR. Lo stesso Nadal Melchiori, *Notizie di pittori e altri scritti*, a cura di Giampaolo Bordignon Favero, Venezia-Roma 1964, p. 162, segnalò che la loggia dell'antica chiesa mostrava degli affreschi da lui attribuiti a Paolo Veronese. La data del 1573 si ricavava da un'ulteriore iscrizione un tempo visibile in una loggetta sul lato sinistro della chiesa, che indicava quello come l'anno di erezione della stessa.

113 Come già aveva proposto Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 74.

114 Per i blasoni in questione vedi Vincenzo Maria Coronelli, *Blasone Veneto*, Venezia [1706] 1975.

115 Vedi Paolo Frasson, voce *Corner Alvise* in DBI, vol. 29, Roma 1983, p. 147.

per la datazione degli affreschi, perché se è vero che essa farebbe riferimento al vescovo Francesco Corner, la data del suo ingresso presso la curia trevigiana, vale a dire l'8 febbraio 1578, costituirebbe un'ulteriore precisazione per una collocazione cronologica dei dipinti, che sarebbero dunque stati conclusi sotto il suo mandato (magari a una data prossima all'insediamento?)<sup>116</sup>. In effetti, tutti i possibili ragionamenti sulla datazione si inseriscono pienamente nel lungo periodo di ufficio di Francesco Soranzo come prete a Sant'Andrea, presenza documentata ancora dalla visita pastorale del 1593<sup>117</sup>. Lo stesso documento fornisce la motivazione della presenza del blasone dei Priuli, altrimenti inspiegabile: le famiglie Soranzo e Priuli detenevano alternativamente lo *jus presentandi* sulle chiese di Treville e Sant'Andrea<sup>118</sup>: come i Soranzo, pure i Priuli si erano stabiliti nella zona, e precisamente a Treville nella celebre residenza voluta da Federico Priuli, anch'essa oggi andata distrutta<sup>119</sup>.

La figura di Francesco Soranzo assume ulteriore importanza in relazione a dei recenti ritrovamenti documentari, da cui emergono le evidenze di un legame professionale continuativo con l'impresa dei Caliarì. Da un atto del 1573<sup>120</sup> risulta

---

116 Questa è l'opinione di Crosato Larcher, voce *Sant'Andrea oltre il Muson*, cit., p. 476; cfr. Id., *Precisazioni e aggiunte*, cit., p. 74, che proponeva una datazione avanzata al 1580. Per Francesco Corner, si veda Gullino, voce *Corner Francesco* in DBI, cit., p. 197. Secondo Moscon, *La cinquecentesca "villa picta"*, cit., p. 80, la data del 1578 si vede ripetuta in una tavella del tetto della villa.

Una diversa identificazione delle personalità legate ai blasoni è fornita da Giampaolo Bordignon Favaro, *Castelfranco Veneto e il suo territorio nella storia e nell'arte*, Castelfranco Veneto 1975, p. 50: nomina Giorgio e Francesco come cardinale, e poi Marco Corner, quest'ultimo cardinale e vescovo di Padova tra 1517 e 1524. Successivamente lo studioso ha proposto un'ulteriore interpretazione, chiamando in causa Giorgio, Alvise e Federico Corner, quest'ultimo vescovo di Bergamo (vedi Id., *I palazzi*, cit., pp. 25-26). Le identificazioni di Crosato Larcher sono di gran lunga più azzeccate.

117 ACVTv, Curia, Visite pastorali, b. 8, *Visita pastorale dell'anno 1593 del Vescovo Francesco Cornaro*, c. 164r: "Il titolo di queste Chiese è San Daniele di Trevile Martire, di questa di Sant'Andrea sua capella filiale, et ambi doi sono curate unite, in questa di Sant'Andrea rissiedo, et in quell'altra di Treville tengo un capellano". Moscon, *La cinquecentesca "villa picta"*, cit., pp. 77-78 e doc. III, pp. 106-107.

118 Ivi: "Io [Francesco Soranzo] son Rettor Priore de tutte doi, perche sono unite il Jus presentandi è alternativo sora di cha' Priuli, et sora di Cha' Soranzo come appare per le loro divisioni".

119 Cecchetto, *Ville e siti di ville*, cit., p. 135.

120 Segnalato da Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., p. 323-324, è del 3 gennaio 1573 ed è conservato in ASVe, Archivio Notarile, Atti Marcantonio Cavagnis, b. 5800, cc. 9v-10r.

che Paolo gli affidò una procura per condurre a suo nome le trattative con Giovanni Piacentini, che intendeva rescindere un contratto di livello riguardante delle terre a Castelfranco di proprietà del pittore. Inoltre, in una lettera inviata a Francesco presso “Santo Andrea de la Soranza” il primo giugno 1584, Paolo si dichiara molto soddisfatto dei servigi del pievano per portare a termine degli affari, non meglio specificati, per suo conto; gli manda inoltre i saluti del fratello Benedetto<sup>121</sup>. Francesco doveva quindi intrattenere un solido rapporto con Paolo, ma anche con Benedetto, visto che di nuovo in un atto del notaio Cavagnis datato 6 settembre 1588 il prete è nominato proprio dal fratello di Paolo come procuratore per la riscossione di tutti i debiti dovuti alla famiglia Caliarì alla morte del maestro<sup>122</sup>. Inoltre, qualche settimana prima – e precisamente il 16 agosto – Benedetto aveva inviato al pievano di Sant'Andrea una lettera dal consueto tono ossequioso e adulatorio, che doveva accompagnare un regalo. Nella forma e nelle finalità la missiva è comparabile a quella non datata inviata a Jacopo Contarini, anche se il linguaggio utilizzato in quest'occasione da Benedetto è decisamente più confidenziale<sup>123</sup>.

### *Analisi iconografica*

Il semplice volume a forma di parallelepipedo dell'edificio è arricchito all'esterno da finti elementi architettonici, a valorizzare l'unica concessione a un più ricercato decoro nella citazione sanmicheliana dei tre archi d'ingresso<sup>124</sup>. Il

---

121 Per la lettera (segnalata già da Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, cit., vol. V, p. 640 e trascritta da Pietro Caliarì, Paolo Veronese, cit., p. 157, nota 1) vedi sempre Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., p. 326; è conservata in BNM, Cod. Marc. Latino cl. XIV, n. 165, c. 75). Un'altra lettera, molto lacunosa ma datata 18 marzo 1586, fu segnalata da Pietro Caliarì, *Paolo Veronese*, cit., p. 159, nota 9 e deve essere stata inviata da Paolo sempre a Francesco Soranzo, poiché il pittore con parole irose si lamenta, come nella lettera del 1584, della famiglia Spinelli, e in particolare di Giacomo insolvente nei pagamenti.

122 Vedi ASVe, Archivio Notarile, Atti Marcantonio Cavagnis, b. 3311, alla data. Anche questo documento è segnalato da Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., p. 328.

123 La lettera è rintracciabile in BNM, Cod. Marc. Latino cl. XIV, n° 165, c. 76, e segue subito la lettera del 1584 inviata da Paolo a Francesco Soranzo; era stata parzialmente trascritta ancora una volta da Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, cit., vol. V, p. 650.

124 Con lo stesso tipo d'ingresso si presentava la perduta villa Soranza di Treville (vedi le



bugnato dipinto ricopre tutta la facciata, scandita da quattro colonne corinzie che interrompono la vera cornice marcapiano. L'ingresso a tre fornici è inquadrato da colonnette ioniche su piedistalli, e i tre archi sono sormontati da mensole. Al di sopra, due figure femminili affiancano lo stemma dei Soranzo. La ricchezza di questa decorazione a ocre gialla della facciata è stata da sempre riferita a Benedetto, come chiaro esempio della sua abilità in questa tipologia di pitture illusionistiche<sup>125</sup>.

Elegantissime le pitture dell'atrio, che per tipologia, stile e tematiche rappresentate sono anch'esse attribuite a Benedetto Caliari (figg. 166-167). Le pareti sono state dipinte immaginando una serie di pilastri corinzi che incorniciano gli ingressi, adornate di festoni di frutta e fiori che ricordano quelli della sala del Vescovado; finte statue dipinte a ocre gialla, poste su mensole, affiancano le porte laterali, e sono figure di musicanti sia maschili che femminili. Ma la parte degli affreschi più ricca è quella del soffitto con la volta a crociera a tre campate. Le lunette al di sopra dell'ingresso al salone mostrano, come già notato, i blasoni famigliari, che corrispondono, sulla parete che dà sul giardino, alle lunette con i medaglioni in cui si vedono degli animali: un pavone davanti allo stemma Soranzo, due colombe e una rondine per i Corner, un pappagallo di fronte a quello Priuli (figg. 168-170). Al centro della volta sono posti due oculi con personaggi intenti a suonare degli strumenti e a reggere degli spartiti (figg. 171-173). Il primo, quello più a sinistra dell'entrata (fig. 171), mostra una scena

---

immagini pubblicate in Davies-Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, cit., pp. 223-225), ma anche villa Godi a Lonedo di Palladio. L'ipotesi di Licisco Magagnato, *Commento e note alla "Vita"*, in Giorgio Vasari, *Michele Sanmichele architetto veronese*, Verona 1960, p. 89, n. 35,9 di attribuire in via dubitativa l'edificio a Michele Sanmicheli, già rigettata da Lionello Puppi, *Novità per Michele Sanmicheli e Vincenzo Scamozzi appresso Palladio*, in "Storia dell'arte", 26 (1976), p. 17, ma poi riconsiderata da Giandomenico Romanelli, *Sanmicheli e Venezia: novità e riletture*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura del Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio", Milano 1995, p. 88, alla luce degli attuali risultati delle ricerche appare da escludersi, almeno per una mera questione cronologica (Sanmicheli morì nel 1559). Vedi Moscon, *La cinquecentesca "villa picta"*, cit., pp. 33-37.

<sup>125</sup> Crosato Larcher, voce *Sant'Andrea oltre il Muson*, cit., p. 478 la definisce "il più puro esempio di architettura realizzato con mezzi pittorici sulla fronte di una villa cinquecentesca", a conferma di quanto scrive Ridolfi a proposito di Benedetto.

più disadorna rispetto a quello di destra. In esso sono presenti un uomo con una veste verde che tiene in mano un flauto e una donna seminuda e bionda che porta sul grembo uno spartito, attornati da altri personaggi dalle sembianze paganeggianti, come suggeriscono i due putti, uno associato alla donna e l'altro che si sta bendando. Nel secondo oculo (fig. 172) i musicisti sono degli angeli che cantano e suonano strumenti cordofoni (lira e liuto), sono ben vestiti e per la loro musica vengono premiati da un angioletto volante che sparge fiori su di loro<sup>126</sup>. Altri medaglioni con angeli attorniano i due gruppi di concertisti, in varie pose e azioni. Tra gli interstizi individuati dai costoloni, si notano delle grottesche (fig. 173).

È stato notato che lo schema decorativo di questa stanza presenta delle analogie con le pitture del soffitto della barchessa della villa Corner detta “il Cornaron” di Poisolo a pochi chilometri da Sant'Andrea (fig. 174): è una commissione per molteplici aspetti interessante, perché relativa al patronato ancora della famiglia Corner del ramo di San Polo, e nello specifico dai fratelli Giovanni e Giorgio, figli del Marcantonio di Giovanni fratello del vescovo Giorgio: questi avrebbero fatto erigere proprio intorno al 1588 una residenza su progetto di Scamozzi<sup>127</sup>. Questa commissione è inoltre connessa alla lettera oggi a Monaco indirizzata da Carletto al padre con lo studio preparatorio “per la sala di Ca' Corner a Poisolo, per lo spatio grande”; tuttavia le sue vicende restano non del tutto chiarite, tanto da sussistere diverse ipotesi di attribuzione<sup>128</sup>. Qualora si

---

126 Il suggerimento di confrontarlo con il tondo raffigurante la *Musica* per il soffitto della Biblioteca Marciana proposto da Crosato Larcher, voce *Sant'Andrea oltre il Muson*, cit., p. 478 non trova grandi riscontri: solo l'angelo che suona il liuto può apparire con il corrispondente personaggio nel tondo della Marciana.

127 Cecchetto, *Ville e siti di ville*, cit., pp. 138-140. Anche la famiglia Corner è attestata in questi luoghi come proprietaria dalla metà del XIV secolo. Si tenga presente che nella Castellana erano presenti anche i Corner di San Maurizio “della Ca' Granda”: alla metà degli anni Cinquanta Giorgio Corner di Giacomo (zio del vescovo Giorgio) risiedeva nella residenza del Borgo di Treviso, che sarebbe stata denominata il “Paradiso Corner” e di cui non rimane traccia.

128 Vedi Gabriella Delfini, voce *Poisolo. Villa Corner detta “il Cornaron”*, in *Gli affreschi delle ville venete*, cit., cat. 113, pp. 409. Dell'antica villa oggi è sopravvissuta solo la barchessa, che conserva solo una parte degli affreschi in questione. La menzione come esecutore del pittore di Castelfranco Paolo Piazza da parte di Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, In Venezia per Giorgio Valentino 1615, parte prima, libro III, cap. XVII, p. 295, si

dimostrasse che il soffitto in questione fu opera di Carletto, si avrebbe la prova di una forte relazione tra i due cantieri. La somiglianza potrebbe quantomeno stimolare ragionamenti sull'eventualità che anche Benedetto a Sant'Andrea si sia attenuto ai progetti e all'approvazione di Paolo; tuttavia, come si è visto, al Vescovado sembra al contrario che egli fosse incaricato della direzione dei lavori, godendo della piena fiducia del fratello. La nutrita corrispondenza tra Paolo e i suoi collaboratori fa propendere per una posizione intermedia: un Benedetto “capocantiere” a cui è attribuita libertà di invenzione, ma sempre in contatto con il maestro, a cui si rivolge per ricevere assenso o altre direttive<sup>129</sup>. A Sant'Andrea sono le cornici che marcano i costoloni delle volte, in entrambi i casi, a dimostrare la derivazione dal modello di villa Barbaro, in particolare per i finti stucchi, le grottesche e gli oculi, da cui si intravede il cielo, dipinti nelle volte delle stanze del Cane e della Lucerna (fig. 175): la reminiscenza può fornire un ulteriore spunto per la determinazione del problema riguardante la possibile presenza di Benedetto a Maser, che come si è già precisato è ancora dibattuta<sup>130</sup>.

Il ciclo con le Virtù cardinali del Salone (fig. 176), mediocrementemente conservato e opportunamente attribuito sempre a Benedetto, si sviluppa immaginando il solito loggiato di colonne corinzie scanalate, che questa volta dà su un terrazzo, dettagliato nella descrizione delle ornamentazioni dei marmi policromi e aperto verso vedute di campagna che ricordano nuovamente villa Barbaro, ma ricorrendo a un'illusione di profondità spaziale simile a quella di cui si erano già abilmente serviti Battista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo nel camerone di villa da Porto-Colleoni a Thiene (fig. 177)<sup>131</sup>. L'espedito serve a mostrare in prospettiva le pareti laterali, dove nelle nicchie sovrastate da timpani

---

scontra con l'evidenza fornita dalla lettera datata 1588 di Carletto (vedi *ivi*, p. 406; per la lettera cfr. *supra*, pp. 40-41). Erano dunque presenti diversi pittori, ma non è possibile determinare con precisione le stanze dove essi hanno lavorato.

<sup>129</sup> Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 48.

<sup>130</sup> Solo Huber, *Paolo Veronese*, cit., pp. 34-42 si è esercitato a ricercare la mano di Benedetto negli affreschi di villa Barbaro, riconoscendola nell'esecuzione di alcune figure di musiciste della Sala a Crociera e in alcune finte statue delle stanze laterali.

<sup>131</sup> Vedi Francesca Lodi, voce *Thiene. Villa da Porto, Colleoni detta “il Castello”*, in *Gli affreschi delle ville venete*, cit., cat. 163, pp. 505-510.

si vedono le personificazioni delle virtù: esse dunque possono essere confrontate, sia per lo stile che per l'iconografia, con quelle della sala del Vescovado. I riquadri con le virtù e i paesaggi si alternano su entrambe le pareti più lunghe all'arco centrale, con diversi personaggi su uno sfondo sempre naturalistico.

La prima Virtù rappresentata è la Temperanza (fig. 178). Diversamente dalla sala del Vescovado, dove era stata interpretata con consapevole libertà rispetto a più consueti canoni, è dipinta come una donna avvenente (mostra una gamba scoperta, è bionda e porta un diadema ai capelli) con i comuni attributi della brocca d'acqua e della ciotola con il vino, che ella sembra spargere a terra. Il paesaggio invece è trattato con essenzialità e scarsità di dettagli, soprattutto architettonici, come ci si aspetterebbe pensando all'esempio di Maser, che viene ripreso dunque in modo particolare per i dettagli naturalistici come il cielo solcato da nubi e gli alberi. Festoni di fiori incorniciano la porta, sovrastata da uno dei monocromi con le figure identificate come le Stagioni (in questo caso è l'autunno, fig. 179), e che si trova tra il precedente riquadro e la scena dipinta all'interno dell'arco successivo, purtroppo in pessime condizioni a causa dei consistenti distacchi di colore (fig. 180). Questo è immaginato aperto sul terrazzo, e un secondo arco dà sulla campagna alberata in cui è ambientato l'idillio di un concerto campestre con strumenti a corde tra persone eleganti, disposte attorno a un tavolo. Questo brano di affresco può ricordare le scene attribuite ancora a Giovanni Antonio Fasolo del salone di villa Caldogno e dipinte nel settimo decennio del Cinquecento (fig. 181)<sup>132</sup>. La coerenza spaziale con il riquadro precedente e quello successivo sembra tuttavia venire meno, e l'episodio non risulta del tutto convincente, per quanto è possibile riscontrare, nella composizione e forse anche nello stile, facendo sorgere il sospetto che l'esecuzione possa essere dovuta a una diversa mano. È possibile ancora notare come il paesaggio retrostante sia molto essenziale, dominato dai quattro pioppi che crescono in primo piano, mentre lo sfondo si limita a immaginare qualche

---

<sup>132</sup> In proposito si veda anche Id., voce *Caldogno. Villa Caldogno*, in *Gli affreschi delle ville venete*, cit., cat. 32, pp. 183-194.

collina con poca vegetazione.

La successiva Virtù è la Fortezza (fig. 183), che si riconosce anche perché ripete gli attributi iconografici del personaggio corrispondente dipinto nella sala del Vescovado: abbraccia la colonna, è vestita con panni degli stessi colori (rosso e verde), simili sono le fattezze del viso, e la figura sembra anche poggiare il piede su una pietra. La sua posa riprende quella della sorella al Vescovado, anche se rappresentata in controparte. Molto interessante il paesaggio in cui è immessa, dove si vedono i ruderi di un antico e imponente edificio a ordini sovrapposti e un cielo solcato da un gruppo di uccelli. È specialmente questo paesaggio a ricordare direttamente quelli dipinti a Maser (fig. 184), sebbene la maggioranza degli studiosi ripudino l'idea che Benedetto abbia messo mano ad essi; ed egli infatti concepisce questo brano con una certa libertà. A proposito dei paesaggi con rovine classiche delle stanze di villa Barbaro, Oberhuber aveva proposto una loro derivazione dalle vedute romane di incisori come il fiammingo Hieronymus Cock e riprese dal vicentino Giovanni Battista Pittoni, che potevano circolare in bottega<sup>133</sup>.

La Giustizia (fig. 186) dipinta sulla parete di fronte è una bella e rassicurante figura di donna serena, paffuta e bionda, vestita con una tunica dai colori cangianti, che tiene in mano i consueti attributi della spada e della bilancia: tutt'altra cosa rispetto alla severa e temibile figura del Vescovado, confronto che suggerisce come Benedetto fosse padrone delle tecniche di trasmissione di significato attraverso espedienti figurativi che chiamano in causa le pose e le espressioni dei personaggi. Il paesaggio su cui si affaccia è pienamente campestre, poco trasformato dall'intervento dell'uomo, presente in poche figurine quasi indistinguibili. Oltrepassato l'ingresso di una delle stanze laterali, l'arcata

---

133 Konrad Oberhuber, *Gli affreschi di Paolo Veronese nella villa Barbaro*, in "Bollettino del CISA A. Palladio", X, 1968, pp. 188-202. Si noti ancora il possibile riferimento all'arte fiamminga tramite le incisioni, a cui Paolo sarebbe già stato attento: l'autore infatti attribuisce i paesaggi al maestro, escludendo categoricamente l'intervento di Benedetto. Luciana Crosato Larcher, *Villa Emo a Fanzolo e villa Barbaro a Maser*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. Toscano e F. Valcanover, Venezia 2004, p. 602 ritiene certa la sua collaborazione a Maser, ma "di carattere artigianale, sotto la costante e vigile presenza di Paolo", perché nei paesaggi non riscontra lo stile del minore dei Calari.

che si apre ancora su una scena scarsamente leggibile (fig. 188): questa volta è stata raffigurata una fontana con la statua di un satiro che si abbeverava, e su cui si protendono tre personaggi in diversi atteggiamenti: una donna ha appena attinto dell'acqua con il secchio, mentre una coppia sta seduta poco lontano. Il fondale è molto simile a quello della scena del concerto campestre, con i pioppi a formare delle quinte sceniche su un paesaggio privo di ulteriori dettagli. L'ultima Virtù cardinale non poteva che essere la Prudenza (fig. 190), rappresentata nel canonico gesto dello specchiarsi in un piccolo specchio tenuto con la mano destra, mentre la sinistra è portata al seno. Il relativo paesaggio è caratterizzato dalla presenza di rustiche architetture e da presenze umane e animali ormai evanescenti.

Non si devono dimenticare i due episodi di soggetto biblico che si vedono su entrambe le pareti di fondo al di sopra delle porte, in mezzo ai due finti busti all'antica ritraenti dei personaggi della storia romana che difficilmente possono essere determinabili, ma si tratta sempre di un uomo e di una donna. In quella che dà sull'atrio si riconosce l'episodio di Cristo e la Samaritana (fig. 191); nell'altra Susanna al bagno con i vecchioni (fig. 192)<sup>134</sup>.

### *Stanze delle ali laterali*

È opinione condivisa che l'esecuzione degli affreschi delle sale delle ali laterali sia stata affidata a un diverso artefice. Si tratta di una constatazione senz'altro da accettare, nonostante le argomentazioni poggino su basi esclusivamente stilistiche che evidenziano lo scarto qualitativo soprattutto con i bei dipinti dell'atrio. Questo aiuto di Benedetto non ha ancora trovato

---

<sup>134</sup> Sono note due tele della bottega raffiguranti *Cristo e la Samaritana*: il quadro che faceva parte della serie del duca di Buckingham e che oggi si trova al Kunsthistorisches Museum di Vienna; e il quadro del Saint Louis Art Museum, la cui attribuzione oscilla tra il maestro e i collaboratori. Pur nella sua laconicità, il riquadro della canonica Soranzo sembra essere, per quanto si può constatare oggi, più vicino alla seconda tela. Per quanto riguarda il tema iconografico di *Susanna e i vecchioni*, esistono diversi esemplari dipinti dai Calari, ma nessuno si avvicina a quello proposto in questa sede. Anche per questo brano di affresco, d'altronde, l'esecuzione sembra molto rapida e abbastanza trascurata.

un'identificazione, nemmeno come ipotesi di lavoro; ma, come si notava, è possibile che addirittura nello stesso salone siano da individuare più mani.

La stanza a sud-est presenta uno schema decorativo scandito da finte lesene ioniche, che individuano dei riquadri rappresentanti all'interno dei festoni con strumenti musicali (fig. 193). Una delle pareti è dominata dal ricorrente arco dipinto affiancato da entrambe le parti da altre due lesene ioniche scanalate che sorreggono un timpano (fig. 194)<sup>135</sup>, dove sono adagiate le personificazioni delle tre Virtù teologali, che non avevano trovato posto negli affreschi del salone principale. L'arco incornicia un paesaggio che per stile non è paragonabile a quelli delle Virtù cardinali del salone, semmai a quelli degli archi; si possono notare un ponte che attraversa un ruscello, un obelisco e un approssimativo villaggio in lontananza, verso le colline (fig. 195). Brani di pittura interessanti di questa stanza sono la Madonna con il Bambino e angeli della parete di fronte all'ingresso (fig. 196), e i due cartigli con i santi Gerolamo e Maddalena posti al di sopra di esso.

Sebbene il primo affresco abbia un che di familiare in relazione ai dipinti attribuiti alla bottega rappresentanti la Madonna con il Bambino, il soggetto è trattato in maniera indipendente rispetto a precedenti iconografie: è sufficiente un confronto con la *Madonna incoronata* del Museo Archeologico di Cividale (fig. 197)<sup>136</sup>, dove si ripete il particolare del panno bianco sostenuto dagli angeli all'altezza della testa di Maria, oppure le pale d'altare – alcune delle quali attribuite a Carletto – con santi eponimi o martiri nella parte inferiore, (figg. 198-200)<sup>137</sup>: tutti dipinti che si distinguono dall'affresco per alcuni dettagli. Sono

135 Come ha notato Luciana Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliari*, in "Arte Veneta", 23 (1969), p. 123, l'ordine di lesene ioniche è un motivo architettonico adottato da Benedetto nella *Cena e lavanda dei piedi* per san Nicolò della Lattuga e oggi esposta nella chiesa sei santi Giovanni e Paolo.

136 In proposito si veda Caterina Furlan, *Presenza e riflessi di Veronese in Friuli*, in *Nuovi studi*, cit., pp. 80-83. Dipinta per la chiesa di San Giovanni in Xenodochio a Cividale, si tratta di una commissione affidata a Paolo nel 1584, ma realizzata dalla bottega, molto probabilmente da Benedetto.

137 Oltre alla *Madonna col Bambino in gloria con santa Caterina, Sant'Orsola e un donatore* della Pinacoteca Provinciale di Bari (fig. 198), si ricordano anche la *Madonna col Bambino in gloria* del Musée des Beaux-Arts di Digione (fig. 199), quella degli Uffizi (fig. 200) e quella della Fondazione Cini (quest'ultima, proveniente da San Nicolò del Lido, è assegnata

invece privi di precedenti riscontri diretti gli affreschi con san Gerolamo e la Maddalena (figg. 201-202). Il primo presenta gli attributi necessari per il riconoscimento ma tutti concentrati in uno spazio angusto, mentre l'esecuzione è di bassa qualità. Anche il corpo della Maddalena penitente è compresso, ma almeno la sua apparenza robusta e statuaria ricorda i corpi di alcune sante martiri dipinte con più o meno certezza da Carletto<sup>138</sup>.

Come si è visto Carletto non era estraneo alla pittura a fresco, a cui si dedica diciottenne a Poisolo; Ridolfi si preoccupa di descrivere il suo profilo di artista precoce, e si è riconosciuta la sua abilità di pittore in gioventù già dotato individuando *l'Angelica e Medoro* citato dal biografo come una delle sue prime opere. Ma nel contesto di Sant'Andrea un'attribuzione di questa stanza alla sua mano suonerebbe comunque abbastanza clamorosa, con la conseguente apertura di diversi problemi. Accettarla significherebbe innanzitutto posticipare ancora la datazione del ciclo di almeno una decina d'anni, e inserirlo a un periodo avanzato del vescovado di Francesco Corner: il 1578 del suo insediamento sarebbe comunque troppo anticipato per poter pensare al secondogenito di Paolo. Si potrebbe proporre una data addirittura posteriore al 1588, in un momento cioè in cui egli stava ancora formandosi ma al tempo stesso non era troppo giovane per ricevere l'incarico di affrescare la stanza di un edificio, momento in cui Benedetto aveva preso in mano le redini della bottega dopo la morte del fratello. Tuttavia bisogna tenere conto della reticenza di Ridolfi nelle pagine dedicate agli Eredi a proposito di Sant'Andrea, e ricordare che a partire dalla morte di Paolo il nuovo capobottega sembra progressivamente trascurare la pittura a fresco, almeno nell'entroterra (tutti gli affreschi di villa in cui è riconoscibile l'esecuzione di Benedetto sembrano collocarsi prima della morte del maestro), per affidarla ad

---

da Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 355 agli Heredes), tutte opere alle quali sono relazionati dei disegni, e che Crosato Larcher, *Per Carletto Caliarì*, cit., pp. 108-124 ritiene opera di Carletto. Ad ogni modo sono tutte derivazioni dal modello costituito dalla pala dell'altare maggiore della chiesa di San Sebastiano.

138 Si ricordano il *Martirio di santa Caterina* per la chiesa di san Teonisto a Treviso (oggi al Museo Civico, fig. 269) e la *Flagellazione di santa Cristina* che faceva parte del ciclo per Sant'Antonio di Torcello e oggi al Museo Provinciale (fig. 284).



altri collaboratori, con ogni probabilità per restare stabilmente nella base operativa veneziana, come aveva fatto il fratello negli ultimi anni di attività. Si potrebbe ancora ipotizzare un intervento in due tempi, come infatti ha proposto Crosato Larcher per la stanza a nord-ovest<sup>139</sup> collocando la decorazione dei vani laterali successivamente ai dipinti della facciata, dell'atrio e del salone, da attribuire in maniera maggioritaria a Benedetto; ma l'idea si potrebbe smentire pensando alle discrepanze stilistiche notate fra gli affreschi dello stesso salone, e ad ogni modo rimarrebbe un'illusione indimostrabile per altra via. In termini assai cauti si può ipotizzare un'attribuzione complessiva a Benedetto e Carletto, ferma restando l'attuale impossibilità di riconoscere la mano di Gabriele, la cui presenza non è affatto esclusa essendo questi a pieno titolo nel novero degli Eredi.

I dubbi attributivi si complicano considerando la decorazione delle due stanze a nord, dove il pittore si è applicato maggiormente nel dipingere alle pareti delle grottesche (fig. 203). Esse appaiono piuttosto pesanti nell'aspetto, tanto da non sembrare riferibili per stile al pennello di Benedetto; eppure alcune di esse dimostrano in qualche dettaglio una inequivocabile cultura veronesiana. La grottesca è un tipo di ornamentazione estrosa di ascendenza romana a cui Benedetto è ricorso molto raramente, in specie come rapido riempitivo negli affreschi per i soffitti, mai per quelli parietali: ne è un esempio proprio l'atrio di questo edificio, dove si vedono minute e leggere grottesche sui pennacchi delle volte. Del resto, un pittore così attento alla teoria architettonica non poteva scordare la condanna di questo genere di fantasticherie pittoriche formulata già nell'antichità da Vitruvio, e nel Cinquecento ribadita con rigore filologico da diversi trattatisti, non da ultimo il suo traduttore e commentatore Daniele Barbaro

---

139 Crosato Larcher, voce *Sant'Andrea oltre il Muson*, cit., p. 478 suggerisce che la decorazione “esula ormai dalla tradizione veronesiana”. Si cercherà ancora in queste pagine di dimostrare che sembra non essere così.

140 Dal commento a Vitruvio di Daniele Barbaro (Barbaro, *I dieci libri di architettura*, cit., p. 188) si ricava la celebre definizione delle grottesche come “sogni della pittura”: “Et dalla diffinitione della pittura, va argomentando quello, che sta bene: et poi riprende liberamente le usanze de i pittori de i tempi suoi, come che habbiano deviato molto dalla certa, et giusta ragione de gli anitichi. Dove grandemente s'opponne a quella maniera di pitture, che noi chiamiamo Grottesche, come cosa che non possa stare in modo alcuno. Perche se la pittura è una imitazione delle cose, che sono, o che possono essere, come potremmo dire, che stia bene

; né può essere un caso che le grottesche siano rare anche nella decorazione di villa Barbaro, e concentrate solo nei soffitti. Tuttavia tra altri pittori di formazione veronese questa era una tipologia adoperata più frequentemente, dalle precisissime soluzioni in punta di pennello di Battista Zelotti, a villa Emo per esempio (fig. 204), fino alle decorazioni di specialisti come Bernardino India e Eliodoro Forbicini, che dipingevano grottesche più elaborate (fig. 205)<sup>141</sup>.

Nella stanza a nord-est, un impianto ancora più approssimativo di finte architetture scandisce i riquadri con le grottesche. Solo due contengono dei paesaggi, gli unici affreschi che si potrebbero ancora riferire a Benedetto perché molto simili a quelli associati alle Virtù del salone (fig. 206). Le grottesche invece incorniciano i medaglioni con minuti dipinti di episodi biblici a monocromo, che come accade per la sala del Vescovado esprimono significati di edificazione morale. Forse attenta all'antico giudizio negativo sulla tipologia, la fantasia applicata nel dipingere le grottesche è trattenuta: non si sbizzarrisce tanto nei consueti ibridi mostruosi, che compaiono solo nel cartiglio che incornicia l'ovale; ma preferisce elaborare composizioni lambiccate di racemi, fiori, festoni e nastri che partono dal vaso sottostante. Pressapoco gli stessi schemi per le grottesche si ripetono nella sala a nord-ovest, con qualche dettaglio interessante in più (fig. 207). Anche questa stanza si avvale di architetture dipinte, anch'esse però libere dagli usuali schemi di Benedetto, apparendo un po' approssimative e addirittura fantasiose, sicuramente meno ispirate alla teoria classica. I riquadri mostrano delle grottesche anche più elaborate della stanza precedente: esse partono da una lorica nella parte inferiore del riquadro, a sostegno della cornice del medaglione centrale. Il dettaglio più interessante è l'inserimento, tra i racemi

---

quello, che nelle Grottesche si vede? Come sono animali, che portano Tempij, colonne di cannuccie, artigli di mostri, difformità di nature, misti di varie specie: Certo si come la fantasia nel sogno ci rappresenta confusamente le immagini delle cose, et spesso pone insieme nature diverse: così potemo dire, che facciano le Grottesche, le quali senza dubbio potemo nominare sogni della pittura”. Per una trattazione completa sulla nascita e gli sviluppi di questo motivo decorativo, e per una interessante rassegna di fonti a riguardo, si veda André Chastel, *La grottesca*, Milano 2010.

141 Per una panoramica della grottesca nell'ambito degli affreschi delle ville venete, si veda Elisabetta Saccomani, *Le grottesche di Bernardo India e di Eliodoro Forbicini*, in “Arte Veneta” 26 (1972), pp. 59-72.

sopra il medaglione, di angeli in volo in posizione orizzontale, sia supina che prona, che stimolano la memoria dello spettatore perché corrispondenti, nella posa e nelle sembianze, a quelli che compaiono in diversi altri dipinti di Paolo lungo tutta la sua carriera, ma anche in quadri attribuiti alla bottega (figg. 208-213)<sup>142</sup>.

Nella stessa stanza altre due immagini forniscono la riprova della formazione strettamente veronesiana dell'esecutore dei dipinti. La prima è il riquadro che funge da sovrapporta e raffigura il corpo di Cristo sorretto da un angelo (fig. 214): soggetto più volte realizzato da Paolo e dai suoi, sia come inserto nelle pale d'altare sia come quadro destinato alla devozione privata, ma sempre con sensibili interpolazioni di dettagli e personaggi<sup>143</sup>. Più interessante la seconda immagine, cioè il riquadro posto sopra il camino di fronte all'ingresso, che mostra il martirio di una santa, pugnalata da un uomo vestito molto elegantemente e in procinto di essere arsa nel rogo che un vecchio sta preparando lì presso (fig. 215). Premesso che non si può trattare del martirio di santa Giustina, l'immagine comunque ripropone il tema iconografico secondo uno schema che può essere anch'esso rinvenuto spesso nella pratica di bottega, tante sono infatti le repliche del soggetto: il gruppo con la santa e l'aguzzino è ripetuto

---

142 Farne un elenco completo forse è prolisso, ma importante, perché almeno a una cronologia abbastanza avanzata questo particolare potrebbe essere la spia di un intervento di bottega (e più plausibilmente di Benedetto) in opere considerate autografe di Paolo. A titolo di esempio si citano gli episodi più famosi ed evidenti. La prima comparsa è nel soffitto della sacrestia di san Sebastiano, raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*; seguono poi gli angeli degli ovali delle stanze del Cane e della Lucerna a Maser (fig. 208): e questi potrebbero essere gli esemplari che fungono da prototipo. Nel *Convito di San Gregorio Magno* oggi a Monte Berico (fig. 209) e nella *Cena in casa di Simone* di Versailles (fig. 210) due angeli volanti che sostengono un cartiglio occupano la stessa posizione centrale nei rispettivi quadri. Numerosi angeli di questo tipo si vedono nella *Pala di santa Giustina* (fig. 211), dove è unanimemente riconosciuto l'intervento di Benedetto; ma anche nelle *Nozze mistiche di santa Caterina* (fig. 212) delle Gallerie e negli angeli che fanno cadere i fiori su Europa nel *Ratto di Europa* di Palazzo Ducale (fig. 213), dove in entrambe si può sempre riconoscere in alcuni dettagli la mano del fratello di Paolo. Per quanto riguarda le tele date alla bottega, si segnalano il *Martirio di Sant'Afra* (firmata però con il nome di Paolo) di Brescia (fig. 285) e l'*Adorazione dei pastori* firmata "Haeredes Pauli" per la chiesa di Ognissanti di Treviso (fig. 5).

143 Il *Cristo morto* dell'Ermitage, proveniente dalla chiesa dei santi Giovanni e Paolo, è forse una delle versioni più famose; ma si ricorda anche la pala d'altare dipinta per la chiesa di san Zulian. Il tema è ripetuto più volte anche dalla bottega (vedi Pignatti, *Veronese*, cit., cat. A23, A31, A147).

con minime varianti ma con una certa insistenza, e la replica forse più vicina a quella del riquadro in questione è il *Martirio di santa Giuliana* per uno degli altari di San Teonisto a Treviso, opera firmata da Carletto Caliari. Sebbene santa Giuliana sia vestita, è possibile intuire la stessa posizione delle gambe, del busto e delle braccia che assume la santa nuda. Il suo corpo è di aspetto simile a quello della Maddalena nella stanza sud-est: perciò si può almeno ritenere che il pittore di entrambe le sale sia lo stesso, plausibilmente da riconoscere, pur con ogni doverosa cautela, proprio in Carletto.

### *Analisi iconologica*

Si è giustamente notato come il programma del ciclo affronti delle tematiche affini a quelle del Vescovado trevigiano, in special modo per quel che riguarda la rappresentazione delle Virtù nel salone della canonica, come esplicitazione delle qualità del buon prelato stabilite dal concilio tridentino. La loro iconografia non si presenta in maniera anticonvenzionale come molte delle corrispettive figure trevigiane, tuttavia il significato della loro presenza a Sant'Andrea è arricchito dall'inserimento in una serie di paesaggi campestri. Non si tratta di un semplice elogio delle gioie della vita di campagna e della ricchezza derivante dalle attività agricole in un'ottica signorile, come sembra suggerire almeno inizialmente Crosato Larcher quando cita l'opera dell'agronomo bresciano Agostino Gallo, intitolata *Le venti giornate dell'agricoltura e dei piaceri della villa*<sup>144</sup>. Sebbene si debba ricordare che Francesco Soranzo proveniva da una

---

<sup>144</sup> Crosato Larcher, voce *Sant'Andrea oltre il Muson*, cit., p. 476. L'opera di Agostino Gallo, uscita nella sua forma integrale a Venezia nel 1569, è stata riedita recentemente proprio grazie a Crosato Larcher (Agostino Gallo, *Le venti giornate dell'agricoltura e dei piaceri della villa*, a cura di Luciana Crosato Larcher, Treviso 2003). Quella curata dalla studiosa è un'edizione parziale del trattato di tecnica agricola, in forma di dialogo tra gentiluomini, che ebbe un certo successo sul finire del Cinquecento e nei secoli seguenti: mancano alcune delle giornate, e il loro ordine è stato in parte stravolto per privilegiare quei dialoghi che maggiormente si soffermano sulla descrizione della vita signorile in villa, e non sulla pratica delle coltivazioni. Senz'altro l'intera opera offre degli spunti interessanti in tal senso, ma è evidente che esso si presenta prima di tutto come un trattato di agricoltura (attività che è pur definita arte benedetta e santa, e assume quasi una finalità civilizzatrice e moralizzatrice nei confronti dei contadini). Ad ogni modo è indubbiamente improprio ritenerla una fonte

famiglia dagli ingenti interessi economici nella zona di Castelfranco<sup>145</sup>, e che risiedeva a Treville nella Soranza di Sanmicheli, egli era prima di tutto pievano di campagna: dunque il riferimento alla vita agreste va semmai più opportunamente inteso come celebrazione di un luogo privilegiato per la vita contemplativa e la preghiera.

Il paesaggio che si carica di maggior senso è quello in cui è collocata la figura della Fortezza: il modello delle rovine classiche di Maser è qui declinato da Benedetto tramite l'ideazione di una costruzione piuttosto imponente, ordinata secondo le regole dell'architettura classica e stagliata contro un cielo attraversato da un composto stormo di uccelli, che ricorda il medesimo dettaglio di quel grandioso capolavoro concettuale di Paolo che è il telerò del Louvre raffigurante le *Nozze di Cana*. È chiaro che l'inserito architettonico commenta la presenza della personificazione della Fortezza, alludendo al ruolo risoluto e imprescindibile di guida spirituale e morale che il pievano deve assumersi nella parrocchia di campagna di cui è rettore. Se la precedente figura della Temperanza ricorda all'osservatore il compito del prelado di operare l'amministrazione della fede per la salvezza dei parrocchiani tramite il gesto di versare delle gocce di vino al suolo, l'applicazione della Giustizia divina in terra, affidata al suo rappresentante, permette il corretto e felice svolgersi delle attività agricole nel segno della Prudenza.

Sulla base di questa chiave di lettura, non è plausibile che le immagini inquadrare dai finti archi siano da intendere, come generalmente si pensa, solo come scene galanti che alludono ai piaceri ricreativi e amorosi di un'altolocata vita in villa, ossia come dichiarazione di appartenenza, da parte di Francesco Soranzo, alla classe sociale egemone; sorge il sospetto che esse si carichino di un significato più profondo. Gli esecutori del concerto utilizzano solamente strumenti a corda a ribadire il proprio *status* privilegiato, secondo una simbologia

---

testuale per lo studio degli affreschi non solo di Sant'Andrea, ma di qualsiasi villa. Si è consultata l'edizione del 1569 (Agostino Gallo, *Le venti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa*, In Venetia appresso Gratioso Percaccino, 1569).

145 Come ricordato da Moscon, *La cinquecentesca "villa picta"*, cit., pp. 65-71.

di antichissima tradizione attribuita a tali strumenti, e diffusa nella cultura cinquecentesca dalla letteratura e dalle immagini<sup>146</sup>. Bisogna dire che questa dichiarazione apparirebbe pleonastica e superficiale se non si considerassero gli affreschi nel loro contesto e in relazione agli altri dipinti. Nel suo ruolo di pievano, il committente del ciclo intende presentarsi come guida spirituale dell'intera comunità, e di essa fa parte anche il ceto padronale, che ha diritto a dedicarsi a passatempi galanti ma leciti, in quella che potrebbe essere definita una visione sublimata e aristocratica dell'ozio e della convivialità. I personaggi della scena ambientata davanti alla fonte invece potrebbero non essere dei nobili, ma il problema del riconoscimento della loro posizione sociale non è importante, perché la contrapposizione tra la coppia e la donna sola che attinge alla fonte dove svetta il satiro (notissimo, quasi scontato simbolo di lascivia che, con inedito ribaltamento del consueto significato, potrebbe rendere l'acqua della fontana non un simbolo di purificazione ma mezzo per l'attuazione della lussuria), suggerisce l'idea di come al buon curato stia a cuore la sorte delle fanciulle da maritare di qualunque condizione. Al concilio di Trento, d'altronde, il sacramento del matrimonio era stato oggetto delle discussioni dei padri, per fare in modo che il rito fosse pienamente regolamentato dalla Chiesa<sup>147</sup>. La funzione del prelado è quella dunque del censore dei costumi, che irregimenta ogni attività di ciascun rappresentante della parrocchia nell'alveo della moralità cattolica.

Il ciclo di affreschi del salone allora ripete, in una certa misura, il discorso improntato nella sala del Vescovado, riconfermando la possibilità di un'ingerenza diretta del vescovo Francesco Corner, continuatore dell'opera del predecessore Giorgio, nell'ideazione concettuale: a Sant'Andrea questo discorso espone opportunamente concetti più concreti e pragmatici, riferiti alla realtà contingente del contesto di riferimento, rispetto a quello ovviamente più teorico e

---

146 Se l'affresco in questione richiama il corrispondente dipinto da Fasolo a Caldogno, ancora sul finire del secolo Ludovico Pozzoserrato potrà concepire tale tipo di scene, generalmente ambientate in giardini curatissimi, anche su tela: come ad esempio nel *Concerto in giardino* oggi al Museo Civico di Treviso.

147 Vedi Proserpi, *Il Concilio di Trento*, cit., pp. 134-137.

programmatico esposto all'episcopo, a memoria delle sue volontà di riforma spirituale dell'intera diocesi. Una testimonianza interessante, e gustosa per i suoi dettagli di costume, di come i dipinti della canonica Soranzo si riferiscano all'operato di Francesco e addirittura al suo vissuto è fornita propria dalle due piccole sovrapposte con *Cristo e la Samaritana* e *Susanna e i vecchioni*, che per la loro posizione parallela sono evidentemente posti in relazione. I due episodi tratti dalle Scritture hanno in comune una protagonista donna, della quale si mette in dubbio l'onestà: in quello veterotestamentario (Dn 13, 1-64) Susanna è ingiustamente incolpata di adulterio da parte dei vecchioni che al bagno la volevano sedurre; in quello evangelico (Gv 4, 1-42) la Samaritana, davanti alla quale il Messia si palesa, è una donna che non ha marito, ma che convive con un uomo e che in passato ne ha conosciuti diversi, come ella stessa dichiara.

Nella relazione della visita pastorale di Giorgio Corner a Sant'Andrea il 24 aprile 1567 si legge che tale Ortensio Campreto, definito *cives Tarvisii*, interrogato sui costumi e la condotta di Francesco Soranzo dichiara: “El se dise che lui tiene una donna di questa villa che non è maridada”. La denuncia è confermata da altri testimoni, Tacin “*de Tacinis civis Castris Franchi*” e dal concittadino Antonio di Raffaele, secondo cui essa si chiama Lucia del Machion<sup>148</sup>. In occasione della visita avvenuta l'11 maggio 1593 questa donna non è più menzionata, e in casa di monsignor Francesco abita un frate agostiniano che lo aiuta nella somministrazione dei Sacramenti e nelle faccende domestiche<sup>149</sup>. Nei

---

148 ACVTv, Curia, Visite pastorali, b. 5, cit., cc 510v-513r: “*Dominus Hortensis Campreto civis Tarv. testis ut ante assumptus de vita, de moribus presenti Domini plebani, respondit: El se dise che lui tiene una donna di questa villa che non è maridada, et stava alla mota, et item dixit m. Tacin savera lui dir meglio il tutto.*

*Dominus Tacinus de Tacinis civis Castris Franchi interrogatus ut supra respondit: Io non pratico in casa sua più de tanto, et quanto all'officiar el fa el debito suo, et alle volte son scandalizado de lui perche se mormora per la villa che lui tiene una donna qui nella villa che credo haver nome Lucia, et non è maridada. Et interrogatus dixit: Io credo che li massari el possa saper.*

*S. Antonius Raphaelis de villa predicta interrogatus ut supra, respondit: mi non ho visto che el tegna femena nissuna ma per ditto se dise che lui tiene una che ha nome Lucia del Machion, et credo che l'abbia avuda donzella, et credo che el padre della puta ghe l'abbia da per esser povero, et pratica in casa sua, et fa nome Marchioro Machion: et ho visto la puta andar a casa sua la qual è gravia et aliud.*

149 ACVTv, Curia, Visite pastorali, b. 8, *Visita pastorale dell'anno 1593 del Vescovo Francesco*

primi anni della sua presenza a Sant'Andrea, Francesco Soranzo è accusato di tenere una concubina presso di sé, e si è visto come la pratica del concubinaggio fosse così diffusa che per debellarla Giorgio Corner scrisse un apposito articolo delle sue *Costituzioni*<sup>150</sup>. Dovette essere un'iniziativa della Curia mandare il frate come aiuto presso il curato, nel frattempo diventato monsignore. Considerando la documentazione, i due riquadri delle sovrapposte potrebbero riferirsi proprio alla delicata faccenda della sospetta concubina Lucia: entrando nella sala, alla parete opposta all'ingresso l'ospite poteva riconoscere la storia dell'ingiusta accusa di Susanna da parte dei due vecchi giudici calunniatori; girandosi, avrebbe invece visto Cristo che converte la Samaritana. Si ha l'impressione che Francesco Soranzo con questi due dipinti intendesse difendersi dall'accusa infamante di avere una relazione con una donna ritenuta di facili costumi, e con cui invece pretendeva di mantenere un rapporto casto e non contrario ai precetti della vita religiosa che entrambi avevano scelto (o avrebbero dovuto scegliere).

L'intero ciclo del salone illustra dunque con coerenza i doveri del curato. Il presupposto è la sua morigeratezza: egli ha in cura tutte le anime della parrocchia, e dal suo buon ufficio dipendono l'osservazione della morale da parte della comunità e il corretto procedere delle attività lavorative che si susseguono secondo il ciclo delle Stagioni raffigurate nei monocromi. Ha un ruolo determinante per lo sviluppo armonico della vita della parrocchia, e l'armonia che egli incarna e che si applica a Sant'Andrea deve presupporre la scelta morale. Questo può essere il senso dei dipinti del soffitto dell'atrio, che costituiscono il naturale preambolo al ciclo del salone.

Nell'atrio gli affreschi si articolano intorno alla contrapposizione tra i due

---

*Cornaro*, cc. 160v-164v. Si riporta la dichiarazione di un testimone: “Adesso el [=Francesco Soranzo] tiene un frate per suo aiuto del ordine di S. Augustino. Qual che sia in casa da doi o tre mesi in qua, et fa il debito suo, et è anco lui persona da bene”.

<sup>150</sup> Vedi *supra*, p. 94. come si è visto il problema fu discusso anche a Trento. Nella cronaca di Sarpi, *Istoria del Concilio Tridentino*, cit., p. 1213 tra i decreti sul matrimonio, se ne legge uno a proposito dei concubinari: “Contra li concubinari [il sinodo] ordinò che, ammoniti 3 volte all'ordinario, non si separando, debbiano essere scomunicati; e perseverando anco un anno dopo la censura, l'ordinario procedi contra loro severamente, e le concubine, dopo tre ammonizioni, siano punite e, parendo così al vescovo, scacciate dalle terre anco con l'aiuto del braccio secolare”.



concerti. Uno è costituito dalle divinità pagane, perché paganeggiante è il loro aspetto: Venere è nuda ed è accompagnata dalla coppia formata da Eros e Anteros<sup>151</sup>, che si sta bendando, mentre una divinità maschile non precisamente identificabile sta suonando un flauto, strumento rustico e lascivo. Il loro cielo è solcato solo dalle nuvole, a differenza di quello del concerto opposto, dove un putto alato getta i fiori sul concerto degli angeli. La sua azione sancisce la scelta giusta e opportuna in favore delle creature celesti, privilegiate per condizione, che suonano i nobili e apollinei strumenti a corda generatori di quella armonia divina che è presupposto per l'armonia terrena. Il contrasto dialettico tra i due concerti sembra inoltre vagamente alludere, per la presenza nell'altro concerto di Venere e i due Cupidi, alla concezione neoplatonica che individua diversi gradi di Amore, quello mondano e quello celeste<sup>152</sup>, con la preponderanza di quest'ultimo a confermare non solo la presa di posizione dei committenti, ma anche il principio religioso e morale da cui si avvia l'intero meccanismo concettuale a cui partecipano gli affreschi delle altre sale. L'unione degli accordi musicali come simbologia armonica è infatti ribadita nell'atrio, dalle finte statue di musicisti dipinte alle pareti. Queste figure, due maschili e due femminili, hanno la stessa funzione di tramite che assumono le figure musicanti della sala a crociera di villa Barbaro: riproducono l'armonia propria della sfera divina nel tempo mondano, che è lo stesso che si dispiega nel salone con il susseguirsi delle stagioni e delle attività umane<sup>153</sup>.

Tutto ciò fornisce la misura di come Benedetto trattasse le tematiche

---

151 A proposito di Eros e Anteros, vedi ancora le riflessioni di Panofsky, *Studi di iconologia*, cit., pp. 177-178 e 228-232, queste ultime pagine a proposito del quadro con Venere e due Cupidi dipinto da Tiziano e oggi alla Galleria Borghese.

152 Sul tema d'amore indissolubilmente legato a quello musicale e al contrasto tra *virtus* e *voluptas*, si veda Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano 1980.

153 Un confronto tra le finte statue della canonica Soranzo e le musiciste di villa Barbaro potrebbe suggerire dei chiarimenti riguardo il problema avanzato da Huber a proposito del possibile intervento da parte di Benedetto a Maser (anticipato nella nota 18). È soprattutto la suonatrice di viola da gamba (fig. 216) a ricordare, per atteggiamento e panneggio delle vesti, quella di viola da braccio di Maser (fig. 217); mentre la suonatrice di ghironda (fig. 218) è abbondantemente corpulenta, come effettivamente accade per la musicista con lo stesso strumento e la flautista di villa Barbaro (figg. 219-220).

umanistiche con un certo grado di reinvenzione, con soluzioni che però possono talvolta apparire un po' forzate o prevedibili; e come, riuscendo generalmente a smarcarsi dal mero citazionismo, tenesse presente non solo sul piano figurativo ma anche su quello dei contenuti quella che è stata definita la “pittura neo-umanistica” di Veronese<sup>154</sup>, che non a caso ha forse la sua massima espressione a villa Barbaro. Nella canonica Soranzo, Benedetto dimostra ancora una volta l'adesione al modello anche nel concepire un apparato di pitture nel suo complesso unitario nel significato; sebbene non abbia dipinto un ciclo tanto colto e complesso ma allo stesso tempo calibratissimo come quello di Maser: dove, manifestandosi nella sala dell'Olimpo – fulcro dell'intero apparato di dipinti che si svolge anche nelle altre stanze – il motore dell'armonia cosmica, principio regolatore delle forze universali, che a loro volta determinano lo svolgersi della vita domestica e delle attività della villa, afferma un principio di equilibrio morale in senso cristiano<sup>155</sup>. È chiaro che la mitologia a Sant'Andrea poteva avere solamente uno spazio molto esiguo rispetto a Maser, dove essa è invece essenziale per la manifestazione della macchina cosmologica dipinta alle pareti della villa: la preoccupazione dei committenti della canonica Soranzo era più che altro orientata alla dimostrazione di un enunciato inequivocabilmente allineato con le tesi tridentine imposte dai vescovi Corner, quello cioè del buon operato dei curati animati da sincera fede cattolica.

Nonostante l'evidenza di una stratificazione della committenza, che coinvolge anche le alte cariche della diocesi, possono sorgere incertezze su quale sia stata la volontà prevalente per l'attuazione del programma iconografico. I riferimenti espliciti alle vicende personali di Francesco Soranzo notate nel salone,

---

154 La definizione, che intende liberarsi dello schematismo interpretativo che arbitrariamente colloca le opere d'arte negli ambiti, molto meno individuati di quanto sembri, dell'arte definita “sacra” o “profana” si legge in Augusto Gentili, *L'altro Veronese: né sacro né profano (quasi una recensione, quasi una postfazione)*, in “Venezia Cinquecento”, anno XV (2005), n. 30, p. 227.

155 Giorgio Tagliaferro, *Le forme della Vergine: la personificazione di Venezia nel processo creativo di Paolo Veronese*, in “Venezia Cinquecento”, XV (2005), n. 30, pp. 38-58 ha offerto una lettura più convincente dell'intero ciclo, riassumendo e valutando le precedenti, spesso discordanti posizioni in proposito.

e in particolare allo scandalo della sua presunta compagna Lucia, sembrano ripetersi con costanza anche nelle stanze laterali, quelle più private: un capo d'imputazione o un'ammonizione alla rettitudine rivolta agli abitanti della canonica per volontà dei superiori, oppure un tentativo da parte di Francesco Soranzo di dimostrare la propria innocenza? Sta di fatto che la presenza di san Gerolamo e di Maddalena nella stanza degli strumenti musicali va intesa come la manifestazione di due esempi di meditazione e preghiera rivolti rispettivamente agli uomini e alle donne. I loro due piccoli riquadri sono inoltre posti di fronte all'immagine della Madonna con il Bambino: con ogni probabilità non casualmente, e non solamente per una motivazione funzionale dovuta all'apertura della porta. Inoltre, che la dedizione alla religione sia qui di casa dovrebbe essere confermato dalla presenza delle Virtù teologali sul timpano dell'arco che si apre sulla veduta di campagna. Anche nella stanza a nord-ovest questo esemplare dualismo si ripete, perché alla sovrapporta dove è dipinto il Corpo di Cristo sorretto da un angelo corrisponde il riquadro che sta sopra il camino con il martirio della santa, indubitabile scena di imitazione della Passione.

All'epoca dell'esecuzione dei dipinti (almeno di quelli delle stanze laterali, se si accoglie l'idea di uno scarto temporale con gli affreschi dell'atrio e del salone<sup>156</sup>) sembra che la faccenda riguardante la presenza di Lucia fosse ancora scottante, e da ciò dunque si può ricavare un'altra precisazione per la loro datazione. Se davvero dobbiamo riconoscere l'intervento di Carletto che affianca Benedetto, si è detto che il termine *post quem* conveniente può essere solo una data al massimo di poco anteriore al 1588. Tenuto conto della visita pastorale di Francesco Corner, in cui si apprende che Lucia non abita più con Francesco Soranzo ed è stata sostituita dal frate agostiniano, la data del 1593 si potrebbe considerare allora come limite non valicabile per la cronologia degli affreschi.

---

<sup>156</sup>Non potendo discutere con più esattezza sulla plausibilità o meno di questa ipotesi, si può almeno notare che i due concerti del soffitto dell'atrio, che illustrano la scelta dell'amore divino a scapito di quello profano simboleggiato da Venere e i Cupidi, possono anch'essi essere riferiti alla vicenda dell'accusa di concubinaggio, divenendo indizi a favore dell'eventualità che l'intero ciclo sia stato realizzato unitariamente.

## PALE D'ALTARE PER LE CHIESE E I MONASTERI TREVIGIANI

### I dipinti attraverso la documentazione

Il lungo periodo che copre il mandato dei Corner al Vescovado è denotato da una serie di importanti ristrutturazioni di chiese e monasteri del contesto trevigiano, con il conseguente impulso dato alla commissione di opere religiose su tela destinate agli altari e alle pareti di questi edifici rinnovati, se non del tutto ricostruiti. Nel lasso di tempo che va dal 1574, anno di realizzazione degli affreschi della sala del Vescovado, fino al 1596, anno di morte di Francesco Corner, a Treviso la bottega dei Caliari, con le personalità che gravano attorno ad essa, si direbbe detenga una posizione quantomeno privilegiata nella produzione artistica per gli edifici religiosi, mantenendo saldissimi rapporti con i Corner e la curia vescovile: un'esclusiva che oscura definitivamente i modesti pittori cittadini, e che è minimamente messa in discussione dalle operazioni in città della bottega bassanesca (soprattutto di Francesco), la quale certamente doveva la sua rinomanza grazie alla superba *Crocifissione* di Jacopo per la chiesa di San Paolo dei primissimi anni Sessanta. Si tratta di un monopolio che sarà superato solo sullo scorcio del Seicento, quando andrà scemando pure la preponderante presenza del residente Pozzoserrato che, lavorando in diversi contesti già frequentati dai Caliari, sembra da potersi considerare in qualche misura legato alla bottega veronesiana<sup>1</sup>. È importante osservare che gran parte delle

---

1 Per una panoramica degli artisti presenti a Treviso nel tardo Cinquecento, sono utili i contributi di Manzato, *L'ambiente artistico trevigiano nel tardo Cinquecento*, cit., in particolare per il confronto con la bottega dei Bassano e Fossaluzza, *Treviso 1540-1600*, cit., che discute con completezza la presenza di Pozzoserrato. Tra i pittori autoctoni merita la menzione Francesco Dominici (morto però già nel 1577), perché uno dei due suoi quadri noti, *La processione della Scuola dell'Annunziata in presenza del vescovo Giorgio Corner* del Duomo di Treviso, ha importante valore di documento: contiene un ritratto del vescovo e fornisce la testimonianza dell'aspetto degli edifici e dell'assetto della piazza del Duomo sul

commissioni di tele con soggetti religiosi si sono attuate sotto il vescovato di Francesco Corner: è dunque tramite il legame con questo vescovo che gli Eredi e i loro collaboratori poterono godere di un certo successo anche in terraferma. Con l'affidamento a Benedetto Caliari dei lavori all'episcopio (si ricordi, tra l'altro, a una data piuttosto avanzata del suo mandato), Giorgio Corner si era avvalso di una delle botteghe più quotate dell'epoca per dare lustro al luogo e serbare preziosa memoria del proprio operato; Francesco invece sembra designarla con lo scopo principale di concretizzare il rinnovamento dell'arredo artistico degli edifici religiosi della città vescovile, affidando l'incarico a quella che egli doveva ritenere come una fidata équipe di artisti.

A partire dalla fine degli anni Settanta, la stabile presenza dei Caliari nella Marca trevigiana è inoltre attestata anche dalla documentazione riguardante gli investimenti fondiari intrapresi da Paolo e continuati negli anni successivi alla sua morte da Benedetto e anche dai figli<sup>2</sup>. Il fenomeno è noto agli studiosi soprattutto grazie alla lettura della dichiarazione presentata da Paolo il 9 agosto 1582 ai Savi alle decime, la quale fornisce preziose informazioni sui possedimenti in località Sant'Angelo di Treviso e su alcuni contratti di livello a Castelfranco<sup>3</sup>. Come ha indicato Battilotti, investimenti di questo tipo si rintracciano però già dal 1562, all'epoca degli affreschi di villa Barbaro, quando è documentato l'acquisto di terreni sempre nei dintorni di Castelfranco<sup>4</sup>; è probabile

---

finire del Cinquecento.

Il possibile contatto di Pozzoserrato con la bottega veronesiana è una questione ancora largamente da discutere: egli in realtà sembra operare sempre, anche a Treviso, con una certa indipendenza, pur tuttavia con attenzione, nei confronti delle botteghe veneziane. Molti studiosi hanno espresso l'opinione che a Venezia fosse primariamente entrato in contatto con l'atelier di Tintoretto, ma più per mediazione con Paolo Fiammingo e per i rapporti con i pittori oltramontani lì operanti (vedi Giorgio Fossaluzza, *Per il Pozzoserrato: opere sacre*, in *Toeput a Treviso*, cit., p. 44): del resto Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., II, p. 93 non narra di suoi rapporti diretti con Robusti, ma proprio con Paolo Fiammingo.

- 2 A riguardo, si attendono più attente considerazioni dal collega Andrea Erbozo grazie allo studio delle carte d'archivio rogate dai notai di fiducia dei Caliari; ma vedi anche le approfondite considerazioni di Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., pp. 275-282.
- 3 ASVe, X Savi alle Decime di Rialto, *Estimo 1582*, b. 157 bis, c. 465. Già reso noto da Pignatti, *Veronese*, cit., doc. 61, pp. 258-259, vedi le riflessioni di Lionello Puppi, *Guadagnare e investire. Riflessioni a margine di alcuni documenti inediti su Paolo Veronese*, in *Venezia e Venezia*, cit., pp. 63-64.
- 4 Donata Battilotti, *Villa Barbaro a Maser: un difficile cantiere*, in "Storia dell'arte", 53 (1985),

che questi fossero l'oggetto del documento, già citato più sopra, in cui Francesco Soranzo riceve la procura da Paolo per la questione del contratto a livello sottoscritto da Giovanni Piacentini<sup>5</sup>. Il problema oggi trova ulteriori stimoli di riflessione grazie alla recentissima pubblicazione da parte di John Garton delle lettere inviate nel 1578 da Paolo all'umanista e nobiluomo trevigiano Marcantonio Gandino, che si riferiscono ad acquisizioni di terreni anche nel miranese e nel padovano e dimostrano un rapporto fiduciario tra i due<sup>6</sup>. Le opinioni espresse in proposito concordano nel sottolineare il precipuo carattere di speculazione finanziaria di tali investimenti, in cui Gandino spesso assumeva il ruolo di tramite della compravendita. Le proprietà nell'entroterra avrebbero fruttato a Paolo delle rendite sempre maggiori, e così consistenti da permettergli di perseguire una posizione sociale quantomeno agiata<sup>7</sup>.

A giudicare dalle lettere a Gandino, pare che almeno in un primo momento nell'acquisto e nell'amministrazione dei terreni Paolo mantenesse un controllo diretto; ma a seguire la documentazione già nota, anche il fratello Benedetto appare rivestire in tal senso una parte non secondaria, sebbene da sottoposto: al massimo, fino alla morte di Paolo, come suo portavoce<sup>8</sup>. Interessante dunque notare che anche negli affari finanziari della famiglia pare che tenda a ripetersi la struttura accentrata, imperniata sul capobottega, che contraddistingue il lavoro artigianale dell'atelier. Inoltre, appare chiara la veste di intermediario assunta da Gandino, per certi aspetti paragonabile a quella di delegato che si può attribuire

---

p. 45.

5 Vedi *supra*, pp. 115-116.

6 John Garton, *Paolo Veronese's Art of Business: Painting, Investment, and the Studio as Social Nexus*, in "Renaissance Quarterly", n. 65 (2012), pp. 753-807. Per un profilo biografico di Marcantonio Gandino, traduttore di Senofonte e Plutarco ed erudito, è utile consultare anche Delfina Giovannozzi, voce *Marcantonio Gandino* in DBI, vol. 52, Roma 1999, pp. 156-157.

7 Garton, *Paolo Veronese's Art of Business*, cit., pp. 773-779; cfr. Puppi, *Guadagnare e investire*, cit., pp. 61-67; Hochmann, *Peintre et commanditaires à Venise*, cit., pp. 44-45, e più di recente Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., pp. 200-203.

8 Come i contratti d'acquisto del 1582 per i terreni di Sant'Angelo che si rintracciano in ASTv, Archivio Notarile (I serie), *Atti Bolognato Enea*, b. 829, *Quaderno da 2 gennaio 1582 a 3 marzo 1583*, cc. 13v-14v e *Ibid.*, b. 829, *Quaderno da 2 gennaio 1582 a 3 marzo 1583*, cc. 34v-36r, in cui Benedetto compare a fianco del fratello o come suo procuratore (cfr. Pignatti, *Veronese*, cit., docc. 58-60, p. 258).

come si è visto anche a Francesco Soranzo; una mansione che poteva forse ripetersi, come ha già suggerito Garton, anche per l'accaparramento di lavori artistici a Treviso e nella Marca<sup>9</sup>.

Nel 1803 Federici ha fornito un elenco dei dipinti dei Caliarì presenti nelle chiese e nei monasteri trevigiani<sup>10</sup>, le cui attribuzioni, soprattutto a proposito delle opere che egli riteneva di Paolo, sono state riconsiderate dagli studi più recenti. Si è già avuto modo di parlare della pala proveniente dalla chiesa di Ognissanti che raffigura l'*Adorazione dei pastori* e che è firmata dagli Eredi (fig. 221), anche se l'opinione prevalente vi vede, sulla base di considerazioni prettamente stilistiche, l'intervento maggioritario di Carletto<sup>11</sup>. Ricerche documentarie hanno accertato la collocazione cronologica di questa tela tra il 1592 e il 1594, anno in cui si registrano i pagamenti per l'altare che avrebbe ospitato la pala<sup>12</sup>: una delle numerose spese eseguite durante gli anni Novanta a Ognissanti per il restauro degli interni della loro chiesa, e che si possono leggere nei registri conservati presso l'Archivio di Stato di Treviso. Si tratta di una datazione non troppo sorprendente, visto che in quegli anni gli Eredi potevano lavorare a volte ancora in gruppo (come a Venezia nel caso del monastero di San Giacomo della Giudecca), nonostante si tratti del periodo in cui si possono

---

9 Su quest'ultima proposta vedi Garton, *Paolo Veronese's Art of Business*, cit., p. 771; cfr. Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., pp. 314-318.

10 Federici, *Memorie trevigiane*, cit., pp. 55-58.

11 Vedi *supra* p. 33, nota 35 e pp. 34-35. Federici (ibidem, p. 57) sosteneva di leggervi la firma di Gabriele Caliarì.

12 La documentazione è resa nota da Eugenio Manzato, *La chiesa di Ognissanti in Treviso, in Un Bassano recuperato: il restauro della pala già nella chiesa di Ognissanti in Treviso*, Treviso 1993, p. 6, n. 5. Una serie di ricevute di pagamenti fatti a un maestro Francesco de Sechi "tajapiera" tra il 14 novembre 1592 e il 17 aprile 1594 e contenute in ASTv, Corporazioni religiose soppresse, Ognissanti di Treviso, b. 39, *Scritto de receveri de maestro Francesco taglia pria da Fener de doi altari*, si riferisce a uno dei due altari laterali, dove era posta la pala degli Eredi (l'altra era la pala con i santi Fabiano, Sebastiano e Rocco di Jacopo Bassano, che in quegli anni fu spostata nell'altare gemello dopo essere stata integrata da Ludovico Pozzoserrato). Vedi Rigamonti, *Descrizione delle pitture*, cit., pp. 30-40.

Una descrizione della chiesa, oggi scomparsa, è fornita dal manoscritto di Nicolo Cima, *Le tre faccie di Treviso*, vol. III, *Il chiostro ovvero descrizione della città di Trevigi nel Claustrale* (BCTv, Ms. 643), c. 285: "Pitture: Palla dell'Altar maggiore, che rappresenta tutti i Santi di Paris Bordon. Palla di Santi Fabiano, Sebastiano e Rocco del Bassano. Palla della Nascita del Salvatore adorato da Magi di Carlo Caliarì [...]". Interessante l'attribuzione a Carletto, non scontata all'epoca della redazione del manoscritto.

constatare i primi tentativi di promozione di Carletto a personalità emergente della bottega, come si vedrà bene nel caso di San Teonisto. Alcuni studiosi ritengono che il suo maggioritario impegno in questa commissione sia confermato dal disegno del Louvre già segnalato dai Tietze, i quali lo attribuivano genericamente agli Eredi (fig. 222)<sup>13</sup>. Esso appare preparatorio per la pala in questione a causa delle numerose discrepanze con il dipinto, mentre l'intervento di Carletto si esplicherebbe nello stile e soprattutto nella presenza di animali e di dettagli ritenuti di ispirazione bassanesca<sup>14</sup>. Senza pronunciarsi in maniera più precisa sull'esecutore (nella tecnica che utilizza la penna e l'acquerello effettivamente il foglio è avvicinabile al disegno per Poisolo, ad esempio), anche in questo caso si deve ribadire che tali dettagli, come si è già accennato, non si costituiscono necessariamente come delle derivazioni dalle iconografie dei Bassano, in quanto essi sono elementi che assumono un proprio significato e nella loro pregnanza concettuale erano utilizzati con assoluta padronanza sia da Paolo che da Benedetto.

Una delle più importanti imprese decorative per una chiesa trevigiana è senz'altro quella commissionata dai gerolamini di Santa Maria Maddalena, che Ridolfi definiva “amorevoli” di Paolo nell'assegnargli i dipinti che tuttora si trovano nella chiesa<sup>15</sup>. La commissione è attuata in realtà con il coinvolgimento di almeno tre fautori, stando al concorde, ma non comprovato riconoscimento delle mani di Paolo Veronese e un artista, da individuare o in Benedetto Caliari o in Montemezzano, che hanno dipinto la tela dell'altar maggiore raffigurante il *Noli me tangere* con l'*Estasi di Maddalena*; nonché dell'ulteriore pittore che ha prodotto il bel quadro della *Crocifissione* per una delle cappelle laterali, per la

---

13 Tietze e Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters*, cit., n° 2181, p. 356.

14 Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., p. 385; cfr. Dalla Costa, *Lot e la famiglia*, cit., p. 58, che riscontra “la predilezione per una certa descrizione dettagliata dei particolari, la presenza di un nutrito numero di animali e alcuni passaggi strettamente legati a repertori bassaneschi”: tra questi ultimi non può però essere annoverato il dettaglio degli angeli reggenti il cartiglio, che come si è cercato di dimostrare *supra*, p. 34, nota 41, sono parte di una consolidata tradizione figurativa veronesiana.

15 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 316.



quale si è stabilizzata un'attribuzione di lunga data in favore di Carletto (fig. 223)

<sup>16</sup>.

Il contesto della Maddalena assume grande rilevanza sin dalle testimonianze che la chiesa esibisce alle sue pareti. Una lapide posta su quella destra fornisce indicazioni precise sulla costruzione e la consacrazione dell'edificio (fig. 224), in un'iscrizione che è stata puntualmente registrata da Cicogna<sup>17</sup>:

D. O. M. / SACRUM HOC D. MARIAE MAGDALENAE TEMPLUM  
QUOD OLIM IN SUBURBIIS / ET POST MUNITAM URBEM INTRA  
MOENIA ANGUSTUM STABAT / ET VETUSTATE CONSUMPTUM / F.  
MICHAEL VENETUS COENOBII PRIOR RELIGIOSISSIMUS NOVIS ET  
AMPLIORIBUS IACTIS FUNDAMENTIS RESTITUIT. / ANNO A VIRGINIS  
PARTU M. D. LXXVI / GREGO. XIII PONT. MAX. / F. MICHAELI E  
VICENT. / TOTIUS CONGREG. B. PETRI DE PISIS PRAESULE GENER.

ANNO DEINCEPS M. D. LXXX. VIII DIE VI IUNII  
REVERENDISSIMUS DOMINUS D. FRANCISCUS CORNELIO EPISCOPUS  
TARVISII / EOD. F. MICHAELE ITER. PRIO. CONSACRAVIT / ET IN HUIUS  
DEDICATIONIS ANNIVERSARIO / VISITANTIBUS XL DIES DE VERA  
INDULGENTIA / PERPETUA CONCESSIT.

La prima iscrizione ripercorre brevemente la storia della ricostruzione della chiesa e del monastero, che prima dell'edificazione delle mura cittadine in occasione della guerra di Cambrai si trovavano *extra moenia*; dopo qualche decennio, il complesso spostato all'interno del circuito murario presso la porta di

---

16 Ricevute registrate tra il 12 gennaio 1596 e il 21 marzo 1597 per il pagamento di una pala, oggi non più visibile, per l'altare di san Francesco da Paola (ASTv, Corporazioni religiose soppresse, Santa Maria Maddalena di Treviso, b. 5, *Processato segnato del n° 137: Ricevute volanti in Monte* [carte prive di numerazione]) e ancora la testimonianza di Cima, *Le tre faccie di Treviso*, vol. III, cit., c. 249 (“Palla di San Francesco di Paola di Lodovico Fiamingo”) attestano che Ludovico Pozzoserrato era ancora una volta operante presso un contesto veronesiano: ma a quella data il pittore di origine fiamminga era già una presenza davvero ubiquitaria a Treviso. Bisogna notare che questa tela non doveva più trovarsi al suo posto già alla fine del Settecento, visto che Rigamonti, *Descrizione delle pitture*, cit., p. 29 non la cita.

17 Emanuele Antonio Cicogna, *Delle Inscrizioni Veneziane*, cit., vol. IV, p. 231.

San Tommaso era già fatiscente o non adeguato alla comunità dei gerolamini, tanto da rendere necessaria la costruzione di una sede nuova e più ampia nella data indicata nel 1576, dunque quando Francesco Corner era da poco insediato al vescovato, per iniziativa del rettore del monastero “Michael Venetus”. Questo personaggio è da identificare con Michele Spavento, diventato poi priore dei gerolamini di San Sebastiano a Venezia ripetutamente a partire dal 1578, data in prossimità della quale è stato collocato il quadro con la *Madonna e il Bambino con santa Caterina*, in cui dovrebbe comparire un suo ritratto (fig. 225)<sup>18</sup>. La seconda iscrizione riporta invece la data della consacrazione della chiesa da parte del vescovo Francesco Corner, il quale concesse indulgenza di quaranta giorni a coloro che l'avrebbero visitata nell'anniversario della dedicazione: era il 6 giugno 1588, quando Spavento era di nuovo priore del monastero trevigiano.

La commissione almeno della pala dell'altar maggiore deve dunque collocarsi tra questi estremi temporali. In verità, le importanti evidenze documentarie costituite dalle lettere a Gandino precisano che essa era già compiuta in data 20 marzo 1578, quando Paolo da Venezia informa l'erudito trevigiano sulle modalità di trasporto del dipinto presso i gerolamini: importante indizio dell'impegno di quest'ultimo come promotore dei Caliarì in terraferma<sup>19</sup>. Cadono dunque le ipotesi di Cocke basate sull'identificazione di uno dei due donatori raffigurati alle spalle della Maddalena (fig. 226): Michele Spavento non può essere l'uomo barbuto che egli individuava, eccessivamente invecchiato, per confronto con il ritratto di San Sebastiano e, per questo, ritenuto il committente del quadro della Maddalena a una datazione più avanzata al 1588 (a meno che

18 A proposito di Michele Spavento, vedi le notizie date da Cicogna (ivi) e riprese da Terisio Pignatti, *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia*, Milano 1966, pp. 56 e 76-79 e Id., *Veronese*, cit., cat. 215, p. 142. Come precisa Cicogna, Michele Spavento non è da confondere con Michele da Vicenza, generale dell'ordine dei gerolamini all'epoca dell'edificazione del monastero di Treviso, come designato da questa stessa iscrizione.

19 Garton, *Paolo Veronese's Art of Business*, cit., lettera n. 4, pp. 797-798. La lettera oggi è conservata presso la Pierpont Morgan Library di New York, ed era stata solo parzialmente pubblicata da Pignatti, *Veronese*, cit., doc. 49, p. 257: “io 'o fatto et detto perché l'ancona dei frati de la Madalena venga in barca e lori mi aveva promeso qui a mandar la sua barca per far mesenar et levarla. Hora si tramutta et va a l'amanco spesa, et si resolve a mandar dui suoi lavorator con cavalli”.

riconoscimento e datazione da parte di Pignatti del ritratto veneziano non siano erronee)<sup>20</sup>. Sospeso il giudizio nei confronti del personaggio maschile, rimane misconosciuta anche l'identità della donna che lo accompagna, che Ridolfi indicava semplicemente come Marta, sorella di Maddalena<sup>21</sup>: ma sfogliando il catalogo di Cesare Vecellio, si riconoscono i suoi indumenti nel modello della “pizzocchera” (fig. 227), cioè l'ampio manto nero sopra il panno bianco che le si intravede in testa<sup>22</sup>. Una ricerca documentaria approfondita non è stata ancora intrapresa, e un primo spoglio delle carte d'archivio che riguardano il monastero non ha prodotto risultati in merito alla risoluzione di queste questioni. Anche riguardo alla tela con la *Crocifissione*, forse più conosciuta, pur essendo un quadro di buonissima fattura, per essere stata oggetto nel Settecento di una vicenda di furto degna di un romanzo d'appendice<sup>23</sup>, non si sono ricavate testimonianze della commissione: il che non fa che alimentare l'aura di mistero che la circonda. Ridolfi la enumerava tra le opere del maestro<sup>24</sup>.

A proposito del monastero delle benedettine di San Teonisto si conoscono al contrario diversi documenti sul cantiere avviato dopo la visita pastorale di Giorgio Corner ai cenobi cittadini del 1564, noti grazie agli importanti e completi studi di Liberali<sup>25</sup>. Dopo la fusione del monastero di San Teonisto con quello

20 Per questi ragionamenti si deve concordare senza dubbio con Garton, *Paolo Veronese's Art of Business*, cit., p. 763. Cfr. Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., p. 271, nota 2. Crosato Larcher, *Proposte per Francesco Montemezzano*, cit., p. 80 la riteneva un'opera realizzata intorno al 1580.

21 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 316: “à canto questa [Maddalena] è la sorella Marta et un ritratto”.

22 Vecellio, *Habiti antichi et moderni*, cit., p. 115. Come spiega lo stesso Vecellio, la pinzochera era una donna, in specie vedova, che pur rimanendo laica decideva di assumere l'abito e di seguire le regole di un ordine monacale, di solito mendicante.

23 I fatti sono riportati da Loredana Olivato, *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nel secoli XVII e XVIII*, Venezia 1974, p. 49. È a questo episodio che si deve riferire Federici, *Memorie trevigiane*, cit., p. 58 quando scrive: “Questa Palla stimatissima in questi ultimi tempi, a strane vicende andò soggetta”.

24 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 316.

25 Giuseppe Liberali, *Per la rivendicazione di una grande tela di Paolo Veronese (contributi d'Archivio)*, in “Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, a.a. 1939-1940, tomo XCIX, parte II, Classe di Scienze morali e letterarie, pp. 21-32. Per la discussione di documenti successivi riguardanti lo stesso contesto e le opere d'arte che vi erano presenti, vedi inoltre Id., *Originali inediti di Paolo Veronese, Iacopo Palma, Antonio Fumiani, Gerolamo Campagna, Antonio Zucchi e altri minori nella Chiesa di san Teonisto a Treviso*, in “Rivista d'arte”, anno XXII, n. 3-4, luglio-dicembre 1940, pp. 254-271.

delle camaldolesi di Santa Cristina, una nuova fabbrica fu avviata nel 1571 e terminata nel 1586. Il nome di Marcantonio Gandino si può ritrovare anche fra le carte riguardanti questo contesto, facendo egli con ogni probabilità ancora una volta da tramite tra la bottega veronesiana e le monache<sup>26</sup>. Egli prima di tutto compare in alcuni atti come consulente incaricato di supervisionare alcuni dei lavori di ristrutturazione<sup>27</sup>; poi come padre di Angela e Elena, che entrarono novizie fra le benedettine rispettivamente il 30 maggio 1583 e il 18 gennaio 1585<sup>28</sup>. È tramite i “zornali ordinari del monastero” conservati nell'Archivio di Stato di Treviso che si possono in parte ricostruire le vicende della riedificazione. Tra le innumerevoli registrazioni di spese per il cantiere contenute nei “zornali”, Liberali aveva già potuto estrapolare diverse indicazioni fondamentali: il 30 aprile 1579 l'abadessa spende trenta lire “per braza 29 tella per depenzer nella faza del refetorio<sup>29</sup>” e il 4 maggio dodici lire “per mandar a Venetia la tella per depenzer del refetorio<sup>30</sup>”. Nel settembre 1580 l'abadessa salda il conto per il lavoro: il giorno 5 paga “a m. Paulo depentor a conto del quadro del refetorio” 495 lire; il giorno 22 offre allo stesso “a bon conto del quadro che ha fatto per il refetorio” venti stare di frumento<sup>31</sup>. La tela in questione non può che essere quella

26 Come ha ipotizzato Garton, *Paolo Veronese's Art of Business*, cit., pp. 771-772.

27 Cfr. ivi, p. 758 e Adriano Augusto Michieli, *Luci ed ombre d'una grande storia*, in *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, Roma 1958, vol. I, pp. 96-98, che ha consultato degli atti rogati dal notaio Daniele Padova datati 1 giugno (cfr. ASTv, Archivio Notarile (I serie), b. 941, alla data) e 4 agosto 1571 (cfr. Ivi, alla data), documenti che attestano l'inizio del cantiere per la costruzione del nuovo monastero (il secondo documento presenta una scrittura di mano di Gandino); nonché l'atto rogato dallo stesso notaio il 27 febbraio 1576 (ASTv, Archivio Notarile (I serie), b. 942, alla data). Ulteriori ricerche tra le carte dello stesso notaio hanno portato all'individuazione di altri atti che coinvolgono Gandino: Ivi, 31 maggio 1571; Ivi, 4 agosto 1571; Ivi 18 febbraio 1572; Grazie agli atti dello notaio è possibile ricostruire passo dopo passo la storia della costruzione del monastero.

28 ACVTv, Curia, Monialium b. 2, *Monialium 1578 – 1594* (fascicoli con carte non numerate: vedi alle date).

29 ASTv, Corporazioni religiose soppresse, San Teonisto di Treviso, b. 68, *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1578*, c. 47r.

30 Ibid., *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1579*, c. 43r.

31 Ibid., *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1580*, c. 44r. Per tutte queste testimonianze, cfr. Liberali, *Per la rivendicazione*, cit., p. 30; Giorgio Fossaluzza, *Le nozze di Cana*, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano 1990, cat. 148, pp. 261-264 e le integrazioni di Barbara Donati, *La chiesa di san Teonisto a Treviso (secoli XV-XX)*, Tesi di Laurea in Lettere, rel. Lionello Puppi, Università degli Studi “Ca' Foscari” di Venezia, a.a. 1995-1996, pp. 16-20. Il pagamento rateale e, almeno in parte, in natura era una consuetudine

raffigurante le *Nozze di Cana*, che fino al 1692 rimase al suo posto per poi essere sostituita da una copia. Per quest'ultima era stato appositamente interpellato il pittore Giovanni Antonio Fumiani, protagonista a Venezia di un *revival* veronesiano sul volgere del Seicento che precorse Sebastiano Ricci e Tiepolo; e la conseguenza della collocazione di questa tela fu il trasferimento dell'originale nella chiesa ai fini di una maggiore visibilità<sup>32</sup>.

Per Liberali la nomina di Paolo nei documenti era motivo sufficiente per restituire l'integrale esecuzione della tela al maestro<sup>33</sup>. Lo studioso dimenticava che i pagamenti delle opere uscite dall'atelier, anche se frutto di un lavoro di equipe, andavano comunque fatti al capo della bottega, sebbene effettivamente esistano evidenze che anche i sottoposti potevano ricevere occasionalmente una delega a tale scopo: occorre di nuovo ricordare i documenti provenienti da San Giacomo della Giudecca, che vedono protagonista Gabriele, e non il capobottega Benedetto. Le notizie ricavate dai registri di spesa non hanno quindi valore probatorio per l'autografia paolesca, che non a caso continua a essere rigettata dagli studiosi da diverso tempo<sup>34</sup>. Dopo i contributi di Crosato Larcher si discute in favore di Benedetto, ma sarebbe opportuno capire se si tratti di un lavoro di collaborazione che coinvolse il maestro a un livello anche puramente dirigenziale, come parrebbe suggerire almeno la datazione così anticipata. Ma bastano gli stessi documenti esaminati a parlare in favore di questa ipotesi: nel

---

anche a Firenze nel Quattrocento, stando agli studi di Wackernagel, *Il mondo degli artisti*, cit., pp. 400-401; ma anche in tempi e luoghi più vicini ai Calari, come nel caso dei pagamenti registrati nel *Libro secondo* di Jacopo Bassano (vedi Muraro, *Il libro secondo*, cit., p. 6 e *passim*).

32 A questo proposito vedi Liberali, *Originali inediti*, cit., Documento I, pp. 264-265. La copia di Fumiani è andata distrutta durante la seconda guerra mondiale; il quadro originale, che nella chiesa era incorniciato da altre pitture di Fumiani rappresentanti le personificazioni della Fede e della Carità (vedi Barbara Donati, *La chiesa di san Teonisto*, cit., cat. 12, pp. 166-170), entrato a far parte della collezione di Brera con le requisizioni napoleoniche dal 1926 si conserva presso la sede della Camera dei Deputati a Montecitorio (vedi Fossaluzza, *Le nozze di Cana*, cit., p. 263).

33 Liberali, *Per la rivendicazione*, cit., p. 28.

34 Nemmeno le spese registrate tra il maggio 1692 e il 3 aprile 1693 in occasione della collazione dell'opera di Fumiani, pubblicate sempre da Liberali, *Originali inediti*, cit., Documento I, pp. 264-265, nonostante a distanza di circa un secolo citino l'originale come opera di Paolo Veronese, possono ritenersi delle evidenze in tal senso. Il primo a negare l'autografia di Veronese è stato Rodolfo Pallucchini, *Veronese*, Bergamo 1953, p. 45.

registrare la spedizione della tela essi testimoniano che il lavoro fu portato a termine nella base operativa veneziana, come era stato il caso qualche anno prima della pala per la Maddalena<sup>35</sup>.

L'eventualità si ripete a proposito della pala di santa Giuliana, dipinta e firmata da Carletto per uno degli altari laterali della chiesa, stando a un'altra annotazione contenuta nei registri di spese che si rivela un solido appiglio per la datazione dell'opera: l'abadessa in data 8 settembre 1595 riporta il pagamento di cinque lire e nove soldi “a Mario Accialino per haver fatto condur la palla de santa Juliana da Venezia fin qui al monastero”<sup>36</sup>, dimostrando che anche gli Eredi avevano conservato la sede della bottega in città, forse nello stesso luogo dell'ultima abitazione di Paolo, cioè quella a san Samuele (si ricorda che nel 1596 Carletto morì proprio in questa parrocchia). La tela gemella raffigurante il *Martirio di santa Caterina* deve risalire allo stesso periodo, se il 13 aprile 1596 si apprende che 31 lire e quattro soldi furono sborsati a maestro Andrea fabbro “per li ferri da metter le telle a due palle in chiesa cioe santa Juliana et santa Catherina”, in modo da suggerire la contemporanea collocazione sugli altari<sup>37</sup>; d'altronde le due pale erano elencate da Ridolfi insieme, entrambe come opere di Carletto<sup>38</sup>.

Che si tratti della stessa commissione non si ricava solo da una facile

---

35 La “casa con cortivo” di Sant'Angelo di Treviso (unica abitazione posseduta dai Caliari, e non presa in affitto) non era quindi utilizzata, almeno di consueto, come studio dove poter lavorare alle commissioni dell'entroterra, anche se l'inventario pubblicato da Gattinoni, *Inventario di una casa veneziana del secolo XVII*, cit., pp. 49-51, redatto nel 1682, registra qualche quadro e “abbozzo”. Sul fatto di non ritenere questa casa come “bottega secondaria”, si concorda con Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., p. 282.

Anche Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 153 sottolinea l'importanza della testimonianza che il quadro fu eseguito a Venezia. Per quanto riguarda l'esecuzione delle *Nozze di Cana*, per Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliari*, cit., p. 121 “il dipinto fu interamente eseguito da Benedetto sotto la guida del fratello”.

36 ASTv, Corporazioni religiose soppresse, San Teonisto di Treviso, b. 72, *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1595*, c. 76v. Il documento era naturalmente già noto a Liberali, *Originali inediti*, cit., p. 258, nota 5 (cfr. anche Donati, *La chiesa di san Teonisto*, cit., p. 18).

37 ASTv, Corporazioni religiose soppresse, San Teonisto di Treviso, b. 72, *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1595*, c. 78v (informazione già notificata da Donati, *La chiesa di san Teonisto*, cit., p. 19).

38 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 356.

intuizione, ma pure seguendo la traccia indicata da Donati, la quale congruamente individuava nella seconda tela l'arma degli Accialini (figg. 228-229), famiglia veneziana di cittadini originari che si era trasferita a Treviso nei primi anni del Cinquecento, e di cui faceva parte quel Mario che aveva trasportato la pala di santa Giuliana al monastero<sup>39</sup>. Ulteriori notizie su questo personaggio si possono ricavare da alcuni documenti conservati nell'Archivio della Curia Vescovile riguardanti i monasteri femminili: dalla procedura per la monacazione di Elena Accialini si apprende che ella era figlia di Domenico fratello di Mario, e che venne accolta come novizia tra le benedettine di San Teonisto nel 1592, per indossare l'abito monacale il 27 gennaio del 1594<sup>40</sup>. La prossimità di quest'ultima data a quella plausibile di commissione delle due pale riconferma il legame che esse intrattengono con la famiglia, tanto che è possibile immaginare, alla flebile luce di dinamiche non ulteriormente verificabili, che i quadri siano la diretta conseguenza della dote fornita per l'ingresso di Elena nella comunità.

È nel *Martirio di santa Giuliana* che Carletto appone la sua firma, che immagina scolpita sul piedistallo che sorregge la piattaforma su cui sta il gruppo della martire con l'aguzzino, e che recita: CAROLUS CALIARIUS PAULI VERONENSIS FILIUS. In pochi altri casi Carletto aveva già firmato una pala d'altare: come si è visto, nella *Natività* per la chiesa di Sant' Afra a Brescia (ancora *in loco*), e nel *Sant'Agostino che detta le regole* per la chiesa di Santa Maria della Carità a Venezia (oggi alle Gallerie), tele la cui datazione in realtà non è accertata, ma che non è escluso precedano quella di Treviso<sup>41</sup>. Se in quest'ultima egli si firma semplicemente con il nome, nella prima egli dichiara la

---

39 Vedi Ibid., cat. 2, pp. 80-81. Per il riconoscimento dell'arma, la studiosa fa riferimento a Eugenio Morando di Custoza, *Libro d'arme di Venezia*, Verona 1979, tav. XXIV, n. 214.

40 ACVTv, Curia, Monialium b. 2, *Monialium 1578 – 1594* (fascicoli con carte non numerate: vedi alle date 9 ottobre 1592 e 27 gennaio 1594).

41 A proposito di queste due tele vedi Crosato Larcher, *Per Carletto Caliarì*, cit., pp. 112 e 116. La studiosa ritiene la pala bresciana eseguita attorno al 1588; ma non è escluso che essa sia successiva al *Martirio di sant' Afra* per la stessa chiesa, già ricordata *supra*, p. 35, nota 42. La pala con *sant'Agostino* viene collocata in un periodo tardo, che Crosato Larcher individua prossimo alle pale per san Teonisto.

propria genealogia come succede nel dipinto di san Teonisto e come spesso, firmando, hanno fatto gli Eredi. Anche la pala d'altare per la chiesa di Santa Croce a Belluno e oggi in deposito ai Santi Giovanni e Paolo di Venezia, raffigurante *Cristo sotto la croce*, reca la firma CAROLUS CALIARIUS PAULI VERONENSIS FILIUS FECIT<sup>42</sup>. Brescia, Belluno e Treviso: tre centri minori, se non periferici del mercato artistico. Al di là dei problemi cronologici, quando Carletto lavora in questi luoghi, tenta di pubblicizzare sé stesso in tutta indipendenza rispetto agli altri membri della bottega, si direbbe al fine di guadagnarsi una clientela propria in provincia. Nel contesto trevigiano il *Martirio di santa Giuliana* è il primo e unico dipinto con il quale si qualifica come pittore veronesiano ma autonomo.

### ***Noli me tangere e Crocifissione***

La pala dell'altare maggiore della chiesa della Maddalena (fig. 230) consta di due episodi apparentemente non legati tra di loro da un nesso di consequenzialità, e collocati su due livelli sovrapposti: è un espediente che i pittori reverenti ai modelli dei maestri romani adottano a partire dal capolavoro estremo di Raffaello, la *Trasfigurazione*. In quello inferiore Cristo risorto si manifesta a Maddalena nei pressi del sepolcro segnalato dalla presenza dei due angeli, riportando fedelmente per immagini quanto narrato dal vangelo di Giovanni (Gv 20, 11-18); si è notato che al fatto assistono inoltre due comparse che si riconoscono come i donatori. Per quel che riguarda la sezione superiore, una lunga tradizione proponeva di vedervi l'assunzione della Vergine<sup>43</sup>, ma è stato merito di Béguin correggere l'errore e interpretarne l'iconografia come *l'Estasi di Maddalena*, coerentemente del resto con la dedica dell'altare, e in riferimento a

---

42 Vedi ivi, p. 120. Crosato Larcher la ritiene opera tarda, e opportunamente ricorda che per la stessa chiesa lavorò anche Aliense, oltre che Domenico Tintoretto, Palma il Giovane, Andrea Vicentino e Paolo Fiammingo.

43 Così si esprimevano sia Rigamonti, *Descrizione delle pitture*, cit., p. 28 che Federici, *Memorie trevigiane*, cit., pp. 55, a cui tutti gli studiosi successivi fino a tempi recenti si sono rifatti.



ciò che racconta Jacopo da Varagine a proposito della vita della santa: durante l'eremitaggio nel deserto, ogni giorno ella era accolta nei cieli sollevata dagli angeli<sup>44</sup>, come appunto il pittore non ha mancato di mostrare. Le opportune argomentazioni della studiosa sono prettamente iconografiche: l'inspiegabile presenza dei santi eremiti Giovanni Battista e Gerolamo a fianco della presunta Assunta avrebbe dovuto almeno suscitare dei dubbi all'antico osservatore. Ad ogni modo non si capisce come i due avvenimenti potessero essere legati concettualmente tra loro, e poi basterebbe ricordare che l'iconografia dell'Assunzione non può prescindere dalla rappresentazione degli apostoli: come ben sapeva lo stesso Veronese quando dipinse, molto probabilmente con l'aiuto di Benedetto, la pala con tale soggetto per l'altar maggiore della chiesa di Santa Maria Maggiore a Venezia (fig. 231), che la critica concordemente colloca nel periodo estremo di produzione del maestro<sup>45</sup>; e come ne erano ben consapevoli gli stessi Eredi anche per una tela destinata a un soffitto, come quella per San Giacomo della Giudecca.

I passati conoscitori dell'opera veronesiana probabilmente hanno frainteso a partire proprio dal ricordo della pala oggi conservata alle Gallerie dell'Accademia, evocativa a un confronto con la tela della Maddalena almeno per il dettaglio degli angioletti che sollevano per le gambe le due protagoniste (figg. 233-234). Pure il viso di Maddalena, estaticamente rivolto verso il cielo, rimanda in una certa misura, sebbene direzionato nel senso opposto, a quello dell'Assunta. Si deve però constatare che questa tipologia di espressione facciale è un tipo ricorrente in bottega, utilizzato così ripetutamente e adattato ai più svariati

44 Vedi Sylvie Béguin, *Tableaux de Veronese dans les Musees Français*, in *Nuovi studi*, cit., pp. 214-221 e Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, cit., p. 552.

45 Vedi Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. 356, pp. 461-462. Paolo aveva già dipinto diversi anni prima un'Assunzione in una delle tre tele per il soffitto della chiesa di santa Maria dell'Umiltà (fig. 232, vedi Ibid., cat. 98, pp. 130-131; le altre due sono l'Annunciazione e l'Adorazione dei pastori). Per la loro discussa datazione vedi *supra*, p. 34 nota 41, in cui si era già fatta presente l'ipotesi, che vede concordi a vario grado diversi studiosi, della collaborazione di Benedetto. L'ideazione di una composizione così dinamica è da considerare sicuramente di Veronese: è anche a partire da questa constatazione che, ad un confronto, l'Assunzione di santa Maria Maggiore si può forse ritenere frutto della collaborazione di Benedetto. Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., cat. 98, p. 229, ha correlato alla pala di santa Maria Maggiore uno studio preparatorio in collezione privata a New York.

soggetti che sicuramente doveva esistere almeno un disegno o un cartone che fungesse da prototipo. Il tipo si riconosce nel *Cristo nell'orto degli olivi* di Brera, proveniente ancora dalla chiesa di Santa Maria Maggiore (fig. 235), nel viso rivolto verso la luce divina dell'angelo che sostiene Cristo agonizzante (anche per questo dettaglio il quadro è ritenuto giustamente fra i più emozionanti dell'ultimo periodo di Veronese). Esso si individua pure nel dipinto più antico raffigurante *La Saggiezza e la Forza* che faceva parte della collezione praghese di Rodolfo II e che oggi si trova alla Frick Collection (fig. 236), di cui esistono un replica e un disegno segnalato da Muraro (figg. 237-238)<sup>46</sup>. La personificazione della Saggiezza, una donna che calpesta vani oggetti della mondanità per rivolgere il suo sguardo contemplante al piccolo sole e alla piccola luna appena sopra la sua fronte, simboleggianti il cielo delle idee<sup>47</sup>, è una figura riprodotta in maniera quasi letterale anche dalla bottega: ad esempio nella tela con *Agar nel deserto* oggi a Sarasota (fig. 239) assegnata a Carletto; o ancora nella pala con *La Vergine in gloria e i santi Margherita, Maria Maddalena e Frediano* degli Uffizi (questa volta firmata dal figlio di Paolo), che la mostra proprio nei panni di Maddalena che alza lo sguardo alla Madonna col Bambino<sup>48</sup>.

Questo tipo malleabile, che all'occorrenza può essere adottato come espressione del raccoglimento, della profonda riflessione e della contemplazione delle cose divine, come succede nei casi appena citati, ben si adegua dunque alle

---

46 La replica è la tela oggi nella collezione Carlo Dodi di Mantova (vedi Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. 354, pp. 458-459), che Erica Tietze-Conrat, *Due componimenti morali di Paolo Veronese*, in "Arte Veneta" 1953, p. 94. ipotizzava come bozzetto della versione Frick per le differenze iconografiche e per le minori dimensioni: idea che non ha trovato seguito nelle successive trattazioni.

Per il disegno oggi alla Pierpont Morgan Library and Museum, vedi Michelangelo Muraro, *Disegni veneti della collezione Janos Scholz*, Venezia 1957, cat. 26, pp. 25-26.

47 Un passo tratto dal IV libro del *De consolatio philosophiae* di Boezio può aiutare a comprendere il significato dell'allegoria della collezione Frick. Nel sesto componimento poetico, Filosofia dice: "Se vuoi, sagace, indagare con la mente pura/le leggi dell'ecceleso Iddio,/guarda le altezze del sommo cielo;/là, per la perfetta armonia dell'universo,/le stelle conservano l'antica pace./Il sole, messo in moto dal fiammeggiante ardore,/non impedisce il corso gelido di Diana [secondo il traduttore, Diana è qui intesa come *Phoebes*, divinità lunare]". Si è fatto riferimento alla traduzione di Ovidio Dallera: Severino Boezio, *La consolazione della filosofia*, Milano 1977).

48 Per queste tele vedi Crosato Larcher, *Per Carletto Caliarì*, cit., pp. 113-114.

rappresentazioni della Maddalena: come è evidente nella *Maddalena penitente e un angelo* di Ottawa (fig. 240)<sup>49</sup> e in quella di Madrid (fig. 241)<sup>50</sup>, la cui attribuzione a Paolo, almeno di quest'ultima, dopo i ragionamenti appena esposti si potrebbe mettere in discussione. Allora il cerchio si chiude: quella del registro superiore del dipinto è Maddalena anche perché corrisponde a un tipo ben determinato ideato per la santa da Veronese e dai suoi. Ciò si conferma osservando la *Maddalena in estasi* del museo di Digione (sin dall'antichità anch'essa spesso scambiata per una Assunta, fig. 242), doveroso confronto che si opera a partire dal suggerimento a proposito del possibile contesto di provenienza avanzato da Béguin, la quale riteneva potesse trattarsi del verso di uno stendardo eseguito da Paolo per la stessa chiesa della Maddalena, secondo una notizia che è tramandata sempre da Ridolfi<sup>51</sup>. L'autore in realtà scrive di un “gonfalonetto da processione” che mostrava “la Santa penitente”, e non la santa in estasi. L'identificazione della tela di Digione non è quindi verificabile, ma la questione si complica essendo molto incerta l'autografia del dipinto: il capobottega poteva in effetti aver affidato l'esecuzione di un'opera meno importante come quella per un gonfalone a un collaboratore; e in questo dipinto potrebbe essere riconosciuta la mano di Benedetto<sup>52</sup>. Qualunque siano state le circostanze, anche grazie a questo dipinto è provato che l'iconografia della parte superiore della pala di Treviso si fonda sulla riproposizione di moduli già applicati in altre tele da Paolo e riutilizzate successivamente.

---

49 Vedi Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. 233, pp. 348-349. Gli studiosi non concordano a proposito della provenienza e della datazione del quadro.

50 Ivi, cat. 352, pp. 455-457.

51 Vedi Béguin, *Tableaux de Veronese*, cit., pp. 216-217; cfr. Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. 347, pp. 451-452. Accogliendo questa idea, Garton, *Paolo Veronese's Art of Business*, cit., p. 763 ritiene che il presunto gonfalone di Digione derivi dalla pala, pur con le varianti della posizione. Si riportano le parole di Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 316 a proposito del gonfalone: “in un gonfalonetto da processione la medesima Santa penitente”.

52 Esprime perplessità Luciana Crosato Larcher, *L'opera completa del Veronese*, in “Arte Veneta”, XXII (1968), p. 224, mentre Pignatti, *Veronese*, cit., n. A61, p. 177 propende per Benedetto Caliari. Béguin, *Tableaux de Veronese*, cit., p. 214 ripropone l'autografia di Veronese. La studiosa segnala un disegno senza dubbio da riferire a questa tela, su cui esprime dubbi sull'attribuzione a Veronese, chiedendosi se si possa trattare di un progetto di Benedetto.

Lo stesso ragionamento vale per il registro inferiore con il *Noli me tangere*: come già esposto, una certa corrispondenza iconografica tra l'episodio rappresentato e delle tele con lo stesso soggetto attribuite con più o meno sicurezza a Francesco Montemezzano (cioè il quadro di San Giorgio in Braida, fig. 243; e con meno convinzione quello del Musée des Beaux-Arts di Grenoble, fig. 244) ha spinto Crosato Larcher a proporre di riconoscere la mano dello stesso pittore veronese in questo settore<sup>53</sup>. L'ipotesi deriva da un confronto esclusivamente formale e per questo non risolutivo, e forse anche dalla pregiudiziale semplificatrice per cui un artista avrebbe dovuto dimostrare la tendenza a specializzarsi in determinati soggetti (idea che in fin dei conti soggiace anche alle attribuzioni a Gabriele Caliari delle due versioni molto simili dell'*Immacolata Concezione con sant'Anna* di Liettoli e di Roma). Essa inoltre è stata avanzata ignorando completamente il probabile disegno preparatorio già in parte discusso più sopra, che Paolo inviò al fratello assieme a una lettera, in data e luogo imprecisati (figg. 245-246)<sup>54</sup>. A un'analisi più attenta, non convince l'ipotesi che questo disegno debba essere relazionato alla pala della chiesa trevigiana: è uno schizzo, ma si riesce ad osservare chiaramente che la figura corrispondente a Maddalena ha il seno nudo, dettaglio che non si addice affatto alla donna devota protagonista dell'episodio evangelico (l'immagine potrebbe semmai essere adatta all'episodio di *Cristo e l'adultera*). La relazione con il dipinto è dunque tranquillamente rigettabile<sup>55</sup>.

L'intervento di Paolo è riconosciuto all'unanimità, anche se non determinabile nella sua portata: pare possa essere individuato con sicurezza in fase progettuale; ma è possibile che il maestro abbia messo mano nel registro

---

53 Crosato Larcher, *Proposte per Francesco Montemezzano*, cit., p. 118. Una proposta che si è data per acquisita (cfr. Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. A70, p. 521).

54 Vedi supra, pp. 41-42.

55 Le discrepanze con l'iconografia e il dettaglio della supposta Maddalena con il seno scoperto sono già stati notati da Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., p. 311. Il disegno era noto a Tietze e Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters*, cit., n° 2176, p. 356 che pur assegnandolo genericamente alla scuola di Veronese, non a caso non riuscivano a esprimersi sul soggetto. Garton, *Paolo Veronese's Art of Business*, cit., p. 760, giustamente lo respinge come preparatorio della pala e, pur continuando a vedervi lo stesso soggetto, lo crede un'elaborazione successiva.

superiore della pala. Qui l'artefice ha fatto sì riferimento, come si è visto, a un consolidato motivo iconografico, soprattutto per la protagonista; eppure un direttissimo riferimento a un precedente non può essere individuato non solo per la Maddalena, ma anche per i due santi che le stanno a fianco, che potrebbero apparire figure più canoniche. La zona inferiore rappresenta invece un soggetto piuttosto trascurato da Veronese e denuncia uno stile leggermente diverso da quella superiore, seppure si possa continuare a pensare che anche per questa parte del dipinto sia almeno stato fornito un disegno dal maestro. L'intervento di bottega sembra per lo più ravvisabile nella fisiognomica dei personaggi, e in particolare nel volto di Cristo dagli occhi bovini, o in quello paffuto e imbambolato della Maddalena: entrambe tipiche tendenze dell'arte di Benedetto. Eppure la presenza sullo sfondo di una tipologia di angeli-fanciulli molto somiglianti a quelli ricorrenti fin dai *Battesimi* più antichi della produzione di Paolo, ma dipinti in varie occasioni anche dagli Eredi, lascia aperto ogni dubbio sul contributo del capobottega anche in questa sezione. I due ritratti invece, anche se di buona fattura, non paiono godere della precisa caratterizzazione dei lineamenti che contraddistingue gli esemplari eseguiti da Paolo, soprattutto al confronto con i ritratti di committenti che compaiono nelle pale d'altare. Nell'impossibilità di esprimere delle conclusioni fondate, la cautela porta a ipotizzare una collaborazione tra il maestro e Benedetto.

Una comparazione con il *Noli me tangere* di Francesco Montemezzano a San Giorgio in Braida di Verona porta comunque a escludere il riconoscimento della sua mano nella pala per la Maddalena di Treviso, sia sul piano dello stile che su quello iconografico: a ben guardare poco hanno infatti in comune nei dettagli dell'ambientazione e nelle pose dei personaggi, e non appaiono le affinità che Crosato Larcher voleva riscontrare tra i due quadri. Maggiori sono invece le similitudini che si individuano con la tela di Grenoble, sulla quale si può concordare con la prevalente opinione che la ritiene autografa di Paolo, a una data però avanzata della sua produzione e forse vicina alla pala della Maddalena

di Treviso<sup>56</sup>: se la posizione delle braccia del Cristo cambia palesemente nel gesto di trattenimento, la posa delle gambe è quasi identica. Ricorre inoltre abbondante la vegetazione dello sfondo a scapito della rappresentazione del sepolcro, cosa che non avviene affatto nella tela prodotta da Montemezzano. Per tutti questi motivi, il quadro di Grenoble non appare di sua mano, anzi: la buona qualità della pittura, che si dimostra particolarmente nel gruppo dei protagonisti, parla a favore di Paolo. Tuttavia, l'effettiva prova che Montemezzano nella pala per San Giorgio in Braida abbia avuto in mente la tela attualmente a Grenoble è fornita proprio dalla figura della protagonista Maddalena, dipinta con una posa e soprattutto una gestualità molto simili a quelle che caratterizzano l'esemplare di riferimento.

Intrigante la questione attributiva della *Crocifissione* (fig. 247), una tela che sembra essere stata bistrattata nel concreto delle sue vicende storiche e trascurata dagli studi, la cui pervicace assegnazione al secondogenito di Paolo, avanzata sin dall'epoca di Rigamonti<sup>57</sup> senza la possibilità di ulteriori conferme, non può essere data per scontata. A causa del completo silenzio della documentazione consultata, la questione cronologica rimane del tutto affidata alle congetture; ma l'idea di una commissione in due tempi, come è stato proposto per giustificare l'attribuzione a Carletto (nel 1578 di appena otto anni)<sup>58</sup>, pur non essendo impossibile, rimane attualmente di fatto indimostrabile. È una pala dalle dimensioni decisamente più ridotte rispetto al *Noli me tangere*, ma ancora una volta l'immagine dimostra la grande fedeltà dell'artefice al modello veronesiano. In primo luogo in fatto di composizione: si è giustamente notato, infatti, che il quadro rivede il prototipo costituito dalla *Crocifissione* di san Sebastiano, dipinta nei primi anni Sessanta (fig. 248)<sup>59</sup>. L'impianto compositivo di quest'ultima è di una perfezione essenziale: il dettato scritturale è visualizzato con immediatezza e

---

56 Come aveva già proposto in modo convincente Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., p. 271, nota 3.

57 Rigamonti, *Descrizione delle pitture*, cit., p. 28.

58 Cuomo, *Carletto Caliani*, cit., p. 34 la colloca intorno al 1590, come opera che apre il periodo di "maturità" artistica di Carletto.

59 Ivi, p. 100. A proposito del contesto, questo è un rimando che conferma il legame dei gerolamini trevigiani con la sede veneziana.

si traduce in un pathos raccolto. La croce con Cristo è vista frontalmente, ed occupa tutta l'altezza della tela stagliandosi su un cielo rannuvolato; gli altri personaggi - solo quelli necessari alla scena - si pongono intorno alla croce in atteggiamenti che sottolineano senza esagerare la drammaticità del momento, non mancando però di lasciar intravedere la veduta della città di Gerusalemme sullo sfondo. Le altre versioni dello stesso soggetto, come la pala per la chiesa di san Lazzaro dei Mendicanti (fig. 249) e il dipinto oggi conservato a Budapest (fig. 250), ma anche la tela sicuramente di bottega oggi conservata al Palazzo Bianco di Genova (fig. 251), declinano questo modello variando solamente il numero di personaggi ai piedi della croce e le loro pose. I pretesi riferimenti allo Jacopo Bassano della bellissima *Crocifissione* grondante sangue per la chiesa delle domenicane di San Paolo di Treviso non sembrano proprio riscontrabili (fig. 252)<sup>60</sup>, e la pala della chiesa della Maddalena non può esserne una derivazione neppure come tipologia iconografica, almeno in linea diretta, perché quest'ultima dimostra apertamente la sua dipendenza prioritaria da Veronese, prima che dalle incisioni di Dürer, come è stato pensato per il dipinto del Da Ponte<sup>61</sup>. Cade dunque questa argomentazione, che serviva a corroborare l'attribuzione a Carletto; ma non si deve trascurare di discutere ulteriormente questa ipotesi.

Il dettaglio che più avvicina la *Crocifissione* trevigiana a quella di San Sebastiano è certamente il gruppo di Maria svenuta e della pia donna che la soccorre. Nel primo dipinto si aggrega inoltre una seconda consolatrice, che sostituisce la Maddalena della pala veneziana perché quest'ultima si è alzata e ha abbracciato la croce andando significativamente a toccare con una mano i piedi di Cristo, intrattenendo con lui un rapporto privilegiato e ricambiato: infatti egli dall'alto guarda lei e la madre addolorata. Ma la più importante differenza è di ordine concettuale: Maria tramortita non si trova più dietro la croce, bensì davanti, andando così perduto l'espedito figurativo che faceva del ventre di lei

---

60 Riferimenti proposti da Cuomo (ivi, p. 101). Per uno studio approfondito della pala di Jacopo Bassano, vedi Luca Bortolotti, *La pittura religiosa di Jacopo da Ponte e la Crocifissione di Treviso*, in "Venezia Cinquecento", anno VII (1997), n. 13, pp. 39-77.

61 Come ha notato sempre Bortolotti (ivi, p. 61).

l'origine della redenzione dell'umanità<sup>62</sup>. La meditata soluzione che appare nella pala di San Sebastiano deve essere stata adottata anche nella versione di Budapest, a giudicare dalla posizione della Vergine che questa volta è sorretta da Giovanni, mentre Maddalena anche in tale occasione si dedica alla contemplazione feticistica dei piedi del Salvatore, il cui corpo è contornato da un enfatico alone luminoso<sup>63</sup>. Nella replica genovese, opportunamente ritenuta di bottega, questo dettaglio significativo che rende Maria protagonista si perde, dimostrando assieme alla *Crocifissione* dei Mendicanti che il suo inserimento, sia per Paolo che per i suoi collaboratori, era una scelta deliberata. È possibile che anche nel dipinto di Treviso l'artefice abbia deciso di tralasciarlo per dare maggior risalto alla figura di Maddalena, la titolare della chiesa dov'era destinata; non si dovrebbe perciò trattare semplicemente di mancata comprensione dell'invenzione di Paolo per San Sebastiano.

Un'alternativa credibile a Carletto Caliarì nell'attribuzione di questo quadro si potrebbe riconoscere in Alvise Benfatto del Friso, nome che in effetti è già stato proposto pur senza essere argomentato<sup>64</sup>. Ragionando sulla sua inclinazione per la copia delle opere del maestro, si è già avuto modo di notare come egli fosse disposto senza problemi ad attenersi con grande fedeltà ai dipinti di Paolo sia nello stile che nelle iconografie. Se alcuni dei suoi quadri non erano plagii, a dire la verità poco ci mancava ed è probabile che nella sua marcata adesione alla pittura del capobottega egli non si sarebbe fatto troppi scrupoli nel riprodurre dalla tela di San Sebastiano anche il dettaglio della croce che passa per il ventre di Maria, riproponendo di rimando anche la valenza semantica che esso rivela. Benfatto in verità era un pittore tanto consapevole da avere la facile intuizione

---

62 Interpretazione che si trova in Augusto Gentili, Michele di Monte, *Veronese nella chiesa di San Sebastiano*, Venezia 2005, p. 14.

63 La posa del corpo di Cristo è quella che più si avvicina alla pala della Maddalena. L'opera oggi conservata al Museo di Belle Arti di Budapest forse dimostra degli interventi di bottega (Pignatti, *Veronese*, cit., n. 266, p. 152), ma è stata realizzata senza dubbio su progetto del maestro visto che si è conservato uno studio, oggi al Musée Bonnat di Bayonne, attribuito a Paolo e senz'altro legato al quadro di Budapest (vedi Cocke, *Veronese's Drawings*, cit., cat. 108, p. 255).

64 Olivato, *Provvedimenti della Repubblica Veneta*, cit., p. 49, nota 3 che l'avanzava su suggerimento di Puppi.



che la scelta di copiare il dettaglio avrebbe comportato un grosso ostacolo per la collocazione della Maddalena stante che tocca i piedi di Cristo. Se lo scarto tra le due versioni si deve a mere ragioni di economia compositiva e alla volontà, forse richiesta, di dare maggior risalto alla figura della Maddalena, ciò non può escludere la sua mano: perché se egli citava o emulava, d'altra parte non gli sfuggivano affatto i problemi di costruzione dell'immagine. Di tutto ciò, il *Centurione di fronte a Cristo* per la chiesa dell'Angelo Raffaele (fig. 253), firmato e datato nel 1587, quando egli era già da tre anni iscritto come maestro alla Fraglia, ne è conferma<sup>65</sup>; ma è pur vero che due tele assai più tarde, da datare al 1599, come l'*Annunciazione* e la *Presentazione al Tempio* per il soffitto dell'Oratorio della Santissima Trinità di Chioggia (figg. 254-255)<sup>66</sup>, dimostrano ancora la loro grande fedeltà ai dipinti di Paolo.

Fermo restando che le attribuzioni a Alvise o Carletto sono valutabili solo a patto di ritenere la *Crocifissione* posteriore di almeno una decina d'anni alla pala dell'altare maggiore, e tenuto conto che la questione cronologica non può ancora essere determinata con sicurezza, in questa sede si può avanzare come ipotesi più verosimile un'assegnazione agli Eredi, con conseguente datazione appena successiva al 1588. In questo modo potrebbe ritrovare un senso anche l'attribuzione a Paolo di Ridolfi: il rimando alla *Crocifissione* di san Sebastiano conferma che gli Eredi stavano lavorando seguendo un modello fornito dal maestro, o facendo almeno riferimento allo stesso schema, rodato in più occasioni. La proposta può inoltre essere argomentata in primo luogo per confronto stilistico con le altre tele realizzate a più mani: magari considerando proprio la pala di Ognissanti di Treviso, che condivide con quello della Maddalena alcune tipologie fisiognomiche. Ma è stato proprio a proposito dell'*Adorazione* che si è constatato come gli Eredi utilizzassero il collaudato repertorio veronesiano di dettagli con sensibili variazioni e senza risultare vanamente ripetitivi. Nella *Crocifissione* pare accadere lo stesso: del gruppo delle

---

65 Minelli, *Alvise Benfatto*, cit., cat. 24, pp. 103-107.

66 Ivi, cat. 41, pp. 143-145 e cat. 43, pp. 148-149.

pie donne si è già parlato; ma se il Cristo risponde a una canonizzata immagine prodotta in bottega, non così si può dire ad esempio per personaggi come la Maddalena, che assume la posa ma non le sembianze della corrispondente figura dell'esemplare di Budapest, o come Giovanni, che si posiziona come di consueto alla destra della croce, ma a braccia aperte e non più giunte con costernazione, volgendo lo sguardo a Cristo, come nel prototipo di San Sebastiano o nella pala di San Lazzaro dei Mendicanti.

### **Le Nozze di Cana di San Teonisto e le pale d'altare**

La tela per il refettorio di San Teonisto (fig. 256), terminata come si è visto per la fine di settembre del 1580, a un'attenta osservazione dei dettagli appare evocativa sotto diversi aspetti. L'immensa tela che raffigura le *Nozze di Cana* dipinta da Paolo nel 1562 per i benedettini di san Giorgio Maggiore (fig. 257), alla quale non è escluso che possa essere intervenuto lo stesso Benedetto<sup>67</sup>, inevitabilmente doveva imporsi come fonte di ispirazione privilegiata per la rappresentazione. Com'era di fatto accaduto nel caso delle commissioni derivate dai gerolamini di Venezia e Treviso, i riferimenti al magnifico telero oggi al Louvre sono ulteriore testimonianza visiva di contesti apparentemente slegati, ma in realtà strettamente intrecciati per relazioni di cultura e forse di personalità. Questa volta si tratta dei principali monasteri benedettini veneti: l'abbazia di San Giorgio Maggiore era stata unita alla Congregazione di santa Giustina ancora agli inizi del XV secolo da papa Martino V, e pochi decenni dopo toccò la stessa sorte anche a quella di Praglia<sup>68</sup>; anche le monache di Ognissanti di Venezia ottennero di entrare a farne parte nel 1496<sup>69</sup>; ne nel 1504, quando l'abbazia di Montecassino venne annessa alla congregazione, quest'ultima cambiò il proprio nome

---

67 Vedi Pignatti, *Veronese*, cit., cat. 131, p. 126.

68 A tal proposito, vedi le notizie fornite da Francesco Giovanni Battista Trolese, *La riforma benedettina di s. Giustina nel Quattrocento*, in *I benedettini a Padova*, cit., pp. 55-73.

69 Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., p. 136.

diventando la Congregazione Cassinese<sup>70</sup>. A tale legame si devono senza dubbio anche i lavori per la chiesa di Santa Giustina a Padova e per l'abbazia pratalense, la pala di Ognissanti oggi alle Gallerie dell'Accademia, ma anche le pale d'altare oggi disperse per i benedettini di San Benedetto Po<sup>71</sup>. A Santa Giustina oltretutto le modalità con cui viene coinvolta la bottega appaiono molto simili a quanto accade a San Teonisto: si tratta in ambedue i casi di commissioni in due tempi, in cui al principale incarico svolto dal maestro affiancato o sostituito dal fratello segue, dopo diversi anni, la produzione da parte degli Eredi di pale per gli altari laterali delle due chiese. Uno studio comparato di questi diversi ambienti sarebbe quindi fondamentale per analizzare un rapporto di committenza con la bottega veronesiana che appare largamente condiviso, e capire inoltre se si può individuare un progetto generalizzato promosso dall'intero ordine; ma sarebbe utile anche per ricavare ulteriori indizi sulle pratiche dell'atelier, che a quanto pare tendeva a ripetere le proprie modalità di lavoro.

Tornando al confronto tra il dipinto per San Teonisto e il telero del Louvre, il fratello di Paolo, come era solito fare, non ricopia ma cita con qualche variazione il modello in alcuni dettagli (specie nei gruppi di astanti), mentre si riserva ancora ampie libertà nell'impostazione della scena, versante sul quale, lo si è capito, si attribuiva una competenza autonoma. È facile constatare che grazie alla tipica soluzione della cortina architettonica che funge da scenafrente si individua un proscenio, per tutta la lunghezza del quale si dispiega la tavolata. Come previsto, al centro della scenafrente si apre questa volta una grande serliana che mostra il fondale, costituito da un cielo nuvoloso e da una

---

70 Utili anche per quel che segue sono le notizie fornite da Diana Gisolfi, *Paolo Veronese e i Benedettini della congregazione Cassinese: un caso di committenza nel Cinquecento*, in "Arte Veneta" 61 (2004), pp. 206-211.

71 Come ha giustamente osservato Chiara Ceschi Sandon, *Pittori attivi a Praglia*, in *L'abbazia di Santa Maria di Praglia*, a cura di Callisto Carpanese e Francesco Trolese, Milano 1985, pp. 135-148. Presso l'abbazia di Praglia fu attiva la triade Giambattista Zelotti (affreschi e dipinti per il soffitto della biblioteca, altre opere minori), Paolo Veronese e Dario Varotari (pale d'altare per la chiesa). Due delle tre tele per la chiesa abbaziale per san Benedetto Po si identificano nella *Consacrazione di san Nicola a vescovo di Mira* oggi alla National Gallery di Londra e nell'*Apparizione della Madonna col bambino ai santi Antonio abate e Paolo* di Norfolk (vedi Pignatti, *Veronese*, cit., cat. 123-124, p. 124).

vegetazione simbolica, dove si riconosce la vite dall'auto-evidente simbologia. Nel giardino si intravede un'altra ricorrenza di Benedetto, cioè l'arco con timpano triangolare: esso serve per incoronare letteralmente la figura centrale di Cristo, sebbene fosse già contrassegnata da un nimbo luminoso<sup>72</sup>. Anche lo spazio del proscenio è connotato da architetture che sottolineano la sua partizione: infatti coppie di colonne ioniche, la cui funzione architettonica non è del tutto chiara, hanno piuttosto il deliberato scopo di suddividere la scena nelle consuete tre zone distinte, come accade per numerose delle *Cene* veronesiane, e in particolare quella del *Convito di san Gregorio Magno* (fig. 258). La complessa ma efficientissima macchina concettuale delle *Nozze di Cana* per San Giorgio Maggiore è andata perduta: se Paolo attraverso le architetture dipinte ha utilizzato i principi della proporzione armonica per rendere manifesto il miracolo e visibile il messaggio di salvezza<sup>73</sup>, Benedetto non ha voluto mettersi in competizione con il fratello, e ha preferito ricorrere a un meccanismo scenografico già personalmente rodato, elaborato sì dall'apprendimento delle teorie formulate dai grandi architetti a proposito del teatro, ma senza la straordinaria inventiva del capobottega: per Paolo i principi architettonici applicati alla pittura erano diventati strumento di elaborazione concettuale, per Benedetto le regole dell'architettura servivano semplicemente a costruire uno spazio organizzato per la rappresentazione.

Due sono principalmente i particolari che rimandano direttamente al telero per i benedettini veneziani, i quali farebbero pensare all'utilizzo di cartoni. Il primo, più evidente, è il gruppo centrale formato da Cristo, Maria alla sua destra e l'apostolo alla sua sinistra (fig. 259), che è una ripetizione degli stessi protagonisti del quadro del Louvre (fig. 260), solo con le espressioni facciali più imbambolate. È necessario registrare la risaltante comparsa di un turco tra gli invitati, presenza molto cara al fratello di Paolo fin dai tempi delle pitture per

---

72 Si ricorda la stessa funzione dell'elemento architettonico nella raffigurazione della parabola del servo spietato al Vescovado.

73 A proposito di questa interpretazione, vedi il saggio rivelatore di Di Monte, *Veronese a Cana*, cit., pp. 141-188.

l'episcopo trevigiano, e che come in quel caso sembra non debba assumere per forza una valenza negativa, anzi. Nella maggioranza delle *Cene* di Paolo, alla comparsa era affidato il ruolo esclusivo di inserviente (molti turchi sono addetti alle stoviglie nella cosiddetta *Cena in casa di Levi* delle Gallerie, fig. 261), tranne che nel *Convito in casa di Gregorio Magno* di Monte Berico, dove sulla parte sinistra un turco ha l'onore di sedere tra i commensali (fig. 262); ma anche nelle *Nozze di Cana* per i benedettini, in cui si riconosce un inturbantato dalla parte degli sposi. La posizione del turco nel quadro per San Teonisto è solo all'apparenza defilata: la colonna a ridosso della quale è posto serve allo scopo contrario di segnalarlo, e ha esattamente la stessa funzione la servitrice che a lui si rivolge; ma basterebbe constatare che egli siede poco lontano da Cristo, nello stesso settore del dipinto e dalla stessa parte della tavola imbandita per capire che in lui Benedetto ha voluto rappresentare la figura dell'infedele convertito che in quanto tale può partecipare alla salvezza dell'umanità.

Di fronte a lui, un'altra comparsa s'impone alla vista per il semplice fatto di sedersi su uno scranno al di qua della tavolata. Si tratta di un personaggio femminile, una monaca dal volto e dai modi alteri che sembra stia distogliendo il proprio sguardo dal mondo reale di cui fa parte lo spettatore, per rivolgersi finalmente alla vista di Cristo e del miracolo che preannuncia quello eucaristico. Se in essa dobbiamo a tutti gli effetti riconoscere il ritratto dell'abadessa Cecilia Onigo, come aveva già dimostrato Liberali su base documentale<sup>74</sup> – eletta nel 1575 per morire dopo lunga malattia nel marzo del 1581, ella era dunque responsabile di gran parte delle ristrutturazioni del monastero e, *in extremis*, della commissione del quadro per il refettorio – allora dobbiamo pure prendere atto che anche il suo posizionamento non è segno di esclusione e di distacco dalla comprensione dell'avvenimento, come accadeva per le figure del fariseo e dello scriba rappresentati nella *Cena in casa di Levi* (fig. 263)<sup>75</sup>. In verità questa posizione non produce necessariamente un significato negativo, se si considera

<sup>74</sup> Vedi Liberali, *Per la rivendicazione*, cit., p. 27 anche per le informazioni sulla biografia di Cecilia Onigo; cfr. anche Fossaluzza, *Le nozze di Cana*, cit., p. 264.

<sup>75</sup> Per questo significato, Massimi, *La Cena in casa di Levi*, cit., pp. 90-94.

ad esempio ancora il *Convito* di Vicenza, in cui due cardinali assistono da questa parte del tavolo all'incontro miracoloso tra san Gregorio e il misterioso ospite divino (fig. 264); pure una tela successiva prodotta dagli Eredi, la *Cena in casa di Levi* per San Giacomo della Giudecca, colloca Matteo dalla stessa parte: egli si rivolge a Cristo con la profonda attenzione del neofita (fig. 265). Piace pensare dunque che tramite il suo ritratto Cecilia Onigo abbia voluto assumere, per la sua posizione, il ruolo di intermediaria tra il mondo reale e quello divino; il suo volgersi è probabile ed efficace immagine di cosciente congedo dalla vita terrena, per intraprendere la via di quella eterna. I dettagli del turco e del ritratto dell'abadessa offrono ancora la misura di quanto la pedanteria non sia un vizio tributabile a Benedetto nel rielaborare motivi sperimentati da Paolo. Questi motivi sono riutilizzati con un certo grado di riflessione, con la volontà di attribuire loro all'occorrenza nuovi significati che possono risultare discordanti rispetto ai modelli di origine: questi dal fratello di Paolo vengono perciò spesso ribaltati o messi in discussione.

Il secondo particolare che appare desunto con qualche variazione dal quadro oggi al Louvre è il gruppo degli sposi, posti anch'essi nell'ala all'estrema sinistra della tavolata, che quindi assume la stessa forma ripiegata su due lati in entrambi gli esemplari (figg. 266-267). Gli sposi di San Teonisto appaiono più sobri, meno ricchi e opulenti nelle vesti e nella persona di quelli di San Giorgio Maggiore, che si erano vestiti con ampi indumenti dal gusto un po' esotico. Anche negli atteggiamenti gli sposi trevigiani risultano più genuinamente provinciali: il contegno dello sposo di san Teonisto è più ingenuo e bonario rispetto a quello leggermente snob e sprezzante del suo *alter ego* veneziano; mentre la sposa si rivolge sempre all'osservatore, ma non ha l'altezzoso distacco che si legge nello sguardo della sua corrispondente figura nel telero del Louvre, anzi sembra avere un'espressione più accogliente, ma forse anche più inconsapevole. Il vicino non azzarda più occhiate maliziose alla sua persona, ma si rivolge a un'insergente dietro di lui; la sua compagna, che a Venezia sembrava attratta dai gioielli e dall'abito della sposa (o forse gelosa delle attenzioni del

compagno), a Treviso pare solo volersi rivolgere alla coppia. Immane, per coerenza con la narrazione giovannea, il personaggio dello scalco di fronte agli sposi: l'incomprensione da parte sua dell'accaduto testimonia la veridicità del miracolo della mutazione dell'acqua in vino. Anche lui appare più sobrio e più dimesso al confronto con il collega veneziano, che è molto fiero del suo portamento ma anche del tutto a suo agio nel suo strano abbigliamento. Tutti questi personaggi hanno la funzione, come accadeva nel prototipo di San Giorgio Maggiore, di sottolineare con gli atteggiamenti la loro estraneità all'evento principale che si sta compiendo al centro della tela. La stessa sensazione si ha notando le azioni delle comparse nel settore a destra del dipinto, caratterizzate dal più totale disinteresse per il miracolo che accade sotto i loro occhi (fig. 268).

È per confronto con il grande telero del Louvre e con altre cene, citate anche in questa sede, che nelle *Nozze di Cana* per il refettorio di San Teonisto si è solo riscontrato “il vuoto ripetersi dei motivi paoleschi”<sup>76</sup>: una stanca riproduzione che si era percepita soprattutto nel “poco senso spaziale” e nella “meccanicità dell'invenzione”. Un'osservazione in parte vera, se ci si esercita unicamente a riconoscere i debiti nei confronti del maestro; ma un'analisi approfondita dei dettagli sia scenografici sia rappresentativi, che dovrebbe essere continuata con più precisione tramite riproduzioni fotografiche di migliore qualità, garantisce al quadro la dignità che gli spetta e, anche in relazione alle notizie di contesto raccolte, accresce l'interesse attribuitogli nell'ambito degli studi dedicati a Benedetto.

Le due pale d'altare per la chiesa del monastero (figg. 269-270) sembrano fare marcia indietro rispetto alla pittura martiriale che Paolo aveva concepito e aveva contribuito a canonizzare attraverso specifici espedienti compositivi e iconografici in opere come il *Martirio di san Lorenzo* di San Giorgio in Braida a Verona (fig. 271) e il *Martirio di santa Giustina* della basilica omonima padovana (fig. 272)<sup>77</sup>. Il meccanismo compositivo tipico della pala, con ogni

<sup>76</sup> Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliari*, cit., p. 121.

<sup>77</sup> Per questa e le successive riflessioni si seguono le indicazioni di Michele di Monte, *La morte bella. Il martirio nella pittura di Tiziano, Tintoretto e Veronese*, in “Venezia Cinquecento”,

evidenza mutuato, lo si ricorda ancora una volta, dalla *Trasfigurazione* di Raffaello e utilizzato da Veronese in polemica con il dispositivo della “pala unificata” tizianesca, era quello di creare due livelli sovrapposti di rappresentazione. Nella pittura di martirii, questo era stato per Paolo motivo per introdurre un nesso tra l'episodio terreno del supplizio, raffigurato nella zona inferiore del dipinto, e la manifestazione del divino, resa in pittura nella parte superiore tramite l'immagine della Vergine, di Cristo, oppure di entrambi spesso accompagnati da altri santi e figure allegoriche come le Virtù, che accolgono il martire nel regno dei cieli. Se nel *Martirio dei santi Primo e Feliciano* (fig. 273), proveniente da Praglia e dipinto nel 1562, l'episodio è ancora esclusivamente tarato sulla drammaticità della scena (per sottolinearla il pittore non si risparmia dettagli truculenti come quello celebre del corpo dalla testa mozzata), evitando dunque di mostrare l'elezione delle vittime tra i santi del Paradiso<sup>78</sup>, il nuovo modo di intendere i soggetti di questo tipo ha il suo primo esito nel *Martirio di san Lorenzo* di Verona, individuabile come l'esemplare di riferimento per le successive declinazioni pittoriche del genere. Un dipinto che si discosti da questo schema, se non è mutilo della parte superiore, va inteso come un quadro non destinato alla liturgia ma alla devozione privata (come dev'essere il caso del *Martirio di santa Giustina* degli Uffizi, fig. 275<sup>79</sup>); o al massimo per le pareti laterali di una cappella. La lezione di questo genere di pale d'altare era stata indubbiamente recepita da Benedetto: anche se il riconoscimento del suo intervento nella realizzazione della pala dell'altar maggiore di Santa Giustina a Padova è ancora dibattuto<sup>80</sup>, il documentato aiuto al fratello dimostra che egli

---

anno IX (1999), n. 17, pp. 140-149.

78 Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. 146, pp. 247-248. Cfr. anche Ceschi Sandon, *Pittori attivi a Praglia*, cit., p. 140 e 143. La pala con il *Martirio di san Sebastiano* di Dario Varotari per la chiesa di Praglia (databile, con il *Martirio di santo Stefano*, al 1575) dimostra come il pittore veronese trasferitosi a Padova si attenesse al modello tizianesco della pala unificata, pur riprendendo Veronese nel dipingere il corpo del martire (fig. 274).

79 La cui attribuzione a Paolo nella prima maturità non è così scontata: vedi Ivi, cat. 199, pp. 294-295.

80 Vedi Ivi, cat. 202, p. 328: Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliari*, cit., p. 118 riteneva che fosse la zona inferiore ad essere stata dipinta da Benedetto, a suo giudizio la meno interessante sul piano stilistico, a differenza delle opinioni precedenti che riscontravano la sua mano nella parte superiore. Ad ogni modo, l'intero progetto è concepito da Paolo in un



aveva appreso in questa occasione gli strumenti concettuali utili per poter produrre delle immagini di martirio affini nella struttura a quelle di Paolo: la sua fidata collaborazione, la sua cultura figurativa maturata a stretto contatto con il maestro e, dopo il 1588, la cosciente volontà di portarne avanti l'arte gli permettevano solo qualche scarto iconografico ma non la deviazione rispetto al modello.

Ne è forse una prova la pala con il *Martirio di san Giuliano* della chiesa omonima di Rimini (fig. 276), una tela che per la maggior parte degli studiosi è frutto dell'almeno prevalente, se non totale, intervento di Benedetto<sup>81</sup>. Questo pare maggiormente riscontrabile proprio sulla centina, dove si collocano tra angeli musicanti la Vergine e il Bambino con i santi Pietro e Paolo, i quali in questo caso, a differenza della pala di San Giorgio in Braida (come spiegato da Di Monte<sup>82</sup>), si trovano nella consueta posizione: l'uno a sinistra e l'altro a destra di Maria. Interessante e del tutto da chiarire il caso del *Martirio di san Menna* oggi al Prado (fig. 277), quadro su cui in genere si concorda sull'autografia veronesiana sebbene possano nascere forti dubbi che si possa trattare di un'opera di Benedetto, del quale già non erano stati esclusi parziali interventi. Il quadro è con ogni probabilità mutilo della centina: e c'è da chiedersi se la copia che si trova nella chiesa di San Maurizio (fig. 278) riproduca le originali dimensioni di pala d'altare della tela di Madrid, e che perciò anche originariamente nella parte superiore fossero visibili le personificazioni delle tre Virtù cardinali con un angelo<sup>83</sup>: una soluzione che però sul piano iconografico non appare degna del maestro.

Francesco Montemezzano e Aliense, i due pittori che si sono individuati (soprattutto il primo) come diretti discepoli di Benedetto, sembrano apprendere

---

disegno oggi conservato al J. Paul Getty Museum di Los Angeles: vedi Michele di Monte, *Problemi di iconologia. Specialmente veronesiani*, in "Venezia Cinquecento", anno XV (2005), n. 29, p. 34.

81 Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, cit., cat. 396, pp. 494-495.

82 Di Monte, *La morte bella*, cit., p. 145.

83 Vedi Pignatti, *Veronese*, cit., cat. 280, p. 155. Viene segnalato, in collezione Miotti a Tricesimo, un disegno preparatorio riguardante solo la parte inferiore del quadro.

da lui lo stesso schema veronesiano. Per Montemezzano, la prova è costituita dalla pala per l'altar maggiore della chiesa di Lonigo raffigurante il *Martirio dei santi Fermo e Rustico*, firmata e datata al 1590 (fig. 279)<sup>84</sup>: dipinto di buonissima qualità, che dimostra autonoma sapienza compositiva proprio nella scena martiriale nella sezione inferiore del quadro; al di sopra si trova, come di prammatica, la Vergine con il Bambino, incoronata e attorniata da angeli. È invece attribuito alla prima produzione dell'Aliense un *Martirio di san Sebastiano* per la chiesa di San Giovanni Evangelista a Venezia (fig. 280)<sup>85</sup>. Il dipinto appare molto poco convincente a giudicare soprattutto dal fondale affollato e poco coerente con la figura sproporzionata del martire, ma in particolare dalla scena soprastante, che appare troppo minuta quando invece dovrebbe essere maestosa per la presenza dell'intera corte celeste: le tre persone della Trinità, davanti alle quali si inginocchia Maria, e uno stuolo di santi che li attornia.

Nelle due pale per San Teonisto, Carletto Caliari non sembra invece interessato alla portata ideologica propria della strutturazione tipica delle immagini martiriali ideata da Paolo Veronese. Se per il maestro, obbedendo alle indicazioni tridentine, l'esemplarità della vicenda dei santi martiri si trasmette attraverso la rappresentazione della loro agonia che è momento di passaggio ascensionale verso la loro elezione alla città di Dio, per il figlio ciò che conta è unicamente la rappresentazione del martirio, al quale egli cerca di dare enfasi drammatica attraverso l'azione. Ciò è ben evidente non solo nel *Martirio di santa Giuliana*, dove manca ogni riferimento al mondo ultraterreno, ma anche nel *Martirio di santa Caterina*, dove la presenza dell'unico angelo, con la spada per soccorrere la santa, è puro e semplice requisito iconografico che contribuisce al

---

84 Tagliaferro, voce *Francesco Montemezzano*, cit., p. 135. Secondo le notizie fornite da Introvigne, *Francesco Montemezzano*, cit., p. 58, nota 29, la pala oggi si trova presso la cappella dell'Istituto gesuitico Leone XIII di Milano.

85 Giorgia Boccassini, *Profilo dell'Aliense*, in "Arte Veneta" XII (1958), p. 114; cfr. Huber, *Paolo Veronese*, cit., p. 108. Su questa attribuzione in verità possono nascere molte perplessità se si tiene conto dell'altra tela dipinta da Aliense per uno degli altari della stessa chiesa, cioè quella raffigurante *San Giacomo Maggiore*.

riconoscimento dell'episodio. In quest'ultimo dipinto, su un fondale che mostra nelle architetture dipinte reminiscenze dal maestro (come ancora la loggia con balaustra da cui si affacciano delle comparse), ma anche un elemento che si constata essere più tipico di Carletto, cioè la torre, al centro si colloca la figura seminuda e robusta della santa. Essa mantiene lo sguardo rivolto in alto, ha le mani giunte, è collocata su un podio a gradini con accanto la ruota della macchina del suo mancato martirio, i cui pezzi, dopo la manomissione divina, più che apparire proiettati con forza in tutte le direzioni come dopo un'esplosione, sembrano essere sospesi in modo improbabile e con ordine in aria. L'indizio che sta accadendo un grande fracasso è dato solo dall'agitazione della folla di aguzzini in primo piano: la prova che Carletto si sia applicato studiosamente su questo settore del quadro, è fornita del resto da un disegno di buona qualità oggi conservato all'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 281), dove l'artista ha concepito la figura dello sgherro vecchio, seminudo e disteso con un braccio alzato, che nel dipinto occupa l'angolo in basso a sinistra<sup>86</sup>. L'insieme è un riuscito *tour de force* di corpi agitati e aggrovigliati, in un trambusto forse memore della pala di Palma il Giovane dipinta per i Frari (fig. 282), che Mason ha datato all'inizio dell'ultimo decennio del Cinquecento<sup>87</sup>; o forse veramente debitore del già ricordato dipinto eseguito da Francesco Bassano per una cappella della chiesa di san Giovannino dei Gesuiti di Firenze (oggi conservato a Palazzo Pitti, fig. 283), in occasione di quella trasferta in cui si è ipotizzato possa averlo accompagnato proprio Carletto<sup>88</sup>. La scena affollata e il posizionamento a un livello centrale dell'azione principale sono caratteristiche che ritornano in un quadro di dubbia attribuzione come la *Flagellazione di santa Cristina* (fig. 284),

---

86 Disegno segnalato da Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., p. 385, che lo ritiene uno studio dal vero. Il foglio era precedentemente attribuito alla bottega dei Bassano.

87 Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane: l'opera completa*, Milano 1984, cat. 442, p. 129. Palma introduce, oltre all'angelo soccorritore, anche due angeli più piccoli sulla sommità del quadro che reggono palme del martirio e ghirlande destinate alla santa in segno di elezione.

88 Vedi Serena Padovani, voce *Francesco Bassano (Francesco dal Ponte): Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti: catalogo dei dipinti*, a cura di Marco Chiarini e Serena Padovani, vol. II, cat. 84, p. 71. Per Carletto accompagnatore di Francesco Bassano a Firenze, vedi *supra* p. 26, nota 15.

che faceva parte del ciclo per la chiesa di Sant'Antonio di Torcello dipinto dagli Eredi, e che già Crosato Larcher assegnava su base stilistica a Carletto<sup>89</sup>.

Anche santa Giuliana affronta il suo martirio da una postazione rialzata, che è un blocco di pietra che si sostiene piuttosto precariamente su dei pilastri in muratura, di cui solo uno è visibile e porta la firma del pittore: anche questo è un espediente molto simile al *Martirio di san Menna* di Madrid e al *Martirio di santa Afra* nella chiesa omonima di Brescia (fig. 285), quest'ultimo un quadro che porta la firma di Paolo Veronese, e che perciò, essendo eseguito con larga collaborazione, va plausibilmente collocato a una data di poco precedente alla morte del maestro<sup>90</sup>. Il riferimento a questi precedenti va individuato anche nelle pose del gruppo principale, che non è solo una rielaborazione di quello consolidato e utilizzato per numerose immagini di martiri con il carnefice che incombe alle loro spalle, prima fra tutti santa Giustina: Giuliana, come quasi tutti i santi al patibolo prodotti da Paolo e dalla bottega veronesiana a partire dal san Lorenzo di Verona, ha le braccia aperte: un gesto che pur nelle variazioni è segno di sofferenza e accettazione insieme, nonché di imitazione della crocifissione di Cristo. Se il gruppo canonizzato martire-carnefice permette l'istantaneo riconoscimento della tipologia iconografica, Carletto si era forse reso conto che la rappresentazione del martirio della santa non avrebbe permesso la sua immediata individuazione come Giuliana: tant'è che sul basamento dove si colloca la scena principale ha deciso di specificare la sua identità con un'iscrizione.

Secondo Jacopo da Varagine, Giuliana di Nicomedia fu martirizzata tramite una modalità piuttosto consueta, cioè per decapitazione. Ma la narrazione in realtà offre degli spunti che potrebbero caratterizzare inequivocabilmente l'immagine del martirio della santa, e che in effetti Carletto ha tentato di

---

89 Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliari*, cit., p. 127 e nota 70; ead., *Per Carletto Caliari*, cit., pp. 112.

90 Pignatti, *Veronese*, cit., cat. A33, p. 173. Crosato Larcher, *Per Carletto Caliari*, cit., p. 112 la attribuiva al solo Carletto, perché riscontrava un rapporto stilistico con le pale trevigiane.

raffigurare rimanendo fedele al testo<sup>91</sup>. Ella, prima dell'esecuzione capitale, fu “battuta con le verghe e appesa per i capelli per una mezza giornata”, e a questi supplizi senz'altro alludono i dettagli dello sgherro barbuto a sinistra con il fascio di verghe tenuto dietro la schiena, sotto la statua della divinità pagana (ricordo dalla tela con il *Martirio di san Sebastiano* del presbiterio della chiesa veneziana che si ritrova anche nel *Martirio di san Menna*), e di quella struttura in legno, altrimenti inspiegabile, che sorregge una carrucola da cui pende una corda. Il mestolo a terra, con il mantice e il recipiente di metallo che si vedono nell'angolo inferiore sinistro, si riferiscono a un altro tormento subito dalla protagonista: quello del piombo fuso versato sulla sua testa; così si spiega anche il cesto di vimini contenente del materiale di colore nerastro, cioè del piombo da fondere. Jacopo da Varagine racconta che tutte queste torture furono patite per volere di Eulogio, prefetto di Nicomedia, al quale Giuliana era promessa in sposa, ma a cui lei si rifiutava strenuamente essendo egli un pagano altrettanto indisponibile alla conversione al cristianesimo. Anche Eulogio trova spazio nella rappresentazione, in una figura che anche se di spalle è forse il brano migliore dell'intera pala (fig. 286): per la posa certamente più ricercata rispetto a quella degli altri personaggi, per i riflessi dell'armatura, per il cangiante mantello che trova corrispondenza anche nelle vesti di Giuliana. Assieme al paggio biondo che gli tiene l'elmo, che a sua volta è una variante del tipo raffigurato nello studio che si è attribuito a Benedetto e che è stato collegato alle tele di Palazzo Ducale con l'*Ambasceria persiana* e *Gli ambasciatori di Norimberga*<sup>92</sup>, Eulogio forma un gruppo che è riproposizione del medesimo dettaglio che ricorre, nella stessa posizione, nel *Martirio di san Menna* (fig. 287). Carletto a quanto pare aveva bene in mente il quadro di Madrid, che utilizza come modello compositivo e che ripropone persino nel dettaglio dell'iscrizione con il nome della martire: come si ricava da un'osservazione attenta, anche per san Menna il pittore aveva infatti eliminato ogni incertezza denominandolo proprio sulla lastra su cui avviene la sua

---

91 Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, cit., pp. 223-224.

92 Vedi *supra*, p. 66 e p. 71.

esecuzione<sup>93</sup>.

In questa immagine il pericolo di fraintendimento era più grave, ed è stato dunque scongiurato con una discreta iscrizione. Nel *Martirio di santa Giuliana*, invece, i dettagli per una corretta interpretazione dell'immagine in realtà sono stati introdotti, ma Carletto sembra abbia avuto timore che essa rimanesse difficile, tanto da integrarla con un'evidentissima scritta; o forse, si è attenuto così tanto al modello da ripetere l'espedito anche quando aveva messo in campo sufficienti elementi per il riconoscimento. Un confronto con uno dei pochissimi precedenti dello stesso soggetto dimostra come la presunta preoccupazione di Carletto fosse piuttosto infondata. Tra il 1524 e il 1526 il pittore e miniatore veronese Girolamo dai Libri fu incaricato di dipingere una predella raffigurante le *Storie dei santi Biagio, Sebastiano e Giuliana* (fig. 288) per la pala d'altare commissionata anni prima a Francesco Bonsignori e destinata a una cappella nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso di Verona, chiesa dove erano pure conservate le reliquie della santa<sup>94</sup>. È forse azzardato, anche se non del tutto escluso, ipotizzare che Carletto potesse conoscere questa pittura, ma ad ogni modo è interessante notare il differente approccio dei due artisti nei confronti della fonte agiografica. Pur trattandosi solo di un episodio da predella, Girolamo ha ideato un'immagine anche più anonima, nella quale i dettagli narrativi scelti da Carletto sono del tutto assenti: essa è distinguibile solo per la presenza del demone alato, un altro protagonista del racconto di Jacopo da Varagine a cui invece il giovane Caliaro non ha concesso alcuno spazio<sup>95</sup>.

L'interesse di Carletto è dunque quello di elaborare a tutti gli effetti un'immagine non fraintendibile e ben strutturata da dettagli consoni; la sua adesione al modello veronesiano in questi soggetti martiriali è totale sul piano

---

93 L'iscrizione, segnalata anche da Pignatti, *Veronese*, cit., cat. 280, p. 155, è: MARTIRIUM SCTI MENN.

94 Per questo dipinto vedi la scheda del catalogo contenuta in *Per Girolamo dai Libri pittore e miniatore del Rinascimento veronese*, a cura di Gino Castiglioni, catalogo della mostra tenuta a Verona, Museo di Castelvecchio (12 luglio 2008 – 15 febbraio 2009), cat. 25, p. 102.

95 Il racconto vuole che Giuliana, incarcerata, fosse visitata dal diavolo tentatore; nel momento supremo del martirio il diavolo, presente tra la folla di spettatori, venne scacciato con un'occhiata della santa (Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, cit., pp. 223-224).

della composizione, ma allo stesso tempo rappresenta una regressione dallo stesso, perché si focalizza unicamente sull'azione drammatica e non introduce la visione mistica del regno dei Cieli nella parte superiore della pala. Si tratta di un'assenza abbastanza clamorosa e difficile da comprendere, dato che, come si è visto, numerosi erano gli esemplari dipinti da Paolo a cui guardare. È evidente che Benedetto nelle due pale per San Teonisto senz'altro non è intervenuto in fase progettuale, perché le avrebbe impostate alla maniera paolesca, sezionandole nei due livelli sovrapposti; mentre Carletto adotta questo dispositivo solo per le congreghe di santi contemplanti la Madonna col Bambino. È possibile che in un periodo avanzato della sua produzione, come questo, egli volesse totalmente sganciarsi dalla pittura paterna, cercando di concepire personalmente un'immagine del martirio, tutta orientata alla visualizzazione del dramma del supplizio: ma la sua soluzione perde senz'altro in efficacia, almeno in relazione agli intenti edificanti che questi soggetti dovevano fornire.

## **Conclusioni**

Il contributo fornito in quest'occasione allo studio della bottega dei Caliari non ha mai avuto la presunzione di aspirare all'esaustività. Esistono ancora molte questioni da chiarire sia sul piano prettamente storico che su quello artistico; l'analisi di altre commissioni offriranno certamente nuovi spunti e nuove evidenze per comprendere un fenomeno davvero complesso come quello di un'impresa artistica. Tuttavia si è tentato di raccogliere la maggior quantità di indizi per delineare una visione quanto più possibile ampia e completa, e di perseguire questo scopo anche nello studio dei contesti specifici. A fronte di tanto materiale, documentario ma anche visivo, così eterogeneo e spesso abbastanza ostico e confuso da interpretare, è utile trarre qualche conclusione di ordine generale.

Il periodo preso in considerazione è quello che comprende gli anni estremi della vita di Paolo Veronese e il decennio successivo alla sua morte, quando operarono i suoi Eredi; perciò i problemi riguardanti la prima attività indipendente del maestro, in particolare a partire dal trasferimento a Venezia a metà degli anni Cinquanta, sono stati trascurati oppure sono stati presi in esame solo in termini generali. La documentazione indispensabile per avere un quadro della composizione della bottega di Paolo Veronese non ha prodotto novità sul novero delle personalità coinvolte, ma una riflessione attenta conduce a interessanti conclusioni sul piano della cronologia, che poi si riflettono sull'organizzazione del lavoro. Se il 1588 rappresenta un ovvio spartiacque per la produzione di bottega, i documenti provenienti dall'Arte individuano nel 1584 un'altra data essenziale per l'azienda Caliari: l'emancipazione in blocco da apprendisti a maestri degli artisti che la tradizione letteraria, confermata dalle immagini, riferisce alla sfera veronesiana (Montemezzano, Aliense e Alvise Benfatto), prova che in quell'anno si verificò una svolta importante. Non essendo documentate altre assunzioni successive, pare che dal 1584 la bottega abbia



seguito a pieno la sua vocazione di impresa a conduzione familiare e dall'impronta inequivocabilmente locale: per probabile volontà dello stesso Paolo Veronese, di essa facevano parte ufficialmente solo i parenti più diretti, che portavano il cognome del capobottega, e che sarebbero diventati gli “Eredi”: il fratello Benedetto e i figli Gabriele e Carletto. Alcuni anni prima della sua morte, peraltro imprevista, Paolo sembra dunque aver predisposto le condizioni per la successione, escludendo dalla squadra gli “estranei” al nucleo familiare (compreso il nipote Alvisè Benfatto) e servendosene al massimo come collaboratori chiamati a operare in caso di necessità. Le consuete dinamiche del passaggio di consegne presupponevano la designazione di uno dei figli come futuro direttore dell'azienda: questa era la norma, come dimostra l'esempio dell'obbligata nomina di Domenico Tintoretto a guida della bottega paterna<sup>1</sup>. Lo stesso Tiziano non aveva mai contato di consegnare la sua impresa a Francesco: oltre a non essere chiaro a chi spetti la maggior anzianità, questi morì prima del più famoso fratello; inoltre la strategia di Tiziano puntava esplicitamente sul secondogenito Orazio (coinvolgendo poi anche il secondo cugino Marco, come dimostra l'*Allegoria della Prudenza*)<sup>2</sup>. Si spiega così il ruolo subalterno che lo stesso Benedetto Caliarì sempre si attribuisce e che appare sia nella documentazione, sia nel suo profilo artistico prima e dopo il 1588: egli si ritiene sempre un artigiano altamente specializzato al totale servizio della bottega del fratello.

La morte improvvisa di Paolo costituì un grave problema nell'attuazione dei piani di successione. All'epoca Carletto, che era stato scelto come l'erede (e a cui si era puntato forse a causa del suo talento e della sua applicazione maggiori rispetto al primogenito Gabriele, relegato in una posizione assolutamente secondaria), nonostante la precocità in campo artistico era troppo giovane – aveva 18 anni – e non era ancora abbastanza maturo per dirigere l'azienda del

---

1 Vedi Stefania Mason, *Domenico Tintoretto e l'eredità della bottega*, in *Jacopo Tintoretto: actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 26-27/02/2007), a cura di Miguel Falomir, Madrid 2009, pp. 84-90.

2 Tagliaferro et al., *Le botteghe di Tiziano*, cit., pp. 275-282.

padre. Di necessità, si configurò così una situazione che nelle intenzioni dei Caliarì doveva essere per la bottega del tutto provvisoria, ma che di fatto si sarebbe rivelata come la stagione terminale della pittura veronesiana e che si potrebbe definire come “il periodo di reggenza” di Benedetto. Infatti, dal 1588 la sua direzione dello studio di famiglia fu puramente nominale, nulla più di un atto formale per non trasgredire le regole dell'Arte in attesa che Carletto fosse in grado di raccogliere l'eredità paterna; il rifiuto di Benedetto di sostituirsi al fratello si legge d'altronde anche nel suo testamento del 1591, quando a proposito del patrimonio familiare scriveva di “non aver niente per mio merito perché esso è stato quello che ha guadagnato e di ragion doveria esser tutto suo [di Paolo]”. Questo periodo di reggenza è contraddistinto non a caso dalle opere firmate collettivamente *Haeredes Pauli*, e dal 1588 si prolunga fino alla metà degli anni Novanta: sicuramente ancora nel 1593, quando Gabriele andava a riscuotere i pagamenti per le tele di san Giacomo della Giudecca per conto anche degli altri Eredi.

In questo lasso di tempo non sono note tele firmate dal solo Benedetto, prerogativa che a quanto pare egli non si riservò mai. In contemporanea è però individuabile il progressivo lancio del nome di Carletto, testimoniato da diverse tele da lui firmate, spesso specificando di essere figlio di Paolo, molte delle quali erano pale destinate alle chiese della terraferma. All'epoca dei suoi due dipinti per la chiesa di san Teonisto di Treviso (1595-1596) Benedetto era però ancora capobottega: nello studio rimane apparentemente defilato, ma è lui il reale orchestratore dell'ascesa del nipote. In fin dei conti, oltre ad essere una mossa imprenditoriale, che cos'era il lavoro collettivo degli *Haeredes* se non un espediente per trasmettere l'arte al giovane rampollo tramite la cooperazione? Il suo sostegno dovette essere costante, anche se col tempo lo zio dovette pensare di affievolirlo per dare sicurezza al nipote: appare eloquente a tale proposito ancora il confronto delle pale di san Teonisto con altre che portano la firma di Carletto ma in cui si può distinguere ancora l'intervento di Benedetto (come per esempio nella pala raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Margherita*,

*Maddalena e Frediano* oggi agli Uffizi). Quanto alla sua formazione, inoltre, qui si è voluto ridimensionare l'ipotesi di un forte influsso di Francesco Bassano sull'opera del giovane Caliarì, sulla base della quale si è sempre delineato il suo profilo artistico; si tratta di un problema da chiarire, ma la sua portata è stata in passato troppo amplificata.

La prematura morte di Carletto alla fine del dicembre del 1596 fu una disgrazia che infranse i progetti di Benedetto (che già erano stati di Paolo) e che determinò l'inesorabile estinzione della bottega di lì a un paio d'anni, quando sarebbe morto anche lo zio. Le parole abbastanza asettiche del secondo testamento di Benedetto, che suona molto meno elaborato e accorato del primo, sembrano quasi esprimere la sua completa rassegnazione nei confronti del destino dell'impresa di famiglia. Gabriele era stato infatti destinato ad aiutare il fratello Carletto, come Benedetto aveva sempre fatto fino alla morte di Paolo: la mancanza di opere a lui sicuramente riferibili ne è una prova. Come si è spiegato, l'unica evidenza della sua produzione indipendente, cioè la pala della parrocchiale di Liettoli, è di difficile datazione; tuttavia non è escluso che essa possa essere un deludente tentativo di Gabriele di portare avanti la bottega dopo la morte dei parenti. Questa ipotesi si formula in virtù di quella firma che, vivo Carletto, egli difficilmente avrebbe potuto dichiarare nella sua posizione. Il tentativo si sarebbe esaurito quasi subito: come unico erede superstite (la sua uscita di scena avvenne, lo si ricorda, il 19 maggio 1631), egli dovette preferire la gestione del patrimonio familiare, beneficiando delle rendite derivate dalle terre acquisite, oppure dedicarsi ad altre attività, come quella di mercante tramandata da Ridolfi.

La trattazione ha dunque privilegiato i parenti stretti di Paolo Veronese, ma in maniera funzionale al discorso sono stati coinvolti anche altri pittori che facevano parte della compagine veronesiana: di essi non si è fornito un profilo completo, ma si è ragionato a proposito della loro conformità o meno all'arte dei Caliarì. L'artista che mette in pratica con più consapevolezza l'insegnamento veronesiano è Francesco Montemezzano, individuato come condiscipolo di

Aliense sotto la speciale guida di Benedetto Caliari: ciò suggerisce che quest'ultimo poteva avere l'incarico non secondario di occuparsi direttamente anche della formazione degli allievi, come del resto si è compreso studiando il contesto della sala del Vescovado di Treviso. Benedetto trasmette in particolare al Montemezzano una notevole perizia nella costruzione dell'immagine, sia in riferimento alle architetture scenografiche, come dimostrano alcuni episodi che gli si possono attribuire del ciclo di affreschi di casa Ragazzoni, sia in termini di composizione. Da quest'ultimo punto di vista si sostiene la rivalutazione della pala per la parrocchiale di Lonigo come opera fondamentale per comprendere l'esito dei suoi ragionamenti sugli schemi ma anche sul linguaggio e i contenuti della pittura veronesiana nel periodo di attività indipendente. Aliense risulta invece assai meno vincolato alla bottega Caliari, e più avanti negli anni il retaggio di quella sua formazione fu in gran parte superato col contributo di molteplici fonti d'ispirazione, ivi compresa una particolare attenzione anche per Tiziano e Tintoretto: ciò è comprovato in immagine, ad esempio, da uno dei suoi quadri più riusciti, vale a dire la *Flagellazione di Cristo* che oggi si trova ai santi Giovanni e Paolo (fig. 289), evidentemente derivata da moduli tintoretteschi<sup>3</sup>.

Per quanto riguarda Alvise Benfatto, che come nipote di Paolo e Benedetto avrebbe potuto continuare di diritto a lavorare nel loro studio, la sua estromissione dall'eredità corrobora l'ipotesi della sua esclusione anche dal lavoro di bottega alla stessa data di Montemezzano e Aliense, come documentato. Tuttavia risulta davvero sospetta la sua appropriazione di motivi e iconografie di Paolo, desunti spesso di peso o del tutto copiati; ciò sicuramente complica la faccenda riguardante il possibile mantenimento di contatti con i Caliari. Abbastanza clamorosa è la datazione della tela firmata per la chiesa dell'Angelo Raffaele, che è del 1587: già prima della morte di Paolo, Benfatto si dedicava a questa attività che si potrebbe definire di plagio, se non persistesse l'incertezza che essa fosse in qualche misura tollerata dai Caliari anche per un periodo

<sup>3</sup> Boccassini, *Profilo dell'Aliense*, cit., pp. 117-118. Stando alle sue informazioni, la tela era stata dipinta per una confraternita di Belluno e faceva parte di un piccolo ciclo incentrato sugli episodi della Passione.

cronologicamente avanzato come quello dei dipinti a lui attribuiti nell'Oratorio della Trinità di Chioggia. Per adesso l'unica sicurezza si individua nella sua aspirazione a diventare il pittore più marcatamente veronesiano tra gli artisti che intrapresero una carriera esterna all'impresa degli Eredi.

Risulta evidente che il lavoro in bottega, prima e dopo la morte di Paolo, era improntato a un metodo in cui la pratica della riproduzione era di norma riservata ad alcune serie iconografiche evidentemente di successo, col conseguente privilegio del principio di variazione. Quest'ultima tipologia di produzione era attuata in maniera preponderante anche in quella che è stata definita come “fabbrica delle immagini”, cioè la bottega tizianesca del periodo tardo, oberata da una forte domanda di opere d'arte conseguente al prestigio raggiunto dal cadorino come pittore di Carlo V e Filippo II<sup>4</sup>. I collaboratori stretti di Tiziano utilizzavano questo metodo sistematicamente per generare delle variazioni su di un tema pittorico, assunto come modello compositivo modulabile, attraverso il cambiamento e la ricombinazione degli elementi figurativi; non è un caso che le riproduzioni totalmente fedeli alle tele del maestro siano assai scarse, in genere realizzate da imitatori esterni all'atelier, o successivi, che intendevano esercitarsi con la copia o trarre guadagno con la falsificazione. Si può affermare che la preferenza per il principio di variazione fosse comune all'interno delle botteghe di pittori, perché univa all'esercizio di una corretta definizione delle figure, tramite cartoni e disegni, la pratica di un'originale ed efficace costruzione dell'immagine. La bottega di Veronese non era un'eccezione, e l'osservazione delle serie con lo stesso soggetto, per esempio quelle dell'*Annunciazione* e del *Cristo con il centurione* (figg. 290, 291), ne sono una prova. I diversi esemplari di entrambi i tipi iconografici dimostrano che a partire dal “canovaccio” figurativo (schema fisso sul piano compositivo, ancorché variabile nei dettagli) costituito dal gruppo principale dei protagonisti, lo stesso maestro e i suoi collaboratori introducevano delle differenziazioni anche nette da una tela all'altra, che investivano soprattutto i dettagli di scenografia e

---

<sup>4</sup> Tagliaferro et al., *Le botteghe di Tiziano*, cit., pp. 223-273.

ambientazione, ma anche il numero e le pose dei personaggi (ed è proprio ragionando su questo punto che spicca il caso di Alvise Benfatto, recidivo ripetitore anche nella maturità, a differenza dei suoi condiscipoli, come dimostra la sua versione all'Angelo Raffaele). Al confronto con la tarda produzione della bottega di Tiziano, considerando per esempio le repliche di *Venere con il musicista*, sembra che nell'atelier veronesiano fosse mantenuta una più spiccata libertà rispetto al modello di riferimento e che la fabbricazione di carattere seriale si potesse avvalere di rilevanti innovazioni in fase di elaborazione dell'immagine.

Allo stesso tempo, sono però giunte fino a noi diverse ottime repliche di quadri dipinti da Paolo, che spesso vengono attribuite alla sua bottega, come è il caso delle molteplici versioni del *Ritrovamento di Mosè*<sup>5</sup> (figg. 292-298) o de *Il poeta fra vizio e virtù*<sup>6</sup> (figg. 300-302), e questa sembra essere una peculiarità del caso di Veronese. Per la maggior parte di questi dipinti non è possibile confutare l'assegnazione alla bottega e dimostrare che si tratti di redazioni di imitatori, magari in anni successivi; sebbene sia noto che l'arte di Veronese nel XVIII secolo costituiva un'attrattiva non solo per i pittori veneziani (figg. 299, 303-305)<sup>7</sup>. Che tale pratica fosse all'eventualità attuata all'interno della stessa bottega è dimostrato per esempio dalle due rappresentazioni quasi del tutto identiche del *Battesimo* firmate dagli Eredi, la cui iconografia si avvale però di pochi dettagli desunti dalle precedenti interpretazioni del soggetto da parte del maestro. Va inoltre rilevato che la replica di un'opera già esistente doveva servire a soddisfare rapidamente una richiesta: forse per questo, e non certo per affinare le sue scarse capacità, Gabriele fece ricorso alla replica nel momento in cui si trovò costretto a provvedere da solo alla realizzazione della pala di Liettoli.

---

5 Assunto come caso paradigmatico da Gisolfi, *Collaboration and Replicas*, cit., p. 81.

6 Pignatti, *Veronese*, cit., cat. 245, p. 148. Esiste una copia fatta da François Boucher oggi conservata al Museu de Arte di San Paolo del Brasile.

7 Baxandall e Alpers hanno dimostrato che il *Ritrovamento di Mosè* fu un soggetto che Tiepolo elaborò confrontandosi con le tele di Veronese, di cui voleva essere ed era stato designato come continuatore dopo la morte di Sebastiano Ricci. Secondo i due studiosi, la riproduzione da Veronese è una componente fondamentale per la formazione di quella che essi definiscono "l'intelligenza figurativa" di Tiepolo, cioè la sua peculiare capacità nella costruzione dell'immagine (vedi Svetlana Alpers e Michael Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Torino 1995, pp. 23-33).

La riproduzione e la differenziazione nella bottega dei Caliari non erano i metodi di produzione esclusivi, né i più utilizzati. Si sono individuate prove dell'applicazione sia di Benedetto che di Carletto nei disegni preparatori, inviati a Paolo per ottenerne l'approvazione: questo dimostra come il maestro, a differenza di altri contemporanei e precedenti, non pretendeva la prerogativa nell'invenzione ma quella del giudizio di qualità, mentre conferma che nella bottega veronesiana, più che in altre a Venezia nello stesso periodo, la prassi del disegno era tenuta nella massima considerazione come fondamentale momento di elaborazione dell'immagine, in una fase progettuale che coinvolgeva tutti i membri della squadra<sup>8</sup>. Nelle pitture a lui attribuite, la tendenza di Benedetto è quella di introdurre il principio di variazione soprattutto nelle architetture, e in qualche caso nella raffigurazione dei personaggi: ciò si riscontra soprattutto in molte *Cene*. È poi in occasione delle imprese decorative a fresco che egli dovette assumere un'indipendenza quasi pari a quella di un maestro, dirigendo il cantiere e il lavoro dei sottoposti. Per tutti gli Eredi, quando non dipinsero su progetti lasciati in sospeso dal maestro, la differenziazione rispetto ai modelli è abbastanza marcata e la ripresa di motivi di Paolo si limita ad alcuni dettagli, magari quelli più significativi. Carletto sembra fin dagli esordi aspirare a una propria personalità artistica individuata, per l'ovvia ragione che i fratelli Caliari avevano investito su di lui per la continuazione dell'attività artistica; eppure anch'egli ogni tanto non si risparmia qualche citazione.

Nel periodo e per le commissioni presi in esame, non si conoscono precise testimonianze per l'individuazione di pittori assunti occasionalmente da Paolo; a riguardo sono pochi pure gli indizi. Quanto al possibile intervento di Christoph Schwarz a fianco di Benedetto Caliari a villa Giunti esistono ancora troppe incertezze per poter trarre delle conclusioni sulle motivazioni e le modalità di coinvolgimento di un pittore estraneo alla bottega; inoltre il suo soggiorno in Italia, che fa di questo artista una meteora nell'ambito della pittura veneta dell'ottavo decennio, alimenta l'impressione che la sua collaborazione, nel caso si

---

<sup>8</sup> Su questo punto concordiamo con Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., p. 156.

rendesse accertabile, non dipendesse specificamente dalla volontà dei Caliarì. Anche Ludovico Pozzoserrato, il pittore fiammingo che si stabilì e operò a Treviso negli ultimi decenni del Cinquecento, sembra avvicinarsi alle tematiche veronesiane, ma forse più per inevitabile confronto tra le opere presenti in città piuttosto che tramite relazioni dirette e durature con gli Eredi. Anche queste riflessioni inducono a delineare l'immagine dell'atelier dei Caliarì come nucleo piuttosto chiuso, composto in sostanza dagli artisti di famiglia, a cui potevano collaborare artigiani che vi intrattenevano rapporti fortemente fiduciosi e personali. Questo si percepisce anche dopo il 1588, come si deduce dai tardi documenti riguardanti un pittore dal catalogo molto scarno come Pace Pace, il cui nome compare tra i testimoni nell'ultimo testamento di Benedetto<sup>9</sup>, e che sempre nel 1598 svolse la stessa funzione, assieme allo scultore Girolamo Campagna, al matrimonio di Gabriele Caliarì con Angela Galina celebrato il 15 giugno<sup>10</sup>.

Dall'unione di Gabriele e Angela nacque Giuseppe, a cui si devono alcune delle informazioni raccolte da Ridolfi, e che fu custode di ciò che restava del patrimonio familiare. Dall'inventario redatto il 14 agosto del 1682 dei beni mobili rinvenuti nella sua casa di san Geremia, da trasmettere indivisi tra i figli Francesco e Gabriele (il primo abate e il secondo addottoratosi presso lo Studio di Padova), ma che a causa della morte del secondo andranno a Francesco, risulta che egli possedeva ancora numerosi quadri, stampe, disegni, “modelli” e “abbozzi”, di cui viene quasi sempre sommariamente indicato il soggetto. Tentare però un'identificazione con opere oggi sopravvissute è decisamente arduo, anche perché non tutti questi prodotti dovevano essere stati eseguiti da Paolo e dagli Eredi. Si trattava prevalentemente di quadri e studi di soggetto religioso, ma, a conferma di quanto narrato da Ridolfi, erano numerosi anche i ritratti. Il gran numero di esemplari con lo stesso soggetto, o con soggetto già dipinto da Paolo,

---

9 ASVe, Archivio Notarile, Testamenti Tomasi Giovan Battista, b. 977, n. 110. Le informazioni più aggiornate sull'artista si trovano in Huber, *Paolo Veronese*, cit., pp. 100-104, ma le proposte dello studioso vanno valutate con grande cautela, soprattutto in fatto di cronologia.

10 Per quest'ultima testimonianza riguardante Pace Pace vedi Ricciotti Bratti, *Notizie d'arte e di artisti*, in “Nuovo Archivio Veneto”, anno XV (1915), tomo XXX, parte II, p. 431. Ringrazio Mattia Biffis per le interessanti indicazioni che mi ha gentilmente fornito su questo artista.



rende più che plausibile la supposizione che nell'elenco fossero comprese soprattutto repliche di bottega. Le tele di Paolo circolavano nel mercato collezionistico già nei primi anni del Seicento, forse ad opera del primogenito Gabriele: anche alla vendita dei quadri, e non solo alla sua attività di mercante di lana, potrebbe infatti alludere Ridolfi parlando genericamente di “mercatura”<sup>11</sup>. Alla morte di Benedetto, i quadri non venduti dovevano trovarsi nella casa di San Samuele prima dell'imprecisato trasferimento nella parrocchia di San Geremia; si conservavano inoltre anche molti disegni, che spesso vengono indicati come riposti in “casselle” e “armeri”. Questo inventario rimane finora la sola testimonianza sulla condizione materiale della bottega – peraltro incompleta a causa della scelta deliberata di trascurare la trascrizione delle voci riguardanti il mobilio di casa – e consultabile solo tramite la pubblicazione di Gattinoni, poiché non se ne conosce l'attuale ubicazione<sup>12</sup>. Rimane comunque interessante perché in esso è compreso l'elenco dei beni presenti nella casa di sant'Angelo di Treviso, che significativamente è definita “casa dominical”, a conferma della sua funzione principale di centro di controllo delle risorse derivate dalle terre di proprietà della famiglia. Anche qui, oltre a delle statue (è segnalato un mezzo busto che rappresentava lo stesso Paolo), c'erano alcuni quadri, tutti di soggetto religioso, ma non è accertabile se essi fossero di mano dei Caliari o facessero

---

11 Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, p. 346. Per il successo delle opere di Veronese tra i collezionisti, soprattutto nel mercato inglese, un riassunto è stato fornito da Klara Garas, *Veronese e il collezionismo del Nord nel XVI-XVII secolo*, in *Nuovi studi*, cit., pp. 16-24. I recenti documenti posti all'attenzione da Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., pp. 397-412 sono molto interessanti per comprendere gli sviluppi dell'attività del primogenito di Paolo: nei registri dell'Archivio Patriarcale di Venezia dove sono riportati i battesimi dei figli di Gabriele, che coprono il primo decennio del Seicento, egli progressivamente e con relativa rapidità rinuncia a chiamarsi “pittore” per preferire la definizione professionale di “mercante di lana”. Sempre grazie ai ritrovamenti di Dalla Costa, trova una certa conferma l'ipotesi qui presentata dell'operato di Gabriele nel commercio dei dipinti di Paolo: lo studioso segnala che al battesimo della figlia Caterina Angela (27 febbraio 1607), fecero da padrini il pittore Sante Peranda e il mercante di opere d'arte Daniel Nys; quest'ultimo fece da intermediario per esempio nell'acquisto del ciclo di *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento* da parte del duca di Buckingham.

12 Gattinoni, *Inventario di una casa veneziana del secolo XVII*, cit. L'autore sostiene che fu il padre ad acquistare il manoscritto. Cfr. le considerazioni in proposito di William Roger Rearick, *Paolo Veronese disegnatore*, in *Paolo Veronese: disegni e dipinti*, catalogo della mostra, Venezia, 26 marzo – 10 luglio 1988, pp. 44-45. Gisolfi, *Collaboration and Replicas*, cit., p. 80, di Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese*, cit., pp. 219-222.

semplicemente parte dell'arredo: la registrazione di un “abbozzo” di una *Natività* potrebbe tuttavia far propendere per la prima ipotesi<sup>13</sup>. Ad ogni modo, a quel tempo la grande produzione artistica dei Caliari era terminata da un pezzo, e la pittura di Veronese già si prestava allo studio e all'imitazione da parte delle nuove generazioni di artisti, che avrebbero ridato lustro alla pittura veneziana nell'ultimo periodo della Repubblica.

---

13 Vedi Ivi, p. 49, inv. n° 1015: “Un quadreto soazeta d'albeo bianca, è abbozzo, la Natività di Nostro Signor segnato n° 3 alto quarte 2 ½ – largo quarte 3”.

## Regesto

Oltre ai documenti consultati, si raccolgono in ordine cronologico e in forma riassuntiva anche quelli già noti e utili per una considerazione quanto più completa del problema riguardante i membri della bottega dei Caliarì: pertanto questo può essere collazionabile con quello fornito da Pignatti (1976), a cui si rimanda per informazioni specificamente riguardanti la personalità di Paolo Veronese.

**1555:** Francesco Montemezzano è battezzato nella parrocchia di San Giorgio in Braida a Verona (Brenzoni 1972).

**1556:** Nella ricevuta di pagamento datata 16 gennaio per le tele del soffitto della chiesa di San Sebastiano, a fianco di Paolo è citato più volte, oltre a un “Antonio pitore”, un “Benedecto da Verona” che è riconoscibile come il fratello Benedetto Caliarì: sono le prime attestazioni dell'attività artistica di quest'ultimo (Pignatti 1976, doc. 10).

**1557:** Nell'anagrafe veronese Francesco Montemezzano è registrato di due anni d'età e residente nella parrocchia di San Giorgio in Braida (Brenzoni 1963).

**1562:** A quest'anno risale la prima testimonianza di investimenti nelle proprietà fondiarie da parte di Paolo Veronese, con l'acquisto di alcune terre nel contado di Castelfranco (Battilotti 1985).

**1563:** In una lettera datata 6 maggio inviata al vescovo di Treviso cardinale Francesco Pisani dalla villa “Soranza” di Treville, Francesco Soranzo si definisce rettore della chiesa di San Daniele a Treville e della dipendente cappella di Sant'Andrea oltre il Muson da un anno (Liberati 1974, vol. VI, doc. LXXIX).

**1564:** In data 27 luglio lo stampatore Tommaso Giunti redige il suo testamento, in cui dichiara le sue possessioni di Magnadola (ASVe, Notarile Testamenti, Testamenti Canal Angelo, b. 211, c. 156v; pubblicato da Camerini 1927).

**1565:** Dichiarazione datata 15 maggio ai Soprintendenti alle decime del clero di Francesco Soranzo: la *domus presbiterialis* di Sant'Andrea oltre il Muson è male in assetto e il pievano intende riedificarla, nonostante la scarsità di denaro (ASVe, Soprintendenti alle Decime del Clero, b. 29, *Collettori Decime Ecclesiastiche. Estimo 1564, Trevisana e Bellunese. Condizioni*, c. 304).

In data 30 dicembre, il vescovo di Treviso Giorgio Corner promulga le *Costituzioni per la diocesi* (testo pubblicato da Liberali 1971, vol. IV, Appendice I, pp. 354-355).

**1566:** Dichiarazione datata 14 giugno presentata ai Savi alle Decime da Giovanni Maria Giunti, fratello di Tommaso, in cui dichiara le sue possessioni a Magnadola (ASVe, X Savi alle Decime in Rialto, Condizioni di Decima 1566 San Marco, b. 126, n. 383).

Dichiarazione datata 14 giugno presentata ai Savi alle Decime da Francesca Giunti, moglie di Tommaso, in cui dichiara le sue possessioni a Magnadola (ASVe, X Savi alle Decime in Rialto, Condizioni di Decima 1566 San Marco, b. 126, n. 384).

**1567:** In data 24 aprile, dal verbale della visita pastorale di Giorgio Corner alla parrocchia di Sant'Andrea oltre il Muson, dipendente dalla chiesa di San Daniele a Treville, si apprende che la *domus presbiterialis* dove era residente Francesco Soranzo è oggetto di ristrutturazioni a causa delle sue precarie condizioni. Inoltre, diversi testimoni accusano Soranzo di tenere una donna non sposata in casa, di nome Lucia (ACVTV, Curia, Visite pastorali, b. 5, *Visita pastorale 1567 fatta dal vescovo Giorgio Cornaro alle parrocchie descritte nell'elenco*, cc 510v-513r).

**1568:** In data 7 settembre Gabriele Antonio Caliarì è battezzato nella parrocchia di San Samuele; il padrino è l'ammiraglio Agostino Barbarigo di Giovanni (Pignatti 1976, doc. 35).

**1569:** Una mappa del territorio della podesteria di Motta di Livenza mostra villa Giunti di Magnadola come “caxa Illustrissimo Zonta”, cioè Lucantonio il Giovane (pubblicata in Scalon 1990).

**1570:** In data 4 giugno Benedetto si reca a Magnadola: la testimonianza si ricava da un'annotazione nel *verso* di un disegno oggi conservato a Rotterdam (Dalla Costa 2012).

In data 20 luglio Carlo Giusto Caliarì è battezzato nella parrocchia di San Samuele; il padrino è “Piero avvocato” (Pignatti 1976, doc. 36).

In una lettera datata 11 ottobre, il nunzio apostolico a Venezia Giovanni Antonio Facchinetti informa il segretario di Stato, il cardinale Girolamo Rusticucci, delle condizioni fatiscenti del Vescovado di Treviso e della necessità di ristrutturazioni (documento pubblicato da Liberali 1974, vol. VI, doc. XCVII).

Dall'anagrafe veronese Francesco Montemezzano risulta ancora residente nella parrocchia di San Giorgio in Braida presso i genitori (Brenzoni 1963).

**1571:** Un atto rogato dal notaio trevigiano Daniele Padova, datato primo giugno, attesta l'inizio del cantiere per la ristrutturazione e l'ampliamento del monastero di San Teonisto di Treviso: Marcantonio Gandino assume il ruolo di supervisore dei lavori (ASTv, Archivio Notarile I serie, b. 941, alla data). Allegato a un altro atto dello stesso fascicolo datato 4 agosto si rintraccia una scrittura di mano di Gandino.

**1573:** In un atto rogato dal notaio Marcantonio Cavaneis in data 3 gennaio, Paolo affida una procura a Francesco Soranzo per porre fine al contratto a livello delle terre di Castelfranco sottoscritto da Giovanni Piacentini (ASVe, Archivio Notarile, Atti

Marcantonio Cavagnis, b. 5800, cc. 9v-10r).

**1574:** Francesco Montemezzano “*et Ser Antonio eius fratre*” sono documentati come aiuti di Benedetto Caliari per la realizzazione del ciclo di affreschi della sala del Vescovado di Treviso, come appare in una *emptio* rogata in data 18 maggio nella cancelleria del palazzo vescovile dal notaio trevigiano Antonio Sovernico (ASTv, Archivio Notarile I serie, *Atti Sovernico Antonio*, b. 834, *Protocolum Dni. Antonii de Sovernico*, c. 49) e come già segnalato da Bampo (BCT, Ms. 1410).

**1575:** In data 30 marzo, Paolo e il fratello Benedetto sono attestati a Udine per dipingere il soffitto della Sala Consiliare del Castello di Udine; essi sono definiti “*Patavii habitantes*” (Maniago 1823, doc. CXLVIII).

**1576:** In un atto rogato dal notaio trevigiano Daniele Padova, datato 27 febbraio, compare nuovamente Marcantonio Gandino come supervisore ai lavori del cantiere del monastero di san Teonisto (ASTv, Archivio Notarile, I serie, b. 942, alla data).

**1578:** Una lettera di Paolo inviata a Marcantonio Gandino in data 20 marzo 1578 riferisce che la pala per l'altare maggiore della chiesa del monastero di Santa Maria Maddalena di Treviso, raffigurante il *Noli me tangere con l'estasi di Maddalena*, era compiuta e pronta per essere spedita (pubblicata da Garton 2012).

**1579:** Dai libri di spese redatti dall'abadessa di San Teonisto si apprende della spesa di 30 lire per “braza 29 tella per depenzer” per il quadro raffigurante le *Nozze di Cana* destinato al refettorio (ASTv, Corporazioni religiose soppresse, San Teonisto di Treviso, b. 68, *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1578*, c. 47r).

In data 4 maggio l'abadessa spende 12 lire per inviare la tela presso la bottega dei Caliari a Venezia (ASTv, Corporazioni religiose soppresse, San Teonisto di

Treviso, b. 68, *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1579*, c. 43r).

**1580:** In data 5 settembre l'abadessa di San Teonisto registra il pagamento di 495 lire “a m. Paulo depentor a conto del quadro del refetorio”; il giorno 22 dello stesso mese salda il conto con venti stare di frumento (ASTv, Corporazioni religiose soppresse, San Teonisto di Treviso, b. 68, *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1580*, c. 44r).

**1582:** In data 6 marzo il nobiluomo trevigiano Guglielmo Ravagnini vende a Paolo Veronese una terra nella contrada di Sant'Angelo di Treviso; come acquirente è citato anche il fratello Benedetto Caliari (Pignatti 1976, doc. 58; ASTv, Archivio Notarile (I serie), *Atti Bolognato Enea*, b. 829, cc. 13v-14v).

In data 17 marzo Benedetto Caliari, agendo in nome del fratello, deposita 350 ducati al Monte di Pietà di Treviso per l'acquisto delle terre di Sant'Angelo (Pignatti 1976, doc. 59; documento non più rintracciato tra gli atti del notaio Eusebio da Spilimbergo in ASTv).

In data 4 maggio avviene la ratifica del contratto per l'acquisto delle terre a Sant'Angelo: Benedetto Caliari è presente come testimone a nome del fratello (Pignatti 1976, doc. 60; Archivio di Stato di Treviso, Archivio Notarile (I serie), *Atti Bolognato Enea*, b. 829, cc. 34v-36r).

Dichiarazione datata 9 agosto presentata ai Savi alle Decime da Paolo Veronese, che risulta residente a san Samuele (ASVe, X Savi alle Decime di Rialto, *Estimo 1582*, b. 157 bis, c. 465).

**1583:** In data 30 maggio, Angela Gandino di Marcantonio è accolta come novizia fra le benedettine di San Teonisto (documento inedito: ACVTv, Curia, Monialium b. 2, *Monialium 1578 – 1594*, alla data).

In data 6 novembre Alvise Benfatto del Friso (se in lui si deve riconoscere il “Ludovico Veronese” menzionato dalla documentazione) partecipa al concorso per la realizzazione della pala per l'altare della Scuola dei Marzeri nella chiesa di San Zulian, vinto da Palma il Giovane (Minelli 1998-1999; cfr. Mason 1984, cat. 497).

In data 12 novembre Francesco Montemezzano è a Sacile come padrino al battesimo di Martino Nicolò Vitale di Gerolamo in San Nicolò (Introvigne 1994).

In data 13 dicembre, Antonio Vassillacchi detto l'Aliense presenta due progetti di altari o di gonfaloni a dei committenti ignoti (uno è conservato a Londra, British Museum, l'altro a Parigi, Louvre; entrambi pubblicati per la prima volta da Meijer 1998).

**1584:** Prima attestazione di Paolo Veronese come maestro iscritto all'Arte dei Dipintori (BMC, ms. XIX, c. 5 v.; pubblicato da Favaro 1975).

Francesco Montemezzano, Antonio Vassillacchi detto l'Aliense e Alvise Benfatto del Friso si emancipano dalla condizione di apprendisti e divengono maestri iscritti all'Arte dei Dipintori, come si apprende dalla trascrizione dei *Libri dei matricolati* di Moschini (BMC, ms. XIX, pubblicato da Favaro 1975).

In data 26 maggio Francesco Montemezzano presenta il progetto per un altare a dei committenti ignoti (disegno conservato a Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. AE1393, pubblicato per la prima volta da von Hadeln 1926, cat. 46).

In data primo giugno Paolo invia una lettera a Francesco Soranzo “a Santo Andrea de la Soranza” in cui si dichiara soddisfatto dei servizi del pievano in relazione ad alcuni affari condotti per suo conto. Si lamenta inoltre di mancati pagamenti da parte della famiglia Spinelli (Piero Caliari 1888 e Dalla Costa 2012, Appendice I, doc. 21; documento conservato in BNM, Cod. Marc. Latino cl. XIV, n. CLXV, c. 75).

**1585:** In data 18 gennaio, Elena Gandino di Marcantonio è accolta come novizia fra le



benedettine di San Teonisto (documento inedito: ACVTv, Curia, Monialium b. 2, *Monialium 1578 – 1594*, alla data).

In una nota dei Provveditori al Sal, Francesco Montemezzano risulta aver dipinto i *Trofei* per il soffitto della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale (Brenzoni 1963).

**1586:** In data 18 marzo Paolo invia una lettera il cui destinatario è evidentemente Francesco Soranzo: il pittore lo prega di agire per riscuotere a nome suo i pagamenti dovutigli da Giacomo Spinelli (Piero Caliari; Dalla Costa 2012, Appendice I, doc. 23).

**1588:** A una data imprecisata prossima alla morte del padre, Carletto invia a Paolo un disegno da Poisolo “per la Sala di Ca Cornaro a Poisolo per il spazio grande”; la lettera è indirizzata a “S. Apostolo, Venezia” (disegno conservato a Monaco, Staatliche Graphische Sammlung; riprodotto in Cocke 1984).

Morte di Paolo Veronese in data 19 aprile 1588 a San Samuele, “de punta e febre” (ASVe, Provveditori alla Sanità, *Necrologi*, b. 820, alla data).

Alla morte di Paolo Veronese, Benedetto Caliari è iscritto all'Arte dei dipintori come maestro, ed è dunque a capo della bottega di famiglia (BMC, ms. XIX, c. 11 r.; pubblicati da Favaro 1975).

In data 16 agosto Benedetto Caliari invia una lettera a monsignor Francesco Soranzo; accompagna un regalo (BNM, Cod. Marc. Latino cl. XIV, n° 165, c. 76; parzialmente pubblicata da Cicogna 1824-1853, vol. V).

In un atto rogato dal notaio Marcantonio Cavagnis in data 6 settembre, Benedetto affida una procura a monsignor Francesco Soranzo per la riscossione di tutti i debiti dovuti alla famiglia Caliari alla morte di Paolo (ASVe, Archivio Notarile, Atti Marcantonio Cavagnis, b. 3311, alla data; vedi Dalla Costa 2012, Appendice II, doc. 5).

Con ogni probabilità la lettera inviata da Benedetto Caliarì a Jacopo Contarini risale a poco tempo dopo la morte di Paolo (Cicogna 1824-1853, vol. IV).

**1589:** In una lettera del 6 agosto, Giovanni Battista Leoni invita Francesco Montemezzano a Roma (Introvigne 1994).

In data 20 settembre Benedetto Caliarì, per conto degli Eredi, riceve il pagamento per la pala d'altare raffigurante la *Conversione di san Paolo* per la basilica di Santa Giustina di Padova (Milanesi-Pini 1876).

**1590:** In data 13 settembre Gabriele Caliarì, per conto degli Eredi, riceve il pagamento di cinquanta ducati per il *Convito in casa di Simone* destinato al refettorio del monastero di San Giacomo della Giudecca (ASVe, San Giacomo della Giudecca, b. 17, n. 687, alla data).

**1591:** Benedetto redige il suo primo testamento in data 11 gennaio (ASVe, Archivio Notarile, Testamenti Marcantonio Cavagnis, b. 193, n. 168).

In data 2 marzo Gabriele, per conto degli Eredi, riceve il pagamento di cinquanta ducati per le tele del soffitto del refettorio del monastero di San Giacomo della Giudecca (ASVe, San Giacomo della Giudecca, b. 17, n. 687, alla data).

**1592:** Risale al 14 novembre il primo dei pagamenti fatti a un maestro Francesco de Sechi “tajapiera” per la costruzione dell'altare della chiesa del monastero di Ognissanti di Treviso che avrebbe ospitato la tela con l'*Adorazione dei pastori* firmata dagli Eredi (ASTv, Corporazioni religiose soppresse, Ognissanti di Treviso, b. 39, *Scritto de receveri de maestro Francesco taglia pria da Fener de doi altari*). L'ultimo pagamento si rintraccia in data 17 aprile 1594.

In data 9 ottobre Elena Accialini di Domenico (nipote di Mario Accialini che trasporterà la pala con *Il martirio di santa Giuliana* al monastero di San Teonisto) è accolta come novizia tra le benedettine dello stesso monastero (documento inedito:

ACVTv, Curia, Monialium b. 2, *Monialium 1578 – 1594*, alla data).

**1593:** In data 11 maggio, dal verbale della visita pastorale di Francesco Corner alla parrocchia di Sant'Andrea oltre il Muson si apprende che monsignor Francesco Soranzo è ancora pievano; è inoltre definito “monsignore”. Non viene più menzionata la sospetta concubina Lucia, e diversi testimoni affermano che in casa di Soranzo vive un frate agostiniano “per suo aiuto” (ACVTv, Curia, Visite pastorali, b. 8, *Visita pastorale dell'anno 1593 del Vescovo Francesco Cornaro*, cc. 160v-164v).

**1594:** In data 27 gennaio Elena Accialini di Domenico, nipote di Mario, indossa l'abito monacale (documento inedito: ACVTv, Curia, Monialium b. 2, *Monialium 1578 – 1594*, alla data).

In data 3 giugno Francesco Montemezzano assume come garzone Vincenzo di Paolo Trevelin nella sua bottega (ASVe, Magistrati alla Giustizia Vecchia, b. 114, *Accordi di Garzoni 2 maggio 1592 – 5 giugno 1595*, registro 156, c. 14 v; Sapienza 2008).

**1595:** In data 8 settembre l'abadessa di san Teonisto paga a Mario Accialino 5 lire e 9 soldi per il trasporto della pala con *Il martirio di santa Giuliana* dalla bottega dei Caliarì a Venezia al monastero (ASTv, Corporazioni religiose soppresse, San Teonisto di Treviso, b. 72, *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1595*, c. 76v).

**1596:** In data 13 aprile l'abadessa di san Teonisto paga a maestro Andrea fabbro 31 lire e 4 soldi “per li ferri da metter le telle a due palle in chiesa cioe santa Juliana et santa Catherina” (ASTv, Corporazioni religiose soppresse, San Teonisto di Treviso, b. 72, *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1595*, c. 78v).

Morte di Carletto Caliarì in data 28 dicembre a San Samuele (ASVe, Provveditori alla Sanità, *Necrologi*, b. 826, alla data).

**1597:** Ultima attestazione dell'iscrizione nell'Arte di Benedetto Caliarì come maestro (BMC, ms. XIX, c. 11 r.; pubblicati da Favaro 1975, p. 146).

**1598:** Benedetto redige il secondo testamento in data primo maggio; tra i testimoni compare anche il pittore Pace Pace (ASVe, Archivio Notarile, Testamenti Tomasi Giovan Battista, b. 977, n. 110).

Morte di Benedetto Caliarì in data 27 maggio a San Samuele “da febre et petechie” (ASVe, Provveditori alla Sanità, *Necrologi*, b. 827, alla data).

In data 15 giugno si celebra il matrimonio tra Gabriele Caliarì e Angela Galini; i testimoni sono il pittore Pace Pace e lo scultore Girolamo Campagna (Bratti 1915).

**1607:** In data 27 febbraio Caterina Angela di Gabriele Caliarì è battezzata nella parrocchia di San Samuele; il padre è riportato come “mercante di lana”, mentre i padrini sono il pittore Sante Peranda e il mercante di opere d'arte fiammingo Daniel Nys (Dalla Costa 2012, Appendice II, doc. 24).

**1609:** Morte di Alvise Benfatto del Friso in data 7 ottobre a Sant'Aponal (Minelli 1998-1999).

**1631:** Morte di Gabriele Caliarì in data 19 maggio a Sant'Angelo (ASVe, Provveditori alla Sanità, *Necrologi*, b. 862, alla data).

**1682:** In data 14 agosto, alla morte di Giuseppe di Gabriele Caliarì, si redige l'inventario dei suoi beni mobili presenti nell'abitazione di San Geremia e nella “casa

dominical” di Sant'Angelo di Treviso: passeranno al figlio Francesco; vi si contano numerosi dipinti, “abbozzi” e disegni (Gattinoni 1914).

## Immagini



Fig. 1: Haereds Pauli, *Il battesimo di Cristo* (1588 ca.); Venezia, Chiesa del Redentore.



Fig. 2: Haereds Pauli, *Il battesimo di Cristo* (1588 ca.); New York, Saint John's Cathedral.

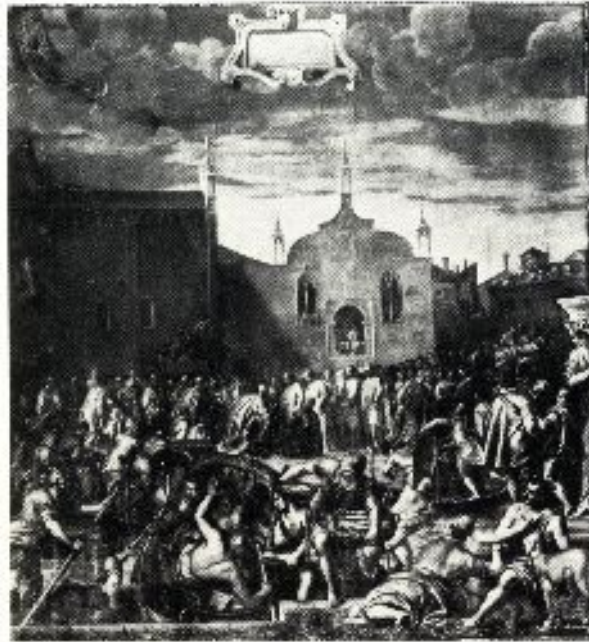


Fig. 3: Haeredes Pauli, *Incontro presso la chiesa della Carità del doge Sebastiano Ziani con papa Alessandro III travestito da monaco* (1588-1590); Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.



Fig. 4: Haeredes Pauli, *Congedo degli ambasciatori veneziani* (1588-1590); Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.



Fig. 5: Haeredes Pauli, *Adorazione dei pastori* (1594); Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 6: Haeredes Pauli, *Annunciazione* (1588-1596); Reggio Emilia, Galleria Fontanesi.





Fig. 7: Haeredes Pauli, *Ultima cena* (1588-1596); Napoli, Certosa di San Martino.



Fig. 8: Haeredes Pauli, *Conversione di san Paolo* (1589); Padova, Basilica di Santa Giustina.



Fig. 9: Haeredes Pauli, *Martirio di san Giacomo Minore* (1589); Padova, Basilica di Santa Giustina.



Fig. 10: Carletto Caliarì, *Adorazione dei Pastori*, (?); Brescia, Chiesa di Sant'Afra.



Fig. 11: Paolo Veronese (terminata dagli Haeredes Pauli), *Sant'Ercolano e l'angelo* (1588); Toscolano Maderno (Brescia), Chiesa di Sant'Andrea.



Fig. 12: Carletto Caliarì, Lettera inviata a Paolo Veronese con uno studio per un affresco di Villa Corner a Poisolo (*recto*; databile al 1588); Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.

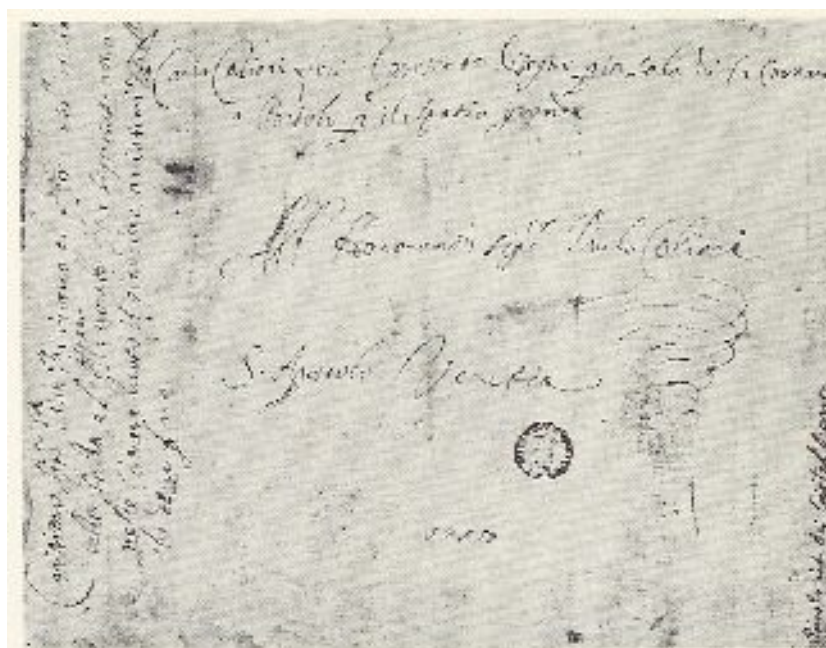


Fig. 13: Carletto Caliarì, Lettera inviata a Paolo Veronese con uno studio per un affresco di Villa Corner a Poisolo (*verso*; databile al 1588); Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.





Fig. 14: Paolo Veronese, Studio preparatorio (precedentemente associato al *Noli me tangere ed estasi di Maddalena*, recto; 1588 ca.); Oxford, Ashmolean Museum.

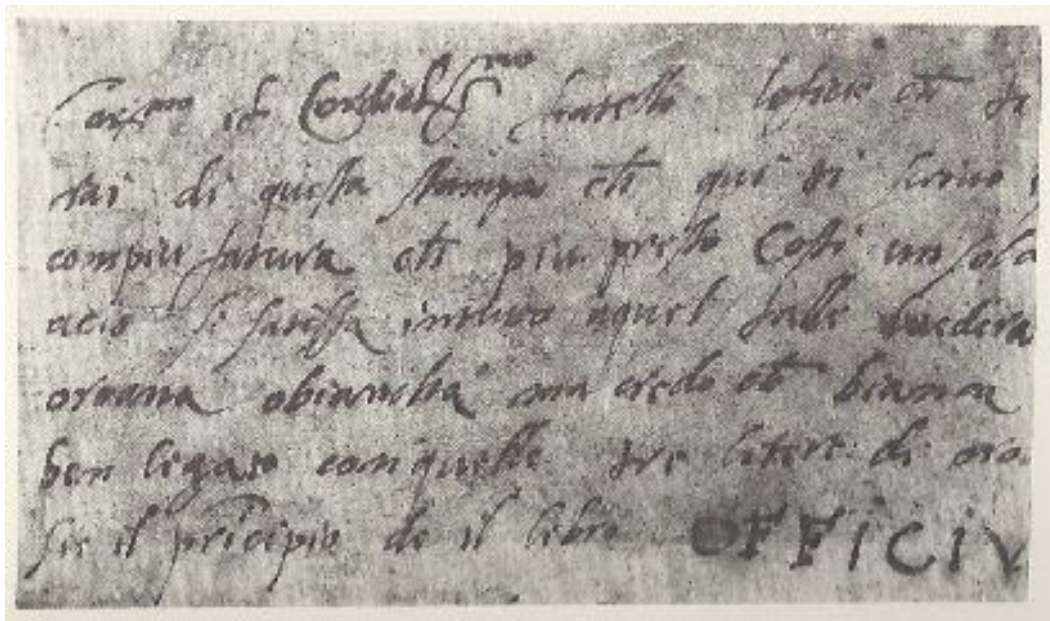


Fig. 15: Paolo Veronese, Lettera scritta sul verso del foglio precedente (1588 ca.); Oxford, Ashmolean Museum.



Fig. 16: Haeredes Pauli, *Cena in casa di Levi* (1590-91); Verona, Palazzo Municipale.



Fig. 17: Haeredes Pauli, *Assunzione* (1590-91); Venezia, Gallerie dell'Accademia.





Fig. 18: Haeredes Pauli, *Visitazione* (1590-91); Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 19: Haeredes Pauli, *Annunciazione* (1590-91); Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 20: Paolo Veronese, *Annunciazione* (1555 ca.); Firenze, Uffizi.



Fig. 21: Paolo Veronese, *Angelo annunciante* (1558); Venezia, arco di trionfo del presbiterio della chiesa di San Sebastiano.



Fig. 22: Paolo Veronese, *Vergine annunciata* (1558); Venezia, arco di trionfo del presbiterio della chiesa di San Sebastiano.



Fig. 23: Attribuito a Benedetto Caliari, *Annunciazione* (1578?); Sheffield, Collezione Norbury Williams.





Fig. 24: Paolo Veronese con intervento di Benedetto Caliari, *Annunciazione* (1583); Madrid, Escorial.



Fig. 25: Frontescena del Teatro Olimpico su progetto di Andrea Palladio (1580-1583); Vicenza, Teatro Olimpico.



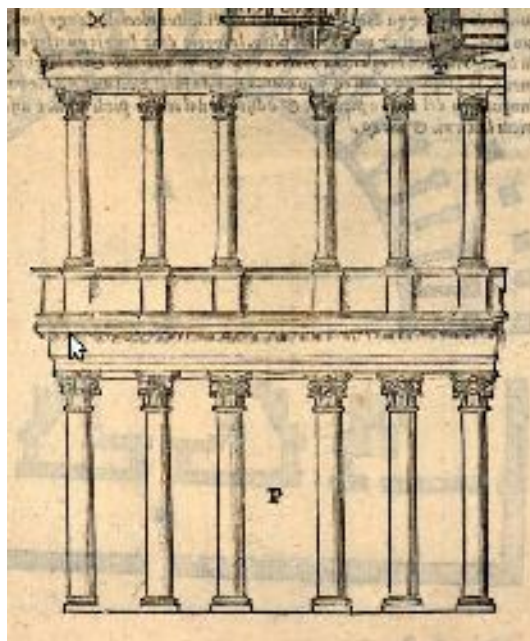


Fig. 26: Sebastiano Serlio, *Columnatio* (immagine tratta da *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venezia 1540).



Fig. 27: Paolo Veronese, *Cena in casa di Levi* (1573); Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 28: Haeredes Pauli, *Cena in casa di Levi* (1590-91); Verona, Palazzo Municipale.



Fig. 29: Benedetto Caliari, *Nascita della Vergine* (1577); Venezia, Gallerie dell'Accademia (in deposito presso Ca' Farsetti).



Fig. 30: Benedetto Caliari, studio per la *Nascita della Vergine* (1577); Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum.





Fig. 31: Paolo Veronese e Benedetto Caliari, *Salomone e la regina di Saba* (dopo il 1582); Torino, Galleria Sabauda.



Fig. 32: Paolo Veronese, con intervento di Benedetto Caliari, *Annunciazione* (1578); Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 33: Porta Leoni a Verona (I sec. a. C.).



Fig. 34: Arco dei Gavi a Verona (prima metà del I sec. d. C.).



Fig. 35: Porta Borsari a Verona (I sec. d. C.).

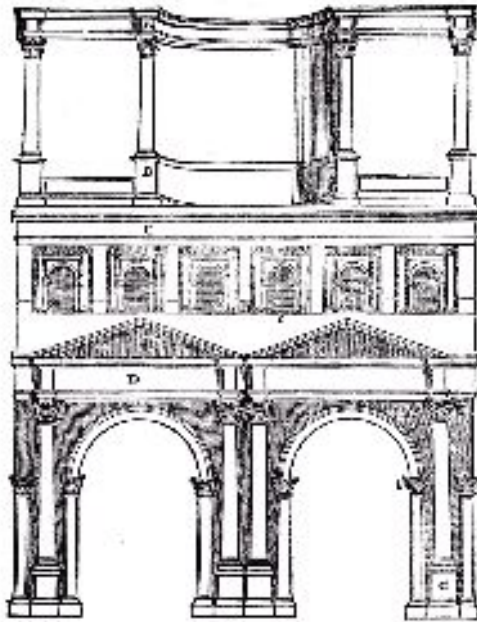


Fig. 36: Rilievo di porta Borsari a Verona (tratto da Sebastiano Serlio, *Il terzo libro*, Venezia 1540).

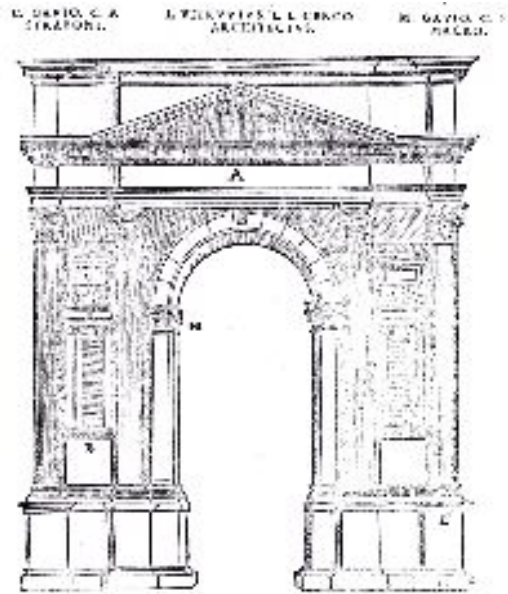


Fig. 37: Rilievo dell'arco dei Gavi a Verona (tratto da Sebastiano Serlio, *Il terzo libro*, Venezia 1540).



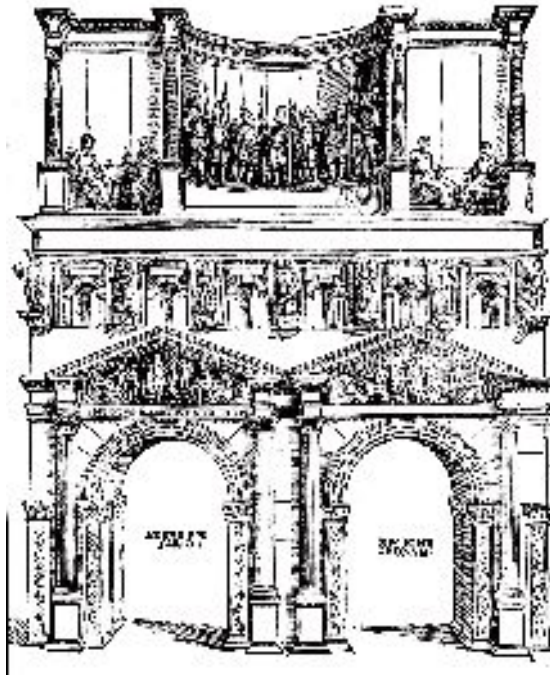


Fig. 38: Rilievo di porta Leoni a Verona (tratto da Giovanni Caroto, *De le antiquita de Verona*, Verona 1560).



Fig. 39: Rilievo dell'arco dei Gavi a Verona (tratto da Giovanni Caroto, *De le antiquita de Verona*, Verona 1560).

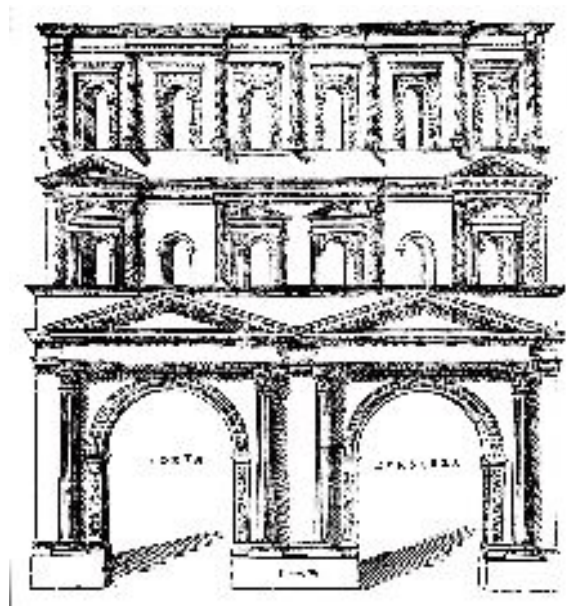


Fig. 40: Rilievo di porta Borsari a Verona (tratto da Giovanni Caroto, *De le antiquita de Verona*, Verona 1560).



Fig. 41: Michele Sanmicheli, Porta Nuova a Verona (1532-1540).

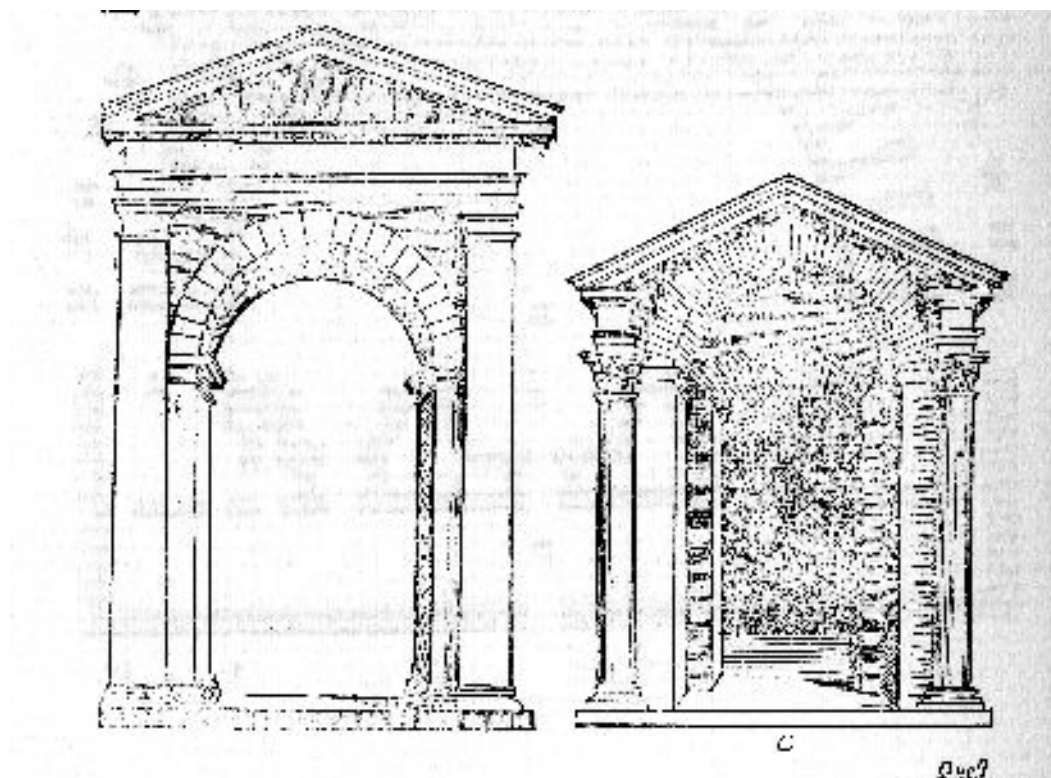


Fig. 42: Rilievi di una porta a Spoleto (a sinistra) e di una porta situata tra Foligno e Roma (a destra; tratti da Sebastiano Serlio, *Il terzo libro*, Venezia 1540).

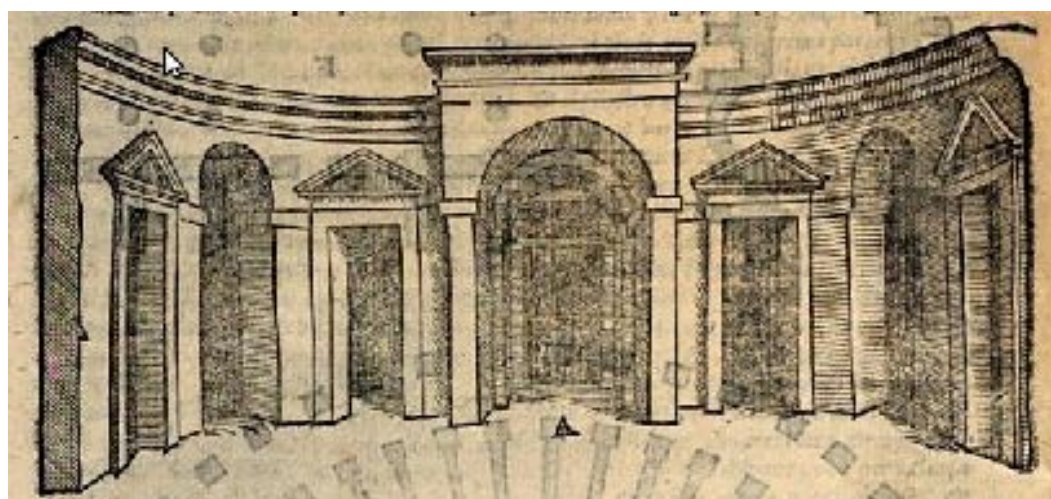


Fig. 43: Rilievo di rovine situate tra Fondi e Terracina (la scena di un teatro? Tratto da Sebastiano Serlio, *Il terzo libro*, Venezia 1540).





Fig. 44: Andrea Palladio, prospetto anteriore di villa Barbaro a Maser (1556-1558).



Fig. 45: Ingresso del peristilio del palazzo di Diocleziano a Spalato (293-305 d. C.).



Fig. 46: Interno della chiesa di San Sebastiano: vista dell'organo e della cappella maggiore.

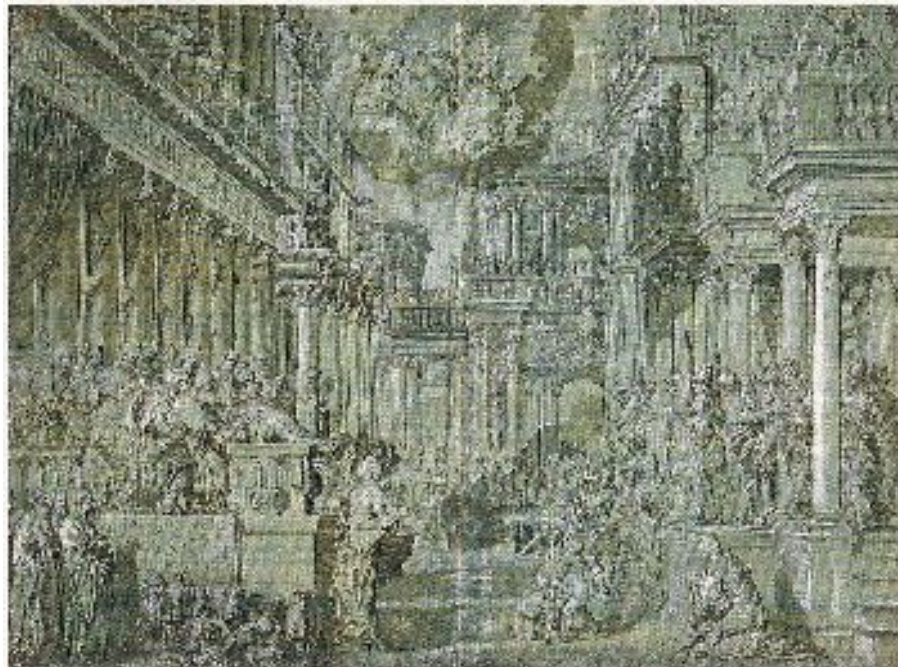


Fig. 47: Attribuito a Paolo Veronese, disegno rappresentante una *Allegoria della Lega Santa* (1571 ca.). Chatsworth, Collezione del duca di Devonshire.





Fig. 48: Paolo Veronese, con la possibile collaborazione di Benedetto Caliari, *Susanna e i vecchioni* (prima del 1585 ca.); Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 49: Dario Varotari, *La Lega Santa tra il papa Pio V, il doge Alvise Mocenigo e Filippo II di Spagna* (1573); Padova, Museo Civico.



Fig. 50: Dario Varotari, *Conferma della Regola Carmelitana da parte di papa Onorio IV* (1584); Padova, chiesa di Santa Maria del Carmine.



Fig. 51: Dario Varotari, *Annunciazione* (1584); Padova, chiesa di Santa Maria del Carmine.



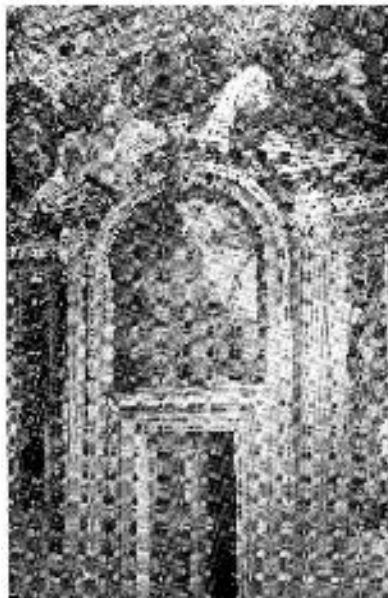


Fig. 52: Battista Zelotti, Quadratura per un affresco (1561-1563); Gambarare di Mira, Villa Foscari detta “la Malcontenta”, Stanza di Caco e Prometeo.



Fig. 53: Battista Zelotti, Quadratura per un affresco (1561-1563); Gambarare di Mira, Villa Foscari detta “la Malcontenta”, Stanza di Caco e Prometeo.



Fig. 54: Battista Zelotti, Architetture affrescate attorno all'ingresso del vestibolo (1565 ca.); Fanzolo di Veduggio, villa Emo, Salone principale.



Fig. 55: Battista Zelotti, Quadratura per un affresco a villa Godi (1560 ca.); Lonigo di Lugo, villa Godi, Salone principale.



Fig. 56: Attribuito ad Alvise Benfatto del Friso, *Presentazione al tempio* (?); Tolentino, collezione privata.



Fig. 57: Paolo Veronese, *Presentazione al tempio* (1555 ca.); Dresda, Gemäldegalerie.





Fig. 58: Attribuito ad Alvise Benfatto del Friso, *Disputa con i dottori* (1576); Venezia, Scuola di san Fantin (oggi Ateneo Veneto).208



Fig. 59: Paolo Veronese, *Disputa con i dottori* (1558?); Madrid, Prado.



Fig. 60: Cavea del Teatro Olimpico su progetto di Andrea Palladio (1580-1583); Vicenza, Teatro Olimpico.



Fig. 61: Attribuito ad Alvise Benfatto del Friso, *Circoncisione di Cristo* (1576); Venezia, Scuola di san Fantin (oggi Ateneo Veneto).





Fig. 62: Carletto Caliarì, *Angelica e Medoro* (1587 ca.); Padova, collezione privata.



Fig. 63: Attribuito a Carletto Caliarì, *Il peccato originale* (1587 ca.); Firenze, Uffizi.



Fig. 64: Paolo Veronese, *Venere e Adone* (1580 ca.); Madrid, Prado.



Fig. 65: Carletto Caliarì, *Sant'Agostino detta le regole dell'ordine (?)*; Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 66: Gabriele Caliari, *Immacolata Concezione con sant'Anna* (?); Liettoli (PD), chiesa parrocchiale.



Fig. 67: Haeredes Pauli, *Immacolata Concezione con sant'Anna* (1588 ca.); Roma, Musei Capitolini.





Fig. 68: Presbiterio del Redentore su progetto di Andrea Palladio (1577-1592); Venezia; chiesa del Redentore.

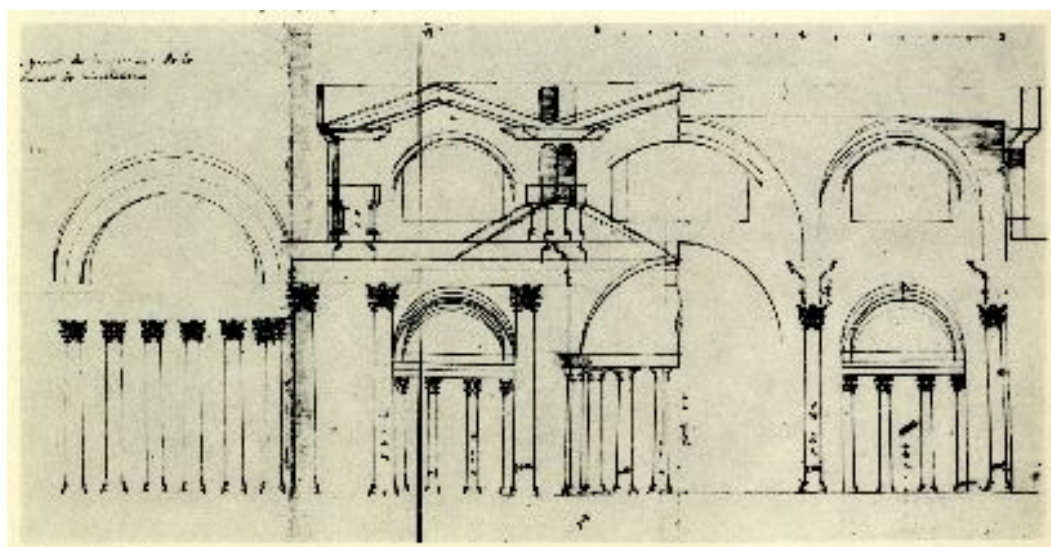


Fig. 69: Andrea Palladio, Ricostruzione delle terme di Diocleziano a Roma (1540 ca.); Londra, Royal Institute of British Architects.



Fig. 70: Haeredes Pauli, *Annunciazione* (1588-1596); Torcello, Museo Provinciale.



Fig. 71: Haeredes Pauli, *Consacrazione di san Nicola di Bari* (1588-1596); Mercato antiquario.





Fig. 72: Attribuito a Paolo Veronese, Studi preparatori per la *Vergine con sant'Anna e un'Adorazione dei pastori* (recto; 1588 ca.); Kassel, Staatliche Kunstsammlung.



Fig. 73: Haeredes Pauli, *Ambasceria persiana* (1588-1596); Venezia; Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte.



Fig. 74: Giovanni Contarini, *Quadro votivo del doge Marino Grimani* (1597); Venezia, Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte.



Fig. 75: *Nobile persiano*, incisione tratta da Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia 1598.



Fig. 76: Domenico Tintoretto, *Il doge Marino Grimani di fronte alla Vergine con santi (?)*; Venezia, Gallerie dell'Accademia.





Fig. 77: Domenico Tintoretto, *Il doge Marino Grimani* (?); Cincinnati, Cincinnati Art Museum.



Fig. 78: Leandro Bassano, *Il doge Marino Grimani* (1595-1596); Dresda, Gemäldegalerie.



Fig. 79: Palma il Giovane, *Il doge Pasquale Cicogna visita i Crociferi* (1585 ca.); Venezia, Oratorio dei Crociferi.





Fig. 80: Palma il Giovane, *Il doge Pasquale Cicogna presentato a Cristo da san Marco con le tre Virtù Teologali* (1595 ca.); Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Senato.



Fig. 81: Benedetto Caliari?, Studio per il volto di un doge (1588-1596); Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.



Fig. 82: Benedetto Caliari?, Studio per la testa di un giovane paggio (1588-1596); Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.



Fig. 83: Andrea Vicentino, *Visita di Enrico di Valois di ritorno a Parigi come re Enrico III, accolto al Lido dal doge Alvise Mocenigo e dal patriarca Giovanni Trevisan* (1593 ca.); Venezia, Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte.



Fig. 84: Haeredes Pauli, *Ambasceria* (1588-1596); Venezia, Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte.





Fig. 85: Andrea Vicentino, *Gli ambasciatori di Norimberga presso il doge Leonardo Loredan* (?); Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.



Fig. 86: Haeredes Pauli, *Il ritorno del doge Andrea Contarini dopo la vittoria di Chioggia* (1588-1590); Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.

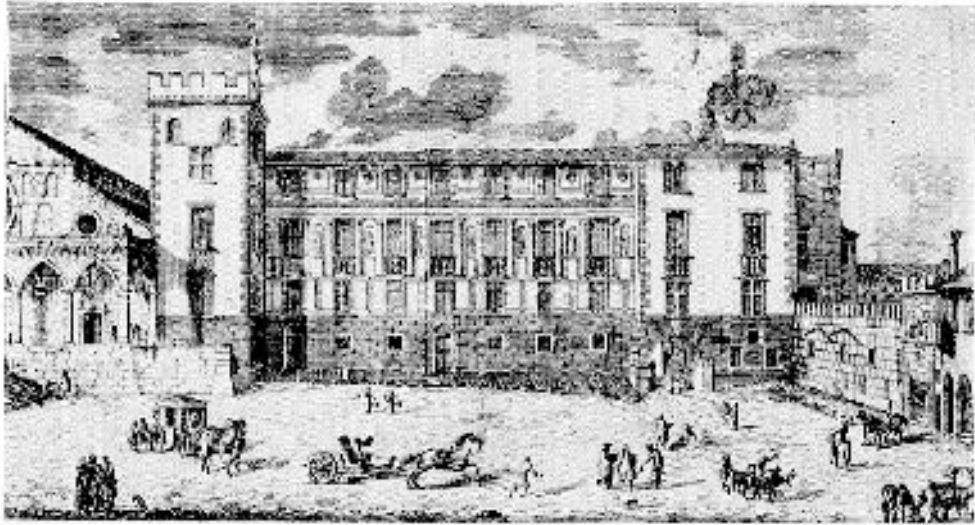


Fig. 87: Luca Carlevarijs, Acquaforte rappresentante la facciata principale del palazzo vescovile di Treviso nei primissimi anni del Settecento.



Fig. 88: Benedetto Caliari, Affreschi della sala del Vescovado (1574); Treviso, Palazzo vescovile.

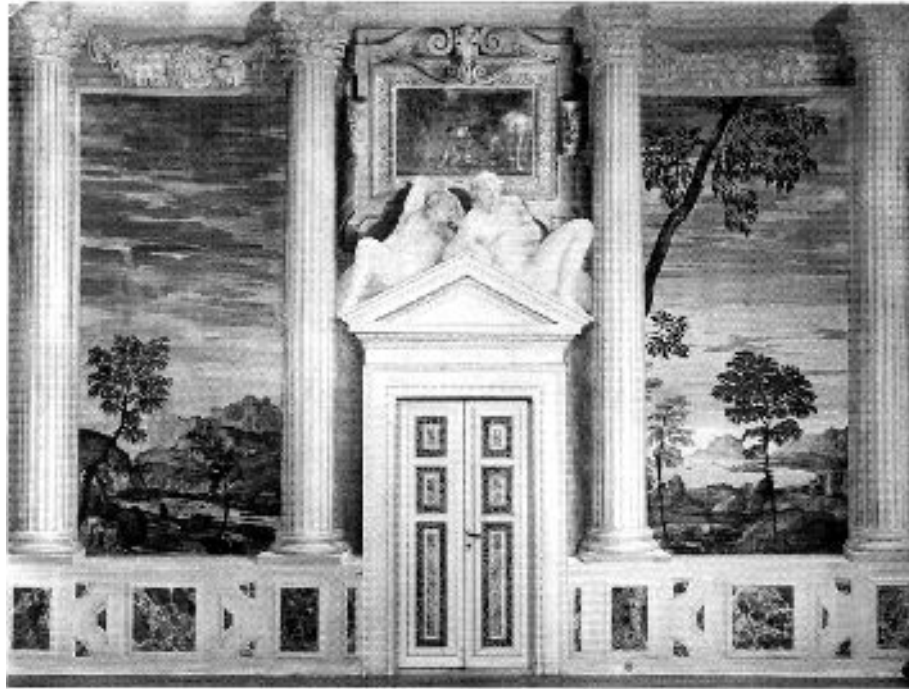


Fig. 89: Paolo Veronese, Affreschi parietali della Sala dell'Olimpo di villa Barbaro (1560-1562); Maser, Villa Barbaro.



Fig. 90: Paolo Veronese, Affreschi parietali del Salone a crociera di villa Barbaro (1560-1562); Maser, Villa Barbaro.





Fig. 91: Battista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo, Affreschi parietali del salone di villa Emo (1566 ca.); Fanzolo, villa Emo.



Fig. 92: Anonimo, Affresco della parete riedificata della sala del Vescovado (primi anni del XIX sec.); Treviso, Palazzo Vescovile.



Fig. 93: Benedetto Caliari, *Parabola del pubblicano e del fariseo* (1574); Treviso, Palazzo Vescovile.



Fig. 94: Benedetto Caliari e aiuti, *Il mese di settembre*; Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 95: Benedetto Caliari, *La Carità*; Treviso, Palazzo Vescovile.



Fig. 96: Benedetto Caliari, *La Carità* (1580-1581); Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 97: Benedetto Caliari, *La Carità* (1580 ca.); Würzburg, Staatsgalerie in der Residenz.





Fig. 98: Benedetto Caliari e aiuti, *Il seppellimento di un morto*;  
Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 99: Benedetto Caliari, *Parabola del figliol prodigo*;  
Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 100: Hans Sebald Beham, Incisione raffigurante il *Ritorno del figliol prodigo* tratta dalla serie delle *Storie del figliol prodigo* (1538).



Fig. 101: Dirck Volkertsz Coornhert da Maerten van Heemskerck, Incisione raffigurante il *Ritorno del figliol prodigo*.



Fig. 102: Lodewijk Toeput (detto Ludovico Pozzoserrato), *Parabola del figliol prodigo* (1585-1596); Treviso, Cappella dei Rettori del Monte di Pietà.



Fig. 103: Paolo Veronese, *San Sebastiano di fronte all'imperatore Diocleziano* (1558); Venezia, chiesa di san Sebastiano.





Fig. 104: Paolo Veronese, Particolare dell'affresco raffigurante *San Sebastiano di fronte a Diocleziano*; Venezia, Chiesa di san Sebastiano.



Fig. 105: Benedetto Caliari, Particolare dell'affresco raffigurante la *Parabola del figliol prodigo*; Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 106: Paolo Veronese, *Cristo e il centurione* (1570 ca.); Madrid, Prado.



Fig. 107: Benedetto Caliari e aiuti, *Il mese di ottobre*;  
Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 108: Benedetto Caliari, *Parabola di Lazzaro e del ricco*;  
Treviso, Palazzo vescovile.



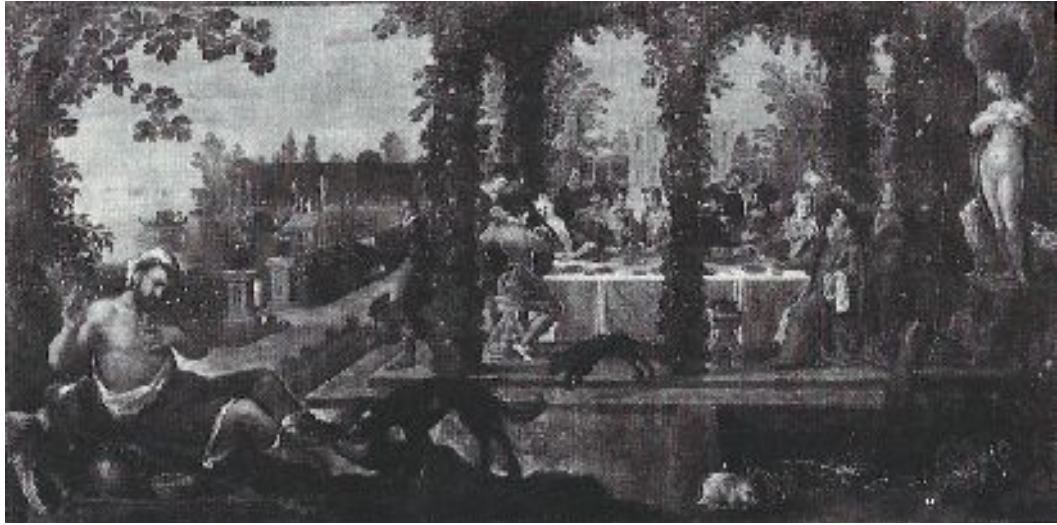


Fig. 109: Lodewijk Toeput (detto Ludovico Pozzoserrato), *Parabola di Lazzaro e del ricco* (1585-1596); Treviso, Cappella dei Rettori del Monte di Pietà.



Fig. 110: Maarten de Vos, *Parabola di Lazzaro e del ricco* (1550 ca?); Mercato antiquario.



Fig. 111: Benedetto Caliari e aiuti, *Il mese di novembre*; Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 112: Benedetto Caliari, *La Speranza*; Treviso, Palazzo Vescovile.



Fig. 113: Benedetto Caliari e aiuti, *Mosè prega Dio affinché Giosuè vinca gli Amaleciti*; Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 114: Benedetto Caliari, *La Fede*; Treviso, Palazzo Vescovile.





Fig. 115: Benedetto Caliari, *La Fede* (1580-1581); Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 116: Piero del Pollaiuolo, *La Fede* (1469-1470); Firenze, Uffizi.



Fig. 117: Benedetto Caliari e aiuti, *I tre angeli visitano Abramo*; Treviso, Palazzo Vescovile.



Fig. 118: Benedetto Caliari, *Parabola del servo spietato*;  
Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 119: Benedetto Caliari e aiuti, *Il mese di dicembre*;  
Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 120: Benedetto Caliari, *La Temperanza*; Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 121: Piero del Pollaiuolo, *La Temperanza* (1469-1472); Firenze, Uffizi.



Fig. 122: Benedetto Caliari e aiuti, *Elia nutrito dall'angelo*; Treviso, Palazzo vescovile.





Fig. 123: Benedetto Caliari, *La Giustizia*; Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 124: Benedetto Caliari, *La Fortezza*; Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 125: Benedetto Caliari e aiuti?, *Sansone sconfigge i Filistei armato di una mascella d'asino*; Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 126: Benedetto Caliari e aiuti?, *Ester di fronte ad Assuero*; Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 127: Benedetto Caliari e aiuti, *La Pace* (con particolare dell'iscrizione e dell'arma Corner); Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 128: Benedetto Caliari e aiuti, *Anteros respinge Eros*; Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 129: Benedetto Caliari e aiuti, *Silenzio (o Studio)*; Treviso, Palazzo vescovile.



Fig. 130: Benedetto Caliari e aiuti, *La Fedeltà*; Treviso, Palazzo vescovile.





Fig. 131: Attribuito a Benedetto Caliari, *Ritratto di Tommaso Giunta* (1563); San Pietroburgo, Ermitage.

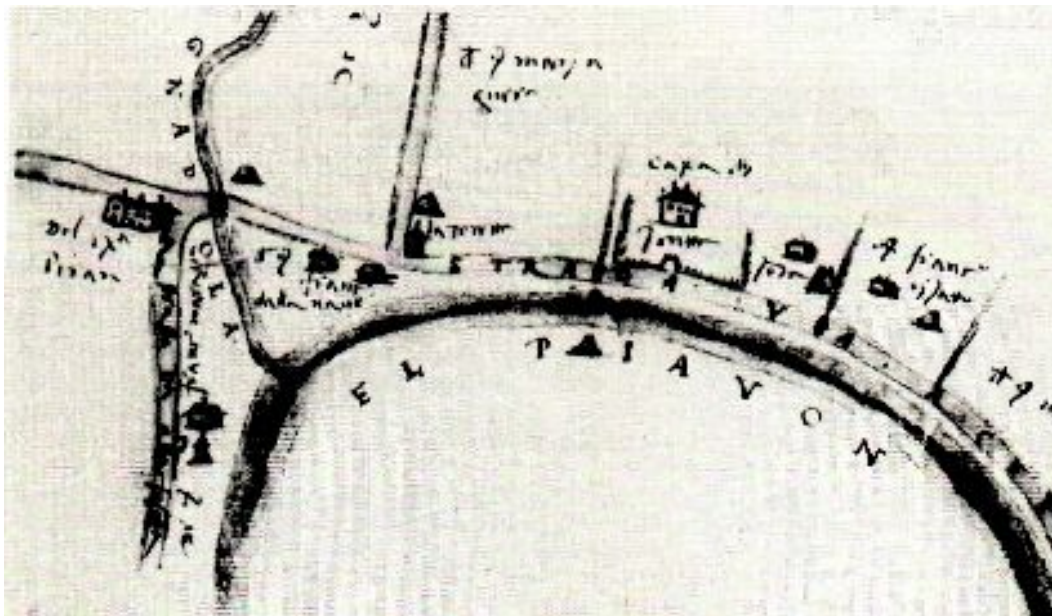


Fig. 132: Mappa del 1569 del territorio di Magnadola, con segnalata villa Giunti (pubblicata da Scalon 1990 e tratta da ASVe, Provveditori sopra Beni Inculti Treviso-Friuli).



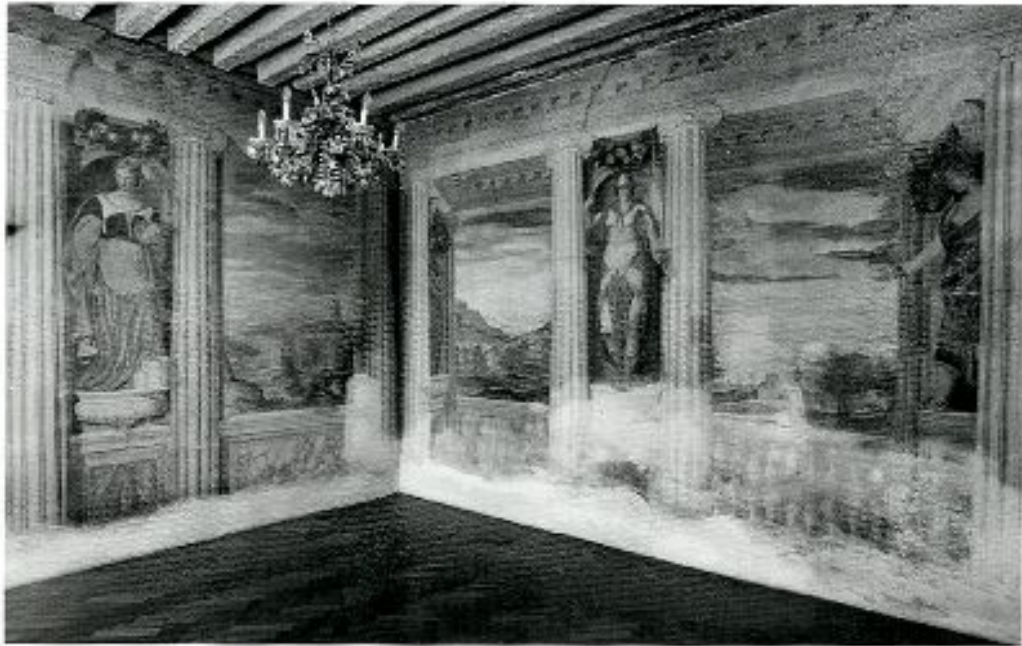


Fig. 133: Benedetto Caliari, Affreschi della "stanza delle Virtù" in villa Giunti (1570-1573); Magnadola di Cessalto (TV), Villa Giunti.



Fig. 134: Benedetto Caliari, *Fede*; Magnadola di Cessalto (TV), Villa Giunti.



Fig. 135: Benedetto Caliari, *Dominio*; Magnadola di Cessalto (TV), villa Giunti.



Fig. 136: Attribuito a Paolo Veronese, Studio per una figura allegorica (1570-1573); Stoccolma, Nationalmuseum.



Fig. 137: Benedetto Caliari, *Convito di Cleopatra e Marc'Antonio*; Magnadola di Cessalto (TV), villa Giunti.



Fig. 138: Benedetto Caliari, *La famiglia di Dario di fronte ad Alessandro*;  
Magnadola di Cessalto (TV), villa Giunti.



Fig. 139: Christoph Schwarz?, *Didone fonda Cartagine*;  
Magnadola di Cessalto (TV), villa Giunti.



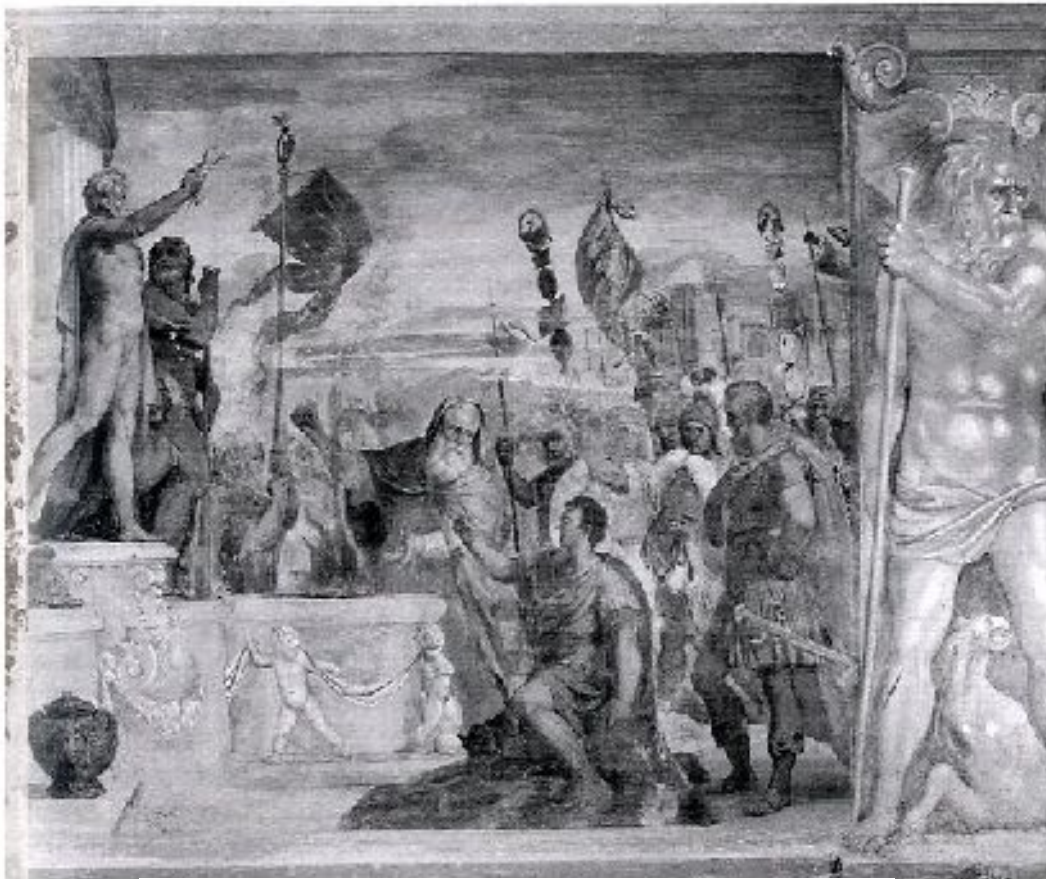


Fig. 140: Christoph Schwarz?, *Annibale giura odio ai Romani*; Magnadola di Cessalto (TV), villa Giunti.



Fig. 141: Benedetto Caliari, particolare dal *Convito di Cleopatra e Marc'Antonio*: il concerto; Magnadola di Cessalto (TV), villa Giunti.



Fig. 142: Paolo Veronese, particolare da *Le nozze di Cana*: suonatore di viola da gamba (1575 ca.); Parigi, Louvre.



Fig. 143: Christoph Schwarz?, *Trionfo di Furio Camillo*;  
Magnadola di Cessalto (TV), villa Giunti.



Fig. 144: Francesco Salviati, *Trionfo di Furio Camillo* (1544-1548);  
Firenze, Palazzo Vecchio, Sala dell'Udienza.





Fig. 145: Melchior Bocksberger, Disegno raffigurante *Didone che fonda Cartagine* (1574?); Ratisbona (Regensburg), Museum der Stadt.



Fig. 146: Jost Amman, incisione raffigurante *Didone che fonda Cartagine* (tratta da Philippum Lonicerum, *Icones Livianae*, Francoforte 1572).



Fig. 147: Attribuito a Christoph Schwarz (precedentemente attribuito a Lambert Sustris), *Moltiplicazione dei pani* (1570-1573?); Lucca, Pinacoteca di palazzo Mansi.



Fig. 148: Attribuito a Christoph Schwarz (precedentemente attribuito a Lambert Sustris), *Battesimo di Cristo* (1570-1573?); Madrid, Prado.





Fig. 149: Francesco Montemezzano, *Noli me tangere* (1580); Verona, chiesa di san Giorgio in Braida.



Fig. 150: Francesco Montemezzano, Progetto per un altare con una pala raffigurante *La Maddalena in estasi con un santo vescovo e santa Margherita* (1584); Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

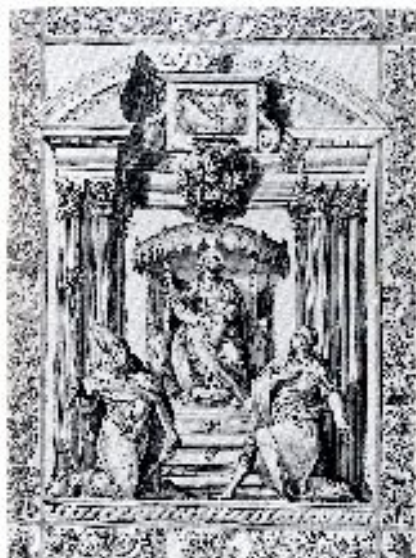


Fig. 151: Antonio Vassillacchi detto l'Aliense, Progetto per un altare o un gonfalone (1583); Londra, British Museum.



Fig. 152: Antonio Vassillacchi detto l'Aliense, Progetto per un altare o un gonfalone (1583); Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.





Fig. 153: Francesco Montemezzano, *La famiglia Ragazzoni accoglie l'imperatrice Maria d'Austria* (1583 ca.); Dresda, Gemäldegalerie.



Fig. 154: Attribuiti a Francesco Montemezzano, affreschi raffiguranti *Jacopo Ragazzoni tratta con i Turchi a Costantinopoli* e *Jacopo Ragazzoni che riceve nel suo palazzo le insegne onorifiche dal re di Francia Enrico III con il suo seguito*; Sacile (PN), Palazzo Ragazzoni, Sala degli Imperatori.



Fig. 155: Francesco Montemezzano, *Jacopo Ragazzoni riceve da Maria Tudor le insegne d'Inghilterra*; Sacile (PN), Palazzo Ragazzoni, Sala degli Imperatori.



Fig. 156: Francesco Montemezzano, *Placido Ragazzoni che viene creato in Francia cavaliere da Enrico III*; Sacile (PN), Palazzo Ragazzoni, Sala degli Imperatori.



Fig. 157: Francesco Montemezzano, *Jacopo e Placido Ragazzoni ricevono dal doge Sebastiano Venier l'anello del feudo di sant'Odorico*; Sacile (PN), Palazzo Ragazzoni, Sala degli Imperatori.



Fig. 158: Battista Zelotti, *Sofonisba che supplica Massinissa* (1569-1570); Caldogno (VI), Villa Caldogno, Stanza di Sofonisba.





Fig. 159: Battista Zelotti, *Sposalizio di Roberto Obizzi e Negra dei Negri* (1570-1573); Battaglia Terme (PD); Castello degli Obizzi detto "il Cataio", Stanza di Firenze.



Fig. 160: Battista Zelotti, *I funerali di Lucio degli Obizzi* (1569-1570); Battaglia Terme (PD), Castello degli Obizzi detto "il Cataio", Sala della Prudenza e della Pace.



Fig. 161: Facciata affrescata della canonica Soranzo; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Musone, Villa Soranzo.



Fig. 162: Arma Soranzo dipinta in facciata; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Musone, Villa Soranzo.



Fig. 163: Benedetto Caliari, Lunetta con tre stemmi: stemma vescovile riferito a Giorgio Corner, stemma cardinalizio riferito ad Alvise Conner e stemma vescovile riferito a Francesco Corner; Castelfranco Veneto (TV); Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Loggia.



Fig. 164: Benedetto Caliari, Lunetta con angelo che sorregge l'arma dei Soranzo; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Loggia.



Fig. 165: Benedetto Caliari, Lunetta con angelo che sorregge l'arma dei Priuli; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Loggia.





Fig. 166: Benedetto Caliari, Affreschi della Loggia (1588-1593); Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Loggia.



Fig. 167: Benedetto Caliari, Affreschi della Loggia; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Loggia.



Fig. 168-170: Lunette raffiguranti degli uccelli: due piccioni, un pavone e un pappagallo; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson Villa Soranzo, Loggia.





Fig. 171: Benedetto Caliari, Oculo raffigurante il *Concerto mondano*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Soffitto della Loggia.



Fig. 172: Benedetto Caliari, Oculo raffigurante il *Concerto spirituale*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Soffitto della Loggia.



Fig. 173: Benedetto Caliari, Decorazione del soffitto della Loggia con angeli e grottesche; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson Villa Soranzo, Soffitto della Loggia.



Fig. 174: Paolo Piazza o Carletto Caliari?, Decorazione del soffitto della barchessa di villa Corner (1588-1590); Castelfranco Veneto (TV), Treville di Poisolo, Villa Corner detta "il Cornaron", Barchessa.





Fig. 175: Paolo Veronese, Decorazione del soffitto della stanza del Cane (1560-61); Maser, Villa Barbaro, Stanza del Cane.

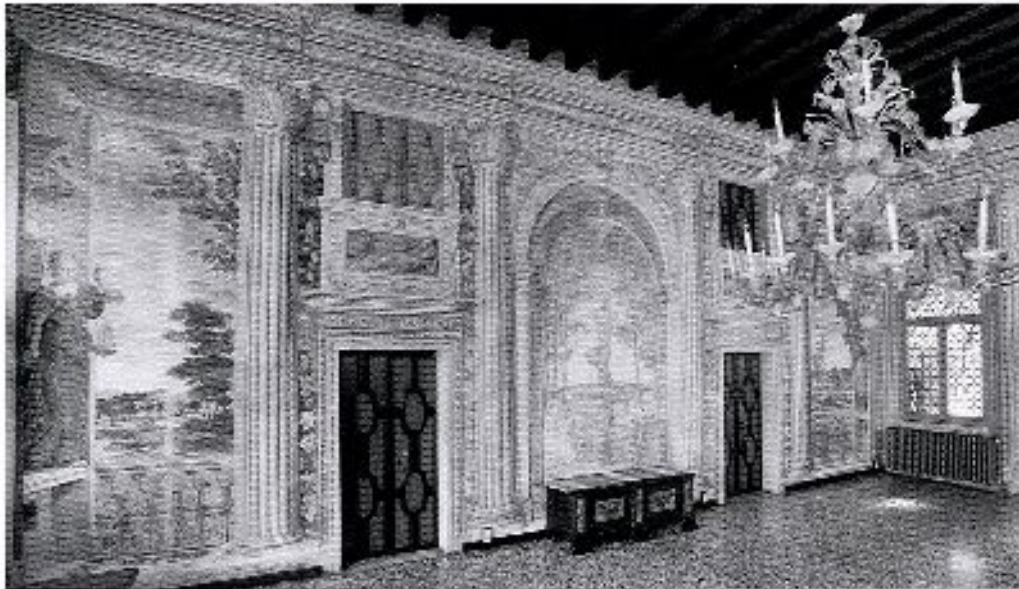


Fig. 176: Benedetto Caliari, Affreschi del salone della canonica Soranzo (1588-1593); Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo.



Fig. 177: Giovanni Antonio Fasolo, *Pompeo di fronte a re Genzio* (1560-1565); Thiene (VI), villa Porto Colleoni detta "il Castello", Camerone.



Fig. 178: Benedetto Caliari, *La Temperanza*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Salone.





Fig. 179: Benedetto Caliari e aiuti, *L'autunno*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Salone.



Fig. 180: Benedetto Caliari e aiuti, *Concerto*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Salone.

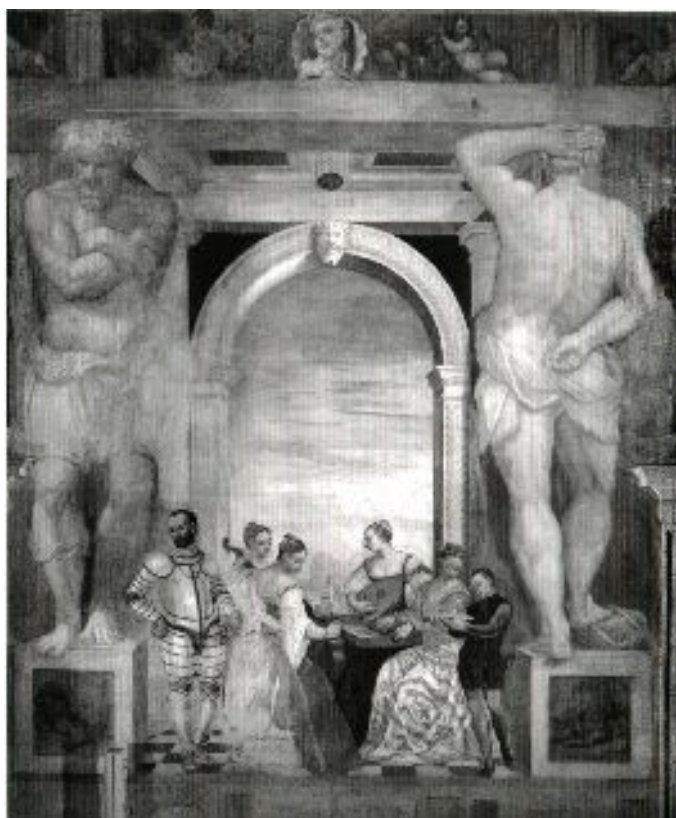


Fig. 181: Giovanni Antonio Fasolo, *Concerto* (dopo il 1565); Caldogno (Tv), villa Caldogno, Salone.



Fig. 182: Benedetto Caliari e aiuti, *L'inverno*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Salone.



Fig. 183: Benedetto Caliari, *La Fortezza*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Salone.



Fig. 184: Paolo Veronese, *Paesaggio con rovine antiche* (1560-1561); Maser, villa Barbaro, Stanza della lucerna.



Fig. 185: Paolo Veronese, particolare tratto dalle *Nozze di Cana* (1562-1563); Parigi, Louvre.





Fig. 186: Benedetto Caliari, *La Giustizia*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Salone.



Fig. 187: Benedetto Caliari e aiuti, *La primavera*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Salone.



Fig. 188: Benedetto Caliari e aiuti, *La fontana del satiro*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Salone.



Fig. 189: Benedetto Caliari e aiuti, *L'estate*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Salone.



Fig. 190: Benedetto Caliari, *La Prudenza*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Salone.



Fig. 191: Benedetto Caliari e aiuti, *Cristo e la Samaritana*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Salone.



Fig. 192: Benedetto Caliari e aiuti, *Susanna e i vecchioni*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Salone.





Fig. 193: Aiuto di Benedetto Caliari (Carletto Caliari?); Festone di racemi e strumenti musicali; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Stanza a sud-est.



Fig. 194: Aiuto di Benedetto Caliari (Carletto Caliari?); Arco che incornicia un paesaggio; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Stanza a sud-est.



Fig. 195: Aiuto di Benedetto Caliari (Carletto Caliari?); *Paesaggio*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Stanza a sud-est.



Fig. 196: Aiuto di Benedetto Caliari (Carletto Caliari?); *Madonna col Bambino e angeli*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Stanza a sud-est.



Fig. 197: Attribuito a Benedetto Caliari (su disegno di Paolo Veronese?), *Madonna col Bambino e angeli* (1584); Cividale del Friuli (UD), Museo Archeologico.



Fig. 198: Paolo Veronese, *Madonna col Bambino e le sante Caterina e Orsola con il donatore* (1576?); Bari, Pinacoteca provinciale.



Fig. 199: Paolo Veronese e aiuti (Carletto Caliarì?), *Madonna con il Bambino e quattro santi* (1586); Digione, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 200: Carletto Caliarì, con intervento di Benedetto Caliarì?, *Madonna con il Bambino e i santi Margherita, Maddalena e Frediano* (1588-1596); Firenze, Uffizi.





Fig. 201: Aiuto di Benedetto Caliari (Carletto Caliari?); *San Gerolamo penitente*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Stanza a sud-est.



Fig. 202: Aiuto di Benedetto Caliari (Carletto Caliari?); *Maddalena penitente*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Stanza a sud-est.



Fig. 203: Aiuto di Benedetto Caliari (Carletto Caliari?); Grottesche con episodio biblico; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Stanza a nord-est.



Fig. 204: Battista Zelotti, Grottesche (1565 ca.); Fanzolo di Vedelago, villa Emo, Camerino delle Grottesche.



Fig. 205: Eliodoro Forbicini, Grottesche (1576 ca.); Meledo di Sarego (VI), Villa Trissino, stanza a pianoterra.





Fig. 206: Benedetto Caliari?, Paesaggio; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Stanza a nord-ovest.



Fig. 207: Aiuto di Benedetto Caliari (Carletto Caliari?), Grottesche con episodio biblico; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Stanza a nord-ovest.



Fig. 208: Paolo Veronese, Oculo con angeli in volo (1560-1561); Maser, villa Barbaro, Stanza del Cane.



Fig. 209: Paolo Veronese, Particolare del *Convito di Gregorio Magno* (1572); Vicenza, santuario di Monte Berico.



Fig. 210: Paolo Veronese (con l'auto di Benedetto Caliari?), Particolare della *Cena in casa di Simone* (1572 ca.); Versailles, Musée National.



Fig. 211: Paolo Veronese e Benedetto Caliari, Particolare del *Martirio di santa Giustina* (1574-1575); Padova, basilica di santa Giustina.



Fig. 212: Paolo Veronese e Benedetto Caliari, Particolare delle *Nozze mistiche di santa Caterina* (1575 ca.); Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 213: Paolo Veronese e Benedetto Caliari, Particolare del *Ratto d'Europa* (1575 ca.); Venezia, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollegio.





Fig. 214: Aiuto di Benedetto Caliari (Carletto Caliari?), *Cristo morto sorretto da un angelo*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Stanza a nord-ovest.



Fig. 215: Aiuto di Benedetto Caliari (Carletto Caliari?), *Martirio di una santa*; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Stanza a nord-ovest.



Fig. 216: Benedetto Caliari, Suonatrice di viola da gamba; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Loggia.



Fig. 217: Paolo Veronese (o Benedetto Caliari?), Suonatrice di viola da braccio (1560-1561); Maser, villa Barbaro, sala a crociera.



Fig. 218: Benedetto Caliari, Suonatrice di ghironda; Castelfranco Veneto (TV), Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo, Loggia.



Fig. 219: Paolo Veronese (o Benedetto Caliari?), Suonatrice di ghironda (1560-1561); Maser, villa Barbaro, sala a crociera.



Fig. 220: Paolo Veronese (o Benedetto Caliari?), Suonatrice di flauto (1560-1561); Maser, villa Barbaro, sala a crociera.





Fig. 221: Haeredes Pauli, Adorazione dei pastori (1594); Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 222: Attribuito a Carletto Caliarì, disegno preparatorio per l'*Adorazione dei Magi* per la chiesa di Ognissanti di Treviso (1594); Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.



Fig. 223: Interno della chiesa di santa Maria Maddalena a Treviso; sull'altar maggiore: *Noli me tangere ed estasi di Maddalena*; sull'altare a sinistra: *Crocifissione*.



Fig. 224: Epigrafe recante iscrizioni a proposito della rifondazione e della consacrazione della chiesa della Maddalena; Treviso, chiesa di santa Maria Maddalena di Treviso.



Fig. 225: Paolo Veronese, *La Madonna con il Bambino, santa Caterina e il donatore Michele Spavento* (1578?); Venezia, chiesa di san Sebastiano.





Fig. 226: Attribuito a Paolo Veronese, con intervento di Benedetto Caliari, particolare con i donatori dal *Noli me tangere ed estasi di Maddalena* (1578); Treviso, chiesa di santa Maria Maddalena.



Fig. 227: *Pinzochera*, incisione tratta da Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia 1598.



Fig. 228: Carletto Caliari, particolare con l'arma gentilia dal *Martirio di santa Caterina* (1595); Treviso, Musei Civici.

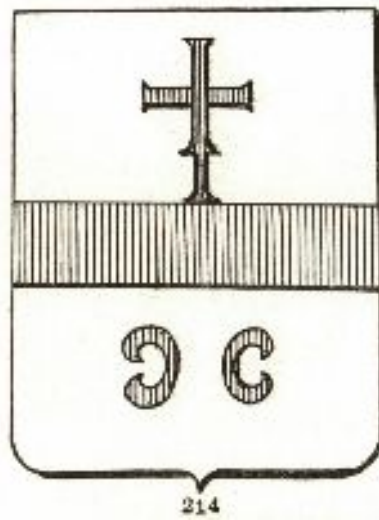


Fig. 229: Arma gentilia della famiglia Accialini.



Fig. 230: Attribuito a Paolo Veronese, con l'intervento di Benedetto Caliari, *Noli me tangere ed estasi di Maddalena* (1578); Treviso, chiesa di santa Maria Maddalena.



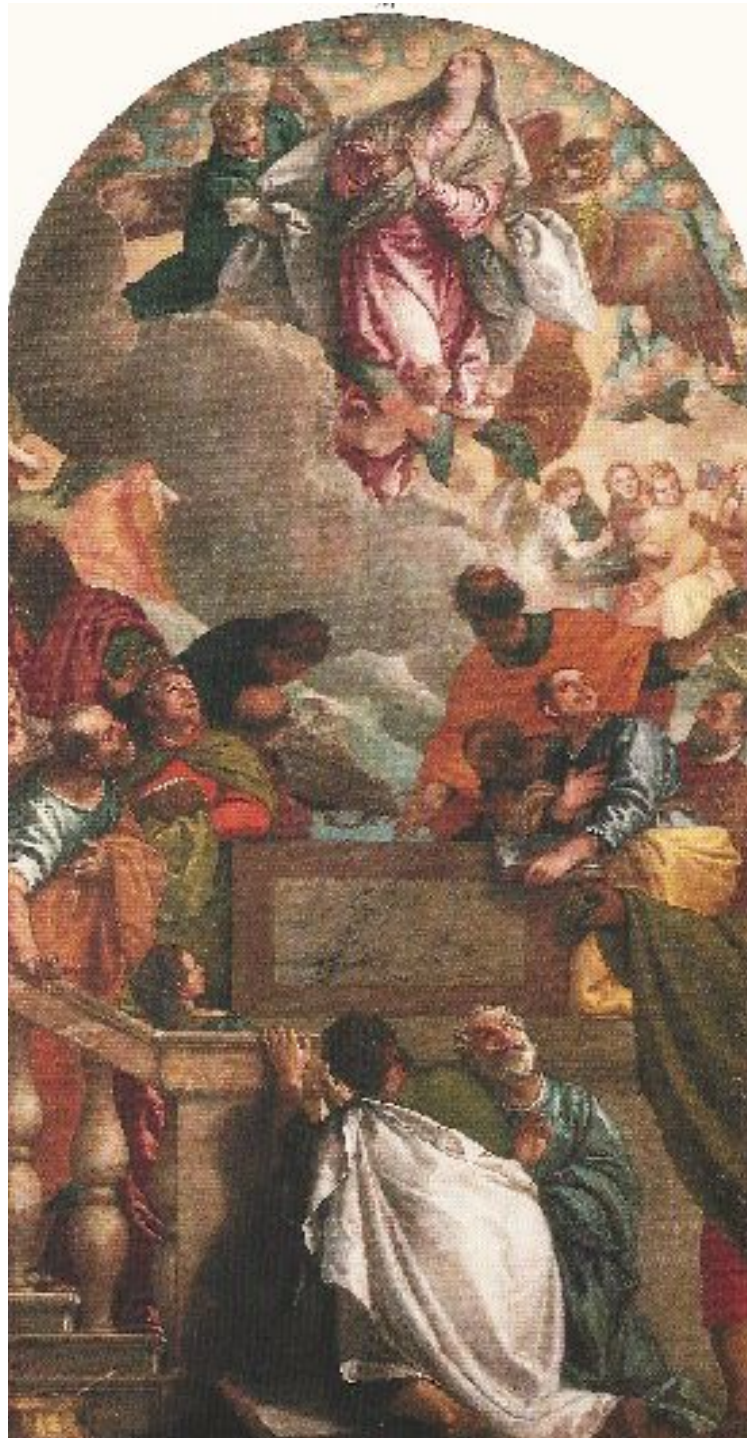


Fig. 231: Paolo Veronese con l'intervento di Benedetto Caliari, *Assunzione della Vergine* (1585 ca.); Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 232: Paolo Veronese con intervento di aiuti, *Assunzione della Vergine* (1560 ca.); Venezia, chiesa dei santi Giovanni e Paolo, cappella del Rosario.



Fig. 233: Paolo Veronese con l'intervento di Benedetto Caliari, particolare dell'*Assunzione della Vergine* (1585 ca.); Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 234: Attribuito a Paolo Veronese, con l'intervento di Benedetto Caliari, particolare dal *Noli me tangere ed estasi di Maddalena* (1578); Treviso, chiesa di santa Maria Maddalena.





Fig. 235: Paolo Veronese, *Orazione nell'orto degli ulivi* (1583-1584);  
Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 236: Paolo Veronese, *La Saggezza e la Forza* (1565 ca.);  
New York, Frick Collection.





Fig. 237: Paolo Veronese, *La Saggezza e la Forza (?)*;  
Mantova, collezione privata.



Fig. 238: Paolo Veronese, Disegno (preparatorio?) raffigurante *La Saggezza e la Forza*; New York, Pierpont Morgan Library and Museum.



Fig. 239: Attribuito a Carletto Caliarì, *Agar nel deserto* (1588 ca.); Sarasota, The John and Mable Ringlin Museum of Art.



Fig. 240: Paolo Veronese, *Maddalena penitente con un angelo* (1575-1577?); Ottawa, National Gallery of Canada.



Fig. 241: Attribuito a Paolo Veronese, *Maddalena penitente* (1583 ca.); Madrid, Prado.



Fig. 242: Paolo Veronese (o Benedetto Caliarì?), *Maddalena in estasi* (1575-1583); Digione, Musée des Beaux Arts.



Fig. 243: Francesco Montemezzano, *Noli me tangere* (1580); Verona, chiesa di san Giorgio in Braida.



Fig. 244: Attribuito a Paolo Veronese (precedentemente attribuito a Francesco Montemezzano), *Noli me tangere* (1575-1580?); Grenoble, Musée de Grenoble.





Fig. 245: Paolo Veronese, Studio preparatorio (precedentemente associato al *Noli me tangere ed estasi di Maddalena*, recto; 1588 ca.); Oxford, Ashmolean Museum.

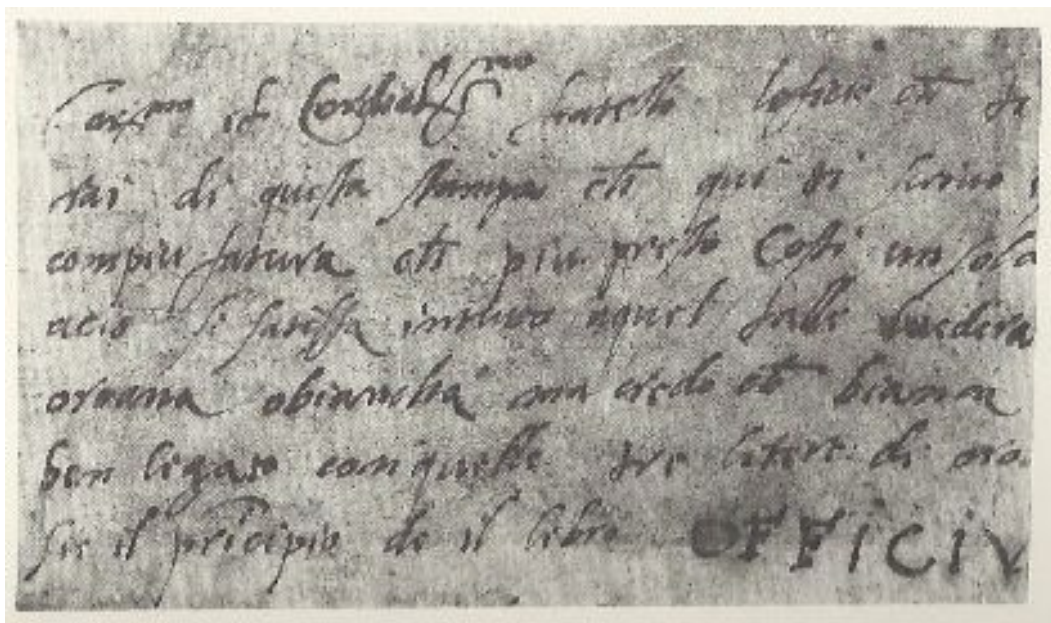


Fig. 246: Paolo Veronese, Lettera scritta sul verso del foglio precedente (1588 ca.); Oxford, Ashmolean Museum.



Fig. 247: Attribuito agli Haeredes Pauli (precedentemente attribuito a Carletto Caliani); *Crocifissione* (1588-1596?); Treviso, chiesa di santa Maria Maddalena.



Fig. 248: Paolo Veronese, *Crocifissione* (1580 ca.);  
Venezia, chiesa di san Sebastiano.

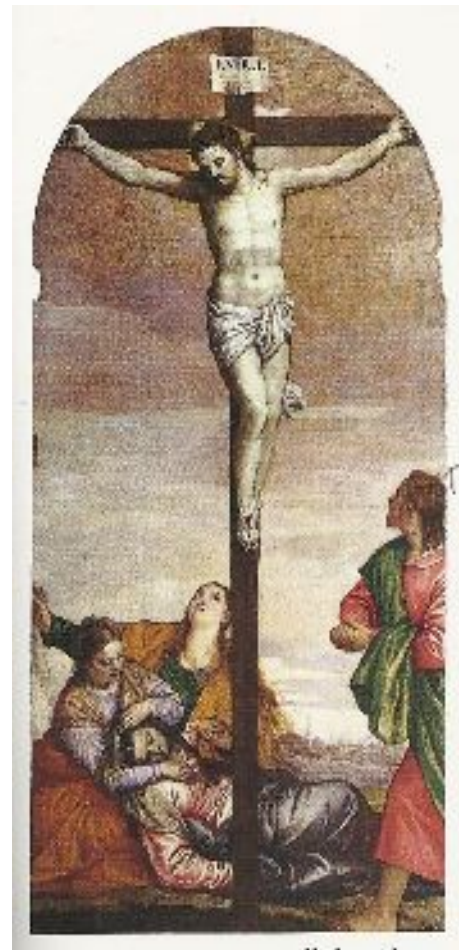


Fig. 249: Paolo Veronese, con probabile  
intervento di aiuti, *Crocifissione* (1581 ca.);  
Venezia, chiesa di san Lazzaro dei Mendicanti.





Fig. 250: Paolo Veronese, con intervento di aiuti, *Crocifissione* (1580 ca.); Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Fig. 251: Bottega di Paolo Veronese (Benedetto Caliari?), *Crocifissione* (?); Genova, Pinacoteca di Palazzo Bianco.



Fig. 252: Jacopo Bassano, *Crocifissione* (1561-1563); Treviso, Musei Civici.



Fig. 253: Alvise Benvenuto del Friso, *Cristo e il centurione* (1587); Venezia, chiesa dell'Angelo Raffaele.



Fig. 254: Attribuito ad Alvise Benfatto del Friso, *Annunciazione* (1599); Chioggia, Oratorio della Santissima Trinità.



Fig. 255: Attribuito ad Alvise Benfatto del Friso, *Presentazione al tempio* (1599); Chioggia, Oratorio della Santissima Trinità.



Fig. 256 Attribuito a Benedetto Caliari, *Nozze di Cana* (1580); Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito a Roma, Palazzo di Montecitorio).





Fig. 257: Paolo Veronese, *Nozze di Cana* (1562-1563); Parigi, Louvre.

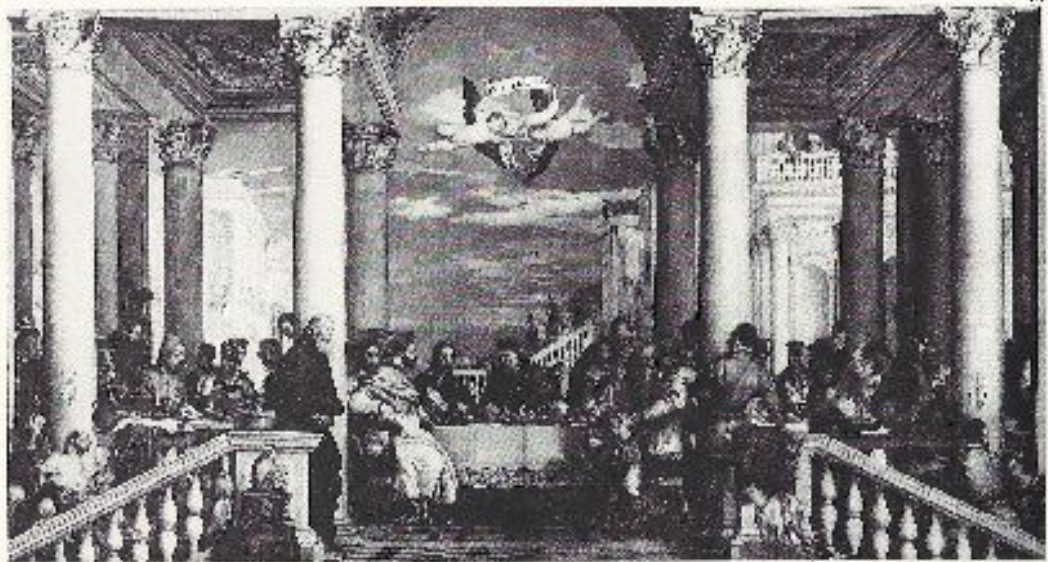


Fig. 258: Paolo Veronese, *Convito di Gregorio Magno* (1572); Vicenza, santuario di Monte Berico.



Fig. 259: Attribuito a Benedetto Caliari, particolare delle *Nozze di Cana* (1580); Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito a Roma, Palazzo di Montecitorio).



Fig. 260: Paolo Veronese, particolare delle *Nozze di Cana* (1562-1563); Parigi, Louvre.



Fig. 261: Paolo Veronese, particolare della *Cena in casa di Levi* (1573); Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 262: Paolo Veronese, particolare del *Convito di Gregorio Magno* (1572); Vicenza, santuario di Monte Berico.





Fig. 263: Paolo Veronese, particolare della *Cena in casa di Levi* (1573); Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 264: Paolo Veronese, particolare del *Convito di Gregorio Magno* (1572); Vicenza, santuario di Monte Berico.



Fig. 265: Haeredes Pauli, particolare della *Cena in casa di Levi* (1590-91); Verona, Palazzo Municipale.





Fig. 266: Attribuito a Benedetto Caliari, particolare delle *Nozze di Cana* (1580); Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito a Roma, Palazzo di Montecitorio).



Fig. 267: Paolo Veronese, particolare delle *Nozze di Cana* (1552-1563); Parigi, Louvre.



Fig. 268: Attribuito a Benedetto Caliari, particolare delle *Nozze di Cana* (1580); Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito a Roma, Palazzo di Montecitorio).



Fig. 269: Carletto Caliari, *Santa Caterina al martirio e il prodigio della ruota* (1595); Treviso, Musei Civici.

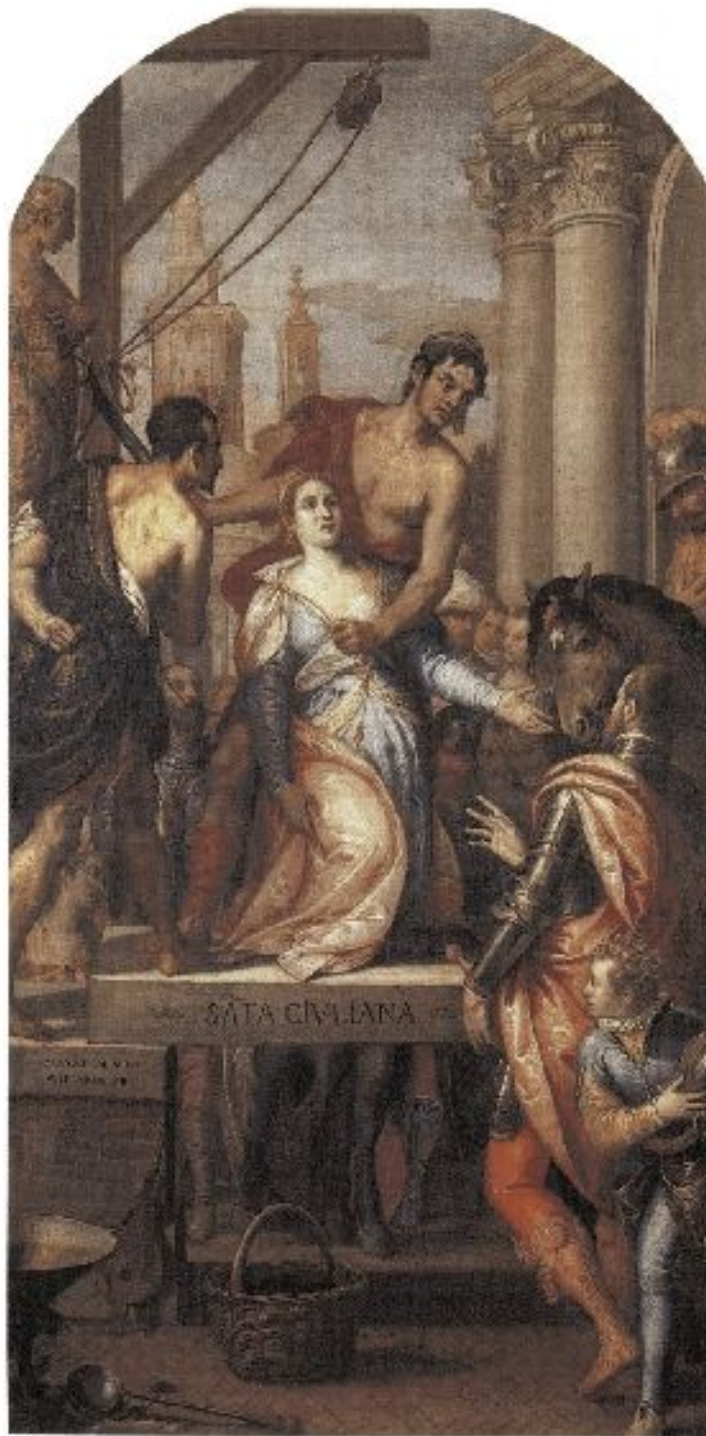


Fig. 270: Carletto Caliarì, *Martirio di santa Giuliana* (1595);  
Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.





Fig. 271: Paolo Veronese, *Martirio di san Lorenzo* (1565 ca.); Verona, chiesa di san Giorgio in Braida.



Fig. 272: Paolo Veronese, con l'intervento di Benedetto Caliari, *Martirio di santa Giustina* (1575); Padova, basilica di santa Giustina.



Fig. 273: Paolo Veronese, *Martirio dei santi Primo e Feliciano* (1562 ca.); Padova, Musei Civici.

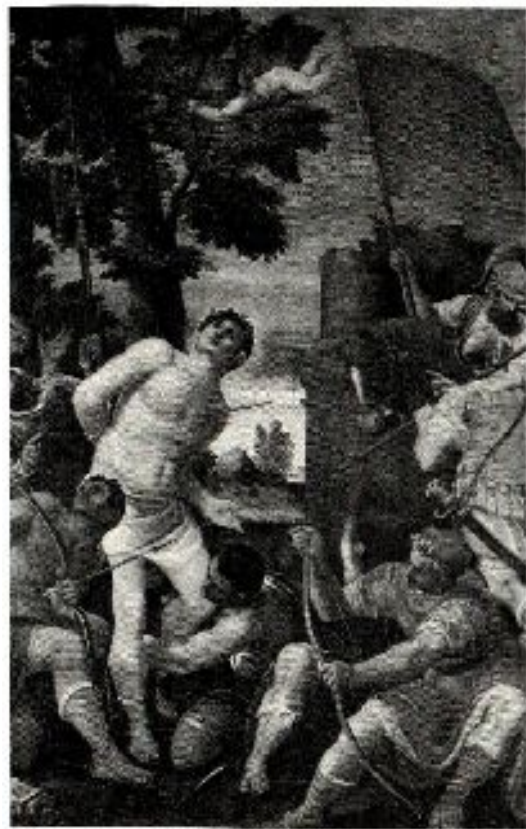


Fig. 274: Dario Varotari, *Martirio di san Sebastiano* (1575 ca.); Abbazia di Praglia, chiesa abbaziale.



Fig. 275: Attribuito a Paolo Veronese, *Martirio di santa Giustina* (1573?); Firenze, Uffizi.



Fig. 276: Benedetto Caliari, con interventi del maestro, *Martirio di san Giuliano* (1588 ca.); Rimini, chiesa di san Giuliano martire.





Fig. 277: Paolo Veronese, con intervento di Benedetto Caliari, *Martirio di san Menna* (1580 ca.); Madrid, Prado.



Fig. 278: Bottega di Paolo Veronese, *Martirio di san Menna* (copia della tela di Madrid; ?); Venezia, chiesa di san Maurizio.



Fig. 279: Francesco Montemezzano, *Martirio dei santi Fermo e Rustico* (1590); già a Lonigo, chiesa dei santi Fermo e Rustico (oggi a Milano, Cappella dell'Istituto gesuitico Leone XIII).

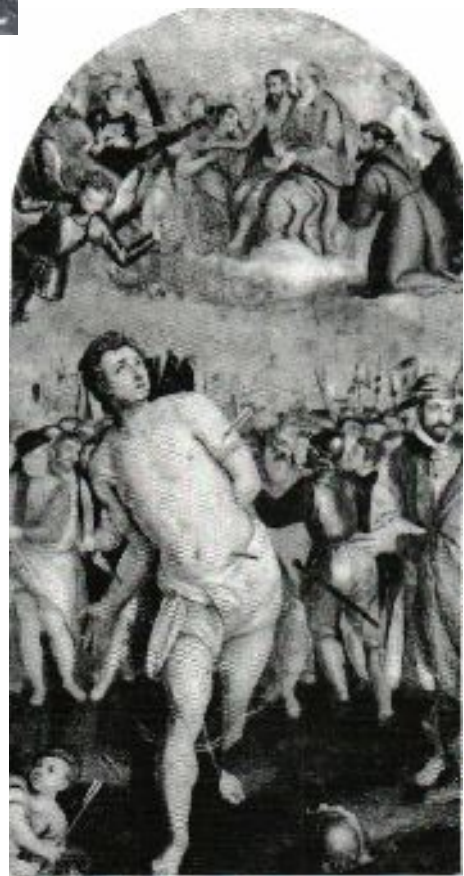


Fig. 280: Attribuito ad Antonio Vassillacchi detto l'Aliense, *Martirio di san Sebastiano* (1584 ca.); Venezia, chiesa di san Giovanni Evangelista.



Fig. 281: Carletto Caliari, Studio per una figura della pala con *Santa Caterina al martirio e il prodigio della ruota* (1595 ca.); Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 282: Jacopo Palma il Giovane, *Santa Caterina al martirio e il prodigio della ruota* (1590-1600); Venezia, basilica di santa Maria Gloriosa dei Frari.



Fig. 283: Francesco Bassano, *Santa Caterina al martirio e il prodigio della ruota* (1587 ca.);  
Firenze, Palazzo Pitti.



Fig. 284: Haeredes Pauli (con intervento maggioritario di Carletto Caliarì?),  
*Flagellazione di santa Cristina* (1588-1596);  
Torcello, Museo provinciale.



Fig. 285: Paolo Veronese, con intervento di aiuti, *Martirio di santa Afra* (1588 ca.); Brescia, chiesa di sant'Afra.



Fig. 286: Carletto Caliari, particolare del *Martirio di santa Giuliana* (1595); Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.



Fig. 287: Paolo Veronese, con intervento di Benedetto Caliari, particolare del *Martirio di san Menna* (1580 ca.); Madrid, Prado.



Fig. 288: Girolamo dei Libri, predella raffigurante le *Storie dei santi Biagio, Sebastiano e Giuliana*: particolare del martirio di santa Giuliana (1524-1526); Verona, chiesa dei santi Nazaro e Celso.



Fig. 289: Antonio Vassillacchi detto l'Aliense, *Flagellazione di Cristo* (1594 ca.); Venezia, basilica dei santi Giovanni e Paolo.



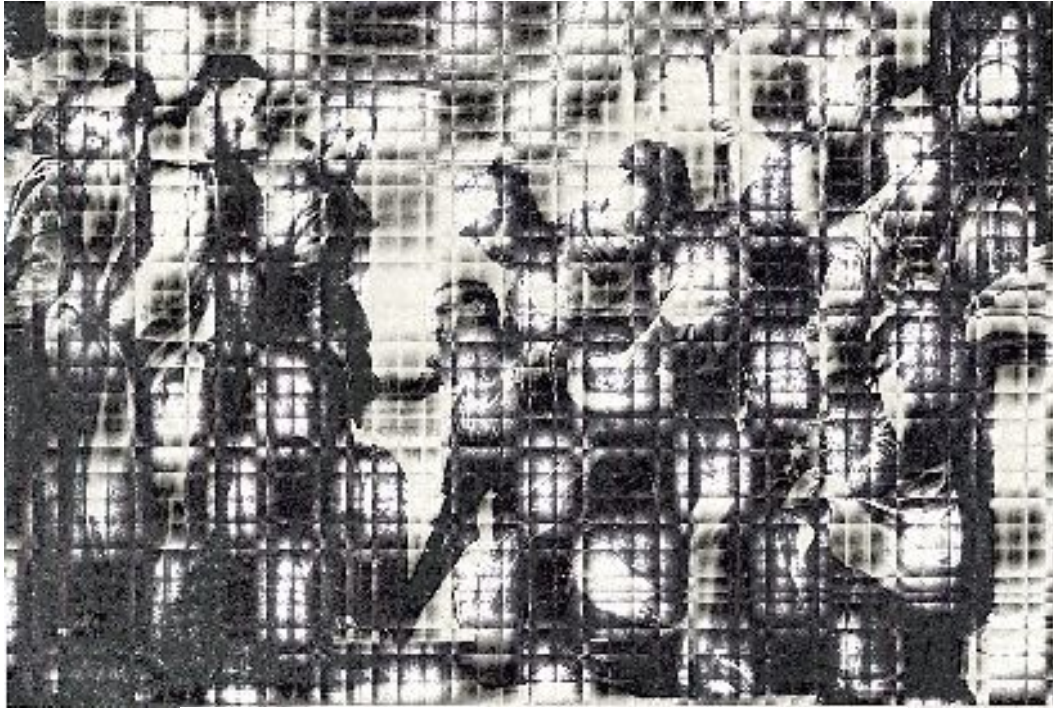


Fig. 290: Bottega di Paolo Veronese, *Cristo e il centurione (?)*;  
Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art.

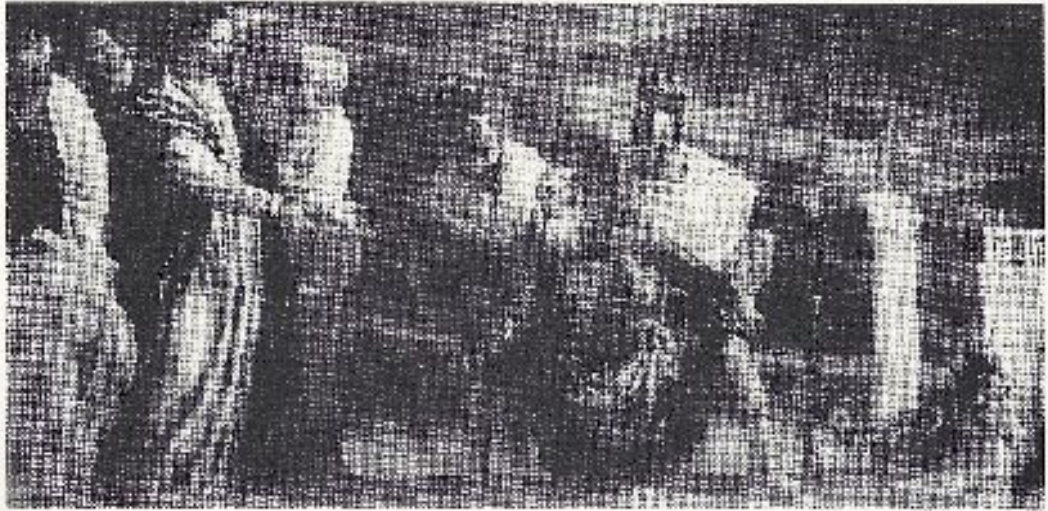


Fig. 291: Paolo Veronese, con l'intervento di aiuti, *Cristo e il centurione* (dalla "serie  
del duca di Buckingham", 1585 ca.); Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 292: Paolo Veronese, *Il ritrovamento di Mosè* (1581-1582);  
Dresda, Gemäldegalerie.



Fig. 293: Bottega di Paolo Veronese, *Il ritrovamento di Mosè* (?); Stati  
Uniti, collezione privata.





Fig. 294: Paolo Veronese, con possibili interventi di aiuti, *Il ritrovamento di Mosè* (1581-1582); Lione, Musée des Beaux Arts.



Fig. 295: Paolo Veronese, *Il ritrovamento di Mosè* (1580 ca.); Madrid, Prado.



Fig. 296: Paolo Veronese, con interventi di aiuti, *Il ritrovamento di Mosè* (?); Washington, National Gallery of Art.



Fig. 297: Bottega dei Caliari?, *Il ritrovamento di Mosè* (?); Kassel, Museum Schloss Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie Alte Meister.



Fig. 298: Bottega di Paolo Veronese (Benedetto Caliari?), *Il ritrovamento di Mosè (?)*; Liverpool, Walker Art Gallery.



Fig. 299: Attribuito a Giambattista Tiepolo (o Sebastiano Ricci?), *Il ritrovamento di Mosè* (1743?); Melbourne, National Gallery of Victoria.





Fig. 300: Paolo Veronese, *La scelta tra il Vizio e la Virtù* (1565 ca.); New York, Frick Collection.



Fig. 301: Copia da Paolo Veronese, *La scelta tra il Vizio e la Virtù* (?); New York, collezione Willard B. Golovin.



Fig. 302: Copia da Paolo Veronese, *La scelta tra il Vizio e la Virtù* (?); Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 303: François Boucher, *La scelta tra Vizio e Virtù* (copia da Paolo Veronese, 1750 ca.); San Paolo del Brasile, Museu de arte.



Fig. 304: François Boucher, *La Saggazza e la Forza* (copia da Paolo Veronese, 1750 ca.); San Paolo del Brasile, Museu de arte.



Fig. 305: Giambattista Tiepolo, *Cena in casa di Simone* (copia da Paolo Veronese, 1761); Dublino, National Gallery of Ireland.



## **FONTI MANOSCRITTE**

### **Archivio di Stato di Venezia**

Archivio Notarile, *Testamenti Marcantonio Cavagnis*, b. 193, n. 168.

Archivio Notarile, *Testamenti Tomasi Giovan Battista*, b. 977, n. 110.

Archivio Notarile, *Testamenti Canal Angelo*, b. 211, c. 156v.

Archivio Notarile, *Atti Marcantonio Cavagnis*, b. 3311, 6 settembre 1588.

Archivio Notarile, *Atti Marcantonio Cavagnis*, b. 5800, cc. 9v-10r.

X Savi alle Decime in Rialto, *Condizioni di Decima 1566 San Marco*, b. 126, n. 383.

X Savi alle Decime in Rialto, *Condizioni di Decima 1566 San Marco*, b. 126, n. 384.

X Savi alle Decime di Rialto, *Estimo 1582*, b. 157 bis, c. 465.

San Giacomo della Giudecca, b. 17, n. 687 alla data.

Magistrati alla Giustizia Vecchia, b. 113, *Accordi di Garzoni 1583 – 1592*, c. 23 r.

Magistrati alla Giustizia Vecchia, b. 113, *Accordi di Garzoni 1583 – 1592*, c. 37 v.

Magistrati alla Giustizia Vecchia, b. 114, *Accordi di Garzoni 2 maggio 1592 – 5 giugno 1595*, registro 155, c. 9 v.

Magistrati alla Giustizia Vecchia, b. 114, *Accordi di Garzoni 2 maggio 1592 – 5 giugno 1595*, registro 156, c. 14 v.

Provveditori alla Sanità, *Necrologi*, b. 820, (in data 19 aprile 1588).

Provveditori alla Sanità, *Necrologi*, b. 826 (in data 28 dicembre 1596).

Provveditori alla Sanità, *Necrologi*, b. 827 (in data 27 maggio 1598).

Provveditori alla Sanità, *Necrologi*, b. 862 (in data 19 maggio 1631).

Provveditori al Sal, Miscellanea b. 49.

Soprintendenti alle Decime del Clero, b. 29, *Collettori Decime Ecclesiastiche. Estimo 1564, Trevisana e Bellunese. Condizioni*, c. 304.

### **Archivio di Stato di Treviso**

Archivio Notarile (I serie), *Atti Bolognato Enea*, b. 829, *Quaderno da 2 gennaio 1582 a 3 marzo 1583*, cc. 13v-14v.

Archivio Notarile (I serie), *Atti Bolognato Enea*, b. 829, *Quaderno da 2 gennaio 1582 a 3 marzo 1583*, cc. 34v-36r.

Archivio Notarile (I serie), *Atti Sovernico Antonio*, b. 834, *Protocolum Dni. Antonii de Sovernico*, c. 49.

Archivio Notarile (I serie), b. 941.

Corporazioni religiose soppresse, Ognissanti di Treviso, b. 39, *Scritto de receveri de maestro Francesco taglia pria da Fener de doi altari*.

Corporazioni religiose soppresse, Santa Maria Maddalena di Treviso, b. 5, *Processato segnato del n° 137: Ricevute volanti in Monte*.

Corporazioni religiose soppresse, San Teonisto di Treviso, b. 68, *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1578*.

Corporazioni religiose soppresse, San Teonisto di Treviso, b. 68, *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1579*.

Corporazioni religiose soppresse, San Teonisto di Treviso, b. 68, *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1580*.

Corporazioni religiose soppresse, San Teonisto di Treviso, b. 72, *Zornal ordinario del monasterio di S.to Theonisto de Treviso del anno 1595*.

### **Archivio della Curia Vescovile di Treviso**

Curia, Monialium b. 2, *Monialium 1578 – 1594* (fascicoli con carte non numerate).

Curia, Visite pastorali, b. 5, *Visita pastorale 1567 fatta dal vescovo Giorgio Cornaro alle parrocchie descritte nell'elenco*, cc 510v-513r.

Curia, Visite pastorali, b. 8, *Visita pastorale dell'anno 1593 del Vescovo Francesco Cornaro*, cc. 160v-164v.

### **Biblioteca Nazianale Marciana**

Manoscritto Italiano Cl. 11 n. 90.

Codice Marciano Latino Cl. 15, n. 165, cc. 75-76.

### **Biblioteca del Museo Correr**

Miscellanea Epistolario Moschini, XIX, ms. 1, *Elenco di Nomi di Artisti ascritti alla Fraglia dei Pittori*. Copia tratta da quella eseguita dal Moschini sugli originali.

Miscellanea Epistolario Moschini, XIX, ms. XIX, *Nota de' pittori registrati ne' libri della Veneta Accademia, trattate l'anno 1815. Aggiuntici cenni de' Traduttori, Filarmonici e Monetieri Veneti*.

### **Biblioteca Civica di Treviso**

Manoscritto 643, Nicolo Cima, *Le tre faccie di Treviso*, vol. III, *Il chiostro ovvero descrizione della città di Trevigi nel Claustrale*.

Manoscritto 1410, Gustavo Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel Territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al XVII tratti dall'Archivio Notarile di Treviso*, vol. I, c. 211.

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti a stampa antiche (prima del 1800)

Daniele BARBARO, *I dieci libri di architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia*, in Venetia per Francesco Marcolini 1556.

Girolamo BARDI, *Dichiaratione di tutte le istorie, che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle sale dello Scrutinio, et del Gran Consiglio, del Palagio Ducale della Serenissima Repubblica di Vinegia*, In Venetia appresso Felice Valgrisio 1587.

Pietro BEMBO, *Della Historia Vinitiana di M. Pietro Bembo Card. volgarmente scritta*, in Vinegia, appresso Gualtero Scotto 1552.

Giovanni BOCCACCIO, *L'opera de misser Giovanni Boccacio de mulieribus claris*, Stampato in Venetia per maestro Zuanne de Trino chiamato Tacuino 1506.

Giovanni BOCCACCIO, *Ioannis Boccatii de Certaldo insigne opus de Claris Mulieribus*, Bernae Helveticorum, excudebat Mathias Apiarius 1539.

Giovanni BOCCACCIO, *Libro di m. G. Boccaccio delle donne illustri, tradotto per m. Giuseppe Betussi*, Vinegia, Comin del Trino da Monferrato 1545.

Marco BOSCHINI, *Le minere della pittura*, in Venetia appresso Francesco Nicolini 1664.

Agostino GALLO, *Le vinti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa*, In Venetia appresso Gratosio Percaccino, 1569.

Philippum LONICERUM, *Icones Livianae: precipuas Romanorum historias magno artificio ad vivum expressas oculis repraesentantes, succinctis versibus illustratae*, Francoforte 1572.

Ambrogio RIGAMONTI, *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle Chiese ed in altri Luoghi Pubblici di Trevigi*, Trevigi presso Giovanni Pozzobon, 1776.

Cesare RIPA, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, In Roma, per gli Heredi di Giovanni Gigliotti 1593.

Francesco SANSOVINO, Giovanni STRINGA, *Venetia città nobilissima et singolare*, in Venetia, appresso Altobello Salicato 1604.

Francesco SANSOVINO, *De governo et amministrazione di diversi regni et repubbliche così antiche come moderne*, in Vinegia, presso Altobello Silicato 1583

Vincenzo SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale*, In Venezia per Giorgio Valentino 1615.

Sebastiano SERLIO, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, In Venetia per Francesco Marcolino da Forlì, 1540.

Francesco TURCHI, *Deche di Tito Livio Padovano delle Historie Romane, già tradotte da M. Iacopo Nardi, cittadino Fiorentino et hora, oltre quello, che è nella seguente faccia notato, rivedute, corrette, accresciute de' sommarij a ciascun libro, et de gli Anni della Città, nelle margini d'esso, et del Supplemento della seconda deca, da m. Francesco Turchi, Trevigiano*. In Venetia appresso i Giunti 1575.

Cesare VECELLIO, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, in Venetia : appresso Giovan Bernardo Sessa 1598.

### **Fonti a stampa moderne (dopo il 1800)**

Svetlana ALPERS e Michael BAXANDALL, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Torino 1995.

Luciano ANELLI, *Considerazioni per Gabriele Caliari*, in "Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia", XVIII, n. 1, gennaio-aprile 1983, pp. 20-22.

Daniel ARASSE, *Les Annonciations de Veronese ou l'atelier de la devotion*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia 1990, pp. 204-213.

Wart ARSLAN, *I Bassano*, Bologna 1931.

Xavier BARRAL I ALTET (a cura di), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes 2003.

Donata BATTILOTTI, *Villa Barbaro a Maser: un difficile cantiere*, in "Storia dell'arte", 53 (1985), pp. 33-49.

Eugenio BATTISTI, *Le origini religiose del paesaggio veneto*, in "Venezia Cinquecento", anno I (1991), n. 2, pp. 9 -25.

Michael BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978.

Sylvie BÉGUIN, *Tableaux de Veronese dans les Musees Français*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia 1990, pp. 214-221.

Giorgia BOCCASSINI, *Profilo dell'Aliense*, in "Arte Veneta", 12 (1958), pp. 111-125.

Giampaolo BORDIGNON FAVERO, *I palazzi Soranzo Novello e Spinelli Guidozzi in Castelfranco Veneto*, Castelfranco Veneto 1981.

Elisabetta BOREAN, voce *Sacile. Palazzo Ragazzoni*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia 2008, cat.



126, pp. 434-435.

Luca BORTOLOTTI, *La pittura religiosa di Jacopo da Ponte e la Crocifissione di Treviso*, in "Venezia Cinquecento", anno VII (1997), n. 13, pp. 39-77.

Marco BOSCHINI, *Breve istruzione premessa a le ricche minere della pittura veneziana*, in *La carta del navegar pitoresco*, ed. cr. a cura di Anna Pallucchini, Venezia-Roma 1966.

Ricciotti BRATTI, *Notizie d'arte e di artisti*, in "Nuovo Archivio Veneto", anno XV (1915), tomo XXX, parte II, p. 431., pp. 435-485.

Raffaello BRENZONI, *Francesco Montemezzano. Pittore veronese della II metà del XVI sec. Documenti per la biografia e genealogia familiare del pittore*, in "L'arte", luglio-dicembre 1963 (anno LXII), XXVIII, pp. 293-320.

Raffaello BRENZONI, *Dizionario di artisti veneti*, Firenze 1972, pp. 207-209.

Annalisa BRISTOT, *Un artista nella Venezia del secondo Cinquecento: Giovanni Contarini*, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", 12, Firenze 1980.

Anna Maria BRIZIO, *La pittura di Paolo Veronese in rapporto con l'opera di Sanmicheli e del Palladio*, in "Bollettino del CISA A. Palladio", II (1960), pp. 19-25.

Alessandro BROGI, *Carletto Caliarì in La galleria Antonio Fontanesi nei Musei Civici di Reggio Emilia*, a cura di Massimo Mussini, Reggio Emilia 1998, cat. 32, pp. 86-87.

Beverly Louise BROWN, *Replication and the Art of Veronese*, in *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions (Studies in the History of Art, vol. 20)*, Washington 1989, pp. 111-124.

Katia BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Milano 1992.

Pietro CALIARI, *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere*, Roma 1888.

Paolo CAMERINI, *Il testamento di Tomaso Giunti*, in “Atti e memorie della Regia Accademia di scienze e lettere di Padova”, XLIII (1927), pp. 191-210.

Roberto CASSANELLI, *Artisti in bottega. Luoghi e prassi dell'arte alle soglie della modernità*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Roberto Cassanelli, Milano 1998, pp. 7-29.

Giacinto CECCHETTO, *Ville e siti di ville del territorio storico di Castelfranco Veneto nelle fonti cartografiche e fiscali dei secoli XVI-XVIII*, in *Villa. Siti e contesti*, a cura di Renzo Derosas, Venezia 2006, pp. 125-153.

Cennino CENNINI, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, a cura di Fernando Tempesti, Milano 1984.

Chiara CESCHI SANDON, *Pittori attivi a Praglia*, in *L'abbazia di Santa Maria di Praglia*, a cura di Callisto Carpanese e Francesco Trolese, Milano 1985, pp. 135-148.

André CHASTEL, *La grottesca*, Milano 2010.

Marco CHIARINI, *Grenoble, Musée de peinture et de sculpture. Tableaux italiens: catalogue raisonné de la collection de peinture italienne XIV-XIX siècles*, Grenoble 1988.

Emanuele Antonio CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia 1834-1853.

Richard COCKE, *Veronese's Drawings*, London 1984.

Tracy E. COOPER, *Palladio's Venice. Architecture and Society in a Renaissance Republic*, New Haven and London 2005.

Carlo CORSATO, *Il Battesimo di Cristo e l'eredità del brand Bassano nelle botteghe dei figli di Jacopo*, in “Verona Illustrata”, n. 24 (2011), pp. 63-83.

Vincenzo Maria CORONELLI, *Blasone Veneto*, Venezia [1706] 1975.

Lorenzo CRICO, *Indicazione delle pitture ed altri oggetti di belle arti degni d'osservazione esistenti nella R. Città di Treviso*, Treviso 1829.

Lorenzo CRICO, *Lettere sulle belle arti trevigiane*, Treviso 1833.

Luciana CROSATO LARCHER, *Gli affreschi delle ville venete nel Cinquecento*, Treviso 1962.

Luciana CROSATO LARCHER, *Per Gabriele Caliari*, in "Arte Veneta", 18 (1964), pp. 174-175.

Luciana CROSATO LARCHER, *Per Carletto Caliari*, in "Arte Veneta", 21 (1967), pp. 108-124.

Luciana CROSATO LARCHER, *L'opera completa del Veronese*, in "Arte Veneta", 22 (1968), pp. 220-224.

Luciana CROSATO LARCHER, *Note su Benedetto Caliari*, in "Arte Veneta", 23 (1969), pp. 115-130.

Luciana CROSATO LARCHER, *Proposte per Francesco Montemezzano*, in "Arte Veneta", 26 (1972), pp. 73-91.

Luciana CROSATO LARCHER, *Note per Alvise Benfatto del Friso*, in "Arte Veneta", 30 (1976), pp. 106-119.

Luciana CROSATO LARCHER, *La bottega di Paolo Veronese*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia 1990, pp. 256-265.

Luciana CROSATO LARCHER, *Precisazioni e aggiunte al ciclo a fresco di Benedetto Caliari nel salone del Vescovado di Treviso*, in "Arte Veneta", 56 (2000), pp. 71-75.

Luciana CROSATO LARCHER, *Villa Emo a Fanzolo e villa Barbaro a Maser*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. Toscano e F. Valcanover, Venezia 2004, pp. 589-614.

Luciana CROSATO LARCHER, voce *Sant'Andrea oltre il Muson. Villa Soranzo in Gli affreschi delle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia 2008, cat. 150, pp. 476-481.

Azzurra CUOMO, *Carletto Caliari*, Tesi di Laurea in Lettere, rel. Paola Rossi, Università degli Studi "Ca' Foscari" di Venezia, a.a. 2001-2002.

Thomas DALLA COSTA, Lot e la famiglia in fuga da Sodoma *di Castelveccchio: primi appunti per i disegni a penna di Carletto Caliari*, in "Verona illustrata", n. 24 (2011), pp. 41-61.

Thomas DALLA COSTA, *La bottega di Paolo Veronese tra Verona e Venezia: 1528-1588*, tesi di dottorato in Beni Culturali e Territorio, Università degli Studi di Verona, Verona 2012.

Paul DAVIES e David HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004.

Roberto DE FEO, *Gli affreschi di Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni di Sacile ed un inedito*, in *Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni-Flangini-Billia: arte, storia e cultura nel Giardino della Serenissima*, catalogo della mostra a cura di Francesco Amendolagine, Roberto de Feo, Gilberto Ganzer, Sacile 19 febbraio-19 marzo 1994, pp. 35-52.

Gabriella DELFINI, voce *Poisolo. Villa Corner detta "il Cornaron"*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia 2008, cat. 113, pp. 406-409.

Dorothea DIEMER, Peter DIEMER, voce "Schwarz, Christoph", in "Neue Deutsche Biographie", 23 (2007), pp. 804-805.

Barbara DONATI, *La chiesa di san Teonisto a Treviso (secoli XV-XX)*, Tesi di Laurea in Lettere, rel. Lionello Puppi, Università degli Studi "Ca' Foscari" di Venezia, a.a. 1995-1996.

Carlo DONZELLI, Giuseppe Maria PILO, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967.

Pier Luigi FANTELLI, *La sala delle Quattro Porte*, in “Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia”, n. 8, 1979, pp. 81-82.

Elena FAVARO, *L'Arte dei Pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.

Domenico Maria FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, Venezia 1803.

Ebria FEINBLATT, “*Dido Divides the Ox-Hide*” by Rembrandt, in “Master Drawings”, vol. 9, n. 1 (1971), pp. 39-42.

Marco FERRO, *Dizionario del diritto comune e veneto*, Venezia 1845.

Lorenzo FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria*, Udine 1998.

Giuseppe FIOCCO, *Paolo Veronese*, Bologna 1928.

Jennifer FLETCHER, *I Bellini*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Roberto Cassanelli, Milano 1998, pp. 131-153.

Renzo FONTANA, *La Vergine e Sant'Anna di Gabriele Caliari. Iconografia e committenza*, in *Venezia e Venezia. Descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin*, a cura di Fabrizio Borin e Filippo Pedrocco, Padova 2003, pp. 69-78.

Tamara FORMICIOVA, *Opere di allievi del Veronese nella collezione dell'Ermitage. Nuove attribuzioni*, in “Arte Veneta” n. 33 (1979), pp. 131-136.

Giorgio FOSSALUZZA, *Per il Pozzoserrato: opere sacre*, in *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, atti del seminario (Treviso 6-7 novembre 1987), a cura di Stefania Mason Rinaldi e Domenico Luciani, Asolo 1988, pp. 43-58.

Giorgio FOSSALUZZA, *Le nozza di Cana*, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano 1990, cat. 148, pp. 261-264.

Giorgio FOSSALUZZA, *Treviso 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano 1998, tomo II, pp. 639-716.

Umberto FRANZOI, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1982.

*Fra Paolo Sarpi e i Servi di Maria a Venezia nel 750° anniversario dell'ordine*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana – Sala sansoviniana (28 ottobre-19 novembre 1983).

Paolo FRASSON, voce *Corner Alvise* in DBI, vol. 29, Roma 1983, pp. 146-149.

Antonio FORNIZ, *Ricerche storico artistiche sul palazzo Ragazzoni-Flangini in Sacile*, in “Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Udine”, serie VII, vol. VII, Udine 1968, pp. 1-24.

Erik FORSSMAN, *Über Architekturen in der venezianischen Malerei des Cinquecento*, in “Wallraf-Richartz-Jahrbuch”, XXIX (1967), pp. 105-139.

Caterina FURLAN, *Presenza e riflessi di Veronese in Friuli*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia 1990, pp. 77-87.

Giovanni GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1840.

Klara GARAS, *Veronese e il collezionismo del Nord nel XVI-XVII secolo*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia 1990, cit., pp. 16-24.

John GARTON, *Grace and Grandeur. The portiture of Paolo Veronese*, London-Turnhout 2008.

John GARTON, *Paolo Veronese's Art of Business: Painting, Investment, and the Studio as Social Nexus*, in “Renaissance Quarterly”, n. 65 (2012), pp. 753-808.

Cesira GASPAROTTO, *S. Maria del Carmine di Padova*, Padova 1955.

Gregorio Rosolino GATTINONI, *Inventario di una casa veneziana del secolo XVII (La casa degli Eccellenti Caliari eredi di Paolo Veronese)*, a cura di Gregorio Gattinoni,



Mestre 1914.

Augusto GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano 1980.

Augusto GENTILI, *L'altro Veronese: né sacro né profano (quasi una recensione, quasi una postfazione)*, in "Venezia Cinquecento", anno XV (2005), n. 30, pp. 215-233.

Augusto GENTILI, *Miti e allegorie d'amore*, in A. Gentili, C. Terribile, M. di Monte, G. Tagliaferro, *Veronese. La pittura profana* ("Art Dossier" n. 209, marzo 2005), pp. 5-15.

Augusto GENTILI, Michele DI MONTE, *Veronese nella chiesa di San Sebastiano*, Venezia 2005.

Felton GIBBON, *Catalogue of Italian Drawings in the Art Museum, Princeton University*, Princeton 1977.

Delfina GIOVANNONZI, voce *Marcantonio Gandino* in DBI, vol. 52, Roma 1999, pp. 156-157.

Diana GISOLFI, *Paolo Veronese e i Benedettini della congregazione Cassinese: un caso di committenza nel Cinquecento*, in "Arte Veneta" 61 (2004), pp. 206-211.

Diana GISOLFI, *Collaboration and Replicas in the Shop of Paolo Veronese and his Heirs*, in "Artibus et Historiae", 55 (XXVIII), 2007, pp. 73-86.

Giuseppe GULLINO, voce *Corner Francesco* in DBI, vol. 29, Roma 1983, pp. 197-198.

Cecil GOULD, *Sebastiano Serlio and Venetian Painting*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 25, n. 1-2 (1962), pp. 56-64.

Cecil GOULD, voce *Caliari* in DBI, vol. 16, Roma 1973.

Detlev Freiherr von HADELN, *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*, Berlin 1926.

Michel HOCHMANN, *Peintre et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma 1992.

Hans Dieter HUBER, *Paolo Veronese. Kunst als Soziales System*, München 2005.

Sandra INTROVIGNE, *Francesco Montemezzano. Cenni biografici*, in *Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni-Flangini-Billia: arte, storia e cultura nel Giardino della Serenissima*, catalogo della mostra a cura di Francesco Amendolagine, Roberto de Feo, Gilberto Ganzer, Sacile 19 febbraio-19 marzo 1994, pp. 53-58.

Hubert JEDIN, *Storia del Concilio di Trento*, 5 voll., Brescia 1973-1981.

Walter KOSCHATZKY, Konrad OBERHUBER e Eckhart KNAB, *I grandi disegni italiani dell'Albertina di Vienna*, Milano 1972.

Alessandra LAZZARIN, voce *Battaglia Terme. Castello del Catajo*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia 2008, cat., cat. 19, pp. 134-149.

LEONARDO, *Trattato della pittura*, a cura di Ettore Camesasca, Milano 1995.

Giuseppe LIBERALI, *Per la rivendicazione di una grande tela di Paolo Veronese (contributi d'Archivio)*, in "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", a.a. 1939-1940, tomo XCIX, parte II, Classe di Scienze morali e letterarie, pp. 21-32.

Giuseppe LIBERALI, *Originali inediti di Paolo Veronese, Iacopo Palma, Antonio Fumiani, Gerolamo Campagna, Antonio Zucchi e altri minori nella Chiesa di san Teonisto a Treviso*, in "Rivista d'arte", anno XXII, n. 3-4, luglio-dicembre 1940, pp. 254-271.

Giuseppe LIBERALI, *Documentari sulla Riforma cattolica pre e post-tridentina a Treviso (1527-1577)*, Treviso 1971-1976, 10 voll.

Francesca LODI, voce *Caldogno. Villa Caldogno*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia 2008, cat. 32, pp. 183-194.

Francesca LODI, voce *Thiene. Villa da Porto, Colleoni detta "il Castello"*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia 2008, cat. 163, pp. 505-510.

Giulio LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Trieste 1990.

Alessandra LOTTO, voce *Magnadola. Villa Giunti*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia 2008, cat. 74, pp. 304-311.

George LOUKOMSKI, *Les fresques de Paul Véronèse et de ses disciples*, Paris 1928.

Mauro LUCCO, "*Heredes Pauli*": *Conversione di San Paolo*, in *I benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, catalogo della mostra a cura di Alberta de Nicolò Salmazo e Francesco Giovanni Trolese, Padova ottobre-dicembre 1980, cat. 443, pp. 443-444.

Gustavo LUDWIG, Pompeo MOLMENTI, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milano 1906.

Licisco MAGAGNATO, *The Genesis of the Teatro Olimpico*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 14, n. 3-4 (1951), pp. 209-220.

Licisco MAGAGNATO, *Il teatro di Andrea Palladio*, in *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia 1954, pp. 50-75.

Licisco MAGAGNATO, *Commento e note alla "Vita"*, in Giorgio Vasari, *Michele Sanmichele architetto veronese*, Verona 1960.

Licisco MAGAGNATO, *Il teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano 1992.

Haris K. MAKRYKOSTAS, *Antonio Vassilacchi Aliense 1556-1629. A Greek Painter in Italy*, Athens 2008.

Chiara MANENTE, *Padri misericordiosi o peccatori penitenti? Parabole dei Bassano e*

*quotidianità domestica*, Tesi di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, rel. Augusto Gentili, Università degli Studi “Ca' Foscari” di Venezia, a.a. 2010-2011.

Eugenio MANZATO, *L'ambiente artistico trevigiano nel tardo Cinquecento*, in *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, atti del seminario (Treviso 6-7 novembre 1987), a cura di Stefania Mason Rinaldi e Domenico Luciani, Asolo 1988, pp. 25-41.

Eugenio MANZATO, *La chiesa di Ognissanti in Treviso*, in *Un Bassano recuperato: il restauro della pala già nella chiesa di Ognissanti in Treviso*, Treviso 1993, pp. 5-6.

Sergio MARINELLI, *Lo spazio ideologico di Paolo Veronese*, in “Comunità”, n. 173, XXVIII (settembre-dicembre 1974), pp. 302-364.

Peter MÄRKER, Gisela BERGSTRÄSSER, *Hundert Zeichnungen alter Meister aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Leipzig 1998.

Thomas MARTIN, *Grimani Patronage in S. Giuseppe di Castello: Veronese, Vittoria and Smeraldi*, in “The Burlington Magazine”, vol. 133, n. 1065, 1991, pp. 825-833.

Patrizia MASINI in *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, a cura di Sergio Guarino e Patrizia Masini, Milano 2006, cat. 84.

Stefania MASON RINALDI, *Palma il Giovane: l'opera completa*, Milano 1984.

Stefania MASON, *Domenico Tintoretto e l'eredità della bottega*, in *Jacopo Tintoretto: actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 26-27/02/2007), a cura di Miguel Falomir, Madrid 2009, pp. 84-90.

Stefania MASON, *Ritratti, perizie, acquisti e vendite: l'artista nel collezionismo e nel mercato del Cinquecento*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di Michel Hochmann, Rosella Lauber e Stefania Mason, Venezia 2008, pp. 115-119.

Maria Elena MASSIMI, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese. Il processo riaperto*,

Venezia 2011.

Bert W. MEIJER, *Disegni di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense*, in “Arte Veneta”, 53 (1998), pp. 35-51.

Bert W. MEIJER, *New Light on Christoph Schwarz in Venice and the Veneto*, in “Artibus et Historiae”, n. 39 (XX), 1999, pp. 127-156.

Bert W. MEIJER, *Tiziano e il Nord*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di Bernard Aikema e Beverly Louise Brown, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi 1999-2000, Milano 1999, pp. 498-557.

Nadal MELCHIORI, *Notizie di pittori e altri scritti*, a cura di Giampaolo Bordignon Favero, Venezia-Roma 1964.

Adriano Augusto MICHIELI, *Luci ed ombre d'una grande storia*, in *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, Roma 1958, vol. I, pp. 81-102.

Gaetano MILANESI, Carlo PINI, *La scrittura di artisti italiani (secoli XIV – XVII)*, vol. III, Firenze 1876.

Marta MINELLI, *Alvise Benfatto detto “dal Friso”*, Tesi di Laurea in Lettere, rel. Paola Rossi, Università degli Studi “Ca' Foscari” di Venezia, a.a. 1998-1999.

Michele DI MONTE, *Vincenzo Morosini, Palma il Giovane e il ritratto di gruppo veneziano*, in “Venezia Cinquecento”, anno VII (1997), n. 13, pp. 159-174.

Michele DI MONTE, *La morte bella. Il martirio nella pittura di Tiziano, Tintoretto e Veronese*, in “Venezia Cinquecento”, anno IX (1999), n. 17, pp. 91-179.

Michele DI MONTE, *Problemi di iconologia. Specialmente veronesiani*, in “Venezia Cinquecento”, anno XV (2005), n. 29, pp. 5-39.

Michele DI MONTE, *Veronese a Cana. De ludo revelandi cum figuris*, in “Venezia Cinquecento”, anno XVII (2007), n. 33, pp. 141-188.

Eugenio MORANDO DI CUSTOZA, *Libro d'arme di Venezia*, Verona 1979.

Sandra MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962.

Franca MOSCON, *La cinquecentesca "villa picta" a Sant'Andrea oltre il Muson e il suo committente*, tesi di laurea, rel. Donata Battilotti, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2004-2005.

Andrea DA MOSTO, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, Roma 1937.

Michelangelo MURARO, *Disegni veneti della collezione Janos Scholz*, Venezia 1957.

Michelangelo MURARO, *Il libro secondo di Francesco e Jacopo dal Ponte*, Bassano del Grappa 1992.

Francesca NODARI, *Per Benedetto Caliari disegnatore*, in *Calepino di disegni*, I, *Disegni dal Veneto fra Cinque e Seicento*, a cura di Anna Forlani Tempesti, Rimini 2002, pp. 21-46.

Konrad OBERHUBER, *Gli affreschi di Paolo Veronese nella villa Barbaro*, in "Bollettino del CISA A. Palladio", X, 1968, pp. 188-202.

Loredana OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, Venezia 1974.

Leandro OZZÒLA, *Due quadri discussi di Paolo Veronese*, in "L'Illustrazione Vaticana", n. 17, anno IV, 1-15 sett. 1933.

Rodolfo PALLUCCHINI, *Veronese*, Bergamo 1953.

Rodolfo PALLUCCHINI, *Veronese*, Milano 1984.

Erwin PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*,



Torino 1975.

Alessandra PATTANARO, voce *Montecchia. Villa Emo Capodilista*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia 2008, cat. 92, pp. 369-375.

Benjamin PAUL, *Identità e alterità nella pittura veneziana al tempo della battaglia di Lepanto*, in "Venezia Cinquecento", anno XV (2005), n. 29, pp. 155-187.

Nicholas PENNY, *Pittori e botteghe nell'Italia del Rinascimento*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Roberto Cassanelli, Milano 1998, pp. 31-54.

Nikolaus PEVSNER, *Le Accademie d'arte*, Torino 1982.

Terisio PIGNATTI, *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia*, Milano 1966.

Terisio PIGNATTI, *Veronese*, Venezia 1976.

Terisio PIGNATTI, Filippo PEDROCCO, *Veronese*, Milano 1995.

Giuseppe Maria PILO, *Paolo Veronese e il tema del Battesimo di Gesù Cristo*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia 1990, pp. 400-410.

Andreas PRIEVER, *Ancora sul "Sant'Ercolano e l'angelo" di Benedetto Caliari*, in "Arte Veneta", 64 (2007), pp. 196-201.

Adriano PROSPERI, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino 2001.

Lionello PUPPI, *Andrea Palladio*, Milano 1973.

Lionello PUPPI, *Novità per Michele Sanmicheli e Vincenzo Scamozzi appresso Palladio*, in "Storia dell'arte", 26 (1976), pp. 12-22.

Lionello PUPPI, *Per Paolo Veronese architetto. Un documento inedito, una firma e uno*

*strano silenzio di Palladio*, in “Palladio”, serie III, anno III, fasc. 1/4, 1980, pp. 53-86.

Lionello PUPPI, *Paolo Veronese e l'architettura*, in *Paolo Veronese: disegni e dipinti*, catalogo della mostra, Venezia, 26 marzo – 10 luglio 1988, pp. 31-39.

Lionello PUPPI, *Concertino per Dario Varotari con “stecca” sul Sanmicheli. Questioncelle di metodo*, in “Arte Veneta”, 52 (1998), pp. 161-165.

Lionello PUPPI, *Guadagnare e investire. Riflessioni a margine di alcuni documenti inediti su Paolo Veronese*, in *Venezia e Venezia. Descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin*, a cura di Fabrizio Borin e Filippo Pedrocco, Padova 2003, cit., pp. 61-67.

Daniela PUPPULIN, *Lotto e l'Arte dei Dipintori*, in *Interpretazioni veneziane: studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di David Rosand, Venezia 1984, pp. 351-357.

Giovanna RAGIONIERI, *Allievi e gregari nella bottega di Giotto*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Roberto Cassanelli, Milano 1998, pp. 55-69.

Giovanna RAGIONIERI, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze-Milano 2009.

William Roger REARICK, *Jacopo Bassano e Paolo Veronese*, in “Bollettino del Museo Civico di Bassano”, n. 3-6 (1987-1988), pp. 31-39.

William Roger REARICK, *Paolo Veronese disegnatore*, in *Paolo Veronese: disegni e dipinti*, catalogo della mostra, Venezia, 26 marzo – 10 luglio 1988, pp. 41-45.

William Roger REARICK, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001.

Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955-1959.

Carlo RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritte da Carlo Ridolfi*, a cura di D. H. von Hadeln, Berlin 1914.

Chiara RIGONI, *La bottega dei Caliari a Verona*, in *Veronese e Verona*, a cura di Sergio Marinelli, catalogo della mostra, Verona, Museo di Castelvecchio 1988, pp. 85-98.

Alberto RIZZI, “*Il ricevimento dell'ambasceria persiana*” di *Gabriele Caliari*, in “Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia”, n. 8, 1979, pp. 121-129.

Alberto RIZZI, *La supposta “traditio legum” degli “Heredes Pauli”*, in “Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia”, n. 8, 1979, pp. 115-119.

Aldo RIZZI, *Luca Carlevarijs*, Venezia 1967.

Luciano ROGNINI, *Dario Varotari pittore e architetto del Cinquecento*, in “Studi storici veronesi Luigi Simeoni”, XXIV (1974), pp. 3-28.

Giandomenico ROMANELLI, *Sanmicheli e Venezia: novità e riletture*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura del Centro Internazionale di Studi di Architettura “Andrea Palladio”, Milano 1995, pp. 80-91.

Giandomenico ROMANELLI, *Guardi*, Firenze-Milano 2012.

David ROSAND, *Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese*, in “The Art Bulletin”, 55, n. 2 (1973), pp. 217-239.

David ROSAND, *Véronèse*, Paris 2012.

Elisabetta SACCOMANI, *Le grottesche di Bernardo India e di Eliodoro Forbicini*, in “Arte Veneta” 26 (1972), pp. 59-72.

Valentina SAPIENZA, voce *Mira. Villa Gidoni*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia 2008, cat. 87, p. 356.

Valentina SAPIENZA, *Miti, metafore e profezie. Le Storie di Maria di Jacopo Tintoretto*

*nella sala terrena della Scuola grande di San Rocco*, in “Venezia Cinquecento”, anno XVII (2007), n. 33, pp. 49-139.

Paolo SARPI, *Istoria del Concilio Tridentino*, a cura di Corrado Vivanti, Torino 1974.

Anna SCALON, *Interventi di bonifica nel dominio della Serenissima, con riferimento al territorio trevigiano*, in *Uomini, terra e acque. Politica e cultura idraulica nel Polesine tra Quattrocento e Seicento*, a cura di Franco Cazzola e Achille Olivieri (Atti del XIV Convegno di Studi Storici organizzato in collaborazione con l'Accademia dei Concordi. Rovigo, 19-20 novembre 1988), Rovigo 1990, pp. 207-217.

John SHEARMAN, *L'organizzazione della bottega di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, a cura di Barbara Agosti e Vittoria Romani, Milano 2007, pp. 83-95.

Gunter SCHWEIKHART, *Le antichità di Verona di Giovanni Caroto: con la riproduzione in facsimile della edizione del 1560 di Paolo Ravagnan*, Verona 1977.

Sandro SPONZA, *La Natività Grimani di Paolo Veronese a San Giuseppe di Castello*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia 1990, pp. 412-419.

Enrico STUMPO, voce *Corner Giorgio* in DBI, vol. 29, Roma 1983, pp. 216-218.

Giorgio TAGLIAFERRO, *Quattro Jacopo per Montemezzano*, in “Venezia Cinquecento”, anno XI (2001), n. 21, pp. 141-154.

Giorgio TAGLIAFERRO, *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577: indagini e proposte per l'immagine di Stato di Venezia*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, Università “Ca' Foscari” di Venezia, a.a. 2002-2003.

Giorgio TAGLIAFERRO, *Le forme della Vergine: la personificazione di Venezia nel processo creativo di Paolo Veronese*, in “Venezia Cinquecento”, XV (2005), n. 30, pp. 5-158.

Giorgio TAGLIAFERRO e Bernard AIKEMA, con Matteo MANCINI e Andrew John MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009.

Giorgio TAGLIAFERRO, voce *Francesco Montemezzano* in DBI, vol. 76, Roma 2012, pp. 132-136.

Alain TALLON, *Il concilio di Trento*, Cinisello Balsamo 2004.

Alberto TENENTI, *Lucantonio il Giovane stampatore e mercante*, in *Studi in onore di Antonio Saponi*, Milano 1957, II, pp. 1023-1060.

Hans TIETZE, Erica TIETZE-CONRAT, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th centuries*, New York 1944.

Erica TIETZE-CONRAT, *Due componimenti morali di Paolo Veronese*, in "Arte Veneta" (1953), pp. 93-99.

Chiara TRAVERSO, *La Scuola di San Fantin o dei "Picai". Carità e giustizia a Venezia*, Venezia 2000.

Francesco TRENTINI, *Immagini apocalittiche. Toeput, Treviso, il Monte di Pietà*, in "Venezia Cinquecento", anno XIV (2004), n. 27, pp. 169-225.

Francesco Giovanni Battista TROLESE, *La riforma benedettina di s. Giustina nel Quattrocento*, in *I benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, catalogo della mostra a cura di Alberta de Nicolò Salmazo e Francesco Giovanni Trolese, Padova ottobre-dicembre 1980, pp. 55-73.

Jacopo da VARAGINE, *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Torino 1995.

Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1881.

Martin WACKERNAGEL, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino: committenti, botteghe e mercato dell'arte*, Roma 2001.

Erasmus WEDDIGEN, *Una veduta dello studio di Tintoretto a Venezia*, in *Casa d'artista*

*dal Rinascimento a oggi*, a cura di Eduard Hüttinger, Torino 1992, pp. 61-74.

Rudolph WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964.

Rudolph WITTKOWER, Margot WITTKOWER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 1968.

Wolfgang WOLTERS, *Andrea Palladio e la decorazione dei suoi edifici*, in "Bollettino del CISA A. Palladio, X, 1968, pp. 255-267.

Wolfgang WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987.

Alison WRIGHT, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven and London 2005.

Pietro ZAMPETTI, *Una "Presentazione" veronesiana a Tolentino*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia 1990, pp 420-422.

Pietro ZAMPETTI, *Guida alle opere d'arte della Scuola di san Fantin, Ateneo Veneto*, Venezia 2003.

Antonio Maria ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri. Libri V*, Venezia 1771.

Francesco ZANOTTO, *Il palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1858.

Giangiorgio ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1958.

### **Cataloghi di mostre e musei. Repertori**

*Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1980, cat. P1227-P1232, pp. 423-425.

*Per Girolamo dai Libri pittore e miniatore del Rinascimento veronese*, catalogo della



mostra a cura di Gino Castiglioni, Verona, Museo di Castelvecchio (12 luglio 2008 – 15 febbraio 2009), cat. 25, p. 102.

*The Illustrated Bartsch*, vol. 15, *Early German Masters: Barthel Beham, Hans Sebald Beham*, New York 1978.

*The Illustrated Bartsch*, vol. 20, parte 1, *German Masters of the Sixteenth Century. Jost Amman: Intaglio Prints and Woodcuts*, New York 1985.

*The Illustrated Bartsch*, vol. 55, *Dirk Volkertsz Coornhert*, New York 1991.