



Università
Ca' Foscari
Venezia



UNIVERSITÀ
di **VERONA**

Corso di Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
Ciclo XXXI

Tesi di Ricerca

**Tecnica e pratica in bottega:
Paolo Farinati e la serialità nella produzione
artistica**

SSD: L-ART 02; L-ART 04

Coordinatore del dottorato
ch. prof. Pier Mario Vescovo

Supervisori
ch. prof.ssa Monica Molteni
ch. prof.ssa Paola Lanaro

Dottoranda
Giulia Adami
Matricola 956228

Indice

Abstract	5
La ragione di una scelta	6
1. Vedere Farinati, scrivere di Farinati	11
1.1 Lo stato dell'arte	11
1.2 «Paulo Farinato, valente dipintore»	40
1.2.1 La vita	40
1.3 Economia di bottega: le diverse prospettive	54
1.3.1 Il mercato artistico a Verona e a Venezia nel primo Cinquecento: distanze e criticità	56
1.3.2 Il mestiere del <i>pictor</i> a Verona tra Quattrocento e Cinquecento	60
1.3.3. I Farinati tra i pittori del Cinquecento veronese	64
1.3.4 I pittori veronesi della cerchia di Sanmicheli	69
1.3.5 Questione di stile: produzione e profitto in una realtà artistica provinciale	75
2. La serialità della produzione	90
2.1 Il rapporto con la committenza	99
3. Il disegno	107
3.1 Il supporto	111
3.2 La tecnica e il medium	116
3.2.1 Le tipologie di disegno farinatesco	123
3.3 Le forme compositive	139
4. Le opere pittoriche su supporto mobile	152
4.1 I supporti	155
4.2 La tecnica	158
4.3 La tavolozza	162
4.4 Le tipologie	165
4.5 Le forme compositive	175
4.6 Caso studio: la Vocazione di san Nazaro	198
4.6.1 Descrizione	199
4.6.2 Storia conservativa	199
4.6.3 Lettura iconografica	200
4.6.4 Analisi non invasive	202

5. La pittura murale	208
5.1 La tecnica	209
5.2 La tavolozza	214
5.3 Le forme compositive	216
5.4 Caso studio: le <i>Storie di Ovidio</i> di Palazzo Guarienti	222
5.4.1 Descrizione	222
5.3.2 Storia conservativa	224
5.3.3 Lettura iconografica	225
5.3.4 Modelli stilistici	239
5.3.5 Analisi non invasive	242
Apparati	
Immagini capitolo 3 - Modelli per i disegni	245
Immagini capitolo 4 - Modelli per i dipinti	273
Immagini capitolo 5 - Modelli per la pittura murale	293
Catalogo delle opere pittoriche 1545-1606	305
Bibliografia	386

Abstract

L'attività di ricerca ha previsto lo studio della figura di Paolo Farinati e delle pratiche di bottega adottate dall'artista e dai suoi collaboratori nella seconda metà del Cinquecento a Verona, mettendo in luce come la politica di gestione di un *atelier* di età moderna, in un ambito territoriale provinciale, abbia influenzato l'approccio del pittore alla sua produzione artistica e alle cospicue richieste della committenza.

Sono stati sviluppati dunque due filoni di ricerca paralleli, il primo riguardante le questioni tecniche della produzione e, il secondo, relativo alle dinamiche economiche e produttive della bottega.

Questa ricerca ha messo in evidenza il *fil rouge* del lavoro del maestro, ossia la reiterazione continua e sistematica di un medesimo gruppo modelli formali e iconografici che è stato possibile individuare grazie al supporto dei dati scaturiti dai dati diagnostici esistenti messi a confronto con una nuova campagna di indagini riflettografiche realizzata dal laboratorio LANIAC dell'Università di Verona.

The research deepens the figure of the painter Paolo Farinati and his partners, with a focus on the normal practice of his workshop in the second part of XVI century in Verona. The study analyses the good practices and the difficulties of a painter who worked alongside a numerous team in a modern age *atelier*, located in the province of Venice. The research wants to highlight how this modern way of working, influenced Farinati's artistic production and his success amongst his customers.

Therefore, the two main study lines are firstly the art procedure of the workshop and the detailed study of Farinat's artistic techniques; and, secondly the study of the economic dynamics in the *atelier*.

The research underlines the *fil rouge* of the work of the painter: the serial production of paintings realised in the day-to-day activity, with the support of a group of pre-set drawings models and a repetitive iconography.

The research has moved from the analysis of existing diagnostic data, alongside a recent research campaign of reflectographic investigation held by the LANIC laboratory of the University of Verona.

La ragione di una scelta

Eppure niuno osa sostenere che tutte le pitture, sculture e architetture di cui si fa la storia, siano arte perfetta ed assoluta. Anzi nelle arti figurative, come nella letteratura e nella musica, l'arte perfetta e assoluta è la rara eccezione. E tutto il resto, che cosa è? C'è, ben inteso, la negazione dell'arte. Ma moltissime pitture, sculture e architetture, pur non essendo arte perfetta e assoluta, non sono negative, prive affatto d'ogni valore; al contrario sono, come si dice, interessanti. Esse non vanno misurate col diapason dell'arte assoluta, che le annullerebbe, ma con un diapason diverso. Esse sono i documenti storici dei sentimenti, delle volontà e delle idee delle rispettive civiltà, e presentano i cosiddetti valori illustrativi; oppure sono opere che preparano le condizioni pratiche per la nascita del capolavoro, e cioè sono le opere dei precursori; oppure sono opere che continuano lo stile d'uno tra i grandi maestri e lo interpretano e lo rendono accessibile e lo diffondono nel pubblico, cioè sono le opere degli scolari e dei seguaci. Naturalmente non è escluso che, fra le opere degli illustratori, dei precursori o dei seguaci, si trovi di quando in quando l'arte perfetta. Ma, di regola, il loro risultato è pratico, anziché artistico; è appunto d'illustrazione, d'interpretazione, di preparazione. Esso rende possibile la vita quotidiana della pittura, della scultura e dell'architettura, in attesa dell'attimo eroico. E la storia dell'arte si occupa della vita quotidiana, pur mirando a riconoscere il «capolavoro».

Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, 1964, Torino, p. 40

Nel corso del Novecento, il “fenomeno Farinati” è stato oggetto di numerosi approfondimenti di studio e di ricerca, che hanno indotto la critica a stabilire una gerarchia qualitativa all'interno della produzione del pittore: se Paolo Farinati è a tutt'oggi considerato come uno dei più prolifici disegnatori del Cinquecento veneto e i suoi fogli, di altissima qualità tecnica, sono parte di importanti collezioni internazionali e oggetto di numerosissimi approfondimenti scientifici, il suo lavoro pittorico, su supporto mobile e murale, è di più complessa valutazione poiché, nel secolo scorso, ha dato adito a giudizi critici profondamente contrastanti.

L'importanza di un artista è proporzionale alla rilevanza della sua produzione in un determinato ambiente culturale, sia esso centrale o di provincia, e al suo valore storico e sociale nel panorama artistico del territorio entro cui svolgeva la propria professione.

Proprio in virtù del rilievo di Farinati nella sua città natale e della presenza cospicua delle sue opere nel territorio attiguo, si è deciso di approfondire le logiche produttive di una bottega che, nel secondo Cinquecento, ha tracciato un solco, ancora ben visibile, nel tessuto culturale e artistico della città.

Il richiamo del bel disegno farinatesco e il severo giudizio sulle opere pittoriche hanno quindi sovente indotto gli studiosi a dedicarsi alle questioni più prettamente attribuzionistiche, tralasciando non solo l'approfondimento della maniera dell'artista ma anche la contestualizzazione del suo operato nel panorama sociale ed economico

veronese della metà del Cinquecento e la questione della fortuna ottenuta dal pittore e dalla sua bottega sul territorio, proprio grazie al mercato delle pitture.

Un recente punto di svolta negli studi sull'artista è da individuare nel progetto scientifico della mostra dossier *Paolo Farinati 1524-1606*¹, realizzata dalla Direzione dei Musei Civici di Verona presso il Museo di Castelvechio nel 2005, che non solo ha permesso l'aggiornamento della letteratura critica sul pittore ma ha fatto emergere, attraverso raffronti concreti, alcuni caratteri di apertura di Paolo ad ambiti artistici extra-veronesi, soprattutto per quanto riguarda i disegni di progetti architettonici. Ai fini del progresso scientifico degli studi sull'argomento, si è rivelata inoltre essenziale la campagna di indagini realizzate nel 2010 su un gruppo di opere del Museo di Castelvechio, dal laboratorio LANIAC dell'Università di Verona, in occasione del Master *Dentro l'immagine*², che ha posto le basi per il rinnovamento della metodologia di ricerca grazie ad approfondimenti di natura scientifico-tecnica di grande rilevanza.

Nel corso del 2013 infine, nell'ambito del lavoro di ricerca connesso all'elaborazione della mia tesi magistrale³ – dedicata all'analisi tecnica e iconografica del ciclo a pittura murale monocroma raffigurante *Le storie di Giuditta* di palazzo Sebastiani⁴ a Verona – è emerso come i precedenti approfondimenti, pur puntuali, sulla produzione farinatesca, non abbiano però potuto restituire una visione più complessa e articolata sulle motivazioni della fortuna del pittore nel corso del secolo di attività⁵. Considerati i presupposti e la letteratura critica esistente, l'approccio metodologico scelto per lo sviluppo del progetto di dottorato, che avesse come scopo quello di rileggere l'operato dell'artista secondo un'organica logica multidisciplinare, aveva dunque previsto l'intreccio di un'indagine puramente storico-artistica, svolta sotto la guida della prof.ssa Monica Molteni, con un solido corpus di dati tecnico-scientifici, ottenuti grazie all'analisi dei dati editi e inediti dell'archivio del laboratorio LANIAC dell'Università di Verona e della disponibilità del funzionario dirigente del centro, la dott.ssa Paola Artoni, alla

¹ *Paolo Farinati 1524-1606. Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, Verona, Museo di Castelvechio, Sala Boggian, 17 ottobre 2005- 29 gennaio 2006, mostra e catalogo a cura di Paola Marini, Giorgio Marini e Francesca Rossi.

² Master universitario *Dentro l'immagine. Nuove metodologie e tecniche scientifiche di diagnostica non invasiva per la conservazione dei dipinti antichi e contemporanei*, Università di Verona, 20 aprile- 21 dicembre 2009, direzione di Loredana Olivato.

³ ADAMI 2016, pp. 5-19.

⁴ Paolo Farinati, *Oloferne ordina l'assedio di Betulia*, affresco trasportato su tela, 170 x 660 cm, Museo di Castelvechio in deposito presso la Biblioteca Civica di Verona, inv. 1731-IB903; Paolo Farinati, *Giuditta nella tenda di Oloferne*, affresco trasportato su tela, 170 x 660 cm, Museo di Castelvechio in deposito presso la Biblioteca Civica di Verona, inv.1557-IB901; Paolo Farinati, *Gli Ebrei mettono in fuga i soldati di Oloferne*, affresco strappato trasportato su tela, 170 x 610 cm, Museo di Castelvechio in deposito presso la Biblioteca Civica di Verona, inv.1678-IB902.

⁵ BALDISSIN MOLLI 2005, pp. 10-13.

realizzazione di mirate campagne di analisi non invasive su alcune opere d'interesse dell'artista. Dal momento che l'intreccio di questi due sistemi di indagine si era dimostrato essenziale per la corretta ricostruzione della fisionomia dell'opera di palazzo Sebastiani nel 2013, sulla quale scarse erano le notizie storiche e di restauro, si è quindi ritenuto indispensabile allargare il campo d'indagine al fine di poter ottenere una più completa disamina del ruolo artistico e sociale ricoperto del pittore a Verona nella seconda metà del secolo.

Nel corso del primo anno, alla luce di queste iniziali considerazioni e della rara possibilità di avvalersi della preziosa edizione critica del registro di bottega dell'artista⁶ è stata apportata – su indicazione del collegio di dottorato – una variazione alla linea di ricerca inizialmente proposta dal progetto, che ha previsto il supporto scientifico della prof.ssa Paola Lanaro, in virtù di un'organizzazione del lavoro maggiormente focalizzata sulla rilettura economica dell'impianto produttivo della bottega.

La rielaborazione del progetto necessitava di una metodologia perlopiù interdisciplinare al fine di ottenere uno studio organico che comprendesse le questioni storico-artistiche, l'approfondimento tecnico e lo studio economico. Si è dunque deciso di mantenere invariato l'approccio specifico all'argomento, secondo le due aree di indagine più attinenti alle mie competenze scientifiche, ma con l'obiettivo finale di decodificare la dinamica cardine dell'economia di bottega, ovvero la produzione seriale.

L'inquadramento economico dell'attività della bottega, reso noto dagli estimi cinquecenteschi, evidenzia infatti come Farinati, nel corso del secolo, sia riuscito a ottenere un tale successo, a Verona, da eguagliare gli introiti di artisti attivi in ambiti ben più rilevanti e remunerativi, come ad esempio i cantieri palladiani. Come possono risultare conciliabili l'incremento degli introiti, la cristallizzazione delle forme e la reiterazione delle immagini?

La chiara impostazione economica del *Giornale* – che veniva utilizzato dall'artista come mero un registro delle spese e dei guadagni dell'*atelier* – ha portato ad eseguire dunque un'analisi puntuale delle tecniche artistiche e dei materiali per giungere, attraverso la visione “artigiana” del pittore, al chiarimento della sua crescente fortuna; al fine di integrare le notizie già note e i materiali inediti messi a disposizione dal LANIAC⁷, sono inoltre state realizzate alcune analisi riflettografiche *ad hoc* per lo sviluppo di tale ricerca.

⁶ PUPPI 1968, pp. XI-LI.

⁷ Si vedano gli interventi sulle opere di Paolo Farinati nel volume riguardante la campagna di indagini non invasive realizzato dal centro LANIAC dell'Università di Verona nel 2010 in occasione del Master *Dentro l'immagine* diretto da Loredana Olivato. ARTONI 2010, pp. 19-24; CERIANI 2010, pp. 80-85, cat. 8; BONÈ 2010, pp. 86-91, cat. 9; PONZONI 2010, pp. 92-97, cat. 10; GALIMBERTI 2010, pp. 98-103, cat. 11; FOGAROLLI 2010, pp. 104-109, cat. 12; BORSADOLI 2010, pp. 126-131, cat. 16.

Da questo primo passaggio si è poi manifestato il bisogno di un esame del peculiare *ductus* dell'artista e infine l'approfondimento delle forme e delle iconografie. Questo ha inevitabilmente messo in evidenza, in ognuna delle categorie analizzate, il *fil rouge* della produzione, ossia la reiterazione continua e sistematica di un medesimo gruppo modelli. Come si vedrà, la serialità non è però da intendersi come un elemento negativo all'interno del *corpus*, indice di mediocrità del pittore in materia di aggiornamento dei suoi modelli, poiché questi venivano quotidianamente rielaborati attraverso lo strumento del disegno con grande minuzia. L'intuizione di Paolo fu infatti quella di sfruttare l'uso ripetuto di forme conosciute e apprezzate dal pubblico – che erano entrate a far parte dell'immaginario e del gusto comune soprattutto grazie alla diffusione delle stampe e, in parte, dei viaggi di formazione sempre più comuni tra i nobili e gli artisti – per creare una sorta di *marchio di bottega*. La circolazione delle invenzioni dei grandi maestri del Cinquecento romano – in particolare Raffaello e Michelangelo – aveva permesso all'artista, in una città permeata dal desiderio di assimilazione alla cultura romana, di instillare nell'osservatore una sorta di meccanismo di riconoscimento immediato del dettaglio formale, non più solo mediante il riconoscimento di una firma o di un simbolo, ma grazie a una maniera che si esprime nelle forme, concetto che oggi definiremmo con il termine "attribuzione stilistica". Non è un caso infatti che la critica definisca Farinati, in maniera questa volta unanime, come il disegnatore più riconoscibile del Cinquecento, di certo non per l'originalità delle forme, quanto per la loro cristallizzazione. Il *brand* di Farinati sfrutta infatti quel principio di "categorizzazione del segno" che permette di mettere in relazione le forme di una determinata immagine con il suo ideatore; un concetto che si rivela di straordinaria modernità se solo si pensa che, nel mondo contemporaneo, tale principio regola i meccanismi di marketing di qualsiasi tipologia di prodotto sul mercato e anche il sistema pubblicitario, che è perlopiù basato sull'uso ripetuto di immagini, studiate *ad hoc*, per divenire iconiche e rappresentative di un bisogno comune.

Il percorso di ricerca

Il primo anno di dottorato ha previsto la raccolta della bibliografia sull'artista e una contestuale organizzazione delle opere pittoriche realizzate per il mercato in un catalogo cronologico, al fine di ottenere la più completa e organica visione dell'operato dell'artista, suddiviso nelle categorie delle pitture su supporto mobile e delle pitture murali. Il catalogo, che prevede una raccolta di informazioni prettamente tecniche – in quanto strumento funzionale alla ricerca e alla rilettura complessiva dei fenomeni che

hanno caratterizzato la produzione – ha permesso di individuare, con maggior chiarezza, quali fossero i casi specifici che potevano essere oggetto di un approfondimento diagnostico e stilistico utile allo studio.

Questi materiali sono stati in seguito rielaborati per la redazione del primo capitolo introduttivo che, *in primis*, introduce la figura del pittore ricostruendone la fortuna critica, la cronologia biografica e le sue esperienze artistiche più notevoli. *In secundis*, definisce l'organigramma e la prassi produttiva dell'attività, attraverso i dati emersi dallo studio degli estimi dell'artista e del *Giornale*.

Durante il secondo anno sono state svolte le ricerche iconografiche e le analisi tecniche per la stesura dei tre capitoli centrali, nei quali è stata seguita una metodologia “inversa”, che vuole spogliare le opere delle letture allegoriche, partendo dall'analisi dei materiali e della tecnica. Questo percorso ha permesso di creare una sorta di *catalogo dei segni e delle forme*, visualmente rappresentato dagli apparati delle immagini dei tre capitoli, in cui emergono le peculiari caratteristiche della pittura di Paolo e viene ricostruito idealmente l'album dei modelli di bottega, da cui il pittore e i suoi collaboratori attingevano quotidianamente per l'esecuzione delle opere. Il terzo anno ha previsto la conclusione delle ricerche, la composizione degli apparati e la stesura del testo della tesi.

La redazione degli apparati è stata pensata principalmente in funzione del fruitore, come se il lettore divenisse il visitatore ideale di una mostra monografica che ricostruisce, attraverso le immagini, la prassi produttiva della bottega farinatesca, avvicinando l'uomo contemporaneo alla dimensione pragmatica di un piccolo imprenditore locale del Cinquecento. Tale approccio ha permesso non solo di comprendere il funzionamento di un *atelier* e la suddivisione dei ruoli all'interno di una dimensione artistica del Cinquecento, ma anche di osservare da vicino le problematiche di gestione di un mercato complesso e articolato e, soprattutto, l'approccio dinamico e manageriale di un artista che aveva ottenuto un cospicuo successo senza spingersi, se non in rari casi, oltre le mura della propria città natale.

1. Vedere Farinati, scrivere di Farinati

1.1 Lo stato dell'arte

Il Cinquecento

Nell'epilogo della vita di Michele Sanmicheli dell'edizione giuntina de *Le Vite*⁸, Giorgio Vasari scrive: «farò in questo luogo menzione d'alcuni pittori di quella patria che oggi vivono e sono degni di essere nominati e non passati in niun modo con silenzio»⁹; in coda all'articolata biografia dell'architetto veronese, si presentano dunque in successione i profili di Domenico e Felice Brusasorzi, Bernardino India, Eliodoro Forbicipini, Giovanni Battista Zelotti, Paolo Veronese e Paolo Farinati.

Per quanto concerne la figura di Paolo Farinati, si tratta della prima menzione critica del suo operato che, seppur in forma concisa e riepilogativa, racchiude alcune sostanziali notizie su un limitato *corpus* di opere¹⁰ attribuite al pittore e sulle sue prime esperienze artistiche.

Paolo fa dunque parte, a tutti gli effetti, di quel novero di artisti veronesi¹¹ di cui Vasari non stilò un profilo autonomo e indipendente, scegliendo invece di raccoglierne le biografie tra le righe della vita del notevole concittadino, al quale la maggior parte di essi¹² fu strettamente legata da rapporti lavorativi e personali, tanto da portarli di frequente a condividere il medesimo bacino di committenza¹³; proprio in relazione al rapporto che vigeva tra l'architetto e alcuni membri della locale corporazione dei pittori, è stata più volte suggerita l'ipotesi che egli si occupasse di promuovere l'impiego dei più giovani e meritevoli di essi nell'ambito della propria committenza, considerandoli alla stregua dei suoi allievi più stimati¹⁴. Il caso più noto e rilevante di promozione del lavoro di artisti

⁸ VASARI 1984 [1568], V, p. 379. Per una panoramica sull'edizione giuntina si veda SIMONETTI 2005, pp. 91-139; MOLTENI 2013, pp. 11-28; Per quanto riguarda le aggiunte veronesi all'edizione giuntina si veda AVENA 1913; BRENZONI 1960; MAGAGNATO 1960, pp. 59-97 e 1986, pp. 9-16; PLEBANI 2012b, pp. 36-148, 189-298; ZAMPERINI 2012a, pp. 13-15; MOLTENI 2013, pp. 11-28; ZAMPERINI 2013, pp. 29-42.

⁹ VASARI 1976 (1568), V, p. 376.

¹⁰ Vasari, in virtù delle informazioni trasmesse dagli informatori veronesi (si veda MOLTENI 2006, p. 126; PERETTI 2008, LVIII, pp. 39-58; PLEBANI 2012, pp. 19-22; PLEBANI 2012; PERETTI 2012, pp. 11-12) annovera le opere ritenute cardine dell'attività di Paolo a Verona: l'affresco di casa Fumanelli – oggi palazzo Quaranta – raffigurante la *Cavalcata di Carlo V* datato 1584 (cat. A13); le due grandi tele del presbiterio di Santa Maria in Organo datate 1556 e raffiguranti la *Strage degli Innocenti* (cat.4) e *Il comando della strage* (cat.3); i due quadri, sempre per il presbiterio di Santa Maria in Organo datati al 1558 raffiguranti *Gesù che cammina sulle acque* (cat.7) e la *Cena in casa di Gregorio Magno* (cat.8); la pala per il Duomo di Mantova con *San Martino e il povero*, prima opera del catalogo dell'artista, datata 1552 (cat.2).

¹¹ VASARI 1984 [1568], V, p. 377-379.

¹² L'unico artista di cui si hanno pochi elementi biografici – nel gruppo dei sette veronesi citati nel profilo di Sanmicheli de *Le Vite* – è Eliodoro Forbicipini, a cui vengono erroneamente attribuiti da Vasari gli affreschi di palazzo Thiene a Vicenza (VASARI 1568, p. 368). Per approfondire la questione delle opere attribuite all'artista, si veda MAZZA 1974, p. 256 e bibliografia precedente.

¹³ ZAMPERINI 2013, pp. 29-42.

¹⁴ VASARI 1984 [1568], V, p. 377. Si consideri che questa affermazione viene riportata da Vasari in relazione a Paolo Veronese ma viene comunemente estesa dalla critica (MAGAGNATO 1980, p. XVI) anche alle

locali in ambito extra-veronese, da parte di figure di rilievo della città, fu la commissione nel 1552 per la realizzazione di quattro pale d'altare per il Duomo di Mantova¹⁵. Per il compimento di tale impresa, patrocinata dal cardinale Ercole Gonzaga e coordinata dal prefetto delle fabbriche ducali Giambattista Bertani, furono incaricati Domenico Brusasorzi, Battista Del Moro, Paolo Farinati e Paolo Veronese; verosimilmente i quattro artisti furono indicati alla committenza gonzaghesca da due personaggi di spicco della società veronese, il vescovo Gian Matteo Giberti e l'architetto Michele Sanmicheli, in virtù dei rapporti professionali e personali che li legavano all'ambiente mantovano e ai responsabili di tale progetto¹⁶. Se per Brusasorzi e Del Moro, pienamente autonomi a Verona negli anni Cinquanta del Cinquecento, la commissione mantovana si inserì in una carriera artistica già avviata e in crescita sul mercato locale, diversa fu la situazione per Farinati e Veronese che, imbattendosi nelle sbalorditive opere di Giulio Romano, rimasero ammaliati dalle ardite invenzioni del maestro¹⁷. La questione del radicale cambiamento del primo progetto per le due pale mantovane da parte di entrambi gli artisti¹⁸ è una testimonianza evidente di quanto i modelli giulieschi avessero colpito l'immaginario dei pittori, portandoli ad adattare i loro iniziali disegni ad un *modus operandi* totalmente dissonante, dalla forte connotazione mantovana. Se per Veronese tale coinvolgimento fu solo momentaneo, portandolo in seguito a prediligere la raffinatezza e leggerezza delle correnti artistiche emiliane, per Farinati fu invece un'esperienza di

figure di Brusasorzi, Del Moro e Farinati poiché la scelta dei quattro artisti da parte di Ercole Gonzaga fu probabilmente guidata dallo stesso Sanmicheli. AIKEMA 2014, p. 21; ZAMPERINI 2014, p. 40; GISOLFI 2014, p. 95.

¹⁵ Per la realizzazione delle quattro pale mantovane (PERETTI 1998, pp. 44-51) furono chiamati da Ercole Gonzaga quattro dei sette artisti veronesi citati da Vasari: Paolo Veronese, Domenico Brusasorzi, Battista Del Moro e Paolo Farinati. Proprio in relazione a questa committenza si ritiene perciò che questi quattro artisti fossero patrocinati dall'architetto che promuoveva il loro lavoro negli ambienti elitari, difficilmente raggiungibili da artisti alle prime armi. VASARI 1984 (1568), V, p. 377; PERETTI 1998, pp. 44-51; AIKEMA 2014, p. 21; MOLTENI 2013, p. 21; ZAMPERINI 2013, pp. 29-42 e p. 82 nota 44.

¹⁶ In occasione della decorazione del tornacoro progettato nel 1534 da Michele Sanmicheli per il presbiterio del Duomo di Verona, il vescovo Gian Matteo Giberti commissionò la decorazione pittorica dell'arco, del catino absidale e della volta al celebre Giulio Romano. L'esecuzione degli affreschi fu in seguito affidata a Francesco Torbido, su un cartone autografo del Pippi. È dunque chiaro che i rapporti tra l'élite veronese e quella mantovana fossero già assodati almeno dagli anni Trenta del Cinquecento. Per approfondire la vicenda si veda SERAFINI, 1996, p. 161; DAVIES-HEMSOLL 2004, p. 60; MOLTENI 2013, p. 22; per la questione dei restauri degli affreschi di Torbido si veda il recente lavoro di MOLTENI 2017, pp. 295 Appendice 3 e 299 doc. 2;

¹⁷ BROWN 2014, p. 62.

¹⁸ È stato confermato a più riprese dagli studiosi il collegamento esistente tra le modifiche apportate da Paolo Veronese al progetto su carta per la pala raffigurante *Le tribolazioni di San'Antonio* e quelle di Paolo Farinati per la tela con il *San Martino e il povero*. Entrambe le composizioni subirono infatti due radicali cambiamenti nel momento di realizzazione dello studio preparatorio, con un accostamento evidente a quelli che erano i dettami della Controriforma ma anche ai modelli giulieschi che i due pittori avevano potuto conoscere a Mantova, soprattutto ammirando le rivoluzionarie composizioni di palazzo Te. Per approfondire la questione delle modifiche apportate da Veronese al progetto de *Le Tribolazioni di Sant'Antonio* si veda BROWN, 2014, pp. 64-65 e bibliografia precedente; per il disegno di Farinati raffigurante *San Martino e il povero* si veda SUEUR 1993, p. 98, scheda 24.

grande rilevanza, la cui eco si avverte a singhiozzo anche nella produzione dei decenni successivi. Al termine di questo incarico, Farinati e Veronese, seppur legati da una prima formazione artistica locale, oltre che un profondo rapporto di amicizia, e da esperienze artistiche condivise, intrapresero carriere molto diverse. In particolare, per quanto riguarda la partecipazione ai cantieri delle grandi fabbriche palladiane¹⁹, è importante sottolineare che Farinati, a differenza di altri pittori veronesi suoi coetanei²⁰, non compare in alcuna impresa pittorica afferente ai progetti del celebre architetto padovano, venendo citato e lodato da Vasari solamente in relazione alle poche committenze pubbliche e private di ambito strettamente locale, rammentate nella breve biografia a lui dedicata. Tale esclusione sembra riferibile non solo all'ambito di specializzazione pittorica o alla qualità stilistica delle opere degli artisti veronesi ma soprattutto alle differenti dinamiche di bottega che ne caratterizzarono l'attività²¹. Dal raffronto dei profili biografici dei pittori veronesi citati da Vasari, si può dedurre infatti che ad allontanare Farinati da questa rete di incarichi esterni all'ambito cittadino fu in primis la volontà di mantenere viva la tradizione familiare, alimentando i legami con una committenza rigorosamente locale, al fine di sviluppare l'attività di una bottega già ben avviata sul territorio; solo in secondo luogo emergono una serie di scelte stilistiche poco affini alle richieste più comuni nell'ambito delle fabbriche palladiane, che potrebbero aver contribuito all'estromissione di Paolo da questa cerchia elitaria. Sebbene sia infatti evidente nelle opere una continua emulazione di alcuni modelli veneti – in particolare veronesiani – Farinati non si accostò mai del tutto alle soluzioni stilistico-formali del collega, mostrando sempre in filigrana la propensione a quella maniera ridondante e articolata più affine alle esperienze romane di Michelangelo e a quelle mantovane di Giulio Romano.

Nel complesso della descrizione vasariana dell'operato farinatesco, risulta difficile estrapolare un profilo esauriente dell'artista, il cui percorso risulta appiattito dalla brevità

¹⁹ Per quanto riguarda i rapporti tra Palladio e gli artisti veronesi si faccia riferimento al saggio di Magagnato per il catalogo della mostra *Palladio e Verona*, allestita a Verona presso il Palazzo della Gran Guardia dal 3 agosto al 5 novembre del 1980 che verrà discusso nel paragrafo relativo al Novecento di questo capitolo. Magagnato, 1980, pp. IX-XX.

²⁰ Si considerino ad esempio le figure Bernardino India (1528-1590) e Paolo Veronese (1528-1588), coetanei e formati nello stesso ambiente culturale e artistico locale di Paolo. Entrambi furono attivi nei cantieri palladiani ma nessuno dei due, nel contempo, era legato a una bottega avviata e stabile a Verona. Come si vedrà nel capitolo dedicato agli estimi, India fu attivo in territorio extra-veronese lungo l'intera carriera mentre Veronese stabilì la sua bottega a Venezia già alla metà degli anni Cinquanta del Cinquecento. Farinati invece, raccolse l'eredità paterna, occupandosi per tutta la vita dell'attività familiare che era fortemente radicata al territorio e alla committenza veronese (MAZZA 1974, p. 253; DALLA COSTA 2014, p. 371; MARINI 2014, p. 105).

²¹ Il fatto che l'eredità artistica lasciata a Paolo dal padre influì di gran lunga sullo sviluppo della sua bottega sarà discusso nello specifico nel capitolo successivo, dedicato agli estimi della famiglia Farinati, dove verranno riportati i dati d'estimo utili a inquadrare la vicenda economica dell'attività del pittore.

delle notizie riportate; la biografia viene infatti totalmente impostata alla stregua della narrazione di un primo alunnato presso Nicolò Giolfino²² e l'annovero di sole sei opere pittoriche di mano di Paolo. Non si hanno inoltre dal Vasari, come di consuetudine, indicazioni sulle date di realizzazione dei dipinti citati, che afferiscono a periodi non consequenziali dell'attività dell'artista. Tali opere verranno elencate di seguito in ordine temporale, al fine di inquadrare cronologicamente quelli che erano stati identificati come punti cardine dell'operato di Paolo da parte di Vasari e dei suoi informatori veronesi²³. Pur essendo già stata più volte ricordata in relazione alle vite di Domenico Brusasorzi, Battista del Moro e Paolo Veronese, anche per Farinati, Vasari pone l'accento sulla realizzazione della pala con *San Martino e il povero*²⁴ per il Duomo di Mantova, rimandando proprio ai suoi precedenti resoconti sull'argomento. Di questa tela non vengono fornite notizie ulteriori rispetto alla semplice indicazione iconografica del soggetto rappresentato. Vengono menzionate in seguito le due grandi tele per il presbiterio della chiesa di Santa Maria in Organo – datate secondo le iscrizioni autografe al 1556 – raffiguranti «la storia degl'innocenti»²⁵ e «Gostantino imperatore si fa portare molti fanciugli innanzi per uccidergli, e bagnarsi del sangue loro, per guarir della lebbra»²⁶, dipinti²⁷ che rimangono ancora oggi i primi esempi dell'attività pubblica di Paolo a Verona. Nello scarso gruppo di opere citate²⁸ non sono presenti però solo esempi di commissioni di pitture su tela; rientra infatti nell'elenco anche una pittura murale commissionata da un nobile medico veronese per il proprio palazzo di famiglia: il ciclo «nella casa de' Fumanelli, colorita a fresco e piena di varie storie»²⁹; nel novero di una serie di rilevanti commissioni pubbliche, la segnalazione di un'opera di ambito privato suggerisce come, già agli albori della letteratura critica, fosse ampiamente nota in città l'attività di Farinati come *frescante*³⁰.

²² VASARI 1984 [1568], V, p. 379; RIDOLFI 1648, p. 127; per approfondire la figura di Nicolò Giolfino si veda REPETTO 1963; 1964, pp. 85-101; 1974, pp. 153-160; e la monografia sull'artista del 1990. Per una panoramica sulla famiglia Giolfino si veda REPETTO 1964, pp. 91-93; 1964, pp. 371-377 e la bibliografia precedente ivi riportata.

²³ Sulla questione degli informatori veronesi di Giorgio Vasari si vedano i contributi di PERETTI, 2008, pp. 39-58; PLEBANI, 2012, pp. 38-42; per una panoramica recente e articolata sull'argomento si veda MOLTENI, 2013, pp. 21-24 e in particolare la nota 47; ZAMPERINI, 2013, pp. 29-36.

²⁴ Cfr. Cat. 2

²⁵ VASARI 1984 [1568], V, p. 379. Cfr. Cat. 4

²⁶ VASARI 1984 [1568], V, p. 379. Cfr. Cat. 3

²⁷ VASARI 1984 [1568], V, p. 379. L'autore annota che in queste opere «che molto sono da lodare, è un numero grandissimo di figure, fatte con disegno, studio e diligenza».

²⁸ VASARI 1984 [1568], V, p. 379. Per l'elenco delle opere si rimanda alla nota 3.

²⁹ catalogo PERETTI 1994, pp. 53-69; Per le committenze della famiglia Fumanelli si veda MOLTENI 2011, pp. 75-130.

³⁰ CARPEGGIANI 1974, p. 228.

Benché egli sia definito da Vasari un «valente dipintore»³¹, l'autore de *Le Vite* si soffermò principalmente sulla descrizione della sua spiccata propensione al disegno e agli studi preparatori su carta, restituendo una visione molto parziale della nota iperproduttività dell'artista, che viene invece di frequente ricordato come produttore seriale di opere su tela e su carta³². Da *Le Vite* si evince perciò solo una parziale conoscenza della frenetica attività farinatesca, basata perlopiù sugli interessi artistici del biografo che, com'è noto, prediligeva quei pittori che ben padroneggiavano la tecnica del disegno e di cui raccoglieva, per se stesso, opere grafiche di alta qualità e ricercatezza³³. Il giudizio vasariano è dunque da considerarsi frutto di due contingenze: da una parte la raccolta di notizie giunte dagli informatori del pittore fiorentino in territorio veneto³⁴ e, in secondo luogo, dallo studio dei fogli autografi di Paolo – probabilmente solo di quelli di proprietà dello stesso Vasari e di provenienza probabilmente veneziana – sulla base dei quali l'autore aveva potuto impostare un personale giudizio riguardante le qualità grafiche del pittore³⁵.

L'esito di tale descrizione pertanto non permette di comprendere a pieno quanto la pittura di Farinati fosse concretamente radicata e sovrabbondante sul territorio veronese e che tipo di processo produttivo avesse caratterizzato l'attività dell'artista. Nonostante sia specificato nell'esordio che «Paulo Farinato [...] ha fatto molte opere in Verona»³⁶, Vasari enumera soltanto quelle che egli ritiene le «principali»³⁷ o, più probabilmente, quelle che erano considerate più rilevanti dai suoi informatori³⁸ ai fini della completezza dell'edizione giuntina de *Le Vite*, che aspirava a diventare, nella seconda edizione,

³¹ VASARI 1984 [1568], V, p. 379.

³² Le note di Valerini, elaborate a margine della biografia vasariana di Farinati, seppur risultino di secondaria importanza rispetto al valore storico della ricostruzione de *Le Vite* e paiano scaturire in gran parte dall'apprezzamento, da parte dell'autore, dei risvolti manieristici di Paolo più articolati, esaltano la capacità imitativa di Paolo, inaugurando così la discussione, che prenderà forma e concretezza nei secoli successivi, riguardo il carattere seriale della sua produzione artistica. VALERINI 1586, p. 104.

³³ WYATT 1859, 4, p. 339; KURZ 1937-38, 12, pp. 1 e 32; KURZ 1950, p. 225; BAROCCHI 1964, pp. 3-7; FORLANI TEMPESTI 1970, 41-42, p. 37; COLLOBI RAGGHIANI 1971, 116, p. 13; COLLOBI RAGGHIANI 1971, 117, p. 37; COLLOBI RAGGHIANI 1972, 121, p. 57; COLLOBI RAGGHIANI 1972, n.n.; COLLOBI RAGGHIANI 1973, 130, p. 31; COLLOBI RAGGHIANI 1974, pp. 11-23.

³⁴ Per quanto riguarda la questione degli informatori veneti di Vasari si veda MAGAGNATO 1960, pp. 59-79; MAGAGNATO 1986, pp. 9-16; PLEBANI 2012, pp. 38-42; ZAMPERINI 2012, pp. 13-15; MOLTENI 2013, pp. 18-28, ZAMPERINI 2013, pp. 29-42. Tra i personaggi citati come informatori vasariani si ricorda Giovanni Caroto (MOLTENI 2006, p. 126, nota 11; ZAMPERINI 2013, p. 29) il domenicano Marco de' Medici (VIANELLI 1790, II, pp. 169-179; AVENA 1913, pp. 156-157; BREZZONI 1960; MAGAGNATO 1960, pp. 61 e 84; PUPPI 1968, p. XVIII; PERETTI 2008, LVIII, pp. 39-58; PLEBANI 2008, pp. 78-87; PERETTI 2012, pp. 11-12) e lo scultore Danese Cataneo (ROSSI 1995, p. 69; MOLTENI 2013, pp. 23-28; ZAMPERINI 2013, p. 29). Si può ipotizzare inoltre un coinvolgimento di Michele Sanmicheli anche se non documentato direttamente dalle fonti (MOLTENI 2013, p. 21).

³⁵ PUPPI 1968, p. XVIII; COLLOBI RAGGHIANI 1974, pp. 238-239, schede 418-419.

³⁶ VASARI 1984 (1568), V, p. 379.

³⁷ VASARI 1984 (1568), V, p. 379.

³⁸ ZAMPERINI 2013, pp. 28-42.

un'opera il più possibile esaustiva e completa³⁹. Sarà necessario quindi integrare tali informazioni con i contributi successivi sull'artista e sulla bottega, la cui analisi permetterà di arricchire la conoscenza dell'articolata attività farinatesca.

Il Seicento

Agli albori del secolo e a pochi anni di distanza dalla morte dell'artista, l'interesse per la figura di Farinati riecheggia nel giudizio di Moro⁴⁰ che, nella disamina dei più rilevanti e brillanti fregi della città di Verona, esalta la pregevole capacità mimetica della pittura farinatesca in netta contrapposizione alle considerazioni di poco successive di Pona⁴¹ che, pur riconoscendo a Paolo la dote di abile disegnatore, avanza svariati dubbi sulla sua abilità pittorica, in particolare per quanto riguarda le scelte cromatiche e la resa dei contrasti coloristici nelle opere da cavalletto. Queste fugaci analisi tecniche aggiungono alle considerazioni che erano scaturite dalla prima critica cinquecentesca qualche notizia sulle questioni stilistiche legate alla figura del pittore, lasciando ancora una volta però un'ampia lacuna nell'ambito della conoscenza della vasta produzione farinatesca.

Trascorsi poco più di quarant'anni dalla morte di Farinati, fu Carlo Ridolfi il primo a tratteggiare, nella sua opera magna, la figura assai articolata di un artista «che fino da fanciullo dimostrò [...] prontezza e vivacità di pensieri, riuscì risoluto e copioso nelle invenzioni e franco disegnatore, onde si fa molta stima de' suoi disegni, che vengono raccolti dagli studiosi»⁴². La biografia stilata nelle *Maraviglie* attinge al corposo bacino di notizie fornite da Cristoforo Farinati – figlio minore di Paolo – a Ridolfi, in occasione della visita di quest'ultimo a Verona nel 1628. Nonostante anche Ridolfi, alla stregua di Vasari, focalizzi fin da principio la propria attenzione sulle sue indiscutibili doti disegnative, accennando solo fugacemente «che le sue pitture manchino di qualche gratia nel colorito»⁴³, si delinea per la prima volta un elenco articolato delle opere più celebri dell'artista, suddiviso, secondo un criterio tecnico, tra pitture e disegni⁴⁴ e che, per quanto concerne i dipinti, rimase valido e invariato fino agli albori del Novecento.

L'esordio del catalogo delle opere stilato da Ridolfi segue l'elenco redatto da Vasari nell'edizione giuntina del *Le Vite*, segnalando innanzitutto il perduto fregio di casa

³⁹ Sull'argomento si veda MOLTENI 2013, pp. 19-22 e bibliografia alla nota 41 di p. 19.

⁴⁰ MORO 1611, p.42.

⁴¹ PONA 1620, n.n.

⁴² RIDOLFI 1965 [1648], p. 127.

⁴³ RIDOLFI, 1965 [1648], p. 127.

⁴⁴ RIDOLFI, 1965 [1648], pp. 127-133.

Fumanelli⁴⁵, con una prima esaltazione dell'abilità di Paolo nella realizzazione delle pitture ad affresco; si prosegue poi, in linea con le notizie riportate dal fiorentino, con la menzione della pala del *San Martino e il povero*⁴⁶, realizzata per il duomo di Mantova su commissione del cardinale Ercole Gonzaga. La conseguente considerazione relativa al primo periodo di attività veronese però stabilisce una premessa piuttosto rilevante: Ridolfi giustifica infatti il grande successo di Farinati a Verona in relazione al trasferimento di Paolo Veronese a Venezia e alla morte di Domenico Brusaporzi⁴⁷. Emerge dunque, nel complesso di un profilo che già all'esordio si professa di carattere celebrativo, un giudizio alquanto lapidario sulle intrinseche capacità del maestro, il cui successo sembra piuttosto legato a una serie di fortuite coincidenze svincolate dalle potenzialità artistiche del pittore. I dubbi sull'imparzialità del racconto ridolfiano, ritenuto a più battute viziato dalla faziosità della fonte delle notizie, sembrano dunque sconfessati, fin all'esordio della biografia, da una lettura piuttosto lucida da parte dell'autore del contesto socio-culturale cittadino di metà cinquecento.

Le commissioni per la chiesa di santa Maria in Organo sono le sole a essere inquadrare cronologicamente dall'autore che cita, secondo un criterio temporale, la pala con *San Michele*⁴⁸, e le quattro grandi tele del presbiterio raffiguranti rispettivamente *La strage degli innocenti*⁴⁹ e *Il comando della strage*⁵⁰ del 1556, *La cena in casa di Gregorio Magno*⁵¹ e *Cristo che cammina sulle acque*⁵² del 1558. Seguono le opere relative alla chiesa di San Nazaro e Celso, senza alcun cenno cronologico, di cui si ricordano le quattro grandi tele a olio del presbiterio raffiguranti *Il viaggio del Santo verso Milano*⁵³, *Il battesimo di San Lino*⁵⁴, *I santi gettati in mare*⁵⁵ e *La vocazione di San Nazaro*⁵⁶; infine sono fugacemente segnalati i fregi a fresco del presbiterio e del catino absidale che chiudono le vicende narrate con la raffigurazione del *Martirio* e la *Decapitazione dei santi insieme alle figure di San Gervasio e Protasio*⁵⁷. Considerando i lavori di San Nazaro ascrivibili al 1575, con la consecutiva rassegna di opere, Ridolfi viola ancora una volta la scansione temporale della

⁴⁵ Il fregio di casa Fumanelli è ricordato da VASARI 1984 [1568], V, p. 379 e da alcune fonti storiche successive che non forniscono però alcuna notizia precisa sull'iconografia che sembrerebbe afferire, molto genericamente, ad alcune storie delle sacre scritture; Si veda PUPPI 1968, p. 126 nota 1.

⁴⁶ Cfr. Cat. 2

⁴⁷ RIDOLFI 1965 [1648], p. 128.

⁴⁸ Cfr. Cat. 84

⁴⁹ Cfr. Cat. 3

⁵⁰ Cfr. Cat. 4

⁵¹ Cfr. Cat. 8

⁵² Cfr. Cat. 7

⁵³ Cfr. Cat. 27

⁵⁴ Cfr. Cat. 26

⁵⁵ Cfr. Cat. 29

⁵⁶ Cfr. Cat. 28

⁵⁷ Cfr. Cat. A9

produzione. Nella chiesa di San Tomaso vengono descritte le due pale raffiguranti *La Madonna con il bambino, Sant'Antonio e Sant'Onofrio*⁵⁸ – quest'ultima figura, si specifica, fu tratta dal Torso del Belvedere di Roma – e *La Madonna con il bambino e i Santi Alberto e Girolamo inginocchiati*⁵⁹. Realizzata per la chiesa della Madonna di Campagna è invece la pala con *L'adorazione dei pastori*⁶⁰.

Chiuso il capitolo sulle prime opere di carattere religioso, il successivo passo viene dedicato alle commissioni pubbliche e private e si apre con la menzione della tela raffigurante *La battaglia di Federico Barbarossa*⁶¹ per la sala del Consiglio di Verona. In successione vengono poi elencati i fregi realizzati per i palazzi di alcuni esponenti della nobiltà e dell'alto ceto mercantile cittadino come gli affreschi mitologici di palazzo Murari oggi Bocca Trezza⁶², i fregi di palazzo Marogna⁶³, *La Cavalcata di Carlo V* di palazzo Quaranta⁶⁴, *Le storie di Ester* di palazzo Sebastiani⁶⁵, gli affreschi mitologici per palazzo Della Torre a Mezzane di Sotto⁶⁶ e le *Scene mitologiche* di villa Nichesola⁶⁷. Ridolfi inoltre, nell'ambito delle commissioni per la famiglia Marogna, attribuisce erroneamente la pala dell'altare della famiglia nella chiesa di San Paolo a Farinati, che fu invece certamente eseguita da Paolo Veronese entro il 1565⁶⁸; l'errore nell'attribuzione del dipinto dipende probabilmente dal fatto che Ridolfi, non avendo visitato direttamente il luogo descritto, avrebbe mal interpretato un'indicazione suggerita da Cristoforo in relazione alla realizzazione degli affreschi da parte del padre. Tra le opere compiute per altre realtà urbane vengono identificate un dipinto, non pervenuto, con figure di religiosi per i padri benedettini di Mantova e alcune opere – senza alcuna specificazione sull'iconografia – per il Conte Emilio Scoto di Piacenza⁶⁹. Un aneddoto che nuovamente interrompe il succedersi degli eventi riporta il lettore all'esordio della carriera di Paolo, con la narrazione di un evento storicamente riconducibile all'anno 1549: in occasione del passaggio di Filippo II di Spagna da Villafranca, il re avrebbe a tal punto apprezzato una tela raffigurante una *Madonna con il bambino* di Farinati da farla acquistare per la sua

⁵⁸ Cfr. Cat. 83

⁵⁹ Cfr. Cat. 20

⁶⁰ Cfr. Cat. 66

⁶¹ Cfr. Cat. 89

⁶² Cfr. Cat. A17

⁶³ Cfr. Cat. A8

⁶⁴ Cfr. Cat. A13

⁶⁵ Cfr. Cat. A18

⁶⁶ Cfr. Cat. A23

⁶⁷ Cfr. Cat. A22

⁶⁸ Paolo Veronese, *Pala Marogna* (Madonna con il Bambino, i santi Antonio e Giovanni Battista, i donatori Antonio e Giambattista Marogna), 1565 circa, olio su tela, 338x208 cm, Verona, chiesa di San Paolo in Campomarzo. ZAMPERINI 2014, pp. 368-369, scheda 7.3 e bibliografia precedente.

⁶⁹ Cfr. Cat. 63-86-87-90. Per approfondire la questione delle commissioni piacentine, si veda ARISI 1962, pp. 163-168.

collezione; in tale occasione il Conte Francesco Sesso avrebbe inoltre acquistato e trasportato in Spagna altre opere firmate da Paolo. Tali notizie non sono comprovate da alcun documento e sono quindi ascrivibili, anche in questo caso, alle sole memorie di Cristoforo; l'opera in questione inoltre risulta oggi perduta, lasciando una lacuna di grande rilevanza sul periodo giovanile di Farnati. In coda al paragrafo dedicato alle opere pittoriche fino a qui elencate, Ridolfi stila un elenco dei dipinti ritenuti più rilevanti all'interno della produzione di Paolo: si tratta del *Trittico* per i padri Cappuccini di Verona⁷⁰, oggi smembrato tra il museo di Grenoble e la chiesa di Arona e di due dipinti oggi perduti, raffiguranti rispettivamente il *Battesimo di Cristo* della chiesa di San Marcuola a Venezia e un ritratto del medico di Paolo, conservato all'epoca in casa di Stefano Ghisi. L'ultima opera citata nelle *Maraviglie* è la *Moltiplicazione dei pani*⁷¹ della chiesa di San Giorgio in Braida, di cui Ridolfi riporta l'iscrizione con la data e la firma dell'autore, in cui Paolo si dichiara settantanovenne nel momento di realizzazione dell'opera, in data 1604.

La biografia si chiude con un piccolo paragrafo dedicato ai disegni dell'artista che lo stesso Ridolfi scrive di aver potuto vedere di persona nel 1628, in occasione della sua visita a casa di Cristoforo. Secondo quanto riportato dall'autore, il figlio conservava ancora alcuni studi per i fregi della *Cavalcata di Carlo V* di palazzo Quaranta e per *L'incoronazione di Ester* di palazzo Sebastiani oltre ad altri fogli raffiguranti scene di tema religioso. Aveva potuto ammirare invece in casa Muselli alcuni disegni di tematica mitologica, in carta tinta, conservati in gran numero nella collezione della famiglia; uno di essi, quello che aveva maggiormente colpito Ridolfi, era caratterizzato da un'iconografia piuttosto articolata e complessa che mostrava le personificazioni dell'Europa, dell'Adige e delle stagioni accompagnati da figure allegoriche, da Apollo e le Muse mentre al centro compaiono i segni dello zodiaco. Altri fogli, secondo Ridolfi, erano invece conservati a Venezia in casa di Biagio Lombardo che custodiva, tra gli altri, uno studio de *La strage degli Innocenti*.

Per quanto riguarda la produzione plastica dell'artista, Ridolfi ricorda i numerosi modelli in cartapesta e in creta, realizzati da Paolo per studiare preventivamente le composizioni delle sue opere e i giochi chiaroscurali della luce; aggiunge inoltre che di grande interesse fu la sua predisposizione al disegno architettonico, da cui scaturirono diversi modelli per

⁷⁰ Cfr. Cat. 24

⁷¹ Cfr. Cat 107

alcune fortezze militari, come quella di Palmanova e di San Felice a Verona, che lui stesso vide nella «camera dell'armamento di Venetia»⁷².

L'apice della vena celebrativa di Ridolfi emerge soprattutto nell'epilogo della vita in cui l'autore esalta contestualmente le qualità fisiche e gli importanti ruoli che il pittore aveva ricoperto nel corso della sua carriera. Nonostante tali notizie non abbiano alcun fondamento documentario, Ridolfi scrive che Paolo «fa del numero degli Accademici nobilissimi Filarmonici, e Protettore con Felice Brusasorci della Accademia del disegno di Verona»⁷³. A rimarcare la questione del «grato aspetto»⁷⁴ di Paolo, Ridolfi cita inoltre un autoritratto, realizzato dal pittore allo specchio e oggi purtroppo non pervenuto, lasciando un'ampia lacuna sulla conoscenza dell'effigie del pittore⁷⁵.

La conclusione di Ridolfi è infine di carattere strettamente narrativo e racconta gli ultimi momenti di vita dell'artista dopo gli anni dell'estrema maturità, trascorsi a dipingere di giorno e a studiare e disegnare i suoi modelli durante la notte, fino alla morte, avvenuta nel 1606 all'età di 84 anni⁷⁶; una leggenda riportata da Ridolfi narra che il pittore si sia spento al fianco della moglie la quale morì nello stesso attimo di Paolo. Ridolfi inoltre riferisce che egli fu seppellito «con molto honore» nella chiesa di San Fermo, notizia piuttosto imprecisa dal momento che è nota la sepoltura dell'artista nella chiesa di San Paolo in Campomarzo, dove tutt'ora si può osservare la lapide tombale, di cui si registra la realizzazione nel *Giornale*⁷⁷.

Dalla profilo stilato da Ridolfi, che se il catalogo si articola in maniera alquanto disorganica dal punto di vista della cronologia delle opere, emerge una continua celebrazione del temperamento del pittore nella sue molteplici sfaccettature, descritto come un artista poliedrico, abile nelle più svariate tecniche artistiche e artigianali al fine di servire le richieste di una committenza varia ed esigente; tra queste opere, molta rilevanza è accordata alla sovrabbondante produzione di disegni che, secondo Ridolfi,

⁷² RIDOLFI 1965 [1648], p. 133.

⁷³ RIDOLFI 1965[1648], p. 133. La notizia di Ridolfi è smentita da CAVAZZOCCA-MAZZANTI 1926 e TURRINI, 1940, p. 97. Puppi propone che la notizia sia frutto di un'imprecisione dell'autore sull'istituzione musicale di riferimento in quanto, è nota dal *Giornale* la passione che Paolo nutriva per la musica. Egli forse partecipava a eventi musicali promossi dai suoi committenti più illustri, come Mario Bevilacqua, per cui aveva lavorato, che era proprietario di un piccolo "ridotto" musicale. PUPPI 1968, p. XV, nota 18.

⁷⁴ RIDOLFI 1965 [1648], p. 133.

⁷⁵ Per tradizione, esistono due presunti autoritratti di Farinati che si trovano rispettivamente, il primo nella tela con *Il Battesimo di San Nazaro impartito da San Lino* della chiesa di San Nazaro e Celso (Cat.26) e il secondo nella *Moltiplicazione dei pani* di San Giorgio in Braida, dove il pittore oltre a sé stesso avrebbe ritratto l'intera famiglia (Cat.107)

⁷⁶ L'età riportata da Ridolfi risulta errata poiché egli fissa la nascita di Paolo nel 1622, ossia due anni prima rispetto all'anno riportato dalle anagrafi (SIMEONI 1907, pp. 124-125; TRECCA 1911, p. 123). Nell'epigrafe dipinta da Farinati il pittore si dice settantanovenne, età che collima pienamente con la data di realizzazione dell'opera nel 1603. PUPPI, 1968, p. XI.

⁷⁷ PUPPI 1968, p 115, nota 1.

«furono per così dire infiniti in carte tinte, e tocche d'aquarelli, e lumi di biacca, e sarebbe impossibile a raccontarne l'inventioni, e molti ancora ne veggono in istampa, de' quali n'è stato raccolto gran numero da' Dilettanti, e trasportati in varie parti, essendo il Farinato in questo particolare molto piaciuto per una certa fierezza»⁷⁸.

Analizzando la struttura della biografia, il fine del discorso sembra perciò quello di riequilibrare le critiche sulla carente qualità coloristica delle opere di Paolo che, già agli inizi del secolo, sembra permeare i primi giudizi sul suo operato. In un certo senso, nello spoglio della produzione nelle *Maraviglie*, si nota una sorta di progressione qualitativa: partendo dalla rassegna della cospicua produzione pittorica, necessaria per mostrare quanto il pittore fosse parte integrante del tessuto culturale e artistico cittadino, si confluisce infine nell'ambito del disegno, ritenuto di maggior rilevanza per gli studiosi al fine di rendere giustizia all'ingegno e alla creatività del maestro. Questo punto di indagine diventa essenziale per comprendere i presupposti su cui si fondarono le successive riletture analitiche dell'opera farinatesca che, come si vedrà nel corso del Settecento, tratteranno in modo più organico e rigoroso i disegni di figura e di architettura rispetto alla produzione pittorica.

L'aspetto celebrativo del profilo bibliografico – che viene attribuito di consuetudine alla parzialità di Cristoforo, fonte primaria delle notizie di Ridolfi – è da tenere in considerazione soprattutto nell'ambito dell'esordio e dell'epilogo della vita del pittore, in cui vengono riportati aneddoti e notizie, non documentati, in maniera del tutto romanzata. Si consideri ad esempio la questione della diretta discendenza dalla famiglia di Paolo dai fiorentini Farinati degli Uberti, smentita dalle anagrafi cittadine e tramandata nella letteratura come vezzo autocelebrativo⁷⁹.

Per quanto riguarda il catalogo delle opere e le notizie biografiche più puntali⁸⁰, sembra invece evidente che Ridolfi avesse attinto anche a fonti esterne alla famiglia Farinati che, soprattutto per quanto riguarda gli errori relativi ad alcune date della vita dell'artista⁸¹,

⁷⁸ RIDOLFI (1648) 1965, p. 132.

⁷⁹ È noto che nel 1594 Paolo iniziò a firmarsi con il cognome Farinata degli Uberti. Tale aggiunta ritorna sia nelle registrazioni notarili del primo testamento di Paolo datato 1598 (i testamenti conosciuti dell'artista sono tre e sono conservati presso ASVr, Antico archivio notarile, Testamenti, n. 392, 413 e 490) sia nell'epigrafe tombale. Simeoni attribui giustamente questa scelta alla volontà di nobilitazione della sua casata, non tanto perché egli volesse abbandonare le tradizioni della sua famiglia, che rispettava e amava, ma al fine di inserirsi al meglio in quell'ambiente elitario che, per via delle importanti commissioni che nel tempo aveva raccolto e della crescita esponenziale della sua bottega, aveva iniziato a frequentare in maniera assidua. SIMEONI, 1907, p. 124; PUPPI, 1968, p. XVII.

⁸⁰ Ridolfi specifica che farà menzione, nella vita di Farinati, solamente di alcune delle opere che egli aveva realizzato nell'arco della sua carriera. Ridolfi, 1965 [1648], p. 129.

⁸¹ Nelle *Maraviglie* viene riportata l'iscrizione del grande dipinto con la *Moltiplicazione dei pani* di San Giorgio in Braida (cat.107) che reca la firma di Paolo, la data di realizzazione dell'opera e l'età dell'artista; datato 1604, Farinati si registra dunque settantanovenne, in linea con la nascita registrata nel 1524. Nell'ambito però della data di morte si verifica un conteggio errato da parte di Ridolfi che stabilisce il decesso di

furono causa di una serie di informazioni poco precise e pertinenti⁸². Nel complesso va riconosciuta l'eccezionale importanza di questa descrizione che fornisce numerosi spunti di riflessione soprattutto riguardo l'apprezzamento dei tratti più fortemente manieristici dell'operato di Paolo nel corso del Seicento, elemento caratteristico sia dei disegni di figura sia delle grandi e dinamiche composizioni pittoriche.

Il Settecento

Le menzioni dell'artista e delle sue opere negli scritti di alcuni dei più noti storiografi veronesi come Dal Pozzo⁸³ e Lanceni⁸⁴, seppur legate strettamente al contesto locale e dunque idealmente agevolate sulla conoscenza diretta delle vicende biografiche di Farinati, si basano su un repertorio d'informazioni che ripropone, con poche variazioni e qualche lieve divergenza cronologica⁸⁵, la biografia stilata ne *Le Maraviglie dell'Arte*. Questi contributi sono perciò da considerarsi marginali per quanto riguarda le il catalogo dell'artista, che ripropone fedelmente l'elenco ridolfiano, ma più rilevanti dal punto di vista delle aggiunte e delle postille biografiche.

Il profilo stilato nelle vite di Dal Pozzo⁸⁶ introduce la figura del pittore narrando innanzitutto l'aneddoto sulla presunta discendenza dei Farinati dalla famiglia fiorentina dei Farinata degli Uberti. L'autore, per contestualizzare la situazione sociale dei Farinati, puntualizza che la famiglia di Paolo era originaria di Verona e che, ancora nel corso del Settecento, i discendenti di Paolo continuavano a risiedere nel paese di Alcenago, in Valpantena, dove Paolo aveva acquistato alcuni possedimenti terrieri nel corso della sua carriera⁸⁷. Rimaneva tuttavia memoria tra gli eredi della casa del padre di Paolo, Giovanni Battista, situata nella contrada di San Paolo in Campomarzio, dove i Farinati avevano vissuto fino agli albori del Seicento e di cui persistette l'eco in città per diversi secoli. Questa serie di considerazioni dissipano perciò ogni dubbio sulla discendenza della famiglia farinati, che nulla aveva a che spartire con i Farinata di origine fiorentina.

Focalizzandosi in seguito sulla questione dell'attività pittorica, Dal Pozzo ripropone letteralmente la disamina della produzione di Paolo stilata da Ridolfi, senza alcuna

Farinati nel 1606 all'età di 84 anni. Secondo la cronologia precedente nel 1606 Farinati sarebbe stato ottantaduenne, errore che può essere riferibile a un conteggio errato dell'autore o a una notizia imprecisa sulla effettiva data di morte come viene precisato nell'edizione critica del 1965. RIDOLFI 1965 [1648], p. 131, nota 7.

⁸² RIDOLFI 1965 [1648], p. 131, nota 7.

⁸³ DAL POZZO 1718, pp. 122-129.

⁸⁴ LANCENI 1720, pp.

⁸⁵ Si veda la data di nascita proposta dal Ridolfi e di seguito dagli storiografi veronesi che viene fissata nel 1522. Grazie alle anagrafi della contrada di San Paolo si è in seguito giunti alla data del 1524.

⁸⁶ DAL POZZO 1718, p. 123.

⁸⁷ DAL POZZO 1718, p. 123.

aggiunta o discussione critica. Si può dunque affermare che il contributo di Dal Pozzo sia alquanto influente nella letteratura critica sull'artista di inizio Settecento, se non per alcune precisazioni di natura cronologica che Ridolfi aveva restituito in maniera leggermente imprecisa; la prima di esse riguarda l'età di Paolo al momento della morte – ossia 81 anni e non 84 come registrato nelle *Maraviglie* – e, in secondo luogo, il luogo di sepoltura che viene correttamente identificato nella chiesa di San Paolo⁸⁸.

Nell'ambito dell'analisi stilistica della produzione, particolare attenzione traspare invece dalle suggestioni del Maffei⁸⁹ che, nel disegno corposo e materico di Paolo, rivede quei caratteri michelangeloeschi già manifesti anche nei primi dipinti giovanili.

Ciò che accomuna tutte queste considerazioni critiche è la descrizione di un cospicuo dispiego di tecniche artistiche ben padroneggiate dall'artista – dalla canonica pittura su tavola e tela a quella, più peculiare, su rame o paragone, all'affresco, alla pittura su tessuto, al disegno su carta con diversi medium, alla scultura – nel tentativo di produrre tipologie di opere sempre più varie e appetibili per il mercato.

Le originarie considerazioni sul disegno di Farinati⁹⁰ furono oggetto di interesse per numerosi studiosi⁹¹ che organizzarono nel corso del Settecento ampie raccolte di fogli autografi dell'artista⁹² nel tentativo di ricostruire il *Libro di carta azzurra*⁹³, smembrato e disperso nel corso del Seicento e di cui fecero parte i disegni ordinati nel catalogo di Mariette⁹⁴. Questo *Libro*, che includeva l'intero corpus di disegni farinateschi venne smembrato alcuni decenni dopo la morte del maestro, con la conseguente dispersione di moltissimi fogli sul mercato antiquario; secondo Mariette esso era una delle testimonianze più complete per comprendere quanto la formazione del Farinati fosse stata ricca di suggestioni artistiche diversificate, improntata non solo alla pittura di ambito veneto ma soprattutto alla conoscenza della cultura centro-italiana con un

⁸⁸ DAL POZZO 1718, p. 129.

⁸⁹ MAFFEI [1731-1732] 1974, V, p. 112.

⁹⁰ VASARI 1568, p. 379; RIDOLFI (1648) 1965, p. 132.

⁹¹ Per approfondire la questione dello studio e della raccolta dei disegni di Farinati nel corso del Settecento si veda il paragrafo relativo in questo capitolo.

⁹² Si veda il catalogo del 1741 redatto da Mariette che annovera 138 disegni di attribuiti a Paolo Farinati. PUPPI 1968, p. XX; RAGGHIANI 1974, vol. I, p. 137; vol. II, pp. 238-239, schede 418-419

⁹³ Il *Libro di carta azzurra* viene nominato dallo stesso Paolo in una registrazione del *Giornale* in merito a una commissione per Agostino Barbarigo del 1575. In seguito il Ridolfi, nel profilo biografico dell'artista stilato in occasione dell'incontro con il figlio minore di Farinati, Cristoforo, cita un gruppo di disegni farinateschi provenienti da tale raccolta. Non sono noti altri particolari sulla vicenda storica dell'album, che oggi risulta smembrato in numerose collezioni pubbliche e private. RIDOLFI (1648) 1965, pp. 132-133; PUPPI 1968, pp. XXXVIII-XXXIX e p. 14 nota 1; SUEUR 1994, p. 25.

⁹⁴ Si veda il catalogo del 1741 redatto da Mariette che annovera 138 disegni di attribuiti a Paolo Farinati. PUPPI 1968, p. XX.

particolare interesse, verosimilmente dovuto alla commissione del dipinto per il duomo di San Pietro a Mantova⁹⁵, verso le esperienze artistiche mantovane.

Nonostante questa campagna di studio e ricerca sui disegni si delinea però, ancora alla fine del Settecento, un catalogo fortemente disorganico delle opere, che non lascia spazio ad alcuna possibilità di analisi unitaria e sintesi ragionata riguardo lo stile dell'artista che, secondo la critica, fu così articolato ed eclettico da non poter riconoscere una matrice stilistica unitaria per l'intera produzione.

L'Ottocento

Nonostante nessuno dei contributi fino a ora esaminati possa fornire notizie certe sul periodo della prima formazione dell'artista, è da sottolineare che la presenza di Paolo Farinati si lega di frequente a quella di Nicolò Giolfino nella realizzazione di apparati pittorici – in qualche caso addirittura di piccole strutture architettoniche – nelle descrizioni di Da Persico⁹⁶, che tratta e descrive alcuni esempi della loro attività in cantieri adiacenti o afferenti alla stessa committenza. Queste notizie confermerebbero che il giovane Farinati avesse goduto dell'intercessione del suo maestro per guadagnare le prime rilevanti commissioni sulla scena cittadina, sviluppando una rete di rapporti che si dimostrerà fondamentale per lo sviluppo della propria bottega familiare. Contestualmente, la menzione di Luigi Lanzi riguardo la figura di Paolo Farinati, inserita nel novero dei pittori della scuola veneziana, elogia «quel pittore di cui lasciando Verona mi è dispiaciuto di non aver veduto ogni opera; tanto ho ritrovato di raro e di bello in quelle che vidi»⁹⁷, di cui però «a giudicare dallo stile si direbbe assai volte che Giulio Romano fosse il suo maestro di disegno, e che nelle tinte non trascurasse i Veneti, ma si formasse un suo sistema»⁹⁸. Pur mettendo l'accento su un primo viaggio di formazione veneziano dell'artista, che pare aver trascorso qualche tempo in laguna per studiare Tiziano, Giorgione e gli altri grandi maestri del primo Cinquecento⁹⁹, Lanzi mette da subito in relazione lo stile di Paolo con le suggestioni centro-italiane del Pippi, riscontrando, soprattutto nel disegno, quei caratteri tipicamente romani che Giulio aveva portato a Mantova dopo il 1524 e riportando in auge quella serie di considerazioni

⁹⁵ Nel 1552 il cardinale Ercole Gonzaga aveva commissionato quattro pale destinate alla decorazione del Duomo di Mantova a quattro artisti veronesi. Paolo Farinati dipinse il *San Martino e il povero*, Paolo Veronese realizzò *Le tentazioni di Sant'Antonio*, Domenico Brusasorci la tela raffigurante *Santa Margherita* e infine a Battista del Moro fu commissionata *Santa Maria Maddalena*. Si veda WOJNO KIEFER 1987, pp. 34-36.

⁹⁶ DA PERSICO 1838, p. 108-109.

⁹⁷ LANZI 1970 [1808], p. 104.

⁹⁸ Ibidem

⁹⁹ Lanzi scrive «Vuolsi che fosse anch'egli in Venezia (dopo la scuola del Giolfino) a studiare Tiziano e Giorgione». LANZI 1970 [1808], p. 104.

stilistiche scaturite degli studi settecenteschi sui disegni dell'artista. Nonostante sia attestato un breve periodo di permanenza di Farinati nella Serenissima, rimane però ancora lacunosa la questione relativa ad altri possibili viaggi di formazione e a ulteriori spostamenti del pittore durante il periodo giovanile che, secondo i documenti che attestano il rinnovo dell'affitto della bottega a Verona, sembra lavorare e risiedere stabilmente in città a partire dagli anni Settanta del Cinquecento¹⁰⁰. Ciò che è evidenziato ancora una volta dagli studiosi, è la certezza di un contatto diretto con l'opera di Giulio Romano, nell'ambito della commissione del 1552 a Mantova¹⁰¹, che avrebbe segnato l'immaginario farinatesco a tal punto da rimanere evidente dalla prima giovinezza fino alla maturità. L'attenzione rivolta dal Lanzi alla genesi dello stile di Farinati deriva evidentemente dalla lacuna, scaturita dalle scarse notizie riportate nei secoli XV e XVI, sul percorso formativo intrapreso dal giovane Paolo all'esordio della sua carriera da artista. Il fatto che la prima commissione nota dell'artista risalga al 1552 aveva infatti lasciato un vuoto nella ricostruzione del primo operato del pittore, di cui era stato reso noto, dalle notizie di Vasari e Ridolfi, solamente un primo alunnato presso Nicolò Giolfino. La forte componente giuliesca manifestata dalle prime opere di Paolo avrebbe perciò suscitato grande interesse nel Lanzi che si dice sorpreso di non riconoscere la matrice veneta nella produzione veronese di Farinati. Egli sembra in ogni caso nutrire un personale e sincero apprezzamento dell'opera farinatesca di cui però, con rammarico, non aveva potuto ammirare tutte le opere veronesi; cita infatti nello specifico solo la *Moltiplicazione dei pani*¹⁰² di San Giorgio in Braida e la pala con la *Madonna e il bambino e i Santi Tommaso e Onofrio*¹⁰³ della chiesa di San Tomaso, ricordando per quest'ultima l'aneddoto già noto a Ridolfi di una ripresa, da parte dell'artista, del Torso del Belvedere nella figura del Sant'Onofrio. Solo fuggacemente citate sono invece alcune opere estranee al contesto veronese di cui però l'autore non dà riferimenti specifici, annotando solo i luoghi in cui ha potuto ammirarle, Mantova, in San Sisto a Piacenza, nella Galleria Ducale di Modena e a Padova¹⁰⁴. Nell'epilogo della vita, Lanzi inoltre mette in luce la questione della firma dell'autore, a cui mai nessuno, fino a questo momento, aveva dato particolare peso; egli nota infatti che ricorre nelle opere la presenza di una piccola

¹⁰⁰ PUPPI 1968, p. XIII. La testimonianza di una supplica al doge per ottenere, nel corso del 1573, il rinnovo dell'affitto di un locale presso il Palazzo del Podestà di Verona, dove collocare il suo laboratorio, ha confermato la tendenza del Farinati a conservare l'attività entro un ambito strettamente locale, di rado alternato a minimi spostamenti in occasione di commissioni di grande rilevanza provenienti dalle città limitrofe o di decorazioni ad affresco nella vicina provincia, per famiglie della piccola nobiltà cittadina con cui intratteneva costanti rapporti lavorativi.

¹⁰¹ LANZI 1970 [1808], p. 104; BETTONI 1831, p. 293.

¹⁰² Cfr. Cat 107

¹⁰³ Cfr. Cat. 83

¹⁰⁴ LANZI 1970 [1808], p. 105.

chiocciola, una sorta di firma o “impresa” scelta dal pittore per rivendicare la paternità del manufatto. Non è chiaro se l’interpretazione del Lanzi riguardo la chiocciola sia frutto di una personale supposizione o scaturisca invece da notizie provenienti dall’ambiente veronese ma sicuramente tale lettura ben si accorda a ciò che oggi è noto del carattere mansueto e abitudinario di Farinati. Lanzi scrive: «vi ho talora osservata una chiocciola, che Paolo avea scelta per sua impresa; dicendo che ancor egli aveva la casa in testa per cozzare co’ soverchiatori»¹⁰⁵. La chiocciola sarebbe perciò la casa dell’artista, il luogo in cui l’uomo vedeva espressi i valori identitari della propria famiglia e della sua attività, un rifugio sicuro dove trovare riparo dalle critiche e dai prepotenti. Ma i modelli che si ravvisano nell’opera farinatesca non si limitano al raffronto con la produzione mantovana di Giulio Romano, allorché Bernasconi ne rivede in filigrana alcune caratteristiche stilistiche emiliane, vicine a Parmigianino¹⁰⁶. Di tale suggestione non tiene conto però Zannandreis¹⁰⁷, che sembra invece più incline a seguire il canovaccio del Lanzi, ampliandone però il catalogo; egli annovera le opere già precedentemente citate da Ridolfi e da Lanzi con numerose e rilevanti novità. Nella chiesa di San Nazaro e Celso viene indicata, in aggiunta all’apparato decorativo del presbiterio, come esempio di grande qualità pittorica, la lunetta ad affresco con *Adamo ed Eva*¹⁰⁸. Seguono la pala con l’*Annunciazione* di San Pietro in monastero¹⁰⁹, l’*Assunzione* della Vergine in Santa Maria del Paradiso¹¹⁰, la *Deposizione di Gesù con la Vergine e i santi Pietro e Paolo*¹¹¹ e il *San Giacinto resuscita un annegato*¹¹² della chiesa di Sant’Anastasia, in cui viene anche segnalata la presenza di un monumento¹¹³, di mano dell’artista, realizzato per la famiglia Miniscalchi, nei pressi dell’organo. Ancora il *Battesimo di Cristo*¹¹⁴ di San Giovanni in fonte e la pala con il *San Michele* della chiesa di San Lorenzo¹¹⁵. Nella collezione comunale, provenienti da chiese del territorio soppresse all’inizio dell’Ottocento, *I Santi Bartolomeo, Girolamo e Chiara*¹¹⁶, lo *Sposalizio di Santa Caterina*¹¹⁷, i

¹⁰⁵ LANZI 1970 [1808], p. 105.

¹⁰⁶ BERNASCONI 1864, pp. 347-348.

¹⁰⁷ ZANNANDREIS 1970 [1891], pp. 150-157.

¹⁰⁸ Cfr. Cat. A10

¹⁰⁹ Cfr. Cat. 57

¹¹⁰ Cfr. Cat. 19

¹¹¹ Cfr. Cat. 59

¹¹² Cfr. Cat. 82

¹¹³ Si tratta del Monumento Miniscalchi della chiesa di Sant’Anastasia, ancora oggi presente nella navata sinistra dell’edificio e probabilmente progettato nel foglio, attribuito alla Bottega, *Progetto del monumento Miniscalchi in Santa Anastasia a Verona* conservato presso il Museo di Castelvecchio, inv. 25532-2B2032. LODI 2005, p. 84, scheda 24.

¹¹⁴ Cfr. Cat. 16

¹¹⁵ Cfr. Cat. 71

¹¹⁶ Cfr. Cat. 18

¹¹⁷ Cfr. Cat. 101

*Santi Taddeo e Francesco di Paola*¹¹⁸, *l'Adorazione dei Magi*¹¹⁹, *Cristo presentato al popolo*¹²⁰, *Cristo morto sorretto dagli angeli*¹²¹ e lo *Stendardo della Trinità*¹²². Per quanto riguarda gli affreschi da esterno si aggiungono all'elenco ridolfiano un riquadro con *Dante e Virgilio* per casa Marogna, una *Madonna con i santi Rocco e Sebastiano* in via Stella, una *Madonna inquadrata in un'architettura* in corrispondenza di Corticella Sgarzerie¹²³. Tra i cicli ad affresco da interno si ricordano invece le *Guerre tra gli Sciti e i Persiani*¹²⁴ di Palazzo Verità ai Leoni, le *Storie di Alessandro*¹²⁵ di palazzo Moselice Fregoso, le *Storie di Davide*¹²⁶ di palazzo Brognoligo, le *Storie di Elia e Giona* nella cappella Marogna¹²⁷ in San Paolo, il *Le storie* di palazzo Giuliani¹²⁸ – nella cui collezione era conservato anche un *Ritratto di Michele Sanmicheli* –, un fregio monocromo con uomini e cavalli in casa Da Lisca¹²⁹, le *Scene mitologiche*¹³⁰ in palazzo Murari Bocca Trezza e le *Quattro parti del mondo*¹³¹ di casa Castellani presso San Pietro in monastero.

Si aggiungono infine, in riferimento alle opere annoverate da Dal Pozzo un *Diluvio*¹³² e un *Sant'Antonio tentato dal demonio*¹³³ in palazzo Canossa, il dipinto con *Mosè salva la figlia di Jetro*¹³⁴ e un *Ritratto di un monaco Cappuccino*¹³⁵ di palazzo Ridolfi, una *Vergine con il bambino*¹³⁶ in casa Giusti e una *Fuga in Egitto*¹³⁷ in casa Serego a San Sebastiano. Nella provincia, oltre alle opere già note, si citano gli affreschi di casa Memo¹³⁸, l'illusionistica partitura architettonica con le figure degli *Apostoli* nella parrocchia di Mezzane¹³⁹ e la camera affrescata di palazzo Liorsi¹⁴⁰.

Sebbene il contributo di Zannandreis non esprima alcun giudizio stilistico sulla produzione di Farinati, è da riconoscere il valore delle aggiunte al catalogo delle opere

¹¹⁸ Cfr. Cat. 54

¹¹⁹ Cfr. Cat. 77

¹²⁰ Cfr. Cat. 76

¹²¹ Cfr. Cat. 97

¹²² Cfr. Cat. 47

¹²³ Ad oggi sono visibili, sugli esterni degli aedifici, solo alcuni lacerti degli affreschi originari che non permettono, soprattutto a causa della collocazione, una completa lettura delle immagini.

¹²⁴ Cfr. Cat. A1

¹²⁵ Cfr. Cat. A11

¹²⁶ Cfr. Cat. A20

¹²⁷ Cfr. Cat. A8

¹²⁸ Cfr. Cat. A5

¹²⁹ Cfr. Cat. A21

¹³⁰ Cfr. Cat. A17

¹³¹ Cfr. Cat. A30

¹³² Non pervenuto

¹³³ Non pervenuto

¹³⁴ Cfr. Cat. 46

¹³⁵ Non pervenuto

¹³⁶ Non pervenuta

¹³⁷ Forse riconoscibile nella tela di collezione privata di Varese. Cfr. Cat. 78

¹³⁸ Non pervenuti

¹³⁹ Cfr. Cat. A24

¹⁴⁰ Cfr. Cat. A 31

che risulta molto più completo rispetto ai precedenti elenchi, soprattutto in merito ai lavori ad affresco. La letteratura critica ottocentesca permise perciò agli studiosi di affacciarsi al Novecento con un bagaglio di conoscenze sull'operato dell'artista decisamente più articolato e cospicuo rispetto al secolo precedente.

Il Novecento

Sulla realizzazione di alcuni pezzi dell'ampia produzione farinatesca si trova ancora oggi riscontro nel *Giornale* di bottega, un fortuito ritrovamento di Luigi Simeoni nel 1907 presso l'Archivio di Stato di Verona¹⁴¹ che attesta non solo le dinamiche produttive di una realtà artistica e imprenditoriale di metà Cinquecento, ma documenta in maniera precisa anche l'attitudine artigiana dell'attività del Farinati. Accanto alle più "nobili" commissioni di pittura e alle opere di grafica, è annoverato infatti un cospicuo numero di manufatti artigianali che, seppur sopravvissuti solo in rari e sporadici casi fino ai nostri giorni, denotano la capacità imprenditoriale del maestro, volta alla ricerca di un ampliamento delle competenze della bottega al fine di incrementare la rendita economica dell'attività.

Come già si è puntualizzato, poco è noto della formazione del giovane Paolo che, dopo il primo alunnato testimoniato da Vasari, avviò la propria bottega a conduzione familiare già in giovane età. Le notizie del Simeoni¹⁴² evidenziano però una realtà dei fatti che, fino a questo momento, era stata taciuta dalla critica; l'eredità artistica di Paolo derivava infatti dall'attività del padre Giovanni Battista che, secondo la testimonianza di Vincenzo Picegaton, era a capo di una bottega dove egli stesso era stato formato e che aveva ospitato, nella prima metà del Cinquecento, diversi garzoni in formazione¹⁴³. La vicenda dell'acquisto di un piccolo dipinto devozionale del Farinati da parte di Filippo II di Spagna durante il suo passaggio da Villafranca nel 1549¹⁴⁴, ancora una volta derivante dagli aneddoti del Ridolfi, portò il Simeoni a ipotizzare una prima indipendenza artistica di Paolo già a metà del Cinquecento.

Negli anni Venti del Novecento, il cospicuo lavoro di Fiocco¹⁴⁵ fissò due punti fermi nella letteratura critica sull'artista: partendo dalle considerazioni sul piano stilistico, che ponevano come punto di riferimento per il giovane Farinati l'opera di Giulio Romano, egli articolò un discorso piuttosto stimolante sulla prima formazione che, a detta del critico, non sembrava prescindere dalla conoscenza, diretta o meno, dei grandi maestri

¹⁴¹ SIMEONI 1907, pp. 123-129.

¹⁴² SIMEONI 1907, pp. 124-125.

¹⁴³ PUPPI 1968, p. XII.

¹⁴⁴ SIMEONI 1907, p. 125.

¹⁴⁵ FIOCCO 1926, pp. 124-125.

centro-italiani. Tale lettura, secondo Puppi¹⁴⁶, eccedeva però nel continuo raffronto con l'abilità pittorica e compositiva di Paolo Veronese, criterio che spinse Fiocco a giudicare in maniera smodatamente severa la qualità dell'attività farinatesca. In ogni modo allo studioso vanno riconosciute diverse integrazioni del catalogo dell'artista e la realizzazione della maggior parte dei contributi ad esso dedicati fino a metà del Novecento¹⁴⁷. Negli anni Quaranta le suggestioni stilistiche proposte da Berenson¹⁴⁸ vedevano nello stile di Farinati un forte radicamento alla tradizione pittorica locale, considerazione in parte condivisa da Pophan-Wilde¹⁴⁹ e da Arslan¹⁵⁰ che riconoscevano nelle opere di Paolo un'eco dei modelli di Brusasorzi e di Torbido¹⁵¹; contestualmente però i due autori affermarono di notare in filigrana un accentuato raffaellismo nelle figure, insito nelle radici formali dell'artista. A conferma di queste intuizioni, vanno riportate alcune considerazioni di Marina Repetto Contaldo che, ribadendo il vivido interesse di Farinati per le invenzioni giuliesche, mise in luce il conseguente sviluppo della sua maniera in direzione delle novità imposte dai celebri modelli della pittura romana¹⁵². Secondo alcuni studiosi infatti sarebbe possibile ipotizzare che Paolo avesse già avuto modo di confrontarsi con i modelli centro-italiani durante il periodo della prima formazione grazie allo studio di incisioni e stampe¹⁵³, la cui ampia circolazione nei territori settentrionali della penisola aveva permesso una vasta diffusione delle invenzioni michelangiottesche e raffaellesche anche nell'ambito di realtà provinciali. Non è da escludere che tale pratica avesse portato Farinati a conoscere, in maniera indiretta, la pittura di Giulio Romano¹⁵⁴ prima della commissione mantovana del 1552, circostanza congetturata anche da Perina¹⁵⁵ sulla base delle matrici stilistiche riscontrate da Vasari nella produzione di Paolo¹⁵⁶ e ampiamente dibattute dalla critica successiva. Fiocco, come Ridolfi¹⁵⁷, ribadisce inoltre la presenza di un diretto riferimento al modello del

¹⁴⁶ PUPPI 1968, p. XXI.

¹⁴⁷ Fiocco imposta la sua discussione sulla produzione di Farinati alla stregua di un continuo raffronto con l'opera di Paolo Veronese, nell'intento di mettere in luce similitudini e differenze stilistiche, vagliando caso per caso quei caratteri più spiccatamente centro-italiani che allontanano la pittura farinatesca dall'impianto tipicamente veneto. Per un'idea generale sullo sviluppo degli studi su Farinati, si vedano i principali saggi dell'autore sull'artista FIOCCO 1912, p. 5; FIOCCO 1916, pp. 50-52; FIOCCO 1926, pp. 34 e 123-136; FIOCCO 1954, pp. 289-294.

¹⁴⁸ BERENSON 1948, pp. 218-219.

¹⁴⁹ POPHAM-WILDE 1949, pp. 217-222.

¹⁵⁰ ARSLAN 1954, p. 289.

¹⁵¹ Idem, p. XXII.

¹⁵² REPETTO 1963, pp. 58-59.

¹⁵³ Per approfondire la questione della diffusione dei modelli centro-italiani in Veneto attraverso le stampe in relazione alla formazione di Paolo Farinati si veda PUPPI, 1968, p. XXVIII.

¹⁵⁴ PUPPI 1968, p. XXVI.

¹⁵⁵ PERINA 1965, p. 341.

¹⁵⁶ VASARI 1984 [1568], vol. V, p. 367.

¹⁵⁷ RIDOLFI 1965 [1648], pp. 125-126.

Torso del Belvedere nella figura del sant'Onofrio accovacciato della pala di San Tomaso e propone una serie di derivazioni michelangiolesche, dall'apparato scultoreo della Sacrestia Nuova, nella lunetta con *Adamo ed Eva* nella chiesa di San Nazaro e Celso¹⁵⁸. Nella biografia di Paolo Farinati Dal Forno dichiarò di aver avuto accesso qualche anno prima ad alcuni manoscritti, posseduti da Luigi Trecca nel suo archivio privato, che avrebbero testimoniato gli spostamenti giovanili del pittore tra le città di Venezia e Mantova e che avrebbero riportato notizie attendibili sui viaggi di formazione del pittore e sulla sua esperienza artistica presso Giolfino¹⁵⁹. Tali notizie e le suggestioni stilistiche rilevate dalla critica portarono inoltre a non escludere a priori la possibilità che Paolo avesse compiuto in gioventù viaggi nelle capitali dell'arte rinascimentale italiana, come Firenze e Roma. Purtroppo già nel 1965, quando Dal Forno pubblica il suo contributo sulla vita dell'artista, questi documenti risultano dispersi e il contenuto è dunque reso noto solamente grazie alla testimonianza diretta dello studioso¹⁶⁰.

A seguito della pubblicazione a più riprese di alcuni stralci del *Giornale* da parte di Simeoni, si dovettero attendere diversi decenni per vedere la realizzazione di una edizione critica del registro di bottega di Farinati, che fu pubblicata nel 1968 grazie al magistrale lavoro di ricerca di Lionello Puppi. Realizzando un abile intreccio dei dati relativi alla biografia e all'attività del pittore e le registrazioni del *Giornale*, Puppi ha ricostruito in maniera puntuale non solo gran parte della rete di rapporti intercorsi tra Farinati e la sua committenza a partire dal 1573, orientando gli studi successivi verso l'ampliamento del catalogo delle opere, ma anche un sistema articolato di dati tecnici ed economici sulla produzione, essenziali per restituire una visione completa dell'attività dell'artista.

La premessa all'edizione critica di Puppi mette in luce quelle che sono le principali problematiche affrontate dalla ricerca al fine di comprendere e approfondire, sulla base delle scarse fonti a disposizione, la figura di Paolo nel contesto veronese della seconda metà del Cinquecento. Emerge fin da subito infatti che lo studio non è finalizzato all'esaltazione delle qualità artistiche del pittore o alla ricostruzione di una monografia, ma piuttosto a un'analisi delle capacità imprenditoriali di Farinati che lo avevano portato a diventare, in pochi anni, una delle figure centrali del mercato artistico locale; Puppi puntualizza: «non abbiamo così lungamente indugiato a dipanare le trame della formazione del Farinati nel tentativo, che sarebbe stolto, di presentare il maestro

¹⁵⁸ FIOCCO 1926, pp. 125-126; PUPPI 1968, p. XVII.

¹⁵⁹ DAL FORNO 1973, p. 25, nota 11.

¹⁶⁰ PUPPI 1965, p. 15; DAL FORNO, 1965, p. 25.

veronese nei panni di un illuminato eclettico se non, addirittura, di un precursore il quale batta nuove strade: Paolo è un artista, sicuramente sensibile, ma incapace di slanci coraggiosi e di voli; sa adeguarsi con prontezza intuitiva a una situazione già predisposta, sa accettarla, ha il senso di responsabilità per andare a fondo. In questo rivela le qualità ed i limiti di una moralità artigiana»¹⁶¹. Questa precisazione è essenziale poiché permette di comprendere a fondo quale metodologia sia stata utilizzata dall'autore e considerata più appropriata per affrontare e sviluppare le tematiche in questione; nel caso di Puppi, non sarebbe stato infatti fruttuoso riproporre ancora una volta, come era stato più volte fatto in passato, il confronto tra Farinati e i grandi maestri veneti del Cinquecento poiché essi avevano acquisito, nel panorama artistico di metà secolo, posizioni sociali e riconoscimenti più prestigiosi e rilevanti non solo grazie a percorsi di formazione differenti ma spesso per una evidente e endemica superiorità artistica. Il raffronto può essere uno strumento utile a tracciare le linee di contatto tra realtà diverse, ma devono sempre essere considerate le sostanziali differenze date dal contesto culturale e sociale e dai limiti tecnici e personali degli artisti trattati; come chiarisce Puppi riguardo a Farinati: «l'attività del maestro fu, senza sosta, sollecitata dalla richiesta, mai elusa, per una volontà evidente di realizzare guadagni e migliorare la situazione economica e sociale; ma ciò è inerente alla condizione contemporanea dell'artista, cui neppure, a un altro livello, un Caliarì o un Vecellio o un Michelangelo si sottrassero»¹⁶². Nell'ambito della gestione di un'attività iperproduttiva, che deve sostenere i ritmi di un mercato artistico in continua crescita, il parallelismo è concesso poiché il sistema produttivo delle realtà centrali e di quelle provinciali mostra dei punti di contatto. Puppi infatti scrive che «il Farinati dovette intendere l'arte [...] come esercizio costante, come paziente applicazione; [...] Per questo egli prova e riprova; plasmando quei suoi modelli [...] muovendoli e riprendendoli da varie angolazioni, per trascinare e montare, poi, nella composizione, le inquadrature più funzionali ed efficaci»¹⁶³, esattamente come un qualsiasi altro artista contemporaneo che doveva ottemperare alle richieste di una committenza esigente. Differente è la questione relativa alla tipologia e alla qualità finale delle opere prodotte da realtà artistiche che nacquero e si svilupparono in contesti centrali o provinciali; nel caso farinatesco infatti, secondo Puppi, il continuo intreccio di dinamiche, non solo produttive ma anche gestionali, in continua oscillazione tra l'ambito dell'arte e quello dell'artigianato è *il fil rouge* che unisce tutti gli eventi della vita e della carriera dell'artista.

¹⁶¹ PUPPI 1968, p. XXXI.

¹⁶² PUPPI 1968, p. XXXII.

¹⁶³ Idem, p. XXXIII.

Il *Giornale* infatti assolve alla funzione di «testimonianza di tipo sociologico, specie sull'andamento e sui metodi operativi di una attiva bottega pittorica di provincia, e sulla natura dei rapporti, in una particolare ma significativa congiuntura storica e topografica, tra l'esecutore e i committenti»¹⁶⁴. Ai fini dell'elaborazione di questa importante edizione critica, Puppi ha dunque focalizzato l'attenzione su tre punti fondamentali per organizzare una «piattaforma di informazioni utili ad un giro abbastanza largo di interessi e di studi»¹⁶⁵: *in primis* il riconoscimento di quante più opere possibile all'interno delle registrazioni per la composizione di un elenco di dipinti quanto più completo, in seguito l'identificazione dei personaggi che fanno parte delle vicende legate alla vita e all'attività del pittore e infine la stesura di un piccolo glossario linguistico per comprendere al meglio il lessico utilizzato dalla bottega.

Come viene sottolineato dallo studioso, sono però due i problemi rimasti irrisolti: la questione relativa a una prima parte del registro mancante, che viene stimata in una lacuna di circa 35 pagine, e l'identificazione di una plausibile data di inizio delle registrazioni¹⁶⁶. Nel complesso si può affermare però che, grazie a Puppi, per la prima volta nella letteratura critica sull'artista, è stato realizzato uno studio dal taglio contemporaneo e brillante, dove i materiali archivistici e le opere sono stati messi in dialogo per raccontare una parte essenziale della storia di Verona e del suo mercato artistico.

Ponendo dunque come spartiacque della letteratura sull'artista l'edizione critica del *Giornale*, si nota come, dopo il 1968, si sviluppò una cospicua produzione di approfondimenti su singoli casi della produzione farinatesca. In prima linea lo storico Federico Dal Forno, al quale si devono numerosi interventi su dipinti inediti, come la *Pala Madruzzo*¹⁶⁷ o il *Gonfalone*¹⁶⁸ del Museo di Castelvecchio, e su cicli ad affresco all'epoca ignorati dalla critica, come la *Loggia Murari*¹⁶⁹. Lo studioso, che già nel 1965 si era occupato della stesura di una piccola monografia sull'artista¹⁷⁰, puntualizza come la precedente letteratura risulti eccessivamente impietosa riguardo i giudizi delle opere del Farinati che «paiono, in effetti, condizionati dalla presenza del Caliari, al quale, anzi, non soltanto la sua statura stilistica o, se si preferisce, la qualità della sua poesia, ma financo la pertinenza delle sue scelte linguistiche, sono di continuo rapportati»¹⁷¹. Di grande

¹⁶⁴ PUPPI 1968, p. XXXVI.

¹⁶⁵ Idem, p. II.

¹⁶⁶ Idem, p. XXXVII.

¹⁶⁷ DAL FORNO 1979, pp. 303-305.

¹⁶⁸ DAL FORNO 1975, pp. 155-156.

¹⁶⁹ DAL FORNO 1971, pp. 389-395.

¹⁷⁰ DAL FORNO 1965, pp. 19-38.

¹⁷¹ DAL FORNO 1965, pp. 19-38.

rilevanza è l'appendice che riporta l'elenco dei luoghi in cui si conservano le opere note dell'artista, punto di partenza per le redazioni di successivi contributi di aggiunte al catalogo.

Il contributo di Arisi che, con una disamina sulle pale realizzate per le chiese di San Giovanni e San Sisto a Piacenza¹⁷², ha posto l'accento su quelle commissioni che esulano dai più frequenti incarichi cittadini, che avevano in ogni caso fruttato all'artista un continuo susseguirsi di richieste di opere di pittura e di artigianato. Non è insolito che queste opere "extracittadine" siano considerate marginali poichè, come nel caso della *Resurrezione di Cristo* di Calcinato¹⁷³, non solo per questioni topografiche, ma anche per l'ampia presenza di interventi di bottega, risultano scarsamente interessanti ai fini della ricostruzione del catalogo dell'artista. I rapporti intessuti con le realtà limitrofe, in realtà, sono sempre da considerarsi in funzione di una committenza che aveva stretti legami con il territorio veronese¹⁷⁴ e mostrano lo stretto legame esistente tra la bottega e il tessuto sociale urbano, carattere essenziale per comprendere le dinamiche dell'attività di Farinati.

Nel 1974 Carpeggiani, partendo dall'elenco, ancora valido, stilato da Ridolfi e integrandolo con le notizie estrapolate dai lavori di Puppi e Dal Forno, enumerò il considerevole corpus di dipinti e disegni riconducibile all'artista, giungendo alla redazione di un inventario di opere¹⁷⁵ aggiornato che individua la presenza della vasta produzione farinatesca in diverse istituzioni museali italiane e estere. Seppur sia una lista oggi da considerarsi incompleta, è da tenere in considerazione la continua ricerca da parte degli studiosi di stilare un unico e completo catalogo delle opere del pittore.

I tasselli della produzione ricostruiti nel corso degli anni Settanta e Ottanta del Novecento da Carpeggiani e Dal Forno sono stati in ogni modo fondamentali per

¹⁷² Si tratta di un gruppo di cinque tele, tre di esse collocate nella chiesa di San Giovanni e raffiguranti le storie di San Giacinto e le rimanenti due, con due episodi della vita di San Fabiano e San Benedetto, presso la chiesa di San Sisto a Piacenza. Le due tele di San Sisto sono state attribuite dalla critica alla bottega dell'artista in riferimento ai dati riportati nel *Giornale*. ARISI 1962, pp. 163-167.

¹⁷³ TERRAROLI 2016, n.n. La pubblicazione risulta preziosa soprattutto per la realizzazione di una piccola campagna fotografica sull'opera ma non esiste ad oggi alcuno studio specifico sulla pala.

¹⁷⁴ Si riportano di seguito alcuni degli esempi di commissioni per opere da realizzare per città limitrofe che scaturivano da una committenza già nota al Farinati. Si faccia riferimento alla pala di Mantova, commissionata da Ercole Gonzaga probabilmente con una mediazione dell'architetto Bertani in contatto con Michele Sanmicheli (PERETTI 1998, pp. 44-45); la richiesta di Monsignor Tolomeo Oliveto, già in contatto con Paolo per la commissione delle tele del Santuario della Madonna del Frassino (PUPPI 1968, p. 49), di una pala per la chiesa di San Marcuola a Venezia (RIDOLFI 1648, p. 131; BOSCHINI 1674, p. 58; CORNER 1758, pp. 257-259; MOSCHINI 1835, pp. 35-40; PUPPI 1968, p. 154); per quanto riguarda le tele piacentine (ARISI 1962, pp. 163-168) la commissione è a nome di Paolo Emilio Scotti, che fece parte dell'esercito della Serenissima in occasione della guerra contro Cipro e fu poi governatore di Bergamo. Un ramo della famiglia Scotti era però residente a Verona e faceva parte del Nobile Coniglio della Città (PUPPI 1968, p. 151).

¹⁷⁵ CARPEGGIANI 1974, pp. 232-236.

mettere a fuoco le vicende ancora dubbie legate alla carriera e allo stile dell'artista. Si può dire che il passaggio del testimone a Giovanna Baldissin Molli abbia messo definitivamente in luce «l'immagine di un accorto e laborioso imprenditore, che sulla scorta di una tradizione familiare, continuò fedelmente a gestire una bottega organizzata non solamente per commissioni di levatura, ma anche per lavori meno qualificanti ma redditizi al servizio di una clientela eterogenea, dove accanto ai nobili veronesi e ai più prestigiosi complessi religiosi troviamo l'agiata borghesia del ceto mercantile e quella schiera di personaggi che le anagrafi veronesi qualificano via via: *formagerius, murarius, mercante da feromercante da pese...*»¹⁷⁶. Mantenendo l'attenzione rivolta sia sul fronte biografico che su quello pittorico¹⁷⁷, la studiosa delinea una sorta di schema entro cui annoverare i punti cardine della vita e dell'attività dell'artista: «la formazione e la prima attività entro i primi quarant'anni del Cinquecento[...]; il rapporto con il giovane Paolo Veronese; la fase cubica michelangiolesca; l'assenza dal novero dei pittori coinvolti da Palladio nella decorazione delle ville e dei palazzi di terraferma; l'organizzazione di una vera e propria impresa familiare[...]; il passaggio di consegne tra il padre e il figlio Orazio»¹⁷⁸; questa serie di eventi non prescinde inoltre dallo studio dell'intensa produzione grafica del pittore.

L'intervento del 2010 sulle pale d'altare del santuario della Madonna del Frassino a Peschiera del Garda inoltre ha permesso di evidenziare ulteriormente l'evolversi dello stile dell'artista nell'ambito di un'unica commissione che si svolge nel corso di ventisei anni di attività, sviscerando numerosi spunti interessanti per comprendere lo sviluppo dell'organizzazione interna della bottega¹⁷⁹.

Queste diverse metodologie di ricerca sviluppate alla fine del Novecento hanno portato la dissertazione critica a focalizzarsi soprattutto verso le questioni stilistiche e spesso a cristallizzarsi sui concetti di monotonia e serialità delle forme e delle iconografie, che sembrano scaturire solamente da una maniera ridondante e appesantita. Specialmente per quanto concerne l'individuazione dei modelli stilistici di riferimento, il discorso è rimasto sempre ancorato a trattazioni puramente speculative, che ancora oggi fanno emergere la necessità di uno studio comparativo basato sul raffronto con la cultura artistica coeva, allargando il campo d'indagine verso alcuni casi specifici del panorama

¹⁷⁶ BALDISSIN MOLLI 2005, p. 9.

¹⁷⁷ Per la ricostruzione della bibliografia essenziale su Paolo Farinati si veda BALDISSIN MOLLI, 2005, pp. 9-11. In occasione della mostra dossier del 2005 allestita presso il museo di Castelvecchio di Verona, B.M. ha redatto un contributo essenziale per la ricostruzione dell'operato dell'artista dai primi lavori giovanili noti alle ultime opere secentesche. Il saggio riporta la bibliografia completa sull'artista focalizzando l'attenzione sulle opere di maggior interesse per la ricostruzione della produzione di Farinati.

¹⁷⁸ BALDISSIN MOLLI 2005, pp. 9-10.

¹⁷⁹ BALDISSIN MOLLI 2010, pp. 138-139.

centro-italiano. In linea di massima si può ritenere giustificato il giudizio negativo sull'eccessiva ridondanza delle forme riscontrata nello stile del pittore, anche se tale considerazione tende ad appiattire il ruolo di Farinati nel contesto culturale cittadino, tralasciando la questione del grande successo riportato dalla sua bottega a Verona nel corso del secondo Cinquecento, che deve essere indagata attraverso uno studio interdisciplinare che comprenda un approfondimento delle questioni gestionali ed economiche dell'attività.

La contemporaneità

La pluralità di questi contributi ha fornito consistenti spunti di riflessione per lo sviluppo di un progetto di ricerca relativo ai fogli farinateschi del fondo Cuppini¹⁸⁰, sfociato nella realizzazione di una mostra dossier¹⁸¹ organizzata dal Museo di Castelvecchio di Verona. La raccolta, donata al museo da Luciano Cuppini nel 1993, include gran parte dei disegni per progetti architettonici e decorativi concepiti dal maestro¹⁸². La mostra del 2005, curata da Giorgio Marini, Paola Marini e Francesca Rossi, è divenuta perciò il punto di riferimento più recente per l'approfondimento dell'attività del pittore, non solo perché risulta l'unico esempio di esposizione monografica dedicata a Paolo Farinati ma anche per il *focus* tematico scelto dai curatori. In occasione dell'esposizione, proprio grazie alla sovrabbondanza di studi architettonici dell'artista presenti nel fondo, è stato possibile ricostruire il rapporto intercorso tra Paolo e l'attività di Michele Sanmicheli che Elena Svalduz ripercorre magistralmente attraverso la rilettura dei fogli farinateschi legati ai progetti di strutture militari¹⁸³. Tale produzione si lega inoltre anche ai disegni architettonici realizzati invece per una committenza di natura civile e religiosa, che vengono analizzati da Stefano Lodi in rapporto alle strutture veronesi ancora oggi presenti sul territorio¹⁸⁴. Anche in questo ultimo caso, un tema specifico come quello della progettazione di architetture non si allontana però dalle questioni puramente

¹⁸⁰ Il fondo, donato al Museo di Castelvecchio da Luciano Cuppini nel 1993, comprende circa centocinquanta fogli realizzati dai più prolifici artisti veronesi ed è stato fondamentale per la ricostruzione dell'attività progettuale di Farinati che, contestualmente alle commissioni pittoriche, si diletta nella realizzazione di progetti architettonici e decorativi, rendendo possibile in alcuni casi il diretto confronto tra progetto e opera.

¹⁸¹ La mostra *Paolo Farinati 1524- 1606. Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura* è stata curata da Giorgio Marini, Paola Marini e Francesca Rossi e allestita presso la Sala Boggian del Museo di Castelvecchio di Verona dal 17 ottobre del 2005 al 29 gennaio del 2006.

¹⁸² Per una panoramica sui disegni di Paolo si veda MARINELLI 1994, p. 18; MARINELLI 1999, pp. 13-14; MARINI 2000, pp. 12, 28-34; REARICK, 2001, p.p. 132-133; MARINI 2005, p. 3

¹⁸³ SVALDUZ 2005, pp. 39-40.

¹⁸⁴ Farinati sembra infatti intervenire nella progettazione non solo di altari ma anche di vere e proprie strutture architettoniche in relazione alle chiese di San Nazaro e Celso e San Giorgio in Braida e, in ambito civile, per la ristrutturazione del palazzo della famiglia Giusti a San Vitale. Per approfondire la vicenda si veda LODI 2005, pp. 51-55.

biografiche, legate alla prima formazione e in particolare ai rapporti intercorsi tra Farinati e personaggi di spicco della società urbana, promotori della sua attività nelle cerchie dell'élite veronese. Da quest'ultimo saggio emerge un profilo decisamente interessante dell'artista, che sembra essere considerato alla stregua di professionisti dell'ambito architettonico: «l'attività del pittore per i benedettini di San Nazaro risulta dunque continua e articolata, tanto che nel campo dell'architettura Farinati può sostituire Francesco da Castello, autore del completamento del campanile e del restauro di parte della sacrestia[...]»¹⁸⁵. Questo dato aggiunge dunque un tassello alla figura poliedrica di Farinati che, com'era già noto dalle registrazioni del *Giornale*, era in grado di destreggiarsi con una molteplicità di tecniche artistiche.

L'angolazione della ricerca, con l'approfondimento delle molteplici capacità di adattamento di Paolo a specializzazioni estranee alla pura pratica pittorica, si delinea come un nuovo filone di studio che identifica nella figura del pittore-artigiano il filo conduttore della carriera di Paolo. Il dispiego di una varietà di tecniche e di modelli stilistici, sfociato in un eclettismo giudicato smisuratamente ridondante dalla maggior parte degli studiosi, viene infatti valutato da Marinelli come uno dei punti di forza dell'artista, che va considerato «più che un aristocratico intellettuale, un artigiano sublimato e un appassionato di tecniche: pittura, scultura, architettura, incisione, i diversi modi del disegno, che fanno probabilmente di lui il più prolifico disegnatore veneto prima di Alessandro Maganza e Jacopo Palma»¹⁸⁶. La serialità della produzione pittorica va inoltre riletta, secondo Marinelli, in funzione delle richieste della committenza in quanto essa «diventa puramente strumentale e i modelli sempre vengono ripresi e mescolati quando l'occasione sembra richiederlo, per costruire composizioni armoniche e gradite anche al gusto del committente»¹⁸⁷.

In anni più recenti gli studi si sono susseguiti aprendo nuovi campi d'indagine e portando a un'ulteriore ampliamento del un catalogo delle opere. L'articolo di Gianni Peretti del 2012 ha permesso infatti di integrare il *corpus* dell'artista con quella che lo studioso ritiene essere la prima tela nota del pittore – raffigurante un *Fanciullo in armatura*¹⁸⁸ –, conservata oggi in collezione privata e probabilmente realizzata intorno agli anni Cinquanta del Cinquecento¹⁸⁹ che «prefigura il futuro di Jacopo Peccana illustrando le strade che si aprivano davanti a un giovane patrizio in una città di provincia; il mestiere delle armi

¹⁸⁵ LODI 2005, p. 51

¹⁸⁶ MARINELLI 2005, p. 31.

¹⁸⁷ Idem, p. 27. Per approfondire inoltre a livello macroscopico la questione della reiterazione di modelli in ambito veneto, in particolare nel caso dell'atelier veronesiano, si veda BROWN, 2011, pp. 111-124.

¹⁸⁸ Cfr. Cat. 1

¹⁸⁹ PERETTI 2012 pp. 31-44.

mediante il quale era possibile attingere al prestigio sociale delle famiglie di antica nobiltà feudale e guerriera, e in alternativa le professioni liberali, simbolizzate dai volumi impilati sul gradino a sostenere il lucido morione»¹⁹⁰.

Contestualmente, tra il 2012 e il 2014, Giulio Zavatta ha rinvenuto, presso l'Archivio di Stato di Verona, due disegni di elementi architettonici¹⁹¹, uno dei quali *studio* per il monumento Miniscalchi della chiesa di Sant'Anastasia¹⁹², entrambi di notevole valore per quanto riguarda l'aggiornamento delle suggestioni proposte da Lodi in occasione della mostra e della produzione di progetti architettonico-scultorei da parte dell'artista. Di recente pubblicazione è il lavoro più originale degli ultimi decenni, riguardante il ciclo ad affresco staccato da Palazzo Guarienti di Verona nel 1968 e ricollocato in una stanza costruita ad hoc presso il museo degli affreschi Giambattista Cavalcaselle. Dossi e Marcorin, grazie all'identificazione di alcuni disegni farinateschi di soggetto architettonico conservati presso la Graphische Sammlung dell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt, hanno proposto una possibile ricostruzione del progetto dell'apparato decorativo dell'ambiente¹⁹³, che permette di ragionare a più ampio raggio sui modelli architettonici e pittorici di riferimento per la produzione ad del pittore¹⁹⁴. Gli autori puntualizzano che questo ritrovamento «risulta di estrema importanza dal momento che fornisce testimonianza dell'iter progettuale da una prima idea all'opera finita, del potere decisionale della committenza e dell'adattabilità dell'artista»¹⁹⁵. A sottolineare inoltre la meticolosità dello spirito progettuale di Paolo si afferma infatti che gran parte delle opere farinatesche sono il risultato di «numerosi studi che spesso riproducono diverse varianti per un medesimo progetto. Farinati approntava non solo modelli di quinte architettoniche, ma anche figure isolate – che avrebbe in seguito collocato nell'architettura –, e modelli più o meno finiti comprensivi di indicazioni di misure e/o colori. La sua abilità scenografica e la sua versatilità si esprimevano compiutamente in questa tipologia di interventi»¹⁹⁶.

È dunque chiaro come questi disegni “progettuali” manifestino la creatività irrequieta del maestro nel tentativo di sviluppare soggetti sempre nuovi e dinamici, visione che stride se raffrontata con la caratteristica serialità di iconografie che permea la produzione

¹⁹⁰ Idem, pp. 33.

¹⁹¹ ZAVATTA 2012, pp. 35-40.

¹⁹² ZAVATTA 2014, pp. 53-56.

¹⁹³ DOSSI, MARCORIN 2016, pp. 51- 61.

¹⁹⁴ Il parallelismo con gli apparati architettonici di Giulio Romano apre infatti la questione dell'analisi dei repertori d'immagini a cui Farinati attinse per lo sviluppo del suo *modus operandi*. Tale questione, perno di questo lavoro di ricerca, sarà ampiamente discusso nelle sezioni dedicate ai modelli iconografici e alle tipologie di cicli ad affresco.

¹⁹⁵ DOSSI, MARCORIN 2017, p. 51.

¹⁹⁶ DOSSI, MARCORIN 2017, p. 51.

pittorica. Tale consuetudine sembra invece collimare con il racconto Ridolfi, il quale narra che, raggiunta l'estrema maturità, il disegno e gli studi preparatori divennero l'unico vero e proprio interesse di Farinati, che studiava e disegnava durante la notte mentre dipingeva, aiutato dai figli, la restante parte del giorno¹⁹⁷.

Sulla base di questo ultimo intervento su palazzo Guarienti sono emerse inoltre numerose questioni ancora dubbie riguardanti il cospicuo corpus di pitture murali prodotte dall'artista e dalla sua bottega nel corso del secondo Cinquecento. Fino a questo momento si sono incontrati infatti, in rari casi, contributi che mettano in discussione, nella sua totalità, la produzione ad affresco di Farinati dal punto di vista stilistico e iconografico; decisamente più numerosi sono invece gli studi specifici di singoli casi¹⁹⁸ che rimangono però scollegati da una visione generale necessaria ad inquadrare le problematiche legate a questa pratica particolarmente apprezzata nell'ambito delle commissioni cittadine. Il contributo più articolato in anni recenti è quello di Alessandra Zamperini che, occupandosi della pittura affrescata nei palazzi veronesi¹⁹⁹, ha delineato un percorso che attraversa i più celebri palazzi della nobiltà veronese, costruendo un sofisticato sistema di intreccio di letture stilistiche e iconografiche di alcuni dei più noti cicli farinateschi. Zamperini infatti afferma che per comprendere le dinamiche di una committenza provinciale ma piuttosto esigente dal punto di vista delle richieste iconografiche «deve essere chiamata in causa anche la decorazione dipinta, ove disegni encomiastici ed esibizioni culturali si intersecavano con disinvoltura nella celebrazione di quei nobili e di quei mercanti che andavano a movimentare, con le loro straordinarie ambizioni, lo scenario artistico del secolo»²⁰⁰; questa suggestione è fondamentale per ricostruire il ruolo di un artista-artigiano che si doveva di continuo confrontare con il complesso «rapporto tra illusione e realtà, tra esterno e interno, a costruire una delle cifre salienti delle operazioni più raffinate: ne derivano risultati diversificati, ma del pari

¹⁹⁷ RIDOLFI 1648, p. 133.

¹⁹⁸ Per una bibliografia sintetica riguardante i più recenti studi sui cicli ad affresco di Paolo Farinati si vedano: per Palazzo Murari Bocca Trezza, DAL FORNO, 1971, pp. 389-395; per Palazzo Fregoso, DAL FORNO 1971, pp. 303-309 e 1986, pp. 1-37; per villa Nichesola a Ponton, BACCHIN, PIETROPOLI 1984, pp. 101-108, PIETROPOLI 2005, pp. 237-241, scheda 215; per affreschi raffiguranti *Madonna con il bambino* BALDISSIN MOLLI 1993, pp. 59-68; per Ca' Zanobia a Sommacampagna, DAL FORNO 1996, pp. 207-216, MALAVOLTA 2005, pp. 232-235, scheda 212; per San Nazaro e Celso, BALDISSIN MOLLI 1984, pp. 31-45; PIETROPOLI 2005, pp. 223-224 scheda 207; per Ca' Vendri in Valpantena, DAL FORNO 1988, pp. 41-50 e 1988, pp. 1-16; per palazzo Guarienti, MARINI 2005, pp. 224-226, scheda 208, BERTOLASO, 2018, pp. 93-96, scheda 94; per palazzo Marogna, SAMADELLI 2005, pp. 226-228, scheda 209; palazzo Giuliani, TOSETTI 2005, pp. 231-232, scheda 211; per palazzo Sebastiani, TOSETTI 2005, pp. 235-236, scheda 213, ADAMI 2016, pp. 5-19; RODELLA, 2018, pp. 104-106, scheda 104; per palazzo Da Lisca, MARINI 2005, p. 237, scheda 214; per villa Della Torre a Mezzane di Sotto, TOSETTI 2005, pp. 241-244, scheda 216; per palazzo Moneta a Belfiore, GEMMA BRENZONI 2008, pp. 151-155;

¹⁹⁹ ZAMPERINI 2005 pp. 112-207.

²⁰⁰ ZAMPERINI 2005 pp. 112.

convergenti nel sottolineare istanze di fierezza pubblica e di compiacimento privato»²⁰¹. A tal proposito Marinelli specifica che «Farinati rientra, e lo si vede benissimo nei rapporti con i suoi committenti, in una logica di subordinazione tradizionale con l'aristocrazia locale, ancora più militante e filoimperiale, vagheggiante sempre di mitiche guerre, di sfilate militari, di stemmi araldici»²⁰², elementi che si ritrovano infatti in diverse composizioni per la decorazione di palazzi privati della nobiltà o della emergente classe mercantile cittadina.

Anche se lo sguardo di Farinati rimase sempre in dialogo con le soluzioni veronesiane, si deve sottolineare che «gli stessi soggetti, come le Storie di Ester, si risolvono in cerimonie di corte fastose e olimpiche per Veronese, in scontri e battaglie per Farinati. Anche il rifiuto della storia, l'a priori fondamentale della cultura aristocratica, si risolve nell'eternità per Veronese, in un'agguerrita contemporaneità per Farinati che dispone le sue batterie di cannoni all'assedio di Betulia»²⁰³. In un confronto, a tratti impietoso, viene delineata la natura dell'attività di Farinati che, avendo vissuto a stretto contatto con la realtà veronese, aveva sviluppato un'attività che rispondeva pienamente alle richieste di una committenza provinciale, affrancandosi da grandi slanci creativi e filosofici.

²⁰¹ Idem, p. 115.

²⁰² MARINELLI 2005, p. 30.

²⁰³ Idem, p. 31.

1.2 «Paulo Farinato, valente dipintore»²⁰⁴

Alla luce del più recente contributo sulla biografia di Paolo Farinati, realizzato da Baldissin Molli²⁰⁵ in occasione della mostra *Paolo Farinati 1524-1606 Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, si è scelto di ripercorrere la vita dell'artista separando le vicende personali dell'uomo, dall'attività del maestro di bottega, al fine di fare chiarezza sui punti ancora oscuri delle vicende.

Nell'ambito della produzione artistica infatti, è stata più volte sottolineata l'incessante oscillazione dello stile del pittore veronese tra suggestioni provenienti dalle invenzioni dei grandi maestri della pittura centro-italiana di metà secolo e dalle realizzazioni – geograficamente e culturalmente più vicine al *background* di Farinati – degli artisti veneziani del primo Cinquecento, come Tiziano e Giorgione, e degli astri nascenti in laguna come Tintoretto e Veronese. Si ripercorreranno dunque di seguito, in ordine cronologico, i punti cardine della produzione di Paolo, con riferimento ai modelli formali e stilistici di maggior interesse per la sua attività, secondo i criteri suggeriti dalla critica moderna e consolidati nella produzione artistico-letteraria sul pittore.

Dal momento che, grazie alla redazione del catalogo, è stato possibile in questa ricerca ampliare il *corpus* di opere dell'artista su cui ragionare a livello stilistico e formale, di essenziale importanza sarà il confronto tra le suggestioni proposte dagli studiosi fino a questo momento – di seguito riportate – e le integrazioni suggerite nei capitoli successivi, scaturite da una disamina tecnico-stilistica della produzione, suddivisa nelle tre grandi categorie tipologiche: disegno, pittura su supporto mobile e pittura murale.

Di grande rilevanza per la ricostruzione della prassi lavorativa del maestro e delle dinamiche interne alla bottega familiare sarà inoltre l'analisi della produzione da un punto di vista economico che, indagando gli aspetti materiali della realizzazione delle opere e intrecciandosi con l'esame delle logiche di mercato cinquecentesche della città di Verona, porterà alla luce suggestioni e ipotesi interessanti sulla formazione e sul periodo giovanile dell'attività di Farinati.

1.2.1 La vita

Paolo Farinati nacque nel quartiere di San Paolo a Verona nel 1524, figlio di Lucia Bonato e di Giovanni Battista di Cristoforo²⁰⁶, un pittore locale la cui ben avviata attività

²⁰⁴ VASARI 1568, V, p. 379.

²⁰⁵ BALDISSIN MOLLI 2005, pp. 9-11.

²⁰⁶ Nato probabilmente agli inizi degli anni Novanta del Quattrocento, Giovanni Battista è documentato due volte nelle anagrafi di Verona (ASVr, *Anagrafe San Paolo in Campomarzio, Comune*, n. 898 del 1545 e n. 905 del 1583). Il padre di Paolo Farinati è inoltre registrato negli estimi veronesi della contrada di San Paolo come *pictor*, probabilmente a capo di una bottega già ben avviata a metà del Cinquecento. Per un approfondimento delle scarse notizie sul personaggio si rimanda al capitolo sugli estimi dove vengono

è documentata dalle notizie riportate nel testamento di Francesco Morone e nella testimonianza di Vincenzo Picegaton del 1590²⁰⁷. Nonostante sia stato descritto in diverse occasioni il primo allunato di Paolo²⁰⁸, non è da escludere che egli avesse approcciato inizialmente il mondo dell'arte e dell'artigianato nella bottega²⁰⁹ di famiglia e che solo in seguito il padre, per permettere al figlio di sviluppare e articolare la sua peculiare inclinazione al disegno, avesse scelto di offrirgli un percorso di formazione presso uno degli artisti più eclettici del panorama veronese di inizio secolo²¹⁰. Durante questo primo periodo di istruzione, è noto che Paolo ebbe la possibilità di intessere rapporti non solo lavorativi, ma anche personali, con alcuni artisti suoi coetanei che, pur provenendo da ambiti formativi diversi, si stavano in egual modo affermando sulla scena artistica della città. Tra questi, il duraturo rapporto di amicizia che lo legò a Paolo Veronese è confermato da diverse testimonianze, una delle quali, la più nota e celebre, attesterebbe la presenza di Farinati, nel ruolo di testimone²¹¹, alle nozze dell'amico con Elena Badile²¹².

Malgrado siano accertate dalle anagrafi le modeste origini della famiglia²¹³, forse proprio l'incremento di questi nuovi rapporti sociali spinsero Paolo a cercare una nobilitazione del proprio cognome, dichiarandosi diretto discendente della famiglia fiorentina dei Farinata degli Uberti di cui si attesta la presenza a Verona a partire dal 1262²¹⁴. Tale notizia riguardante la presunta nobile discendenza dell'artista è suffragata dalla biografia stilata nelle *Maraviglie dell'arte* da Ridolfi²¹⁵ che, probabilmente suggestionato dai racconti del figlio minore di Paolo di cui fu ospite a Verona nel 1628²¹⁶, confermò nel suo scritto

discusse le questioni economiche relative all'impresa artigiana dei Farinati. Per approfondire la figura si veda: SIMEONI, 1907, p. 123; DAL FORNO 1965, p. 20; PUPPI 1968, p. XI-XII; BALDISSIN MOLLI 1995, v. 45.

²⁰⁷ Come scrive Puppi, l'uomo, cugino di Paolo, era stato chiamato a deporre davanti ai Rettori Veneti in occasione di una causa civile il 12 luglio 1590. Da queste due testimonianze risulta che diversi garzoni svolgevano il loro periodo di formazione presso la bottega di Giovanni Battista Farinati. Lo stesso Vincenzo Picegaton afferma di aver terminato il suo apprendistato nella bottega dello zio. PUPPI 1968, pp. XI-XII.

²⁰⁸ Si veda il capitolo relativo alla fortuna critica dell'artista.

²⁰⁹ Sulla questione dello sviluppo delle botteghe e dei ruoli assunti all'interno dell'attività dagli artisti nel Rinascimento si veda CASSANELLI, 1998, pp. 7-29.

²¹⁰ DAL FORNO 1965, p. 22; REPETTO CONTALDO 1990, p. 14.

²¹¹ ASVr, Archivio di Sant'Anastasia, Registro 1565- 1595 parrocchia di Santa Cecilia; DAL FORNO 2000, p. 245; BALDISSIN MOLLI 2005, p. 14.

²¹² DAL FORNO 2000, pp. 245-246; AIKEMA 2014, p. 21; DALLA COSTA 2014, p. 317 e 373; ZAMPERINI 2014, p. 368;

²¹³ DAL FORNO 1965, pp. 20-21.

²¹⁴ In tale data uno dei membri della famiglia, Giovanni, fu costretto a scappare da Firenze a causa delle lotte che imperversavano tra guelfi e ghibellini e, alla morte, venne sepolto nella chiesa di San Zeno dove tutt'ora si conservano le sue spoglie. Si veda DAL FORNO, 1965, p. 20.

²¹⁵ RIDOLFI 1648, p. 125.

²¹⁶ PUPPI 1968, p. XXXVIII.

il lignaggio aristocratico della famiglia Farinati²¹⁷. La realtà dei fatti, riportata dalle anagrafi del quartiere di San Paolo²¹⁸, è che il pittore discendesse da una famiglia di tintori tra i cui membri spicca un certo Cristoforo, nome che non a caso fu poi scelto da Paolo per il figlio minore²¹⁹. In ogni caso, l'andamento economico familiare denota l'umile estrazione dei Farinati, che poterono godere di una più florida situazione finanziaria a partire dalla prima metà del Cinquecento grazie all'oculata attività di Giovanni Battista in un primo momento e, in seguito, di quella di Paolo che inaugurò una politica di investimento terriero del denaro ricavato dalla gestione della bottega²²⁰.

Nel 1554 Farinati sposò Bonassunta Volpini con la quale ebbe cinque figli, Giulio, Orazio, Giambattista, Cristoforo e Vittoria²²¹. Giulio morì in tenera età e il secondogenito Orazio divenne il braccio destro del maestro, potendo vantare, rispetto agli altri fratelli minori, una miglior predisposizione alla pittura²²². Dalla fine degli anni Settanta del Cinquecento, anche Giambattista risulta attivo alle dipendenze del padre, sebbene potesse vantare meno autonomia nell'attività lavorativa rispetto al fratello maggiore²²³.

Paolo, descritto dalla critica come un uomo dalla personalità poliedrica e multiforme²²⁴, aveva più volte visitato Venezia in gioventù²²⁵ dove, grazie alla sua curiosità e all'interesse verso le differenti correnti artistiche del territorio, aveva potuto conoscere la pittura di Giorgione e Tiziano e le innovazioni dei giovani astri nascenti, come Veronese e Tintoretto, i quali, nel secondo Cinquecento, stavano celermente conquistando l'approvazione della elitaria committenza lagunare. Seppur in filigrana sia ravvisabile lungo tutta la carriera l'inclinazione ai modelli della pittura centro-italiana, conosciuta probabilmente in occasione della commissione mantovana del 1552, le sue origini venete portarono l'artista a intrecciare queste due distanti discendenze formali fino a sviluppare una propria e particolare tipologia stilistica, piuttosto eclettica, riconoscibile soprattutto nelle opere ad affresco e nei cosiddetti cicli a fascia, a colori o a monocromo. Le numerose commissioni religiose si alternarono infatti via via a una cospicua attività per committenti privati – soprattutto per quanto riguarda la pittura murale – che vide sempre

²¹⁷ SIMEONI 1907, p. 123.

²¹⁸ Archivio di Stato di Verona, Anagrafi (Parrocchia di San Paolo), Busta 27, n. 883.

²¹⁹ DAL FORNO 1965, p. 20.

²²⁰ *Idem*, p. 21.

²²¹ DAL FORNO 1965, p. 22.

²²² *Ibidem*

²²³ PUPPI 1968, XVI- XVII.

²²⁴ ZANNANDREIS 1891, p. 150. L'artista viene infatti descritto come un artista appassionato non solo di pittura ma anche di architettura, scultura e musica.

²²⁵ DAL FORNO 1965, p. 25. MARINELLI, 1993, p. 70.

più di frequente il pittore al lavoro sui ponteggi di importanti palazzi della nobiltà e della borghesia mercantile cittadina²²⁶.

È noto che Paolo lavorò ininterrottamente fino agli ultimi giorni della sua vita, lasciando una maggiore autonomia ai figli solamente dopo il 1603, soprattutto per quanto riguarda l'attività di Orazio che compare in questi anni come unico autore delle registrazioni del *Giornale*²²⁷ e probabilmente officioso amministratore della bottega.

Paolo, che realizzò in collaborazione con i figli la sua ultima opera per la chiesa di San Giorgio in Braida nel 1604, si spense a Verona nel luglio del 1606 all'età di 81 anni.

1.3.2 Le opere secondo la critica

Secondo i più recenti contributi degli studiosi²²⁸, il catalogo farinatesco si apre con il ciclo ad affresco raffigurante le *Guerre tra i romani e i sabini*²²⁹, realizzato da Paolo in palazzo Verità ai Leoni tra il 1547 e il 1550. Le soluzioni compositive appaiono ancora acerbe e porterebbero infatti portare ipotizzare che l'artista, all'esordio della sua carriera, mancasse ancora di quella spigliatezza stilistica e ridondanza caratteristica delle opere più mature²³⁰. All'anno 1550 viene ricondotta una delle più recenti attribuzioni al pittore; si tratta della tela con il *Ritratto di bambino in armatura*²³¹ di collezione privata, identificato come dipinto autografo dell'artista in un contributo del 2012 di Gianni Peretti²³². La presenza in primo piano della chiocciola sembra confermare questa attribuzione giovanile, anche se alcuni caratteri formali del ritratto, dalla resa espressiva del volto alla posizione rigida del corpo, sembrano piuttosto stereotipati; pur essendo il ritratto una tipologia poco trattata dall'artista durante la carriera, è evidente come la postura forzatamente plastica delle gambe del bambino sia affine agli sviluppi successivi della pittura dell'artista, con l'esecuzione di corpi volutamente dinamici e massicci riscontrabili fin dagli anni Cinquanta nelle figure di Paolo. Nell'intera produzione oggi nota di Farinati, non si hanno esempi analoghi di rappresentazioni di personaggi in armi da poter raffrontare a tale iconografia ma l'attribuzione rimane valida per la critica moderna.

²²⁶ Farinati ricevette commissioni da alcune delle famiglie nobili più note a Verona come i Giusti, i Miniscalchi, i Della Torre e i Bevilacqua. Si veda BALDISSIN MOLLI 2005, p. 14.

²²⁷ BALDISSIN MOLLI 2005, p. 17

²²⁸ Per approfondire la complessa questione della rilettura stilistica delle opere di Paolo si fa riferimento, in particolare, al più recente saggio monografico sull'artista di Giovanna Baldissin Molli, redatto in occasione della mostra del 2005 del Museo di Castelvecchio. BALDISSIN MOLLI 2005, p. 9- 17.

²²⁹ Cfr. Cat. A1

²³⁰ MARINELLI 1989, p. 145-148.

²³¹ Cfr. Cat. 1

²³² PERETTI 2012, pp. 31-34.

L'esordio pittorico dell'artista è inequivocabilmente documentato nel 1552 quando – insieme ad altri tre giovani pittori veronesi, Paolo Veronese, Domenico Brusasorzi e Battista del Moro – fu incaricato dal cardinale Ercole Gonzaga di realizzare una pala d'altare raffigurante il *San Martino e il povero*²³³ per la ristrutturazione del Duomo di Mantova, avviata qualche anno prima dal cardinale su progetto di Giulio Romano²³⁴. Sebbene rimangano piuttosto lacunose le notizie sugli spostamenti giovanili di Paolo e i modelli di riferimento della prima formazione²³⁵, nelle forme corpulente e nerborute dei personaggi e del cavallo del dipinto mantovano gli studiosi identificano le componenti romane desunte dall'opera di Michelangelo, che emergono in particolare dal disegno con il *San Martino e il povero*²³⁶ del Musée du Louvre, datato al 1552, e ritenuto, negli scorsi decenni, uno studio preparatorio per la pala²³⁷. La questione del cambio repentino di composizione, dal disegno al dipinto, non è di facile decifrazione; forse un adeguamento allo stile delle pale realizzate dagli altri artisti chiamati a lavorare per la chiesa di San Pietro o, più probabilmente, un rifiuto della prima proposta da parte della committenza, che interessò non solo l'opera di Farinati ma, com'è noto anche quella di Paolo Veronese, raffigurante *Le tentazioni di Sant'Antonio*²³⁸.

Farinati, grazie a questa prima rilevante commissione, aveva certamente potuto esperire in modo diretto la pittura mantovana, confrontandosi fin dagli principio con le molteplici esperienze artistiche che la città poteva offrire; dalle suggestioni dell'opera di Mantegna a quelle Giulio Romano, Paolo aveva incontrato i modelli che rimasero visibili in filigrana nella sua produzione nel corso dell'intera carriera. Non a caso, soprattutto per quanto riguarda le composizioni degli anni Cinquanta del Cinquecento, si riscontra

²³³ Cfr. Cat..2

²³⁴ Per la bibliografia sulla pala di Farinati si veda WOJNO KIEFER 1987; PIGNATTI, PEDROCCO 1995, doc. 5; SALOMON 2014, pp. 58-61; BROWN 2014, p. 62, scheda 1.13; AIKEMA 2014, p. 23. Per approfondire le vicende di ristrutturazione del Duomo di Mantova, inaugurata da un primo intervento di Giulio Romano nel 1545, si veda PERETTI 1998, pp. 44-51.

²³⁵ PUPPI 1968, p. XI.

²³⁶ Paolo Farinati, *San Martino e il povero*, gesso nero, penna e inchiostro su carta, Musée du Louvre, 1552, inv. 4874. Per una bibliografia sintetica si veda: BALDISSIN MOLLI 1984, pp. 31-45; WONJO KIEFER 1987, pp. 34-43; SUEUR 1989, p. 37; MARINELLI 1990, p. 325; SUEUR 1991, II, pp. 45-46, n. 23; SUEUR 1993, pp. 98-100; PERETTI 1998, pp. 44-45, n. 5-6. SALOMON 2014, p. 58;

²³⁷ Gli studi su carta realizzati da Veronese e Farinati per le pale del Duomo di Mantova furono radicalmente cambiati nel momento del passaggio sulla tela. Non sono chiare le motivazioni che hanno spinto entrambi gli artisti a modificare il disegno iniziale ma si può ipotizzare che la committenza abbia espresso la volontà di apportare alcune modifiche all'iconografia. In alternativa si potrebbe pensare a un radicale cambiamento della composizione in seguito alla conoscenza diretta degli affreschi di Giulio Romano che potrebbero aver influenzato le scelte dei due artisti veronesi. Si veda SUEUR 1993, pp. 98-100 per un focus sul disegno realizzato da Paolo Farinati; BROWN, 2014, p. 64, scheda 1.14 e bibliografia precedente per il disegno di Paolo Veronese.

²³⁸ Paolo Veronese, *Tribolazioni di Sant'Antonio*, 1552, olio su tela, cm 198,2x149,5, Caen, Musée des Beaux-Arts, inv. 6. Per approfondire la questione del dipinto si veda: BROWN, 2014, p. 62, scheda 1.13 e bibliografia precedente; per il disegno preparatorio della pala si veda: BROWN, 2014, p. 64, scheda 1.14 e bibliografia precedente.

un articolato studio della figura umana come materia massiccia e corposa, scelta stilistica che lo avvicina maggiormente alla tradizione centro-italiana – in particolare romana – che non a quello veneta di origine²³⁹.

Sempre legate a questo primo decennio di produzione, sono da ricordare – come esempi di particolare originalità di invenzione – le quattro grandi tele per la chiesa di Santa Maria in Organo, raffiguranti rispettivamente la *Strage degli Innocenti*²⁴⁰ e il *Comando della strage*²⁴¹, databili secondo le iscrizioni autografe dell'artista al 1556, *Gesù che cammina sulle acque*²⁴² e la *Cena di San Gregorio Magno*²⁴³ realizzate due anni più tardi, nel 1558; soprattutto per quanto riguarda le due tele del 1556 si riscontra ancora la piena adesione di Farinati ai corpulenti caratteri michelangioteschi.

In seguito a queste prime esperienze da artista indipendente, si inaugurò per Farinati una stagione che vide una produzione contraddistinta da una sovrabbondanza di pale d'altare, nel segno di un addolcimento degli aspetti formali della sua pittura che seguiva, in maniera sempre più evidente, le sperimentazioni veneziane dell'amico Paolo Veronese. Tale virata stilistica decretò per Paolo anche l'inizio di quell'arroccamento in forme reiterate e seriali – in particolare per l'esecuzione di tematiche religiose – che caratterizzò, da questo momento, l'attività del pittore per gran parte della sua carriera artistica²⁴⁴.

L'*Annunciazione*²⁴⁵ del 1557 per la chiesa di San Nazaro e Celso che, anche se si presenta oggi velata da un cospicuo imbrunimento della vernice, dichiara una evidente semplificazione coloristica e formale, che trapela dagli scultorei panneggi fruscianti della veste dell'angelo e nel viso tondeggiante e malinconico della Vergine che si stempera in un incarnato freddo e cereo²⁴⁶. La composizione della pala però, soprattutto per quanto riguarda l'angelo annunciante, sembra non dimenticare i modelli tizianeschi della prima metà del Cinquecento, portando l'opera ad allontanarsi dalle forme corpose michelangiotesche per aderire a canoni più omogenei e geometrizzanti²⁴⁷. Analoga a livello stilistico e formale, anche se le silhouette risultano più appesantite rispetto a quelle

²³⁹ BALDISSIN MOLLI 2005, p. 9.

²⁴⁰ Cfr. Cat. 4

²⁴¹ Cfr. Cat. 3

²⁴² Cfr. Cat. 7

²⁴³ Cfr. Cat. 8

²⁴⁴ BALDISSIN MOLLI 2005, pp. 9-10.

²⁴⁵ Cfr. Cat. 5

²⁴⁶ Non si ritrova in quest'opera la dolcezza dei lineamenti e il colore caldo e l'umanità delle composizioni venete – idealmente più vicine all'ambito artistico farinatesco – ma emerge invece la predisposizione di Paolo alla ricerca di un'aurea più spirituale ed eterea, giocata sui colori freddi e sulla plasticità scultorea dei corpi.

²⁴⁷ Le figure sembrano abbandonare i riferimenti a Michelangelo, per volgere lo sguardo, secondo Baldissin Molli, a prototipi più lineari e geometrizzanti. BALDISSIN MOLLI 2005, pp. 9-10.

della Vergine e dell'angelo annunciante, anche la lunetta sovrastante che raffigura *Adamo ed Eva*²⁴⁸ nel paradiso terrestre.

L'*Allegoria del battesimo di Andriana Verona Ferro*²⁴⁹ è coeva al gruppo di opere della fine del decennio, datata 1558, e pur richiamando ancora una volta i possenti corpi maschili michelangioteschi per quanto riguarda l'allegoria dell'Adige²⁵⁰, mostra una composizione stemperata da un gusto antiquario per le rovine antiche e dal paesaggio atmosferico che mette in luce un fedele scorcio della città di Verona²⁵¹.

L'alleggerimento delle forme e un maggior accostamento alle tendenze veronesiane, soprattutto per quanto riguarda l'impostazione scenografica degli episodi che vengono inquadranti in grandi prospetti architettonici, sono invece riscontrabili nei primi anni Sessanta, nella tele raffiguranti la *Natività con San Bernardino da Siena e San Francesco d'Assisi*²⁵² del Santuario della Madonna del Frassino del 1560, nel *Cristo mostrato al popolo*²⁵³ del Museo di Castelvechio, datato 1562. Ma un'affinità alle composizioni di Veronese²⁵⁴ è fortemente ravvisabile anche in tele come *Dio, San Francesco e Sant'Antonio Abate*²⁵⁵ del Santuario della Madonna del Frassino, nel il *Battesimo di Cristo*²⁵⁶ della chiesa di San Giovanni in fonte e nelle *Sante Maddalena e Margherita*²⁵⁷ del Museo capitolare di Verona. Un maggior adattamento alle invenzioni tizianesche si riscontra invece nell'*Assunzione della Vergine*²⁵⁸ del 1565, collocata nella chiesa di Santa Maria del paradiso e certamente affine alle forme della pala di Tiziano con l'*Assunzione*, realizzata per il Duomo di Verona²⁵⁹ intorno al 1535.

Con il ciclo di *Storie allegoriche*²⁶⁰ di palazzo Guarienti, oggi conservato nel Museo degli affreschi G.B. Cavalcaselle di Verona, datato ai primi anni Settanta del Cinquecento, si manifesta un primo cospicuo intreccio, all'interno di una stessa opera, di suggestioni venete e romane – con l'intersecarsi di scenografiche architetture di gusto veronesiano

²⁴⁸ Cfr. Cat. A10

²⁴⁹ Cfr. Cat. 6

²⁵⁰ Si veda il disegno di Michelangelo Buonarroti raffigurante la *Caduta di Fetonte*, conservato presso il gabinetto dei disegni del British museum di Londra.

²⁵¹ Per approfondire la questione degli studi del dipinto, conservati presso la Pierpoint Morgan Library di New York, si veda MARINI, 2005, pp. 176-178, scheda 165 e bibliografia precedente.

²⁵² Cfr. Cat. 11

²⁵³ Cfr. Cat. 12

²⁵⁴ Si veda in particolare il caso della composizione del Battesimo di Cristo di Farinati che si rifà direttamente a un modello veronesiano reiterato più volte dal maestro e dalla sua bottega nel corso del Cinquecento. Per una bibliografia sintetica si veda REARICK 1998, pp. 390-391; COCKE 2001, pp. 63, 129; ZAMPERINI 2014, p. 344, scheda 6.9.

²⁵⁵ Cfr. Cat. 10

²⁵⁶ Cfr. Cat. 16

²⁵⁷ Cfr. Cat. 17

²⁵⁸ Cfr. Cat. 19

²⁵⁹ Tiziano Vecellio, *Assunzione della Vergine*, 1535, olio su tela, Verona, chiesa di Santa Maria Matricolare.

²⁶⁰ Cfr. Cat. A6

allo sfondamento prospettico dello spazio proposto da Baldassarre Peruzzi nella villa Farnesina²⁶¹; tali richiami si ripercuoteranno nella produzione successiva in maniera piuttosto altalenante, con la preponderanza di uno e dell'altro indirizzo stilistico in funzione della necessità progettuale dell'artista e della tipologia di opera richiesta e della committenza.

Nel 1573 viene realizzato il trittico con la *Deposizione dalla croce*, gli *Apostoli che aprono il sepolcro* e le *Pie donne*²⁶² per la chiesa dei Cappuccini di Verona – oggi smembrato tra il museo civico di Grenoble e la chiesa dei Santi Gratiniano e Felino di Arona – che si riconosce come una delle opere di Farinati più celebrata dalla critica per qualità pittorica e dalla cui committenza prende avvio il *Giornale* di bottega. In queste tre tavole la pittura sembra definitivamente spogliarsi delle massicce figure di ispirazione toscano-romana per snellire le forme, focalizzando l'attenzione sul *pathos* della scena – con accentuato spirito controriformista²⁶³ – manifestato in particolare nel volto consunto della Vergine piangente in primo piano. La Maddalena, inginocchiata quasi a sostenere sulle spalle il peso della croce, unge i piedi di Cristo in una posizione di umiltà e subordinazione che deriva da un'invenzione di provenienza spiccatamente veronesiana²⁶⁴. Dello stesso anno è la piccola tela del Museo di Castelvechio raffigurante *Matilde di Canossa*²⁶⁵, un'opera di raffinato gusto antiquario che, messa a confronto con la produzione coeva, rispecchia le esigenze della committenza che necessitavano di un ritratto che manifestasse la ricerca di una chiara valenza storico-celebrativa.

L'allungamento e l'assottigliamento delle figure caratteristico dei primi anni Settanta è distintivo anche della pala con i *Santi Girolamo, Bartolomeo e Chiara* del Museo di Castelvechio²⁶⁶ e, analogamente, si riscontra nella variazione iconografica collocata nella parrocchiale di Quinto di Valpantena²⁶⁷.

In questi stessi anni vennero realizzati il *San Michele Arcangelo*²⁶⁸ della chiesa di Sant'Eufemia, di richiamo fortemente raffaellesco, e il pendant del *Cristo mostrato al*

²⁶¹ MARINI 2005, pp. 224-226, scheda 208.

²⁶² Cfr. Cat. 24

²⁶³ BALDISSIN MOLLI 2005, p. 16.

²⁶⁴ Paolo Veronese, *Deposizione di Cristo*, 1546-1549, olio su tela cm 76x119, Verona, Museo di Castelvechio, inv. 1486-1B245 (ZAMPERINI, 2014, pp. 46-47 e bibliografia precedente). La figura della Maddalena inginocchiata che sfiora il piede di Cristo è ripresa dalla stessa figura realizzata da Paolo Veronese nel dipinto raffigurante la *Deposizione*. Anche se il corpo della donna non è completamente visibile nell'opera di Farinati, poiché coperto dalla croce, lo scorcio e la visione dall'altro della capigliatura della figura denota una evidente ripresa iconografica.

²⁶⁵ Cfr. Cat. 23

²⁶⁶ Cfr. Cat. 18

²⁶⁷ Cfr. Cat. 21

²⁶⁸ Cfr. Cat. 25

*popolo*²⁶⁹ e dell'*Adorazione dei magi*²⁷⁰, oggi in deposito presso palazzo Giuliari, scaturito dalla reiterazione di modelli preesistenti in bottega. Il prototipo del *Cristo mostrato al popolo*²⁷¹ è infatti identificabile nella tela del Museo di Castelvechio datato 1562, ancora una volta caratterizzata da un ritorno alle forme michelangiottesche viste attraverso la lente delle invenzioni veronesiane.

Nel 1575 si ricorda la realizzazione contestuale di due ben cicli ad affresco di grande importanza che mostrano l'avvicinarsi di due diverse disposizioni stilistiche da parte dell'artista. Il primo con le *Storie dei Santi titolari* nel presbiterio della chiesa dei Santi Nazaro e Celso²⁷² – che alterna i grandi riquadri ad affresco a quattro tele – si pone alla stregua di una scenografica impostazione veronesiana, anche se mediata dall'operato di Zelotti. Ne i *Santi Nazaro e Celso portati in carcere*, l'edificio di scena è caratterizzato dalla lavorazione a bugnato della superficie che dichiara, non solo la conoscenza delle soluzioni architettoniche di Sanmicheli, ma anche di Giulio a palazzo Te.

Il secondo ciclo realizzato al termine degli anni Settanta presso la cappella Marogna della chiesa di San Paolo in Campo Marzio, raffigura *Elia rapito in cielo sul carro di fuoco*, *Giona gettato in mare per placare la tempesta*²⁷³ e un'ulteriore scena di difficile lettura iconografica, poiché risulta fortemente danneggiata causa dall'apertura di una finestra sulla parete meridionale su cui rimangono però, visibili e ben conservate, due figure a monocromo che giacciono sulla lunetta sovrastante, a imitazione di statue marmoree; la cappella doveva inizialmente ospitare la *Pala Marogna* realizzata da Paolo Veronese in occasione del suo matrimonio con Elena Badile²⁷⁴. Le scene fortemente illusionistiche sembrano citare, rispettivamente, *Il carro del sole* di Giulio Romano a palazzo Te²⁷⁵ – seppur meno scorciato e raffinato – e i caratteri più tipici della pittura di Tintoretto²⁷⁶ secondo le influenze tosco-emiliane che caratterizzano il settimo decennio²⁷⁷.

Al primo quinquennio degli anni Settanta sono inoltre attribuibili le *Sibille*²⁷⁸ della Pieve di Avio che, caratterizzate da un tratto sottile e colori tenui e luminosi, si distaccano totalmente dalle composizioni movimentate e illusionistiche delle due chiese veronesi.

²⁶⁹ Cfr. Cat. 76

²⁷⁰ Cfr. Cat. 77

²⁷¹ Cfr. Cat. 12

²⁷² Il ciclo, conservato nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona, comprende quattro grandi tele a olio e quattro riquadri ad affresco raffiguranti le *Storie dei Santi titolari* oltre alla volta del catino absidale con *Dio in gloria* ed è databile al 1575. Cfr. Cat. A9.

²⁷³ Cfr. Cat. A8

²⁷⁴ BALDISSIN MOLLI 2005, p. 14.

²⁷⁵ SUEUR 1989, p. 39; Sueur 1994, pp. 114-116; SAMADELLI, 2005, p. 230;

²⁷⁶ MARINELLI 1993, p. 70.

²⁷⁷ SAMADELLI 2005, p. 230, scheda 210.

²⁷⁸ Cfr. Cat. A7

La seconda metà degli anni Settanta è ancora caratterizzata da una forte componente veronesiana ravvisabile nella pala con la *Madonna in gloria con i santi Francesco d'Assisi e Sebastiano e il beato Andrea da Peschiera*²⁷⁹ del santuario della Madonna del Frassino, il *Santo Stefano*²⁸⁰ della chiesa parrocchiale di Garda, la *Natività con San Giovannino*²⁸¹ della chiesa parrocchiale di Pozzolo, il *San Girolamo penitente*²⁸² del museo di Castelvechio e il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*²⁸³ del Museum of fine arts di Budapest.

Anche i primi anni Ottanta, sempre alla stregua di una forte componente veneziana, vedono una cospicua mole di commissioni provenienti dalla zona bresciana del lago di Garda come l'*Adorazione dei pastori*²⁸⁴ e l'*Annunciazione*²⁸⁵ per la chiesa di San Bernardino di Salò, il *Cristo risorgente*²⁸⁶ per la chiesa di Calcinato – in cui cospicuo è l'intervento della bottega –, la pala con la *Madonna in gloria e i santi Sebastiano, Giacomo e Fabiano*²⁸⁷ della chiesa di San Giovanni Battista di Lonato, la *Madonna con il bambino in gloria e i Santi Giorgio e Barbara*²⁸⁸ per la chiesa di sant'Agostino a Villafontana, la *Madonna con il bambino e sei santi*²⁸⁹ per la chiesa dei Santi Maria ed Emiliano di Padenghe sul Garda. Si aggiunge a queste commissioni provinciali la pala con la *Madonna e i santi Giovanni e Paolo*²⁹⁰ per la chiesa dei Santi Vito e Modesto di Belfiore d'Adige, datata 1584. Nel primo quinquennio degli anni Ottanta, Farinati riprende inoltre la produzione di grandi cicli ad affresco, con l'incremento della tipologia a fascia continua, che vede una delle più felici esecuzioni farinatesche nella *Cavalcata di Carlo V e Clemente VII*²⁹¹ in palazzo Quaranta a Verona. Gli affreschi a fascia, in particolare il caso di palazzo Quaranta, hanno carattere fortemente celebrativo e riprendono in parte il modello mantegnesco dei *Trionfi* e, in secondo luogo, la tradizione veronese della prima metà del secolo, investita da un fervido interesse per le citazioni antiquarie²⁹².

Nel 1584 viene realizzata la tela con *Mosè difende le figlie di Jetro*²⁹³ per palazzo Ridolfi²⁹⁴, con un'impostazione fortemente scenografica; il dipinto, che presenta un pellicola

²⁷⁹ Cfr. Cat. 30

²⁸⁰ Cfr. Cat. 32

²⁸¹ Cfr. Cat. 33

²⁸² Cfr. Cat. 34

²⁸³ Cfr. Cat. 36

²⁸⁴ Cfr. Cat. 37

²⁸⁵ Cfr. Cat. 45

²⁸⁶ Cfr. Cat. 40

²⁸⁷ Cfr. Cat. 41

²⁸⁸ Cfr. Cat. 43

²⁸⁹ Cfr. Cat. 44

²⁹⁰ Cfr. Cat. 118

²⁹¹ Cfr. Cat. A13

²⁹² PERETTI 1994, pp. 53-59; PERETTI, 2005, pp. 190-193.

²⁹³ Cfr. Cat. 46

²⁹⁴ BERTOLASO 2013, pp. 35-41.

pittorica molto abrasa e lacunosa a causa dei danni provocati dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale sull'edificio, non è oggi apprezzabile nelle sue forme originarie ma mostra ancora una volta la prossimità alla ricerca spaziale e prospettica di Paolo Veronese. Un interesse che si sviluppa lungo tutto il decennio e che diventa particolarmente evidente nelle tele con la *Deposizione di Cristo*²⁹⁵ di collezione privata del 1585 e nella *Sacra famiglia con San Giovannino e santa Elisabetta*²⁹⁶ del Santuario della Madonna del Frassino di Peschiera del Garda del 1586. Databili a questo torno d'anni sono anche una serie di dipinti su pietra di paragone²⁹⁷ di collezione privata, di tema religioso, che dimostrano il particolare interesse della committenza verso un tipo di opera rigorosamente privata e devozionale, molto ricorrente nelle registrazioni del *Giornale* di bottega.

A chiusura degli anni Ottanta si ricordano, oltre a una serie di dipinti marginali per qualità pittorica e compositiva²⁹⁸, le tele con i *Santi Taddeo e Francesco di Paola*²⁹⁹ del museo di Castelvecchio, in cui preponderate è il gusto naturalistico del paesaggio, *Dio con Cristo morto tra le braccia e i santi Stefano e Antonio Abate*³⁰⁰ della chiesa parrocchiale di Trobbiolo di Volciano, la *Pala Falconi*³⁰¹ realizzata per la chiesa di san Paolo in Campo Marzio di Verona e la pala con l'*Adorazione dei pastori*³⁰² del santuario della Madonna di campagna del 1589.

Sebbene il pittore paia ormai ancorato alle soluzioni veneziane più ricorrenti e richieste in ambito veneto alla fine del secolo, la realizzazione degli affreschi di palazzo Murari, oggi Bocca Trezza, con *Scene mitologiche*³⁰³ riporta in auge i richiami alla pittura raffaellesca e, soprattutto, l'interesse per le decorazioni della villa Farnesina in cui si accostano il racconto del mito – le *Storie di Venere e Adone* – e un puro spirito decorativo, come nella loggia decorata da Farinati con *Satiri, satiresse e amorini*.

Per quanto concerne gli affreschi a fascia si ricordano inoltre le *Storie di Ester*³⁰⁴ del 1585 e le *Storie di Giuditte*³⁰⁵ del 1587, realizzate rispettivamente a colore e a monocromo, per palazzetto Sebastiani. È qui evidente la ricerca non solo stilistica, dato l'utilizzo del

²⁹⁵ Cfr. Cat. 48

²⁹⁶ Cfr. Cat. 49

²⁹⁷ Cfr. Cat. 50; 51; 52; 53

²⁹⁸ Come *La Madonna con il bambino e i santi Lorenzo e Francesco* per la chiesa di San Bernardino di Arco (Cat. 65) e il *Cristo risorgente* per la chiesa di San Zeno a Colognola ai Colli (Cat. 69).

²⁹⁹ Cfr. Cat. 54

³⁰⁰ Cfr. Cat. 56

³⁰¹ Cfr. Cat. 64

³⁰² Cfr. Cat. 66

³⁰³ Cfr. Cat. A17

³⁰⁴ Cfr. Cat. A18

³⁰⁵ Cfr. Cat. A19

monocromo a emulazione di materiali preziosi come il bronzo, ma anche iconografiche dell'artista, che si rifà e ai modelli iconografici nordici, giunti a Verona tramite il cospicuo diffondersi di incisioni e stampe, per la composizione degli episodi della storia³⁰⁶.

Questo oscillamento della maniera di Paolo tra diversi filoni artistici³⁰⁷ sembra trovare inoltre piena manifestazione, proprio a ridosso degli anni Novanta, nella decorazione di alcune ville situate nella vicina provincia di Verona tra cui si ricordano le *Storie mitologiche* di villa Nichesola a Ponton³⁰⁸, in cui si articola un'interessante utilizzo di diverse tipologie di monocromo, le *Storie allegoriche* di palazzo Della Torre a Mezzane di sotto³⁰⁹, le *Storie mitologiche* di Ca' Zenobia a Sommacampagna³¹⁰ e le *Storie di Alessandro* di palazzo Moneta a Belfiore³¹¹, ormai quasi del tutto scomparse a causa dell'incuria conservativa di cui sono state oggetto, negli ultimi decenni, sia le decorazioni ad affresco che quelle a stucco³¹². L'analisi stilistica e tecnica di queste pitture murali mostra inoltre l'apporto dei figli nelle fasi di realizzazione delle opere che si mostra, via via, sempre crescente; grazie a modelli iconografici ideati e realizzati su carta da Paolo nel corso della carriera, e spesso frutto di progetti già eseguiti in passato per altre committenze³¹³, essi si occuparono di dipingere numerose tele e ampie parti di affreschi per alleggerire l'intensa attività del padre, ormai in età senile.

Le opere che aprono la consistente produzione degli anni Novanta, in cui ancora è in parte ravvisabile la mano di Paolo, sono il *San Paolo folgorato sulla via di Damasco*³¹⁴ della chiesa di Nagrar e la pala, attualmente conservata presso il Castello del Buonconsiglio di Trento, con la *Madonna con il bambino e San Francesco d'Assisi, san Nicola da Tolentino e sant'Antonio Abate*³¹⁵.

La cosiddetta *Pala Fogařza*³¹⁶ del Museo di Castelvecchio, datata 1592, riporta la consueta composizione piramidale delle pale d'altare farinatesche, anche se si riscontra qualche modifica rispetto al disegno conservato presso la Morgan Library di New York raffigurante la medesima iconografia; il disegno, secondo Fabbri, sarebbe infatti da ritenersi un'esercitazione tarda dei collaboratori, realizzato secondo un prototipo di

³⁰⁶ ADAMI 2016, pp. 8-13.

³⁰⁷ Ibidem

³⁰⁸ Cfr. Cat. A22

³⁰⁹ Cfr. Cat. A23

³¹⁰ Cfr. Cat. A15

³¹¹ Cfr. Cat. A16

³¹² ZAVATTA 2016, pp. 269-278.

³¹³ Si prenda in considerazione il caso delle *Storie di Alessandro* che vengono reiterate in palazzo Fregoso (Cat. A11), palazzo Quaranta (Cat. A13), palazzo Della Torre a Mezzane (Cat. A23) e palazzo Moneta a Belfiore (Cat. A16).

³¹⁴ Cfr. Cat. 67

³¹⁵ Cfr. Cat. 73

³¹⁶ Cfr. Cat. 75

bottega dai figli che era modificato dal padre in corso d'opera per una maggior resa pittorica della composizione³¹⁷.

Si susseguono, nel corso del decennio, una serie di dipinti in cui preponderate è l'apporto della bottega come il *Risposo dalla fuga in Egitto*³¹⁸, la pala con *San Diego, San Bernardino e Sant'Antonio con il donatore*³¹⁹ di palazzo Nievo di Vicenza, *l'Incoronazione della Vergine*³²⁰ del Museo dell'Università di Princeton negli Stati Uniti e le due tele conservate nella chiesa di Sant'Anastasia, una raffigurante la *Deposizione di Cisto*³²¹ di dimensioni ragguardevoli e inquadrata in un'architettura all'antica, l'altra con il *Miracolo di San Giacinto*³²² più piccola e centinata, con uno sfondo paesaggistico.

Di più alta qualità pittorica è invece la pala con la *Madonna, il bambino e san Giovannino e i Santi Antonio e Onofrio*³²³ della chiesa di san Tomaso a Verona, della cui realizzazione probabilmente si fece interamente carico Paolo, dal momento che già era presente nella chiesa un'altra pala d'altare realizzata dallo stesso artista in precedenza e si necessitava dunque di una buona uniformità stilistica e formale.

Nel biennio 1597-1599, la bottega di Farinati fu impegnata invece sul fronte lombardo, con una serie di commissioni per due chiese della città di Piacenza. Del 1597 sono le tele per la chiesa di San Giovanni raffiguranti *La liberazione di un indemoniato*³²⁴, *San Giacinto guarisce una donna muta*³²⁵ e *San Giacinto resuscita un giovane*³²⁶, interamente attribuibili alla bottega in quanto la composizione, scaturita da progetti già realizzati in passato da Paolo, viene messa in opera da una mano alquanto inesperta e acerba.

Le commissioni del 1599 per la chiesa di San Sisto a Piacenza rappresentano invece *San Benedetto resuscita un bambino*³²⁷ e il *Martirio di San Fabiano*³²⁸ e mostrano una qualità decisamente più articolata sia nella composizione che nella resa pittorica.

Contestualmente, nel vortice di una fittissima produzione, nel 1598 viene completata *La vittoria dei Veronesi contro Federico Barbarossa*³²⁹ per la sala del Consiglio di Verona che riprende, nel formato, le tele per il presbiterio della chiesa di Santa Maria in Organo degli anni Cinquanta e mostra un ritorno all'emulazione di soluzioni centro-italiane;

³¹⁷ FABBRI, 2005, pp. 193-194, scheda 179.

³¹⁸ Cfr. Cat. 78

³¹⁹ Cfr. Cat. 79

³²⁰ Cfr. Cat. 92

³²¹ Cfr. Cat. 82

³²² Cfr. Cat. 59

³²³ Cfr. Cat. 83

³²⁴ Cfr. Cat. 85

³²⁵ Cfr. Cat. 86

³²⁶ Cfr. Cat. 87

³²⁷ Cfr. Cat. 63

³²⁸ Cfr. Cat. 90

³²⁹ Cfr. Cat. 89

l'iconografia sembra riprendere gli elementi formali già studiati per realizzare i grandi affreschi a fascia degli anni Ottanta del Cinquecento³³⁰.

La continua e cospicua collaborazione dei figli all'operato di Paolo crebbe agli albori del Seicento, con una sempre maggiore autonomia di Orazio che, stando alle registrazioni del *Giornale* dei primi anni del secolo, era ormai autorizzato a gestire le commissioni e le realizzazioni in maniera totalmente indipendente. A questo periodo sono ascrivibili la *Pala Verzeri*³³¹, il *Matrimonio mistico di Santa Caterina*³³² del museo di Castelvechio, il *Matrimonio mistico di Santa Caterina*³³³ dei musei civici di Pavia; nelle composizioni e nella resa pittorica di ognuna di esse è ravvisabile l'ampio contributo di Orazio e degli altri collaboratori di bottega.

La carriera di Paolo termina con la realizzazione della grande tela con la *Moltiplicazione dei pani*³³⁴, datata 1604, per la chiesa di San Giorgio in Braida; l'opera, sebbene sia evidente il lavoro di più mani, riporta in calce la firma del maestro, che riporta non solo con il nome e la tradizionale chiocciola, ma anche l'annotazione della sua età al momento dell'esecuzione: 79 anni.

Questa peculiare scelta porterebbe a ipotizzare che Paolo avesse voluto segnare la conclusione della sua carriera proprio con la grande tela della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, lasciando il proprio contributo nella chiesa che ancora oggi si può definire la più straordinaria galleria di pittura veronese del Cinquecento, accanto a una delle opere più significative del suo più caro amico e collega, Paolo Veronese, deceduto sedici anni prima a Venezia.

³³⁰ Si vedano i partimenti con scene di battaglia afferenti ai fregi con *Le storie di Giuditta* di palazzo Sebastiani (Cat. A17) e *Le storie di Davide* di palazzo Brognoligo (Cat. A18)

³³¹ Cfr. Cat. 96

³³² Cfr. Cat. 100

³³³ Cfr. Cat. 101

³³⁴ Cfr. Cat. 107

1.3 Economia di bottega: le diverse prospettive

La metodologia

Sfogliare il registro di bottega di un prolifico artista di metà Cinquecento si è rivelato, negli anni che hanno seguito il fortuito ritrovamento³³⁵, un'arma a doppio taglio. L'essenziale trascrizione di numerosi stralci del documento, portata a termine da Luigi Simeoni nel corso del primo decennio del Novecento³³⁶, ha infatti permesso lo sviluppo di un concreto interesse riguardo le dinamiche di produzione artistica di una bottega di ambito locale, ed è stato il punto di partenza per la pubblicazione dell'intero manoscritto da parte di Lionello Puppi nel 1968³³⁷ che, grazie a una ricerca analitica e puntuale nella vasta produzione farinatesca, ha fornito spunti di grande rilevanza per chiunque si accostasse allo studio del pittore. Come è stato sottolineato ripercorrendo la fortuna critica di Farinati, si nota che, in seguito alla pubblicazione del *Giornale*, gli storici dell'arte hanno seguito, nella maggior parte dei casi, il filone di ricerca storiografica e attributiva, ricostruendo magistralmente alcuni frammenti della carriera dell'artista attraverso l'approfondimento di singoli casi studio. Come anticipato, gli studiosi fino a oggi si sono inoltre concentrati sulla ricerca delle prime 35 pagine del *Giornale* che risultano mancanti fin dal momento del ritrovamento del registro presso l'Archivio di Stato di Verona. Si ritiene infatti che in questa prima parte del *Giornale* fossero state annotate le informazioni relative alla prima formazione dell'artista, ancora oggi quasi totalmente oscura se non per qualche notizia, scarsamente documentata, fornita da Vasari e Ridolfi³³⁸ tra Cinquecento e Seicento.

Sulla base di questo quadro generale, è emersa la necessità di indagare lo sviluppo della bottega attraverso un'angolazione storico-economica che possa mettere a fuoco i meccanismi di avvio dell'attività di Farinati e gli sviluppi della carriera dell'artista grazie all'incrocio dei dati forniti dagli estimi veronesi del Cinquecento, dalle notizie ricavate dal *Giornale* e dalla letteratura storico-artistica sulla vita del pittore.

Con l'obiettivo di ricostruire i meccanismi e le dinamiche dell'attività farinatesca e la sua evoluzione nel tempo, si è ritenuto inizialmente necessario comporre un sintetico e funzionale catalogo delle opere pittoriche³³⁹, a cui fare riferimento per mettere in

³³⁵ SIMEONI 1907, pp. 123-129; PUPPI 1968, p. XI.

³³⁶ SIMEONI 1907, pp. 123-129; 1908, pp. 49-53; 1908, pp. 90-101; 1908, pp. 130-140; 1909, pp. 151-170; 1909, pp. 125-130; 1909, pp. 222-227; 1910, pp. 197-216; 1911, pp. 79-85;

³³⁷ Lionello Puppi pubblica nel 1968 l'edizione critica del registro di bottega dell'artista, ritrovato presso l'Archivio di Stato di Verona da Luigi Simeoni, con il titolo *Paolo Farinati Giornale (1573-1606)*.

³³⁸ Si vedano i capitoli dedicati al Cinquecento e al Seicento della fortuna critica di questo studio.

³³⁹ Ai fini di questa ricerca si è ritenuto necessario elaborare un sintetico catalogo delle opere dell'artista a cui poter fare riferimento per le questioni strettamente tecniche relative alle opere e alla bibliografia essenziale di ognuna di esse.

relazione i dati ricavati degli estimi riguardanti i profitti della bottega al progressivo sviluppo stilistico e produttivo del pittore. Tale lavoro è fondamentale per comprendere l'evoluzione delle dinamiche di una bottega assai prolifica fin dai primi anni Settanta, ma allo stesso tempo intrinsecamente legata a una produzione così seriale e ripetitiva al punto da portare la critica a mettere in discussione il suo ruolo all'interno del panorama artistico veronese³⁴⁰. Sebbene i caratteri di serialità delle opere abbiano spesso spinto gli studiosi a giudicare l'attività farinatesca alla stregua di una realtà a metà tra il mondo dell'artigianato e quello artistico, se letta in funzione dei cospicui profitti ricavati e della rilevanza della committenza, emerge invece un posizionamento economico di rilievo nel tessuto commerciale cittadino.

In relazione ai più recenti studi sulle dinamiche di produzione artistica in Veneto nel corso del Cinquecento³⁴¹, è noto che la tendenza di molte botteghe familiari³⁴² – non solo quelle più note e facoltose ma anche quelle afferenti ad ambiti locali – fosse quella di rivolgere lo sguardo verso nuove aree di mercato³⁴³. Dal punto di vista storico-economico, è documentato invece che Farinati, contrariamente a questa più comune tendenza, rimase ancorato alla realtà veronese dove egli aveva trovato un terreno abbastanza fertile per far fruttare, quanto bastava, l'attività familiare.

Alla luce di queste considerazioni, con l'intreccio dei dati storico-artistici e quelli tecnico-economici relativi alla produzione, si intende rispondere ad alcuni quesiti che fino a oggi sono rimasti in sospeso: perché il pittore, che poteva vantare un cospicuo numero di commissioni annue e un ampio bacino di disegni da cui attingere, si era limitato a eseguire in modo meccanico le richieste ripetitive di una committenza ordinaria – al

³⁴⁰ Per inquadrare la questione relativa alla committenza farinatesca nell'ambito delle classi nobile e borghese di Verona, si è raffrontato l'elenco delle famiglie presenti nelle registrazioni del *Giornale* allo studio di Paola Lanaro riguardante la presenza delle famiglie storiche nel consiglio cittadino durante il XVI secolo. Scorrendo la lista delle famiglie che dal 1517 al 1610 furono elette al Consiglio di Verona, si riscontra la presenza di numerosi nomi ricorrenti nel registro di bottega di Paolo tra il 1573 e il 1606. Ben 38 famiglie storiche – molte di esse di antica nobiltà e promotrici dei grandi cantieri artistici e architettonici della città – ricorrono tra i committenti di Farinati. Nel novero delle 29 famiglie che contarono un'assidua presenza alle cariche consiliari nel corso dei dieci decenni considerati dallo studio, 21 furono attivi committenti di Farinati. Si riporta di seguito l'elenco, in ordine alfabetico, delle 38 famiglie sopracitate: Bevilacqua, Boldieri, Borghetto, Bra, Brenzoni, Buri, Campagna, Capello, Carteri, Cartolari, Cattaneo, Cavalli, Cipolla, Da Lisca, Da Monte, Del Bene, Della Torre, Fontana, Giuliari, Giusti, Guarienti, Bevilacqua Lazise, Maffei, Miniscalchi, Monselice, Montanari, Morando, Nichesola, Nogarola, Pellegrini, Pompei, Ridolfi, Sagramoso, Sambonifacio, Spolverini, Trivella, Troiani, Verità. LANARO, 1992, pp. 112-113.

³⁴¹ TIETZE, TIETZE CONRAT 1944, pp. 1-28; FAVARO 1975; BAMBACH 1999, pp. 301-304; HUBER 2005, pp. 397-400; AIKEMA, TAGLIAFERRO, MANCINI, MARTIN 2009, pp. 73-77 e 84-88; DALLA COSTA 2014, pp. 314-326;

³⁴² Per un confronto sommario con le politiche di bottega di realtà cinquecentesche si vedano i contributi di ARSLAN, 1931; MASON, 2009, pp. 84-90; SHEARMAN 2007, pp. 83-95; MARONESE, 2011-2012, pp. 20-28 e pp. 172-182.

³⁴³ AIKEMA, TAGLIAFERRO, MANCINI, MARTIN 2009, pp. 77-84; DALLA COSTA 2014, pp. 317-318; MURARO, 1992, pp. 5-18.

cospetto di quella di più alto profilo sociale e con un'ingente capacità di acquisto con cui contestualmente era solito rapportarsi – senza notevoli slanci creativi o qualitativi? Perché Farinati, che si era formato accanto a un artista di grande apertura culturale come Paolo Veronese, aveva invece rinunciato a estendere il bacino del suo mercato, relegando la propria bottega a un ambito pur proficuo, ma strettamente locale?

Dopo un primo inquadramento della situazione economica dei *pictores* nella Verona di metà Cinquecento si procederà, con un lavoro comparativo, al confronto dei dati d'estimo dei pittori più vicini all'ambito farinatesco, al fine di tracciare il profilo della bottega di Paolo nel momento di avvio del *Giornale*, nell'anno 1573. Per quanto riguarda la scelta delle personalità artistiche più utili allo svolgimento di questa ricerca, si è stabilito, come punto di riferimento, il gruppo di artisti veronesi che – attivi alla del metà del secolo e più o meno coetanei di Paolo – furono citati da Vasari nei profili di Liberale da Verona e Michele Sanmicheli. A questo punto, risalendo man mano agli estimi precedenti al 1573, si procederà “a ritroso” nel tentativo di ricostruire il background familiare dell'artista, soprattutto per quanto riguarda l'attività anteriore al suo esordio come maestro di bottega.

Si è consci del fatto che le cifre riportate dagli estimi siano solamente indicative e non rispecchino il reale guadagno degli artisti, ma solamente la cifra rappresentativa su cui si basava il sistema di tassazione cittadino; grazie però alla comparazione di questi dati con la cifra dell'imposta media della corporazione dei pittori³⁴⁴ nel Cinquecento veronese, è possibile estrapolare un discorso di massima per inquadrare l'attività farinatesca nel torno d'anni della sua massima produttività e nel contesto sociale a lui contemporaneo.

1.3.1 Il mercato artistico a Verona e a Venezia nel primo Cinquecento: distanze e criticità

L'analisi della più recente e aggiornata pubblicazione sulla giovinezza di Jacopo Tintoretto³⁴⁵ ha messo in luce come due personalità artistiche coeve e attive in ambiti limitrofi, ma caratterizzati da sostanziali differenze di natura economico-commerciale, possano essere messe a confronto al fine di individuare non solo le similitudini che ne accomunano alcuni caratteri produttivi ma, soprattutto, le abissali distanze scaturite dalle diversificate situazioni di contesto socio-economico a cui essi erano legati e soggetti. In

³⁴⁴ TAGLIAFERRI 1966, p.13; LANARO, 1982, pp. 56-66.

³⁴⁵ I contributi esaminati sono parte del progetto scientifico della mostra *Il giovane Tintoretto*, allestita presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia dal 7 settembre 2018 al 6 gennaio 2019 e curata da Roberta Battaglia, Paola Marini e Vittoria Romani. L'analisi dell'impostazione di tale progetto ha messo evidenziato le notevoli vicinanze metodologiche con il presente lavoro di ricerca, facendo emergere la comune necessità di indagare, mediante la rielaborazione ragionata di materiali spesso già editi e noti, più ambiti di una stessa materia, al fine di colmare le lacune che non è possibile colmare con documentazioni archivistiche perdute o non ancora reperite.

numerose occasioni gli studiosi hanno infatti ritenuto essenziale raffrontare i due ambiti artistici per trarne conclusioni generali utili all'approfondimento delle note ancora oscure relative alla vita dei due pittori – accomunati da una lacuna relativa alla prima formazione – ma con esiti troppo spesso sfalsati dalle diverse questioni contestuali non facilmente assimilabili. Si intende dunque esaminare di seguito, con un confronto puntuale delle questioni meramente contestuali relative alla vita di Paolo Farinati e Jacopo Tintoretto³⁴⁶, non tanto le similitudini esistenti tra il mercato artistico veronese e quello veneziano quanto le contraddizioni e le diversità che hanno portato tale studio a circoscrivere il raffronto della bottega farinatesca a un ambito più strettamente provinciale, secondo quelli che si presentavano come i canoni commerciali di realtà locali in territorio veneto.

Come è stato ampiamente messo in luce dalle ricerche più recenti sulle dinamiche del mercato veneziano di età moderna³⁴⁷, l'evoluzione cinquecentesca dei commerci tra Oriente e Occidente aveva scalfito solo liminalmente la Serenissima all'inizio del secolo³⁴⁸, portando la città a vivere un momento storico caratterizzato da grandi sconvolgimenti politici e territoriali ma, allo stesso tempo, da una pacifica gestione dell'economia interna, che non prefigurava ancora il declino commerciale della città nel settore dei consumi di lusso. Contestualmente a questi primi segnali di lento cambiamento per quanto riguarda i commerci con l'Oriente, prendeva piede in laguna il mercato della lavorazione dei tessuti che ebbe il picco di massima espansione proprio nel torno d'anni tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Un primo indicatore delle notevoli differenze esistenti tra il mercato veronese e quello lagunare è proprio riscontrabile in materia di produzione e di commercio dei tessuti, ambito che aveva portato Verona ad una esponenziale crescita economica in età scaligera, grazie alle politiche di accorpamento delle botteghe artigiane voluta da Alberto I Della Scala, ma a una rapida decrescita proprio a ridosso del Cinquecento, a causa delle imposizioni della Serenissima in materia di tassazione della produzione e dei commerci. Si può dire infatti che il governo veneziano aveva compreso le potenzialità dell'asse commerciale con la Germania solo nel corso del secondo Quattrocento, con lo sviluppo delle politiche di

³⁴⁶ La scelta di mettere a confronto Farinati con Jacopo Tintoretto scaturisce dalla prossimità cronologica dei due individui e dalla simile inclinazione manierista dei pittori ad aprirsi all'ambito artistico centro-italiano, senza abbandonare quegli stilemi tipicamente veneti dovuti all'attaccamento alle tradizioni pittoriche della terra natale e al background culturale famigliare.

³⁴⁷ CECCHINI, PEZZOLO, 2018, pp. 89-90.

³⁴⁸ Ad esempio, il mutamento avvenuto nei traffici marittimi di inizio secolo aveva minato la sicurezza dei veneziani relativamente al commercio delle spezie – uno dei punti cardine del mercato della Serenissima nel corso del Quattrocento – ma senza rilevanti sconvolgimenti successivi sull'economia della città, che mantenne il monopolio di questa merce fino al XVII secolo. PEZZOLO 2018, p. 29.

espansione in Terraferma, decidendo di incrementare di conseguenza la propria produzione tessile, imponendo forti dazi alla città di Verona – che aveva creato la sua fortuna economica propria grazie alla crescita dei lanifici – al fine di aggiudicarsi un settore del mercato fino a quel momento ad appannaggio dei centri provinciali³⁴⁹. Si conti che, per quanto riguarda la produzione delle pezze, viene messa in luce, nei due momenti di massima espansione dei due mercati veneti, una produzione di oltre 20.000 per Venezia rispetto alle 11.000 circa per Verona. Si noti inoltre che il momento di lento declino dell'ambito tessile – il più redditizio per la città – iniziato nel Quattrocento, corrisponde alla nascita e incremento esponenziale di questa tipologia commerciale a Venezia, ponendo i due mercati in netto contrasto dal punto di vista della crescita e della decrescita per quanto concerne il secolo di interesse per questo lavoro.

Tenendo conto del numero di abitanti delle due città che vede a Venezia un dato demografico triplo rispetto a quello veronese³⁵⁰ e confrontando i dati economici legati agli investimenti terrieri, alla produzione agricola³⁵¹ e alle attività artigiane della due città, si evince una tale distanza in ambito commerciale da mettere in dubbio la possibilità di realizzare un confronto equilibrato tra le due realtà. Sebbene sia stata sottolineata dagli studiosi una parziale decrescita nell'economia veronese agli albori del Cinquecento a causa dell'ingerenza della Serenissima in ambito produttivo- commerciale, Verona rimase ancora, nel corso del secolo, una delle città più ricche della Terraferma veneta³⁵², in cui le dinamiche del mercato dei beni di lusso furono il vero motore del commercio artistico, nonostante esso si presentasse ancora legato al mondo artigiano.

Mettendo in relazione dunque i dati relativi all'ambito dell'arte e dell'artigianato, emerge come il mercato artistico veneziano all'epoca di Tintoretto fosse «dominato dai grandi maestri e nello stesso tempo popolato da una folta congerie di artisti più o meno dotati»³⁵³ in netto contrasto con la sfera veronese in cui si riscontra, con l'assenza di

³⁴⁹ Gli attriti politici ed economici tra Venezia e Verona scaturiscono da una serie di articolate questioni riguardanti la tendenza dei patrizi veronesi a considerarsi di pari dignità rispetto al patriziato della Serenissima e alla consuetudine di legarsi a principi stranieri alla ricerca di una propria identificazione nobiliare. Già nel secondo Quattrocento e del primo Cinquecento, in occasione della guerra veneto-viscontea o della guerra di Cambrai, i patrizi veronesi avevano manifestato la propria volontà di indipendenza rispetto al dominio veneziano anche se, dagli studi sull'argomento, emerge infine che la questione si stemperò in una politica di assenso al potere della Serenissima. Sull'argomento si veda LANARO 1992, pp. 200-210; GULLINO 1985, pp. 403-421; TAGLIAFERRI 1966, pp. 13-14.

³⁵⁰ Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento si tratta di circa le persone residenti a Verona sono circa 52.000 mentre a Venezia circa 160.000. TAGLIAFERRI 1966, p. 48; PEZZOLO 2018, p. 30.

³⁵¹ I caratteri rilevati da Borelli sull'agricoltura del Cinque e Seicento veronese mettono in luce una situazione di endemica povertà, posizione discussa da studiosi come Ventura che non ne condivide il concetto di immobilismo. Per un approfondimento sulle questioni legate all'economia agraria veronese del Cinquecento si veda BORELLI 1985, pp. 295-296; VENTURA 1970, pp. 519-560; LANARO 1992, pp. 225-229.

³⁵² LANARO 1992, pp. 200-201.

³⁵³ PEZZOLO 2018, p. 32.

nomi eguagliabili a quelli dei grandi pittori del Rinascimento veneziano³⁵⁴, la cospicua presenza di artisti locali di medio profilo, molto attivi soprattutto in ambito provinciale, dove essi si spartivano il mercato delle committenze provenienti principalmente dell'élite cittadina e dagli ordini religiosi. Se a Venezia «le quotazioni delle opere dipendevano da fattori talvolta estranei alla semplice relazione tra domanda e offerta, al valore d'uso e quant'altro»³⁵⁵ e, spesso, erano calcolate a figure³⁵⁶, a Verona, come si vedrà nel corso della disamina di questa ricerca, il valore attribuito all'opera era strettamente legato ai costi dei materiali e della tecnica. Non è un caso che per quanto concerne Tintoretto «è stato stimato che il prezzo medio di 24 sue opere fosse di 82 ducati ciascuna; più o meno il doppio del prezzo medio applicabile a 26 quadri di Farinati»³⁵⁷; il dato non può che rimarcare la distanza tra i profitti dei due artisti, che implica cospicue distanze nella gestione delle due botteghe e delle dinamiche a cui esse erano soggette in contesti che, sebbene siano limitrofi e strettamente legati dalle dinamiche politiche, si presentano difficilmente rapportabili sul piano artistico in materia economica e commerciale.

Se un confronto con un artista veneziano possa considerarsi possibile, i tratti di tangenza tra i due pittori si presentano, principalmente, nella disamina del periodo giovanile e nelle vicende, per entrambi non documentate, della prima formazione; ambedue fortemente affascinati dai canoni della pittura centro-italiana, dalle suggestioni emiliane a quelle più esplicitamente michelangioliche³⁵⁸, l'interesse di Farinati e Tintoretto sembra muoversi, quasi in contemporanea, verso il mondo romano, tanto da veder ricorrere nella biografia di entrambi la proposta di un viaggio di formazione a Roma, avvenuto quasi contestualmente negli anni Quaranta del secolo. Sembra inoltre evidente dai caratteri che spiccano nella produzione giovanile, ma che si ripercuoteranno anche, in filigrana, nelle realizzazioni più mature, quanto i modelli mantovani di Giulio Romano fossero stati oggetto di studio da parte dei due artisti veneti, che aderiscono con entusiasmo e duttilità alle suggestioni fortemente manieriste dell'allievo di Raffaello. Per Tintoretto sono esemplari i quattro soffitti provenienti da palazzo Pisani a Venezia, in cui la prospettiva di “sottinsù”, scaturita dal *Carro del Sole* di palazzo Te, è portata magistralmente all'estremo, da un pittore non ancora ventiquattrenne³⁵⁹.

³⁵⁴ Un artista come Paolo Veronese si sposta infatti, già alla metà del Cinquecento in laguna, in virtù della ricerca di un mercato ben più articolato rispetto a quello della città di provenienza.

³⁵⁵ PEZZOLO 2018, p. 32.

³⁵⁶ Come si vedrà nel caso del registro di bottega di Guercino.

³⁵⁷ PEZZOLO 2018, p. 32.

³⁵⁸ ROMANI 2018, p. 60.

³⁵⁹ ROMANI 2018, scheda 25, pp. 157-160.

È proprio in relazione alla possibilità di inserirsi in un mercato complesso e articolato, oltre alle capacità endemiche del pittore, che si pone il divario tra i due artisti: le potenzialità tecniche di Tintoretto, messe a frutto in un ambito dinamico e in continuo movimento, hanno portato l'artista a elevare non solo la sua pittura ma anche il sistema di gestione della propria bottega secondo i canoni di un mercato internazionale mentre, per Farinati, le capacità artistiche più moderate inserite in un contesto provinciale e a una committenza locale e la volontà di perpetuare una tradizione artistico-artigiana familiare già radicata sul territorio, hanno condotto l'artista verso un sistema gestionale che si basava su dinamiche più semplici, legate ai materiali e al lavoro più strettamente manuale. Si vedrà come il disegno farinatesco sia il sintomo di una formazione compiuta alla stregua dei suoi contemporanei ma anche lo strumento di apertura della mente dell'artista rispetto a un mercato che richiedeva alla bottega prodotti ben lontani dai canoni raggiunti, nello stesso momento storico, a Venezia.

Alla luce di queste motivazioni la disamina del posizionamento della bottega sul mercato è stata orientata sullo studio del mestiere del pittore a Verona nel corso del Cinquecento con un conseguente confronto della realtà farinatesca con realtà più affini per quanto concerne le dinamiche di mercato, sia interne alla città che relative a centri veneti in cui le realtà artistiche si muovevano entro schemi economici più provinciali.

1.3.2 Il mestiere del *pictor* a Verona tra Quattrocento e Cinquecento

Per inquadrare la situazione economica dei pittori veronesi di metà Cinquecento è stato fondamentale approfondire lo studio del 1966 di Amelio Tagliaferri³⁶⁰ che, attraverso una ricerca meticolosa presso l'Archivio di Stato di Verona, ha tracciato sostanziali linee guida per la ricostruzione del sistema economico urbano, relativo alla tassazione delle corporazioni artigiane più attive in città nel torno d'anni compreso tra il 1409 e il 1635. Come preannunciato, la cifra enunciata in *soldi* è espressione della «capacità contributiva potenziale»³⁶¹ del *pictor* e va considerato che i parametri di tassazione di ciascuna categoria economica venivano rinnovati a ogni richiesta di pagamento di tributo da parte del Governo Veneto; per questo motivo, l'ammontare della somma presente nei registri è da intendersi come manifestazione della «ripartizione sociale della ricchezza»³⁶², e non come patrimonio effettivo dell'estimato. Un altro fattore da tenere in considerazione è la variazione della periodicità di esecuzione degli estimi cittadini³⁶³ in quanto, se dal 1409

³⁶⁰ TAGLIAFERRI 1966, pp. 8-13.

³⁶¹ Idem, p. 13.

³⁶² TAGLIAFERRI 1966, p. 13.

³⁶³ Sulla questione della periodicità di realizzazione degli estimi a Verona si veda LANARO, 1992, p. 83.

al 1502 vige un intercorso di circa dieci anni tra le stime, in seguito – fino agli inizi del Seicento – il periodo si allunga notevolmente, con una scansione di tredici o quattordici tra due censimenti. L'unica eccezione avviene nel 1515-1518, periodo in cui l'estimo venne ripetuto con una periodicità di soli tre anni a causa del dissesto finanziario scaturito dagli esiti – infausti per la Serenissima – della guerra della Lega di Cambrai³⁶⁴. Nell'ambito della città di Verona l'economia dell'artigianato locale, soprattutto relativo alla produzione e alla lavorazione di lana e seta, subisce un brusco rallentamento in concomitanza degli sconvolgimenti dovuti alla guerra, a cavallo del primo e secondo decennio del Cinquecento, con una conseguente e lenta ripresa solo a partire dalla metà del secondo decennio³⁶⁵. Le attività artistiche invece sembrano risentire in maniera meno evidente degli esiti sfavorevoli del conflitto, vedendo la crescita esponenziale del numero dei pittori attivi in città già nel primo decennio del Cinquecento, con una media d'estimo pro capite piuttosto stabile³⁶⁶. Questo continuo sviluppo di attività artigiane e artistiche vide una notevole fioritura di botteghe e di laboratori soprattutto nelle contrade afferenti all'attuale quartiere di Veronetta, all'epoca le più attive e popolose. Situati nella parte est della città infatti, i quartieri che costeggiavano la riva destra della grande ansa del fiume Adige – tra cui si annovera quello di San Paolo, dove Farinati nacque e risiedette stabilmente fino alla morte – risultano essere le più numerose in relazione al conteggio delle anime e dei fuochi nell'anno 1545³⁶⁷, momento in cui, secondo la cronologia del catalogo del pittore, egli avrebbe iniziato a produrre le prime opere in maniera totalmente autonoma. Si è scelto di illustrare, nella tabella sottostante, la situazione demografica delle principali contrade della città al fine di comprendere che tipo di fervore culturale il pittore avesse esperito nel corso della sua giovinezza e della prima formazione.

CONTRADA	FUOCHI	ANIME
<u>San Paolo</u>	455	2877
San Vitale	511	2644
San Nazaro	432	2061
San Zeno superiore	139	877
Ponte Pietra	210	1374
San Giovanni in Foro	98	493

³⁶⁴ AGO, VIDOTTO, 2004, p. 54; TAGLIAFERRI 1966, p.8.

³⁶⁵ DEMO 2001, p. 176.

³⁶⁶ TAGLIAFERRI 1966, p. 151.

³⁶⁷ Idem, p. 45.

San Fermo	143	664
San Nicolò (Sant'Agnese)	73	413
Sant'Eufemia	96	600
Santo Stefano	549	2415

Tali conteggi sono da mettere inoltre in rapporto con il dato demografico complessivo di Verona in quegli anni, che annovera all'incirca 42950 anime³⁶⁸; il gruppo di cittadini più cospicuo, poco più del 6,5% della popolazione, era dunque residente nella contrada di San Paolo che, all'epoca, doveva presentarsi come uno dei rioni più attivi e dinamici della città, in cui la fioritura di attività artigiane e commerciali permetteva una buona visibilità e un rapporto continuo con la concorrenza.

Restringendo il campo d'indagine all'ambito di interesse di questa ricerca, in relazione dunque all'andamento economico della corporazione delle arti e più precisamente al mestiere del *pictor*, le cifre risultano piuttosto esplicative e interessanti. Si consideri che per analizzare il *trend* del mestiere del pittore nel corso del Cinquecento, è necessario prendere in considerazione anche l'analisi degli estimi del Quattrocento e di parte del Seicento, al fine di rilevare i mutamenti più notevoli registrati nel corso del secolo mediano. Al termine del primo decennio del Quattrocento si contano a Verona dieci pittori che, con una cifra d'estimo complessiva di 198 soldi, vengono mediamente tassati per circa 19,10 soldi. La situazione sembra rimanere piuttosto stabile per quanto riguarda il numero dei *pictores* attivi fino al 1456, anche se in quell'anno si presenta un drastico calo delle cifre d'estimo, che per nove pittori ha un complessivo di 81 soldi con una media di 9 soldi a testa. Questo dato, che apparentemente sembra esprimere una drammatica crisi economica della corporazione degli artisti, va però considerato alla luce di un avvenimento cardine per l'analisi corretta dei dati. Fino al 1441 infatti, le categorie economiche venivano regolate da un'antica legislazione medievale³⁶⁹ che per circa duecento anni aveva sancito i parametri d'estimo per la città³⁷⁰ e che solo nel 1442 fu oggetto di un riordino da parte del Consiglio cittadino, il quale sancì il nuovo metodo di conteggio che sarebbe valso da lì in avanti come legislazione ufficiale³⁷¹. Stando a questa notizia, le cifre rientrano pienamente nel normale decorso economico di una

³⁶⁸ DEMO, 2001, p. 165.

³⁶⁹ Il *Liber Juris Civilis Urbis Veronae* messa agli atti dal Notaio Calvo nel 1228 (TAGLIAFERRI 1966, p. 9)

³⁷⁰ TAGLIAFERRI 1966, p. 9. Questa legislazione fu pubblicata nel 1728 da Bartolomeo Campagnola per l'editore Pietro Antonio Berni.

³⁷¹ TAGLIAFERRI 1966, pp. 10-11.

corporazione artigiana di età moderna, in continua oscillazione a causa dei mutamenti della società e dell'amministrazione cittadina³⁷².

Nel corso della seconda metà del Quattrocento però l'incremento del numero dei pittori in città è esponenziale, fino a raggiungere la quota di ben 28 *pictores* nel 1502, ben il triplo rispetto al 1456; con un complessivo di 235 soldi dunque, la cifra di tassazione di ogni artista si abbassa di 0.5 soldi, con una nuova media d'estimo di 8.5 soldi pro capite. Si modifica di poco la situazione entro il 1545 in quanto, su un numero di 25 pittori attivi, il complessivo scende a 208, per una media di 8.4 soldi.

Il picco dell'attività pittorica a Verona si raggiunse solo agli albori del Seicento, quando si registra un ulteriore aumento del numero degli artisti, con un totale di 33 professionisti in città; di questo incremento risentì però abbondantemente la media d'estimo, che ebbe un drastico calo a 7.1 pro capite, il parametro più basso registrato nel corso dei duecento anni precedenti. Il limite cronologico prefissato per l'analisi degli estimi è quella del 1635 poiché l'impresa familiare – i cui membri continuarono a produrre opere di pittura anche in seguito alla morte di Paolo, nel tentativo di mantenere attiva la bottega – fu certamente attiva in città fino al 1616³⁷³. In questo anno il numero degli artisti scese a 14 con un complessivo d'estimo di 126 soldi che fece risalire la media a 9 soldi pro capite, riallineandosi dunque con le cifre registrate nel corso del Cinquecento.

Per riassumere in maniera schematica e chiara tali cifre e permettere dunque una comparazione semplificata dei dati, si riporta una tabella riassuntiva³⁷⁴ delle situazioni finanziarie descritte fino a questo momento. Si può dunque affermare che, durante il periodo di sviluppo dell'attività di Paolo Farinati, si riscontrò in città il picco più alto della presenza di pittori professionisti rispetto ai tre secoli analizzati.

Anno	Numero pittori attivi	Estimo complessivo (soldi)	Media pro capite (soldi)
1409	10	198	19.10
1456	9	81	9
1502	28	235	8.5
1545	25	208	8.4

³⁷² Per approfondire le dinamiche economiche e fiscali della città di Verona in epoca moderna si veda LANARO 1992, pp. 83-96.

³⁷³ Le ultime commissioni, registrate nel *Giornale* di bottega con la scrittura di Orazio, risalgono proprio al 1616, data di morte del figlio maggiore (PUPPI 1968, p. 170).

³⁷⁴ Dati estrapolati dallo studio puntuale sulla corporazione dei pittori. TAGLIAFERRI 1966, p. 151.

1605	33	236	7.1
1635	14	126	9

Questa analisi, che determina una panoramica economica della produttività dei pittori a Verona nell'arco di tre secoli di grande fervore artistico in città, mostrano come Farinati fosse riuscito, a discapito della serialità delle sue iconografie e della qualità altalenante delle sue opere, a crearsi una nicchia piuttosto remunerativa in un ambiente che contava un numero cospicuo di professionisti del mestiere, la maggior parte dei quali ben radicati nel tessuto sociale e urbano. Tali considerazioni sono necessarie per lo sviluppo dello studio comparativo sugli estimi di alcuni dei pittori veronesi più in voga nel periodo di piena attività di Paolo e della sua bottega.

1.3.3. I Farinati tra i pittori del Cinquecento veronese

Grazie all'articolata panoramica di Tagliaferri sulla situazione finanziaria della corporazione dei pittori nel corso del Quattrocento e del Cinquecento a Verona, è stato possibile iniziare a ragionare sul posizionamento economico della bottega di Farinati, ponendo come riferimenti cronologici alcuni eventi storicamente documentati della vita del pittore. Come è stato sottolineato nella fortuna critica, gli studiosi fissano come data spartiacque nella carriera farinatesca l'inizio delle registrazioni del *Giornale* nel 1573, presumendo l'esistenza di un prima parte del registro – mai ritrovata – in cui sarebbero state annoverate le esperienze e le commissioni giovanili del pittore. Anche se questa ipotesi sembra avvalorata dalla numerazione delle pagine della parte del *Giornale* conservata – che appare sprovvista proprio dei primi 35 fogli – si deve considerare che l'estimo del 1572 degli abitanti della città di Verona, suddiviso per contrade di residenza, non annovera Paolo Farinati, all'epoca già quarantottenne e sposato da ben diciotto anni con Bonassunta Volpini³⁷⁵. Secondo le notizie riportate da Vasari e Ridolfi, sarebbe stato reso noto da alcuni informatori un primo alunnato del giovane Paolo presso Nicolò Giolfino³⁷⁶, artista dal profilo eclettico la cui produzione mostra diversi punti di contatto con lo stile eterogeneo che Farinati svilupperà nel corso della sua carriera artistica³⁷⁷. Tenendo conto dell'età di Farinati e dell'età media dei garzoni in formazione, si potrebbe

³⁷⁵ DAL FORNO 1965, p. 22.

³⁷⁶ VASARI 1568, p. 379, RIDOLFI (1648) 1965, p. 127; SIMEONI 1907, p. 125.

³⁷⁷ Nel tentativo di aggiungere tasselli alla lacunosa questione della formazione, scorrendo gli estimi del 1545, nella contrada di S. Michele ad portas, risulta registrato «Nicola q. Nicolaj Julphini pictor» tassato per una cifra – straordinaria per l'epoca – di sedici soldi³⁷⁷; tale situazione economica è una testimonianza chiara del ruolo di rilievo che la bottega di Giolfino ricopriva in città e conferma che il Maestro aveva certamente la possibilità di arruolare all'interno della sua bottega alcuni garzoni in formazione, al fine di affiancarlo nella realizzazione dei lavori più ingenti, educandoli alla propria maniera.

ritenere plausibile che il giovane pittore avesse terminato il suo alunnato intorno al 1540, in vista di intraprendere una propria attività indipendente. A suffragio di questa ipotesi, si fa riferimento alla datazione proposta da Marinelli³⁷⁸ e Smith³⁷⁹ – confermata in occasione della già citata mostra dossier *Paolo Farinati 1524-1606* da Baldissin Molli³⁸⁰ – per il ciclo ad affresco con le *Guerre tra i romani e i sabini* di palazzo Verità ai Leoni, la cui realizzazione è stata fissata tra il 1547 e il 1550. Inoltre Ridolfi, nelle *Maraviglie dell'arte*, annovera tra le prime opere da cavalletto del Farinati una *Madonna con il bambino* che sarebbe stata talmente apprezzata e lodata da Filippo II durante il suo passaggio a Villafranca nel 1549, da farla acquistare per la sua collezione di dipinti³⁸¹. La notizia non è attestata da nessun documento e l'opera risulta attualmente dispersa; per questo motivo la critica continua a ritenere dubbia la veridicità dell'episodio nella ricostruzione del catalogo delle opere giovanili del pittore, declassando l'evento a mero aneddoto di diletto narrativo e letterario di Ridolfi³⁸². Tralasciando la questione puramente critica, già discussa nella letteratura relativa all'artista, questa serie di eventi, tutti riferibili alla fine degli anni Quaranta, suggerisce una prima produzione di opere da parte di Paolo già entro gli anni Cinquanta del Cinquecento, nonostante né il *Giornale* né gli estimi testimonino l'effettivo esordio della sua attività di *pictor*. A tal proposito, come si riscontra nel caso della famiglia Brusasorzi³⁸³, è palese che Paolo, in seguito alla prima formazione giovanile, avesse operato per alcuni anni sotto l'egida di un artista già autonomo e registrato alla corporazione, da riconoscere con ampia probabilità nella figura del padre³⁸⁴.

Si noti che la prima commissione documentata e cronologicamente certa del catalogo farinatesco è la pala con il *San Martino e il povero*³⁸⁵ per la chiesa di San Pietro a Mantova, datata 1552 e realizzata nell'ambito di una serie di tele, raffiguranti alcune figure di Santi, finalizzate alla decorazione delle cappelle dell'edificio riprogettato da Giulio Romano³⁸⁶.

³⁷⁸ MARINELLI 1988, p. 145;

³⁷⁹ SMITH 2000, pp. 378-381.

³⁸⁰ BALDISSIN MOLLI 2005, p. 10.

³⁸¹ RIDOLFI 1965 [1648], p. 131.

³⁸² SIMEONI 1907, p. 125; PUPPI 1968, p. XII.

³⁸³ Per approfondire le questioni relative all'attività di bottega della famiglia Brusasorzi si vedano, per Domenico Brusasorzi: CARPEGGIANI 1974, pp. 217-226 e bibliografia precedente; per Felice Brusasorzi: MAZZA 1974, pp. 261-268 e bibliografia precedente.

³⁸⁴ Vincenzo Piccagaton, pittore e cugino di Paolo, fu interrogato come testimone durante una causa civile nel 1590. Egli, garzone per alcuni mesi nella bottega di un certo *Lion depentor* afferma di aver poi svolto un alunnato presso il padre di Paolo Farinati insieme ad altri ragazzi in formazione. Anche il Simeoni si chiede dunque se tale informazione non sia una prova ufficiosa della presenza del giovane Paolo all'interno della bottega fino al momento del passaggio del testimone del maestro Giovanni Battista. SIMEONI 1907, pp. 124-125.

³⁸⁵ Cfr. Cat. 2.

³⁸⁶ PERETTI 1998, p. 44.

Per questa commissione non furono impiegati solamente artisti mantovani ma quattro di esse furono richieste – forse proprio in relazione ai rapporti di amicizia tra Ercole Gonzaga e il vescovo di Verona Gian Matteo Giberti, o tra gli architetti Giambattista Bertani e Michele Sanmicheli – ad altrettanti artisti veronesi: Paolo Farinati, Paolo Veronese, Battista Del Moro e Domenico Brusasorzi³⁸⁷.

In tal data Battista Del Moro e Domenico Brusasorzi avevano superato i trentacinque anni d'età, mentre Paolo Veronese³⁸⁸ e Paolo Farinati erano rispettivamente ventiquattrenne e ventottenne; nonostante entrambi fossero già certamente in facoltà di sottoscrivere commissioni di rilievo³⁸⁹, non avevano ancora raggiunto però la piena autonomia economica. Veronese infatti sarà indipendente solo in seguito al suo definitivo trasferimento a Venezia nel 1555, quando divenne a tutti gli effetti maestro di bottega³⁹⁰. Per quanto riguarda Farinati, nonostante sia attestata l'autografia dell'opera mantovana e sia nota la richiesta di pagamento avanzata insieme agli altri tre pittori al cardinale Ercole Gonzaga, nel 1558 egli non compare nei registri d'estimo veronesi. Se Farinati, come proposto dalla critica, fosse stato economicamente indipendente prima del 1573, e quindi tassato per i suoi guadagni, sarebbe dovuto comparire negli estimi degli anni precedenti, soprattutto per quanto riguarda l'anno 1572, che invece tace la presenza dell'artista tra gli abitanti della contrada di San Paolo. Si consideri inoltre che la prima registrazione del *Giornale* riguarda il pagamento del *Trittico* con la crocifissione di Cristo³⁹¹ – oggi conservato a Grenoble e Arona – per la chiesa dei Cappuccini di Verona, la cui commissione deve essere certamente fissata in un tempo precedente alla datazione del dipinto. Non è perciò ammissibile che l'anno di discriminare per fissare l'inizio dell'attività di Paolo come maestro di bottega sia da legarsi solamente alla stesura del registro nel 1573. Il fatto che non sia pervenuta la parte del *Giornale* redatta prima di quell'anno e che egli non risulti negli estimi di quel periodo, farebbe pensare ad una situazione economica dell'artista alle “dipendenze” dell'attività familiare, intestata all'unico Farinati registrato e tassato, il padre Giovanni Battista; questa situazione, piuttosto comune nelle imprese familiari, permise a Paolo di rendersi economicamente

³⁸⁷ PERETTI 1998, p. 44.

³⁸⁸ Paolo Veronese nacque a Verona nel 1528. AIKEMA 2014, p. 21.

³⁸⁹ Si consideri che nel 1546 Antonio Badile realizza un piccolo ritratto del suo allievo Paolo Veronese, all'epoca diciottenne, dato che fa presupporre che in tal data Paolo fosse ancora sotto l'egida del maestro. Nel 1552, sei anni più tardi, Paolo risulta autonomo e indipendente per quanto riguarda la sottoscrizione delle commissioni. Se si fa una proporzione con le date relative alle prime commissioni di Farinati, i dati sembrano combaciare: il lasso di tempo tra l'ipotetica fine della formazione di Farinati presso Giolfino nel 1540 e la prima commissione per palazzo Verità ai Leoni è di circa sei anni. MARINELLI 1988, p. 145; SMITH 2000, p. 378-381; AIKEMA 2014, p. 21.

³⁹⁰ DALLA COSTA, 2014, p. 371.

³⁹¹ Cfr. Cat. 24

autonomo in un momento tardo della sua carriera e di essere quindi riconosciuto e tassato come maestro di bottega solo dalla metà degli anni Settanta³⁹².

Bisogna però tener conto del fatto che già nelle prime registrazioni del 1573, emerge la figura di un artista che poteva sfruttare rapporti fidelizzati con una committenza di alto profilo sociale, dato non secondario se fino a quel momento Paolo sembra non risultare nell'elenco degli artisti attivi in città.

Dall'estimo successivo, nel 1584, Paolo Farinati risulta annoverato come *pictor* nella contrada di San Paolo e la tassazione complessiva è calcolata sulla somma di 8 soldi³⁹³, nell'ordine quindi delle cifre medie estrapolate dalla ricerca di Tagliaferri presso l'Archivio di Stato di Verona. Nel corso dei successivi undici anni, la crescita diventa continua, fino a toccare i 10 soldi nel 1595, un ammontare piuttosto cospicuo per un pittore che lavorava in ambito strettamente locale nella seconda metà del Cinquecento. Durante lo spoglio dei faldoni del Registro, dal momento che la figura di Paolo compare solamente in seguito all'estimo del 1572, si è deciso di tentare un'analisi delle registrazioni precedenti, partendo da una data in cui si potrebbe ipotizzare concluso il periodo di prima formazione del Farinati e l'inizio del suo lavoro come *pictor* maturo e indipendente. A margine di queste considerazioni biografiche sul pittore, sorge infatti un ulteriore dubbio inerente alla questione della produzione paterna, scaturito dallo spoglio degli estimi del 1558: Paolo è figlio di Giovanni Battista di Cristoforo registrato come «Batta pictor q. d. farinatis»³⁹⁴, tassato per 9 soldi e residente nella contrada di San Vitale nella quale, probabilmente, era attiva già da almeno un decennio la sua bottega. La tassazione risulta essere più alta rispetto alla media dei pittori coevi e sembra dunque suggerire un'attività piuttosto radicata nel tessuto cittadino. Perché di questo pittore non esistono opere firmate a Verona ma le chiese e i palazzi privati della città vedono una sovrabbondanza di opere del figlio? Se si fa riferimento al catalogo di opere firmate e datate di Paolo, si riscontrano già sei commissioni di grande rilievo entro la data del 1558: il fregio con le *Guerre tra gli Sciti e i Perisiani*³⁹⁵ di palazzo Verità ai Leoni del 1545-1550, il *San Martino*³⁹⁶ del Duomo di Mantova del 1552, le quattro grandi tele per il

³⁹² Nell'ambito della partecipazione dei membri della famiglia all'attività della bottega va ricordato che i figli, meno artisticamente dotati del padre ma assidui lavoratori, rimasero al fianco di Farinati per tutta la carriera – anche se non furono tutti costantemente operosi, motivo per cui Paolo fu costretto a modificare in diverse occasioni il suo lascito testamentario –, realizzando a più mani, come meri esecutori, una gran mole di opere ideate dall'ingegno del maestro. Una tradizione, quella di collaborare con i propri famigliari, fortemente impiegata soprattutto in ambito veneto e che, nel caso di Farinati, sembra seguire una tradizione inaugurata dal padre.

³⁹³ Archivio di Stato di Verona, Antico Archivio del Comune, Ufficio del registro, n°268.

³⁹⁴ Archivio di Stato di Verona, Antico Archivio del Comune, Ufficio del registro, n° 266, p. 457.

³⁹⁵ Cfr. Cat. A1

³⁹⁶ Cfr. Cat. 2

presbiterio della chiesa di Santa Maria in Organo a Verona³⁹⁷, datate tra il 1556 e il 1558, e la pala con l'*Annunciazione* della chiesa di San Nazaro e Celso del 1557³⁹⁸. Come è già stato preannunciato, in questo lasso di tempo Paolo non compare negli estimi ma risulta registrato invece, il padre Giovanni Battista fino al 1558, che viene tassato per un ammontare ben superiore rispetto alla media dei *pictor* veronesi³⁹⁹, ossia su un ammontare di 9 soldi⁴⁰⁰. Si vedano di seguito le medie di tassazione pro capite della seconda metà del secolo:

Anno	Numero pittori	Estimo totale (soldi)	Media (soldi)
1545	25	208	8.4
1558	34	241	7
1605	33	236	7.1

Tenendo conto di queste informazioni e della cronologia delle opere di Farinati, si può ipotizzare dunque che Paolo avesse compiuto una prima formazione presso Nicolò Giolfino, che gli aveva permesso di conoscere e sperimentare nuove espressioni artistiche – non solo di respiro locale – al fianco di un pittore che aveva portato a Verona modelli e suggestioni stilistiche d'oltralpe; dall'altra, mantenendo uno stretto rapporto con Michele Sanmicheli, aveva potuto corroborare i rapporti – probabilmente già in parte consolidati grazie al lavoro della bottega paterna – con una committenza eterogenea e con molteplici realtà cittadine. Queste questioni sono sicuramente alla base del continuo oscillare della produzione di Paolo tra le suggestioni – non solo formali e stilistiche ma anche iconografiche – centro-italiane e quelle più tipicamente venete, a lui più vicine e congeniali.

È perciò plausibile che, contestualmente a questa prima apertura verso ambiti artistici collaterali, il giovane Farinati, stanziato a Verona, abbia continuato ad affiancare il padre che, con una bottega già avviata, gli diede la possibilità di divenire un capace amministratore dell'attività fino a quando – forse proprio in occasione della morte di Giovanni Battista o, più probabilmente, a causa dell'età senile del genitore – non avvenne il definitivo passaggio di testimone; così Paolo, ufficialmente Maestro dalla

³⁹⁷ Cfr. Cat. 3-4; 7-8.

³⁹⁸ Cfr. Cat. 5.

³⁹⁹ ZAMBONI 1925, pp. 28-29; TAGLIAFERRI 1966, p. 151.

⁴⁰⁰ Archivio di Stato di Verona, Antico Archivio del Comune, Ufficio del registro, n° 266, p. 457.

metà degli anni Settanta del Cinquecento, perpetuò la tradizione familiare, iniziando anche i suoi figli, Orazio e Giambattista, all'arte della pittura.

1.3.4 I pittori veronesi della cerchia di Sanmicheli

Alla luce del quadro economico fin qui delineato, si ritiene necessario restringere il campo di indagine al gruppo di pittori che fu a stretto contatto con il contesto farinatesco e attivo, a Verona e nei territori limitrofi, alla metà del Cinquecento. Il criterio di scelta delle personalità pittoriche da indagare si è basato, in prima battuta, sulla sola “collaborazione”⁴⁰¹ certa di quattro artisti veronesi per la stessa committenza, ossia l'episodio mantovano già precedente discusso⁴⁰², per il quale furono incaricati Paolo Veronese⁴⁰³, Domenico Brusasorzi⁴⁰⁴, Paolo Farinati⁴⁰⁵ e Battista Del Moro⁴⁰⁶, i primi tre dei quali sono ricordati da Vasari come artisti prediletti dall'architetto Michele Sanmicheli⁴⁰⁷, che era solito promuoverli nell'ambito delle sue conoscenze⁴⁰⁸; si ritiene infatti che egli, insieme al vescovo Giberti, fosse stato promotore⁴⁰⁹ del contatto tra i quattro pittori e il prefetto delle fabbriche ducali mantovane⁴¹⁰, a capo del cantiere del Duomo di San Pietro a cui le tele erano destinate.

⁴⁰¹ Non si tratta di una vera e propria collaborazione, in quanto ognuno dei pittori citati era stato incaricato di produrre un'opera singola che avrebbe però dovuto far parte di un ciclo di pale raffiguranti dodici santi da collocare nelle cappelle della chiesa di San Pietro. Si può però considerare che tale attività avesse portato i quattro pittori almeno a un primo confronto progettuale, dato che sembrerebbe avvalorato dalla richiesta di pagamento, redatta a quattro mani, per il cardinale Ercole Gonzaga (Archivio Storico Gonzaga, Mantova, EN., XLI, n. 2). Tale ipotesi è inoltre suffragata dalla questione del cambiamento del progetto iniziale da parte sia di Veronese che di Farinati testimoniato dallo scarto figurativo evidente tra il disegno e la pala finita. Si veda SUEUR 1993, pp. 98-100 e PERETTI, 1998, p. 94 per il disegno realizzato da Paolo Farinati; BROWN, 2014, p. 64, scheda 1.14 e bibliografia precedente per il disegno di Paolo Veronese.

⁴⁰² Archivio Storico Gonzaga, Mantova, EN., XLI, n. 2; CALIARI 1888, pp. 16-17 nota 3; PERETTI 1998, p. 94; DAL FORNO 1965, p. 26-27; PUPPI 1968, p. XII; AIKEMA 2014, pp. 22-23; DALLA COSTA 2014, p. 371.

⁴⁰³ Per una biografia di Paolo Farinati si veda AIKEMA, 2014, pp. 21-36 e bibliografia precedente; per il regesto DALLA COSTA, 2014, pp. 371-377.

⁴⁰⁴ BARBIERI, ad vocem Domenico Brusasorzi in Dizionario biografico degli italiani 1972, volume 14.

⁴⁰⁵ BALDISSIN MOLLI, ad vocem Paolo Farinati in Dizionario biografico degli italiani, 1995, volume 45.

⁴⁰⁶ GUZZO, ad vocem Battista Del Moro in Dizionario Biografico degli italiani, 1986, volume 32. Battista Del Moro testò una prima volta nel 1567 a Verona (VIANA 1933, p. 84) e nel 1573 a Venezia, quando fu residente in Santa Maria Formosa. Nel 1574 risulta già deceduto (BRENZONI 1972, p. 123; LUDWIG 1911, p. 117).

⁴⁰⁷ VASARI 1984 [1568], vol. V p. 370-379.

⁴⁰⁸ VASARI 1984 [1568], V, p. 377-379; per approfondire la questione della promozione dei pittori veronesi da parte di Sanmicheli si veda MOLTENI, 2013, p. 21-23 e MOLTENI 2013, p. 21; ZAMPERINI 2013, pp. 29-42 e p. 82 nota 44.

⁴⁰⁹ È noto dal profilo stilato da Vasari su Sanmicheli che l'architetto era solito promuovere i giovani artisti nell'ambito di committenze di rilievo come per esempio gli affreschi della villa Soranza per cui egli intercedette a favore di Paolo Veronese e Giambattista Zelotti. Si veda GISOLFI 2014, p. 95 e bibliografia citata.

⁴¹⁰ Per approfondire la questione relativa al passaggio di testimone del ruolo di prefetto delle fabbriche ducali a Mantova – affidato in un primo momento dal cardinale Ercole Gonzaga a Giulio Romano e alla morte di costui prima a Battista da Covo e in seguito, nel 1549, a Giovanni Battista Bertani – si veda TRINCANATO 2014, pp. 13-15 e bibliografia citata.

Di queste quattro personalità non è possibile prendere in considerazione, ai fini di uno studio comparativo, la figura di Paolo Veronese che, spostandosi a Venezia già in giovane età, non risulta in alcun modo presente negli estimi veronesi⁴¹¹; egli infatti, stabilendo la sua bottega in laguna, fu soggetto alle dinamiche di un mercato di più ampio respiro e a regole di tassazione distinte rispetto a quelle veronesi. Ai fini della ricerca, risulta invece di gran lunga interessante indagare gli aspetti economici della produzione di un pittore che aveva svolto la sua attività decorativa per una committenza maggiormente rilevante influente in territorio veneziano, rimanendo però cittadino veronese per l'intera carriera e dunque soggetto alla tassazione locale. Ricordato anch'esso nella vita sanmicheliana, Bernardino India⁴¹², è una figura essenziale per sviluppare tale raffronto poiché egli, pur mantenendo saldo il legame con la sua terra d'origine, fu impiegato in diverse occasioni nelle fabbriche palladiane; questo dato consente infatti il paragone degli introiti di professionisti legati alle dinamiche di un ambito strettamente locale a quelle di un artista che poteva vantare una tale celebrità – legata perlopiù a una specifica tipologia figurativa, ossia quella delle grottesche – da essere chiamato a più riprese nei cantieri vicentini legati ai progetti di Andrea Palladio⁴¹³. Prendendo dunque come riferimento gli estimi veronesi successivi al 1552⁴¹⁴, si riportano di seguito i fattori economici relativi agli artisti sopracitati.

Artista	1558	1572	1584	1595
Paolo Farinati (1524-1606)	Non registrato ⁴¹⁵ (Giambattista Farinati 9 soldi)	Non registrato	8 soldi	10 soldi

⁴¹¹ Paolo Veronese è registrato nella bottega di Antonio Badile fino al 1542 e risulta prendere casa e bottega a Venezia nel 1555; non comparando mai in maniera autonoma negli estimi veronesi, non viene perciò preso in considerazione in questa indagine. Per il registro di Paolo Veronese si veda DALLA COSTA 2014, p. 371.

⁴¹² Sulla figura di Bernardino India si veda il profilo biografico stilato da SERAFINI, 2004, volume 62. Il pittore nel 1552 si trasferisce a Vicenza, dove lavora – nell'ambito delle commissioni palladiane – a stretto contatto con Anselmo Canera e Bartolomeo Ridolfi. Si sposa a Verona nel 1555 (FAINELLI, 1909, p. 175) e nell'anagrafe del 1583 risulta residente a Verona (FAINELLI, p. 179). Muore nel 1590 con testamento 29 agosto 1589 (FAINELLI, p. 182).

⁴¹³ Per un profilo biografico completo si veda FAINELLI, 1909, pp. 175-182.

⁴¹⁴ AsVr, Antico Archivio del Comune, Ufficio del registro, n° 266 (1558), 267 (1572), 268 (1584), 269 (1595).

⁴¹⁵ È registrato invece il padre, Giovanni Battista Farinati, per un ammontare d'estimo di 9 soldi.

Battista Del Moro (1510?- 1573 circa)	6 soldi	deceduto	deceduto	deceduto
Domenico Brusasorzi (1515- 1567)	8 soldi	deceduto	deceduto	deceduto
Bernardino India (1528- 1590)	10 soldi	10 soldi	10 soldi	deceduto

Scorrendo questi dati, la registrazione della situazione economica della bottega dei Farinati risulta in continua oscillazione dal 1558 al 1595, vedendo un'unica lacuna nel 1572, anno precedente all'inizio delle registrazioni delle prime commissioni documentate del pittore. Nonostante Paolo infatti compaia solo dall'estimo dell'anno 1584, il padre Giovanni Battista è attivo come *pictor* nel 1558 e viene tassato per una cifra di 9 soldi, una somma piuttosto ragguardevole se paragonata sia alla tassazione di Del Moro che a quella di Brusasorzi, ormai entrambi quarantenni e affermati nel panorama artistico cittadino. Sebbene non sia nota la cronologia della vita di Giovanni Battista, gli studiosi ritengono verosimile fissare una presunta data di nascita intorno al alla metà degli anni Ottanta del Quattrocento⁴¹⁶, ipotesi avvalorata dalla scomparsa del pittore negli estimi del 1572, momento in cui l'uomo sarebbe stato ultranovantenne. Al fine di inquadrare la questione dello sviluppo della bottega farinatesca, si evidenziano inoltre altre due vicende legate al lasso di tempo che intercorre tra il 1572 e il 1573: in primis l'inizio delle registrazioni del *Giornale*⁴¹⁷ e, in secondo luogo, la supplica di Paolo al Podestà di Verona, Giacomo Foscarini, per il rinnovo dell'affitto dei locali, presso il palazzo del Podestà, entro cui era alloggiata in quegli anni la sua bottega⁴¹⁸. L'intreccio di queste notizie, pur in mancanza di documenti anagrafici precisi relativi alla vita del padre e alla giovinezza di Paolo, lascia pochi dubbi sulla questione del passaggio dell'attività da Giovanni Battista al figlio entro gli anni Ottanta del Cinquecento che assunse all'età di circa 50 anni la veste di Capo bottega.

⁴¹⁶ DAL FORNO 1965, p. 20.

⁴¹⁷ La prima registrazione del *Giornale* è datata 10 ottobre 1573 e riguarda il trittico raffigurante la *Deposizione di Cristo, Le tre Marie al sepolcro* e *Gli Apostoli presso la tomba* (Cat.24), eseguito da Paolo per la chiesa dei Cappuccini di Verona dove viene descritto da Ridolfi nel 1617, durante la sua visita in città. RIDOLFI 1648, p. 133; SIMEONI 1908, p. 49, n.1; PUPPI 1968, p. 3 nota 2.

⁴¹⁸ ASVr, Atti dei Rettori Veneti, vol. 105, f. 117. SIMEONI 1907, p. 127; PUPPI 1968, p. XIII, nota 12.

Si noti inoltre che un artista come Bernardino India che, fin dal principio, poté vantare l'aggiudicazione di una serie di committenze di rilevante profilo artistico è tassato, nel 1558, per 10 soldi, cifra più vicina a quella di Giovanni Battista Farinati che non a quella di Del Moro – anch'egli impiegato nei cantieri palladiani – o a quella dell'ormai celebre Domenico Brusaporzi.

Alla luce di questa analisi, si rileva però un'incongruenza relativa alla produzione, in quanto attualmente non si conserva alcuna opera attribuita a Giovanni Battista mentre risulta di gran lunga cospicua la produzione di Paolo. Si deve considerare che la questione relativa alla figura del pittore, soprattutto per quanto riguarda gli ambiti locali come quello veronese, è piuttosto complessa e articolata: non tutti coloro che venivano registrati come *pictor* infatti sono da intendersi come pittori a tutti gli effetti. Esistevano infatti, a partire soprattutto dalla fine del Quattrocento, diverse qualificazioni nell'ambito della pittura che portavano moltissimi artisti – soprattutto quelli qualitativamente meno dotati – a specializzarsi in una particolare tipologia artistica; una molteplicità di specializzazioni erano spesso richieste anche all'interno di un'unica bottega, nella quale il maestro e gli allievi si dividevano le mansioni al fine di realizzare un numero cospicuo di opere in tempi relativamente brevi⁴¹⁹. In particolare nelle città periferiche, come nel caso di Verona, è frequente incontrare la figura dell'artigiano-decoratore, ossia quell'ibrido tra due figure professionali, che possedeva la qualifica di *pictor* ma che, nel contempo, si occupava di lavori manuali e di decorazione complementare, come ornamenti per i mobili, strutture effimere per gli apparati celebrativi delle chiese o sommarie pitture ad affresco. Vista la propensione di Paolo alla produzione di pitture murali e opere decorative di mero artigianato⁴²⁰ non è dunque da escludere che la bottega paterna, legata fin dal principio a questo ambito di produzione, meno nobile, fosse stata fino alla metà del Cinquecento un punto di riferimento per quella parte di committenza che necessitava di artigiani specializzati nell'esecuzione di pittura decorativa. Si noti inoltre che nello studio di Luciano Rognini sulle arti minori a Verona nel primo Cinquecento⁴²¹, ampio spazio viene dedicato agli apparati decorativi della sacrestia di Santa Maria in Organo; tra gli artigiani l'autore ipotizza la presenza del padre di Paolo Farinati, in qualità di pittore che aveva procurato i colori per la realizzazione delle pitture

⁴¹⁹ In ambito veneto questa consuetudine era particolarmente sviluppata nelle realtà non solo di grande rilevanza ma anche nelle botteghe familiari di aree territoriali provinciali. Sull'argomento si veda AIKEMA, TAGLIAFERRO, MANCINI, MARTIN 2011, pp. 60-71 e 111-131.

⁴²⁰ Nel Giornale sono annoverate diverse opere legate all'ambito artigianale che saranno discusse nel paragrafo *Questioni di stile: produzione e profitto*.

⁴²¹ Si veda in particolare il capitolo dedicato alla sacrestia di Santa Maria in Organo. ROGNINI 1980, pp. 601-606.

della sacrestia, dell'armadio, del bancone, della porta, della colonna della Cappella del Corpus Domini e del soffitto della volta⁴²². Sebbene questi pittori-artigiani non siano identificabili con precisione – essendo annoverati nelle note spesa solamente con il nome di battesimo «M^o Bastian sta sul Corso e M^o Bastian suo compagno»⁴²³ e senza alcuna notizia sulla famiglia di appartenenza – sembra però corretta la suggestione di Rognini che riconosce la presenza nel cantiere di Santa Maria in Organo, intorno al 1529, di Giovanni Battista Farinati. La notizia infatti collimerebbe con le osservazioni precedentemente formulate e con la situazione economica che emerge dagli estimi della bottega. Una sua presenza nei principali cantieri artistici, legati all'ambito ecclesiastico, della città spiegherebbe infatti anche le numerose commissioni di dipinti che costellano la produzione di Paolo, soprattutto nei primi anni di attività⁴²⁴. Affermato sul mercato locale come decoratore, è possibile che Giovanni Battista, solo dopo aver compreso l'inclinazione di Paolo al bel disegno, abbia accordato al figlio un'esperienza di formazione più articolata rispetto a quella che poteva offrire l'attività familiare, passandogli le redini della bottega solo in tarda età; in questo modo Giovanni Battista permise la nobilitazione di una realtà che inizialmente si occupava di decorazione pittorica secondaria, incrementando un'attività già particolarmente remunerativa attraverso il bacino di committenti con cui Paolo aveva potuto entrare in contatto grazie alle figure di Giolfino e di Sanmicheli. Ciò che è certo, secondo gli estimi, è che il guadagno del padre nel 1558 era di gran lunga più elevato rispetto ai valori medi di profitto ricavati dai semplici artigiani⁴²⁵ che porterebbe dunque a confermare che si trattasse di un'attività pittorica a tutti gli effetti più che a una produzione meramente artigianale, anche se, in mancanza di opere, non è possibile affermarlo con sicurezza. Negli estimi di Paolo si delinea una continua crescita dell'impresa di famiglia rispetto alla prima registrazione del 1584, tanto che è noto dal *Giornale* che egli, a un certo momento della carriera, iniziò a investire il denaro anche al di fuori della sua attività lavorativa, soprattutto in appezzamenti di terreno⁴²⁶. La sua attività locale nel 1595 lo portò a un estimo di 10 soldi, in linea con i profitti ricavati da India fino a pochi anni prima, grazie alle sue continue collaborazioni ai cantieri delle ville di Palladio. Nell'ottica di una bottega che affiancava la produzione di opere d'arte, perlopiù legata al territorio

⁴²² Ibidem

⁴²³ ROGNINI 1980, p. 604.

⁴²⁴ Si noti che sia nella chiesa di Santa Maria in Organo che nella chiesa di San Nazaro e Celso fu attivo Nicola Giolfino che, identificato da Vasari come maestro di Paolo, aveva probabilmente intessuto rapporti lavorativi con il padre Giovanni Battista; egli aveva forse potuto sfruttare la sua presenza in cantiere per inserire il figlio nella bottega del Giolfino come garzone.

⁴²⁵ LANARO 1982, pp. 56-67.

⁴²⁶ PUPPI 1968, pp. XI-LI.

veronese, a una serie di piccoli lavori di artigianato, che esulavano dalle più comuni mansioni del *pictor*, la crescita dell'attività farinatesca è da considerarsi piuttosto interessante al fine di integrare le attuali conoscenze sulle dinamiche di gestione interna del lavoro e di relazione con la società del tempo.

Al fine di articolare la questione relativa alla rendita della bottega di Giambattista Farinati, risulta illuminante il saggio di Lanaro riguardante la soglia di povertà nella terraferma veneta a metà del Cinquecento, che fornisce numerosi spunti sulla situazione degli artigiani a Verona, con riferimento all'estimo del 1558⁴²⁷. Al di fuori di qualche sporadico caso di stimati per la cifra di 3 soldi, la cifra minima di estimo in tale data è 5-6 soldi, in cui rientrano diverse categorie come i mendicanti, gli infermi, i poveri assistiti dalla carità pubblica, le vedove e tutti coloro che vivevano del prodotto del loro lavoro ma che non possedevano alcun bene⁴²⁸. Quest'ultima categoria comprendeva dai braccianti, agli operai, ai piccoli artigiani, ai mercanti meno facoltosi, fino ai lavoratori meno agiati dei pubblici uffici, ossia tutta quella fascia della società che non possedeva capitali o riserva di denaro e su cui, stimati per una cifra inferiore a 6 soldi, non gravava la tassazione diretta degli introiti⁴²⁹. Coloro che non possedevano alcun bene e che vivevano del profitto ricavato dal proprio lavoro manuale infatti, erano iscritti alle cifre minime di 5 e 6 soldi. A proposito di queste categorie di stimati, Lanaro riporta nel suo studio una supplica secentesca al Senato Veneto dei "bombardieri"⁴³⁰ che, in causa contro la classe consigliare veronese, affermano: « li operarii di tutte le sorti che non possedono ne beni ne noegotii, che hanno solo la sua vita per industriarsi, per guadagnarsi il vitto per la sua famegia, di questi sono sempre stati adimandati dall'estimo privato in soldi 5. Ancora quelli che hano casa propria per suo uso sono sempre stati adimandati dall'estimo privato in soldi 6. Ancora quelli ch'era Artisti, che havevano bottega, come principio di bottega, per poca cosa di traffico sono sempre stati adimandati di questo estimo privato in soldi 6»⁴³¹, specificando in questo modo che la pratica degli estimatori di non quantificare direttamente le proprietà degli stimati e i loro beni preziosi, causava incresciose disuguaglianze tra gli artigiani che risultavano afferenti alla stessa fascia socio-economica anche se, alcuni di essi, erano proprietari di beni e immobili ad uso lavorativo e privato. Stando a questi documenti, una famiglia di

⁴²⁷ L'autore specifica che la scelta dell'anno 1558 dipende dalla volontà di indagare un momento di vita cittadina normale, non offuscato da crisi sociali ed economiche, al fine di riprodurre il più fedelmente possibile la situazione economica quotidiana dei meno abbienti a Verona nel corso del secolo. LANARO, 1982, pp. 48-49.

⁴²⁸ LANARO, 1982, p. 50.

⁴²⁹ Ibidem

⁴³⁰ LANARO 1982, p. 52.

⁴³¹ ASVr, *Antico Archivio del Comune*, processi, b. 88 n. 2.201, cc. non numerate.

pittori con un bacino commerciale limitato all'ambito locale nel 1558 era di consuetudine stimata per sei soldi, fascia economica al limite minimo al di sopra della soglia di povertà stabilita dagli amministratori della città. Ancora una volta dunque si ha la conferma che Giovanni Battista Farinati, con un estimo di nove soldi, fu tassato per una somma largamente superiore alla cifra a cui afferivano le botteghe di artisti a Verona – come ad esempio quella di Battista Del Moro – lasciando aperta la spinosa questione della produzione, di cui non si conosce attualmente alcuna opera superstite.

L'unico estimo di Giovanni Battista, che compare solamente nell'anno 1558, lascia una lacuna consistente sull'economia dell'attività artistica precedente a quell'anno. Tali fattori però delineano un'esponenziale crescita della bottega farinatesca – legata probabilmente alla crescente qualità del prodotto commercializzato – proprio in relazione alla presenza di Paolo. Non è da escludere dunque che una primaria vocazione artigiana dell'attività del padre – forse non stimato fino al 1558 poiché l'introito non superavano il margine minimo imposto dal governo cittadino⁴³² – sia in seguito sfociata in una vera e propria realtà pittorica grazie alle notevoli capacità disegnative del figlio, che aveva potuto elevare il ruolo della bottega familiare nel mercato veronese, sfruttando ciò che aveva appreso durante la prima formazione. In questo senso, il ruolo apparentemente marginale del padre diventa invece punto cardine dello sviluppo dell'attività di famiglia poiché, grazie alla sua lungimiranza, aveva gettato le basi per una crescita sostanziale della bottega lasciata in eredità a Paolo.

1.3.5 Questione di stile: produzione e profitto in una realtà artistica provinciale

Dopo aver tracciato il profilo economico della bottega dell'artista nel momento dell'ipotetico passaggio di testimone tra padre e figlio, è doveroso inquadrare l'attività che in essa si svolgeva, sfruttando l'essenziale risorsa rappresentata dall'edizione critica del *Giornale*⁴³³. La natura tecnica delle registrazioni, che si sviluppano secondo il classico schema del *dare-avere*⁴³⁴ permette di ricostruire innanzitutto la natura delle committenze ma soprattutto le tipologie di opere commercializzate che, nel caso di un'attività locale come quella farinatesca, è di fondamentale importanza per comprendere i molteplici ambiti di produzione entro cui si muoveva l'artista. È noto, grazie agli studi già affrontati in passato sulle botteghe degli artisti a conduzione familiare⁴³⁵, che le attività che

⁴³² LANARO 1982, pp. 56-66.

⁴³³ L'edizione critica di Puppi del 1968 si presenta come strumento essenziale per la ricostruzione dell'attività di bottega dal 1573 al 1606.

⁴³⁴ La stessa struttura si rileva nel *Libro secondo* di Francesco e Jacopo Bassano. MURARO 1992, pp. 5-6.

⁴³⁵ Si veda il caso del libro dei conti della famiglia Bassano che, come tipologia di bottega, è affine, per tipologia di produzione e gestione dell'attività, a quella farinatesca; il manoscritto è stato studiato e edito

avevano un respiro strettamente locale, pur potendo godere in certe occasioni di committenze più elitarie, in altri casi dovevano occuparsi di lavori di puro artigianato, che venivano pagati non solo mediante il saldo in denaro ma anche con pratiche di baratto di materiali, oggetti e servizi. Da questo punto di vista il caso dei Farinati è piuttosto interessante poiché, in diverse occasioni, il pittore registra lavori che esulano dal più nobile ambito pittorico per avvicinarsi invece alla produzione di opere di arte applicata, spesso corredando le rilevanti commissioni della nobiltà cittadina – come un ampio ciclo ad affresco – con prestazioni di tipo più artigianale.

Al fine di comprendere quale fosse il valore attribuito da Paolo alla sua produzione è innanzitutto essenziale rileggere il *Giornale* da un punto di vista economico, classificando le diverse tipologie di opere annoverate nell'ampia produzione registrata secondo l'ammontare del profitto ricavato e, in un secondo momento, raffrontando tale sistema economico con quello di altri registri ancora esistenti, in particolare con il *Libro secondo dei Bassano*⁴³⁶. Nonostante *Il libro dei conti del Guercino*⁴³⁷ sia di grande rilevanza per comprendere come si intrecciavano le dinamiche di committenza e di produzione all'interno di una bottega, è immediatamente chiaro che esso non possa essere un riferimento per lo studio del registro di Farinati in quanto si incorrerebbe in una imprecisione metodologica che rischierebbe di falsare lo studio. Innanzitutto, la struttura del libro risulta differente: nel caso di Farinati si tratta infatti di un registro su doppia colonna del *dare-avere*⁴³⁸, che in qualche caso esula dal ristretto ambito della produzione, inserendo notizie su scambi di servizi manuali o di investimenti personali di denaro⁴³⁹ mentre, per quanto riguarda Guercino, si tratta solamente di un lungo elenco di registrazioni⁴⁴⁰ riguardanti i pagamenti delle opere prodotte. Già da questa prima differenza strutturale si evince la difficoltà di comparare due mondi così diversi che, dal

da Muraro (MURARO 1992). Altri casi noti di registri di bottega di cui si possiedono frammenti e memorie, sono quelli di Lorenzo Lotto e di Guercino. Il registro di Lotto è stato oggetto di una recentissima ricerca di dottorato sfociata nella pubblicazione *Lorenzo Lotto. Il libro di spese diverse* nel 2017 (DE CAROLIS 2017). Nel 1997 è stata invece pubblicata per la prima volta l'edizione critica del giornale di Guercino (GHELFI 1992). Entrambi i registri però si muovono su un altro livello di produzione artistica, sia per quanto riguarda i parametri economici di vendita sia per la natura, a tratti più narrativa, dell'identità dell'artista. Sono perciò interessanti spunti di approfondimento della materia ma non possono essere validi strumenti di raffronto per il giornale di Farinati.

⁴³⁶ Le edizioni critiche dei registri di bottega a cui si fa riferimento sono il giornale di Lorenzo Lotto (ZAMPETTI 1969; DE CAROLIS 2017), di Giovanni da Udine (CARGNELUTTI 1987), della famiglia Da Ponte (MURARO 1992) e quello di Guercino (GHELFI 1997).

⁴³⁷ GHELFI 1997 pp. 19-26.

⁴³⁸ PUPPI 1968, pp. XXXV-XLVIII.

⁴³⁹ Il caso del giornale di bottega di Marcantonio Franceschini sembra essere più affine a quello di Farinati in relazione al tipo di registrazione effettuata dal pittore. Franceschini infatti annota, come succede nel caso di Paolo, numerose notizie riguardanti scambi di materiali, baratto di oggetti e di servizi, produzione di opere di arte applicata e di lavori prettamente artigianali. Per una bibliografia sintetica si veda ZUCCHINI 1942, pp. 66-71; GHELFI 1997, p. 47-48.

⁴⁴⁰ GHELFI 1997, pp. 24-26.

punto di vista economico, hanno poche similitudini da poter discutere. Il secondo parametro, che non permette il confronto, è la valutazione che l'artista fa del suo lavoro, al fine di stabilire il prezzo⁴⁴¹ delle opere: se il primo, come si vedrà successivamente nello specifico, pondera il valore secondo una serie di fattori tecnici e soprattutto in relazione ai materiali di produzione, il secondo invece calcola la somma di denaro da incassare in base al numero di figure⁴⁴² richieste dalla committenza e realizzate nell'opera finita. Queste differenze non sono solamente sintomo di due approcci diversi all'organizzazione della bottega ma anche la manifestazione di due mondi artistici molto differenti: da una parte i Farinati, che gestiscono, nel corso del Cinquecento, una bottega legata alla vita locale veronese – sia dal punto di vista della tipologia di opere prodotta sia per quanto riguarda le questioni economiche afferenti al pagamento della commissioni – dall'altra Guercino, un artista che si staglia nel panorama artistico centro-italiano del Seicento con un profilo professionale di grande rilevanza sociale, attivo entro un mercato di più ampia copertura territoriale e in continuo rapporto con la più influente committenza⁴⁴³ dell'epoca in ambito centro-italiano. Si consideri inoltre che trattandosi di due secoli e ambiti territoriali diversi anche la questione della monetazione e della variazione di valore del denaro potrebbe produrre alcune imprecisioni di valutazione. Tale analisi mette perciò in luce la necessità di confrontare il *Giornale* di Paolo Farinati con un caso più affine, sia a livello economico che territoriale, al fine di proporre un discorso metodologicamente corretto. Dal punto di vista dell'organizzazione dell'analisi, si farà invece ampio riferimento al lavoro di Ghelfi, basando il lavoro sulla valida struttura proposta dalla studiosa che propone un'indagine per argomento, esaminando la storia e la struttura del registro, la variazione dei prezzi e infine la committenza.

Il libro dei conti verosimilmente più affine a quello della bottega dei Farinati risulta essere quello della famiglia Da Ponte che, pur avendo raggiunto nel corso del Cinquecento il fruttuoso mercato artistico veneziano, era rimasta fortemente connessa alla realtà economica locale di Bassano del Grappa⁴⁴⁴. Come viene specificato da Muraro, si riscontra solo una lieve differenza tra i due giornali per quanto riguarda l'articolazione delle registrazioni⁴⁴⁵, dal momento che Farinati inserisce di frequente questioni che esulano dalla pura produzione pittorica mentre sia Francesco che Jacopo si attengono a annoverare solamente i pagamenti delle opere vendute. Considerando però la tipologia

⁴⁴¹ GHELFI 1997, pp. 26-36.

⁴⁴² GHELFI 1997, p. 27.

⁴⁴³ GHELFI 1997, pp. 36-42.

⁴⁴⁴ MURARO 1992, p. 15.

⁴⁴⁵ MURARO 1992, p. 6.

di lavoro svolto all'interno della bottega e il sistema economico su cui essa si basava, sembra evidente si tratti di due realtà di gestione particolarmente affini, elemento che risulta essenziale al fine di tracciare una linea di contatto tra i due sistemi produttivi e l'approccio dei pittori alle richieste della committenza.

Il libro dei conti dei Da Ponte⁴⁴⁶ è il secondo fascicolo di una serie di quattro registri in cui sono state annoverate le commissioni ascrivibili al torno d'anni compreso tra il 1511 e il 1588⁴⁴⁷, con le annotazioni di Francesco Da Ponte in un primo momento e in seguito, dopo il passaggio della bottega alla conduzione del figlio, quelle di Jacopo. Alla luce di questa considerazione, l'assenza delle prime trentacinque pagine⁴⁴⁸ del *Giornale* di Farinati potrebbe suggerire una situazione affine a quella del registro dei Da Ponte: trattandosi anche in questo caso di una realtà artistica a gestione familiare, è probabile che il fascicolo ritrovato da Simeoni, sia quello relativo alla conduzione di Paolo della bottega e che la parte precedente fosse invece legata in gran parte all'attività del padre, perduta dopo la sua morte. Il secondo criterio che rende questi due manoscritti raffrontabili è, come già anticipato, la questione del sistema economico che sta alla base della gestione dell'attività: si evince infatti che entrambe le realtà artistiche erano legate a tariffe affini a quelle proposte dalle botteghe artigiane locali – anche se il guadagno annuale era generalmente superiore – ma palesemente inferiori rispetto ai parametri delle attività operanti nei centri urbani di maggior rilevanza. In un centro come Venezia inoltre, la qualifica professionale e la specializzazione in un determinato ambito artistico ponevano dei limiti molto rigidi rispetto alle tipologie di opera che gli iscritti alla corporazione potevano produrre, sottoponendo le botteghe ad un continuo controllo da parte della gilda, che vigilava su tutte le aree di competenza che rientravano nella sfera dell'arte e dell'artigianato⁴⁴⁹. Tale suddivisione non era invece presente nei centri secondari, come Verona e Bassano, dove i pittori si occupavano solitamente di numerosi lavori di artigianato che esulavano dalla pura pratica pittorica⁴⁵⁰ e che portano ad

⁴⁴⁶ Nonostante il ritrovamento nel 1907 da parte di Gerola di una ricevuta di pagamento attribuibile alle registrazioni di bottega di Francesco Dal Ponte, il *Libro secondo* è stato considerato perduto fino al recente rinvenimento dell'intero fascicolo presso la famiglia Brocchi-Colonna da parte di Muraro.

GEROLA 1907, IV, pp. 97-98; MURARO 1992, p. 5.

⁴⁴⁷ MURARO 1992, p. 6.

⁴⁴⁸ PUPPI 1968, p. 35, nota 99.

⁴⁴⁹ L'*Arte dei Dipentori* era l'organo preposto alla vigilanza della produzione di ogni iscritto alla corporazione, che vedeva al suo interno una vasta gamma di specializzazioni tra cui, ad esempio, i miniatori, i disegnatori, i doratori ecc. MURARO 1992, p. 11.

⁴⁵⁰ Tra le commissioni registrate dai Bassano nel libro di bottega compaiono non solo pratiche di doratura, ricamo, falegnameria ma anche la decorazione di opere di arte applicata come armi, insegne, cornici, ceri, gonfaloni e addirittura statuette di zucchero e marzapane. La bottega si occupava inoltre di produrre le carte per le perizie agrimensorie (MURARO 1992, p. 11). Per quanto riguarda Farinati la questione è molto simile, infatti vengono registrate dall'artista moltissime commissioni di vario genere che, nel caso veronese, vengono addirittura saldate al pittore mediante pagamenti in natura (PUPPI 1968, p. XLII-XLIII).

accrescere ulteriormente i punti di contatto tra le politiche di produzione e di vendita delle due realtà. Confrontando i due registri infatti si evince che il sistema di gestione del lavoro era alquanto simile: ad esempio, la produzione delle grandi pale per le confraternite religiose procuravano all'attività i guadagni più ingenti, ossia l'entrata che permetteva la sussistenza della bottega; gli artisti però erano soliti corredare la realizzazione di tali opere con pratiche di basso artigianato – a volte anche coordinando il lavoro di diversi manovali alle loro dipendenze – al fine di essere l'unico mediatore con la committenza, per costruire e mantenere con essa un rapporto di fidelizzazione perpetua⁴⁵¹. A tal proposito, per poter affrontare un discorso di tipo finanziario sul valore attribuito dagli artisti alla propria produzione, è essenziale mettere a confronto i sistemi di monetazione⁴⁵² applicati dagli statuti delle due città in questione⁴⁵³, ponendo così un parametro numerico su cui basare, con le dovute conversioni economiche, la valutazione dell'impianto economico della bottega farinatesca.

I pagamenti delle opere vengono registrati, da entrambe le botteghe, in ducati, scudi, soldi, denari e grosi, rapportando poi il prezzo finale alla lira veneta; nel libro dei conti dei Bassano tali monete hanno, come riportato da Trevisan, i seguenti valori economici⁴⁵⁴:

Ducato	6 Lire e 14 soldi
Scudo	Cambia spesso nome in base alla località di emissione ed è soggetto a numerose oscillazioni di valore
Lira	Sesta parte del ducato, frazionata in 20 soldi
Soldo	12 denari
Denaro o piccolo	Duodecima parte del soldo
Groso	Il valore variava da luogo a luogo. Nei primi decenni del Cinquecento vale 4

⁴⁵¹ MURARO 1992, p. 14.

⁴⁵² A tal fine è stato fondamentale lo studio dell'appendice *Monete, pesi e misure* di Antonio Trevisan ne *Il Libro secondo* di Francesco e Jacopo Dal Ponte che riporta in maniera scrupolosa i valori delle numerose tipologie di moneta che venivano utilizzate nel corso del Cinquecento in ambito veneto. TREVISAN 1992, pp. 389-392.

⁴⁵³ Nel tentativo di confrontare i sistemi di gestione delle due botteghe bisogna tenere conto del fatto che ogni città era legata a un suo peculiare sistema economico, che prevedeva l'utilizzo di svariate tipologie di monete il cui valore medio era oscillante in base agli statuti di governo del centro di riferimento.

⁴⁵⁴ TREVISAN 1992, pp. 389-390.

	soldi. Dunque 31 grossi equivalevano a un ducato.
--	---

In base a questi valori, emerge dunque che i Bassano percepivano per un'opera completa di cornice una media di 400 lire⁴⁵⁵, di cui gran parte era destinata al pagamento della cornice o dell'altare ligneo che, in caso di specifica richiesta, veniva interamente realizzato dalla stessa bottega. I parametri di valutazione dell'opera non erano stabiliti in relazione alle figure dipinte come solevano fare altri artisti⁴⁵⁶, ma venivano invece fissati in base a criteri del tutto artigianali come la qualità e il costo dei materiali e il tempo di esecuzione⁴⁵⁷. Non è un caso che a una pittura murale, che richiedeva brevissimi tempi di esecuzione – se realizzata totalmente a buon fresco – veniva accordato un valore di circa 200 lire e che le cifre richieste per un gonfalone invece si aggirassero intono alle 40- 50 lire⁴⁵⁸; quest'ultimo un importo decisamente sommerso rispetto alle opere da cavalletto. Per proporre un raffronto con la realtà veneziana – tenendo presente le dovute cautele, trattandosi di uno degli artisti di punta del Cinquecento veneto – il prezzo medio di un ritratto realizzato da Tiziano si aggirava intorno alle 150 lire (circa 25 ducati) mentre i Bassano richiedevano, per la stessa tipologia, circa 31 lire⁴⁵⁹. Per quanto riguarda i lavori artigianali a corredo della principale produzione pittorica, su un ammontare annuo della bottega bassanesca di 1080 lire, tali pratiche influivano sulla rendita dell'attività solo per circa 50 lire annue⁴⁶⁰. In sintesi, le rendite delle tre tipologie di opera maggiormente prodotte dai Bassano sono in media:

Dipinti e pale (con cornice)	400 lire circa
Affreschi	200 lire circa
Gonfaloni	40-50 lire circa

Tracciato il prezzario medio della bottega dei Bassano, si sposta a questo punto l'attenzione sul *Giornale* di Farinati al fine di cercare eventuali similitudini nella gestione

⁴⁵⁵ La media è stata tracciata mettendo in relazione il prezzo più basso, 186 lire, con quello più alto, 600 lire. L'oscillazione dipende dalla tipologia dell'opera realizzata, se completa di cornice o solamente il dipinto su tavola o tela. MURARO 1992, p. 15.

⁴⁵⁶ Si veda ad esempio la prassi di vendita di artisti come Guercino e Tiziano.

⁴⁵⁷ MURARO 1992, p. 15.

⁴⁵⁸ Ibidem.

⁴⁵⁹ MURARO 1992, p. 15.

⁴⁶⁰ Ibidem

delle rendite dell'attività. Trattandosi di realtà territoriali venete ma afferenti a due città differenti, è necessario in primo luogo stabilire il valore della moneta a Verona nel lasso di tempo che interessa il registro di Farinati, ossia tra il 1573-1606. Scorrendo le numerose commissioni del *Giornale*, si incontra la registrazione del lavoro di decorazione murale – oggi perduta – di palazzo Miniscalchi, affidato a Paolo da Francesco Miniscalchi in data 29 ottobre 1580⁴⁶¹, che riporta alcuni dati economici di fondamentale importanza per questa ricerca. Vengono annoverati infatti un affresco monocromo con più figure per la prima saletta dell'edificio, per cui vengono richieste al committente 162 lire e 15 soldi e una successiva decorazione a colori per un ammontare di 209 lire e 5 soldi. Tali cifre vengono però riportate da Farinati secondo diverse valute: in lire nel resoconto sommario del lavoro e in ducati nel piccolo paragrafo che descrive l'opera realizzata; questi due dati permettono dunque di ottenere una proporzione che stabilisce il valore della moneta in città. La prima somma di 162 lire e 15 soldi equivale infatti a 35 ducati (è specificato che ogni ducato vale 31 grosi) mentre la seconda, di 209 lire e 5 soldi, equivale a 45 ducati⁴⁶²: il valore del ducato a Verona, nel 1580, è dunque di 4,6 lire, lievemente più basso rispetto a quello fissato da Trevisan per la città di Bassano qualche decennio prima, dove il ducato vale ben 6 lire e 14 soldi. Per trovare riscontro di tale conteggio, si è ricorso a ulteriori ricerche all'interno del registro di Farinati, ricercando altri casi in cui il conteggio viene ponderato in lire e ducati: nel 1584, per saldare alcuni lavoretti di doratura, viene richiesta ad Alessandro Pompei una cifra di 36 lire, ossia 8 ducati⁴⁶³; nel 1587 invece, per le pitture murali di palazzetto Sebastiani, viene fissato un prezzo di 418 lire e 10 soldi, ossia 90 ducati⁴⁶⁴. La proporzione in entrambi i casi porta allo stesso risultato che, con il variare di qualche centesimo, ammonta sempre a 4,5- 4,6 lire per un ducato.

Fissata l'oscillazione della valuta tra Verona e Bassano, si può proseguire con lo spoglio delle commissioni di Farinati che riportano in numerose occasioni dati precisi sull'opera, dai costi sostenuti per l'acquisto dei materiali al prezzo richiesto all'acquirente, al fine di raffrontare l'ammontare medio di ogni tipologia prodotta dalla bottega con quello dei Da Ponte.

La produzione pittorica

⁴⁶¹ PUPPI 1968, pp. 44-47.

⁴⁶² Idem, p. 45.

⁴⁶³ PUPPI 1968, p. 65.

⁴⁶⁴ Idem, p. 71.

Stilando un elenco delle opere di pittura realizzate da Paolo Farinati tra il 1573 e il 1606, emerge la varietà di supporti con cui il pittore era solito lavorare. Sull'intero ammontare della produzione, escludendo le commissioni legate a opere di artigianato o a oggetti di arte applicata, il *Giornale* annovera 86 opere di pittura su supporti mobili, suddivise tra tavole, tele e pietre di paragone. Sebbene i dati relativi alle tecniche artistiche saranno discussi nel capitolo riguardante il profilo tecnico della produzione farinatesca, si può innanzitutto ragionare sulle diverse tipologie catalogate dal punto di vista economico, tentando di capire quale fosse la tipologia di opera più richiesta e che profitto portasse all'attività di famiglia. Si consideri che delle 94 opere registrate nel libro dei conti di Farinati, solo un'esigua parte – che ammonta a 47 pitture – è riconoscibile nel corpus conservato fino a oggi e che molti dei dipinti attualmente esistenti e attribuiti con certezza all'artista⁴⁶⁵ non risultano inclusi nel *Giornale*, elemento che testimonia ancora una volta quanto il registro di bottega sia da considerarsi una finestra parziale sul lavoro complessivo del pittore.

Le pale d'altare realizzate e registrate in questo torno d'anni risultano essere 23, i dipinti su pietra di paragone sono 5, le opere su rame 2 mentre la pittura su tavola registra solo un caso nell'intero *Giornale*; la tipologia di gran lunga più cospicua è dunque quella relativa ai dipinti su tela, che annovera 63 opere di mano di Paolo. Per quanto riguarda i gonfaloni dipinti – dal momento che tali opere comprendono, in ognuno dei casi elencati, lavori di cucitura, doratura e realizzazione di strutture di supporto –verranno discussi nel paragrafo riguardante le arti applicate.

Decisamente interessante risulta lo spoglio delle singole commissioni al fine di tracciare una media dei prezzi imposti dalla bottega per la vendita delle opere. Per quanto riguarda le pale d'altare la richiesta economica varia in relazione a tre fattori principali: il primo è la grandezza del dipinto, la seconda è l'acquisto dei materiali per l'esecuzione della pittura (tele, colori, telai..) e la terza la realizzazione da parte della bottega di cornici lignee o marmoree a corredo della tela. Si prenda come esempio la realizzazione della paletta con il *Santo Stefano*⁴⁶⁶ per la chiesa di Garda, che viene inizialmente stimata da Paolo 100 lire; il committente, lamentando la scarsa disponibilità economica della parrocchia riesce a ottenere uno sconto piuttosto ingente, pagando infine l'opera 70 lire, ammontare da cui però è escluso il lavoro di doratura della cornice che viene conteggiato in un ulteriore saldo di 7 lire⁴⁶⁷. Nel caso di una pala perduta con la *Madonna San Giovanni Battista e San*

⁴⁶⁵ La maggior parte dei casi risulta firmata e datata, alcuni sono siglati, altri riportano la chiocciola in calce.

⁴⁶⁶ Cat.32

⁴⁶⁷ PUPPI 1968, pp. 23-24.

Donato, commissionata da Ludovico Lazise nel 1586, viene precisato dall'artista che l'ammontare totale di 139 lire non è comprensivo della spesa relativa alla cornice, che sarà conteggiata a parte in un secondo momento e di cui però non si hanno poi specifiche⁴⁶⁸. Nel 1593 per la pala raffigurante *San Diego, San Bernardino e Sant'Antonio con il donatore*⁴⁶⁹, commissionata da Pietro Paolo Pancera e oggi conservata presso palazzo Nievo di Vicenza, il pittore registra un compenso di 160 lire, cifra relativa alla sola pittura che viene venduta senza alcuna cornice⁴⁷⁰. L'ultima commissione da considerare – forse quella più interessante dal punto di vista delle specifiche economiche – è quella della *Pala Verzeri*⁴⁷¹ del 1600 in cui il prezzo richiesto è di 297 lire, cifra molto più ingente rispetto a quelle visite fino a questo momento; nella registrazione infatti si puntualizza che Paolo, oltre al dipinto su tela, ha realizzato nella chiesa di Ronco, una cornice marmorea e le decorazioni di quest'ultima per l'altare di destinazione dell'opera⁴⁷². Conteggiando dunque le cifre percepite dal pittore nell'ambito dell'esecuzione di pale d'altare si può definire un introito medio di 234 lire a commissione cifra che, come già specificato in precedenza, è decisamente variabile in base alla grandezza del dipinto e alle spese sostenute dalla bottega in fase di esecuzione. La media dei prezzi delle opere su tela di grande dimensione dunque – si tratta nella maggior parte dei casi di pale d'altare – è di 234 lire, circa 52 ducati, i dipinti di piccola e media grandezza vengono invece valutate intorno alle 60 lire, circa 13 ducati; i dipinti su pietra di paragone e su rame vengono pagati circa 20 lire l'uno, con l'aggiunta di pagamenti in natura di genere alimentare, dal vino al frumento; infine i lavori ad affresco sono registrati con un prezzo che variava dalle 150 alle 250 lire, circa 45 ducati⁴⁷³. Tutte queste cifre sembrano perfettamente in linea con la produzione bassanese, eccetto per le pale d'altare che registrano nel *Giornale* di Farinati un prezzo leggermente più basso. Questo dato è però da esaminare alla luce di due considerazioni. Innanzitutto nel *Giornale* sono raramente segnalati gli acquisti dei colori e delle materie prime per la realizzazione delle opere, elemento che potrebbe portare a considerare il prezzo fissato da Farinati come l'importo relativo alla parte creativa della produzione del dipinto e al costo dei supporti; in secondo luogo si devono tenere presenti le suggestioni di Muraro che specifica come i Bassano fossero soliti vendere le pale dipinte già provviste di cornici decorate o montate su grandi

⁴⁶⁸ Idem, pp. 74-75.

⁴⁶⁹ Cat.79

⁴⁷⁰ PUPPI 1968, pp. 102-103.

⁴⁷¹ Cat.96

⁴⁷² PUPPI 1968, p. 163.

⁴⁷³ I dati economici collimano con la media stimata da Pezzolo in relazione alla valutazione in ducati delle opere di Tintoretto.

altari lignei, da loro stessi realizzati e conteggiati all'interno del prezzo stabilito; questa situazione è molto più sporadica nel caso del *Giornale* di Farinati che non sembra trarre grandi profitti dalle cornici. Queste stime porterebbero dunque a ritenere i prezzi imposti dai due artisti all'interno di uno stesso range di mercato.

Considerando perciò tali introiti in rapporto alla paga giornaliera di un manovale o di un muratore in territorio veneto che era di consuetudine compresa tra i 12 e i 20 soldi al giorno⁴⁷⁴, le cifre guadagnate dai Farinati rivelano una realtà ben più prolifica rispetto a una semplice attività artigianale, che permetteva all'intera famiglia di vivere in maniera agiata e di investire i profitti in compravendite di case e terreni.

La produzione artigianale

Al fine di inquadrare al meglio il lavoro svolto all'interno della bottega, si è scelto di approfondire anche i casi più rilevanti relativi alle attività complementari – collaterali alla pittura su tavola, tela e ad affresco – per creare una panoramica generale sulla produzione artigianale della bottega. È inoltre utile soffermarsi sulla questione dei pagamenti in natura, numerosi e reiterati nel corso degli ultimi trent'anni di lavoro di Farinati; essi infatti sono testimonianza di una gestione ancor più legata alle dinamiche dell'artigianato, rispetto alle vicende dei Bassano.

L'esordio del *Giornale* riguarda, vista la prima commissione nota e registrata nel 1573⁴⁷⁵, il trittico per la chiesa dei Cappuccini, oggi conservato – smembrato – al museo civico di Grenoble e nella parrocchia di Arona⁴⁷⁶, e mostra come la pratica dello scambio fosse ampiamente diffusa anche per commissioni di una certa rilevanza. Il dipinto su tavola infatti viene corrisposto dal frate dell'Ordine attraverso la donazione al pittore di un arpicordo⁴⁷⁷, uno strumento musicale che secondo gli studiosi sarebbe da collegare alla realizzazione della tavoletta decorata a olio raffigurante *Apollo e Marsia*⁴⁷⁸ e conservata attualmente presso il Museo di Castelvecchio di Verona⁴⁷⁹. Proseguendo con lo spoglio delle registrazioni, nel gennaio del 1574 viene annotata l'esecuzione di alcune miniature⁴⁸⁰, molto probabilmente stemmi, per il libro di statuto dei cavalieri, commissionata da un membro della famiglia Della Torre di cui non si conosce però la precisa identità. Di questo testo non è stata conservata alcuna copia, rendendo

⁴⁷⁴ MURARO 1992, p. 14.

⁴⁷⁵ SIMEONI 1908, p. 49.

⁴⁷⁶ Si faccia riferimento alla bibliografia specifica sull'opera riportata alla nota 23 del capitolo *Paulo Farinato valente dipintore* di questo studio.

⁴⁷⁷ PUPPI 1968, p. 4.

⁴⁷⁸ Cat22

⁴⁷⁹ DA PERSICO 1820, II, p. 33; AVENA 1947, p. 49; PUPPI 1968, p. 4.

⁴⁸⁰ SIMEONI 1908, p. 50; Puppi, 1968, p. 6.

impossibile in questo caso il raffronto diretto con l'opera⁴⁸¹ ma ampliando l'ambito di competenza artistica di Farinati anche al mestiere del miniatore. Lo stesso anno risulta l'appunto di un lavoro di carattere strettamente artigianale: la doratura di un oggetto⁴⁸² non meglio specificato che, se messo a confronto con la tradizionale produzione di dipinti, sembra essere decisamente più affine all'attività di un decoratore piuttosto che a quella di un *pictor*.

Per quanto riguarda i pagamenti in natura, gli esempi sono molteplici e nell'anno 1585, si ritrova la prima attestazione di tale pratica: la riscossione di carro di uva, proveniente da Sommacampagna come pagamento di un'opera di difficile identificazione; Puppi ipotizza che tale opera, non pervenuta, potesse verosimilmente far parte del corredo pittorico della parrocchia di Sommacampagna, donata proprio da un membro della famiglia Da Romano⁴⁸³. Lo stesso anno, nell'ambito delle commissioni religiose venne richiesto a Farinati da alcuni membri della famiglia Bellino, un gonfalone con *Cristo deposto e due angeli* per la chiesa di Mazzagatta, del quale erano state realizzate, dalla bottega dell'artista, non sono le figure dipinte ma anche alcune decorazioni a cucito in filo d'oro⁴⁸⁴. Tutti i materiali aggiuntivi – tra cui il filo, i pomelli e gli anelli di aggancio del gonfalone – erano stati procurati dal pittore che annota ogni voce di spesa con grande attenzione⁴⁸⁵. La critica non esclude che per quanto concerne i lavori di cucito avessero partecipato alla realizzazione le donne della famiglia in virtù della natura del mestiere, giudicato inizialmente prettamente femminile ma che, nel corso del Cinquecento vide uno sviluppo ampio anche nell'ambito degli artigiani di sesso maschile, che furono promotori di vere e proprie botteghe finalizzate alla produzione di ornati tessili⁴⁸⁶.

Nel 1577, per la realizzazione degli affreschi per il palazzo Cavicchia in San Paolo, Farinati, in collaborazione con un lapicida di nome Bartolomeo,⁴⁸⁷ ricevette un pagamento misto, in parte in denaro e in parte in natura; dall'annotazione non risultano chiare le dinamiche con la committenza e con il collaboratore ma è noto che tale lavoro permise a Paolo di ottenere a un prezzo di favore sull'acquisto di un grande quantitativo di vino, probabilmente in cambio di un condono di parte del saldo dell'opera realizzata.

⁴⁸¹ PUPPI 1968, p. 6.

⁴⁸² Idem, p. 9.

⁴⁸³ Ibidem

⁴⁸⁴ PUPPI 1968, p. 13.

⁴⁸⁵ PUPPI 1968, p. 13.

⁴⁸⁶ È noto che a tale specializzazione fu dedita la bottega dei Ligozzi che, come nel caso dei Farinati, affiancava alla produzione pittorica una serie di lavori di tipo artigianale. Per una panoramica sulla figura dei ricamatori a Verona si veda MAZZI, 1913, pp. 143-153.

⁴⁸⁷ Riconosciuto da Puppi come Bartolomeo Berton, personaggio che ritornerà nelle registrazioni del Giornale in occasione della realizzazione della lapide di sepoltura del pittore.

Come già anticipato, ripercorrendo le commissioni registrate nel *Giornale*, non sono solo la realizzazione di opere di arte applicata o il baratto di oggetti in cambio di opere del Maestro a suscitare l'interesse degli studiosi; nel 1578 viene infatti registrata da Farinati il saldo di un pagamento mediante una prestazione lavorativa a casa dell'artista; un certo mastro Giovanni Vivaldo e due dei suoi figli lavorarono per tre giorni in casa di Paolo per completare il ponticello di accesso all'orto, una scala e il soffitto di due locali dell'abitazione. Per tale faccenda non viene segnalato alcun pagamento, tanto che gli studiosi interpretano questa vicenda come l'offerta di servizio da parte dei Vivaldo in cambio di un'opera che precedentemente la bottega di Paolo aveva realizzato per la famiglia di artigiani⁴⁸⁸. Pur non essendo nota alcuna commissione specifica da parte di questa famiglia nel registro, viste le circostanze, questa lettura della vicenda sembra la più plausibile e aggiunge un tassello alla questione delle pratiche di baratto attuate dalla bottega in sostituzione dei canonici pagamenti in denaro.

Un anno più tardi, nel 1579, si apre una lunga registrazione di prestiti e pagamenti tra Paolo e un certo Antonio Gabanel – già nominato nel *Giornale* ma sempre nell'ambito di affari estranei all'attività artistica della bottega – in cui si annoverano un gran numero di scambi di generi alimentari, in particolare grano e uva⁴⁸⁹. Nel complesso della vicenda si intuisce che Paolo era solito prestare a Gabanel piccole somme di denaro e che costui, in cambio, era incaricato di portare al pittore, con una scadenza precisa, alcuni carichi di prodotti agricoli, probabilmente di sua produzione. Nel corso dei mesi seguenti il conguaglio delle spese tra i due uomini è continuo – in denari o materie alimentari – fino all'ultima registrazione del marzo 1586, quando Gabanel risulta ancora debitore di Paolo⁴⁹⁰. Nello stesso anno Farinati ricevette 20 *minali* di frumento dal monastero di Santa Maria in Organo, da cui dipendeva la chiesa dei santi Filippo e Giacomo di Roncanova per cui Paolo realizzò una pala⁴⁹¹; dal momento che Farinati aveva più volte lavorato alla realizzazione dei dipinti per la chiesa di Santa Maria in Organo, non si esclude che questa donazione fosse una sorta di “stipendio” in natura, che veniva attribuito al pittore dai monaci in virtù delle numerose prestazioni artistiche che lo avevano coinvolto in passato. Anche per il pagamento del quadro commissionato da Girolamo Mercatin, il pagamento venne finalizzato con una somma di denaro e una

⁴⁸⁸ PUPPI 1968, p. 33.

⁴⁸⁹ PUPPI 1968, pp. 39-41.

⁴⁹⁰ Idem, p. 41.

⁴⁹¹ L'attribuzione della pala raffigurante *Santa Francesca Romana venerata da un monaco olivetano*, detta pala di Roncanova, è stata più volte messa in discussione dopo la prima attribuzione del Simeoni a Farinati. Per una breve bibliografia si veda: SIMEONI 1908, p. 98, n.1; TUA 1912, p. 155; HADELN 1915, p. 272; GEROLA 1919, p. 218; SIMEONI 1953, p. 305; BRESCIANI 1957, p. 74; PUPPI 1968, p. 27, fig. 10.

grande tinca⁴⁹². Nel 1595, Farinati realizzò un dipinto con l'incoronazione della Vergine per un tale mercante di Ferro, riconosciuto da Puppi in Gian Luca Risati della contrada di San Quilico⁴⁹³, che avrebbe commissionato l'opera per donarla a una delle sue figlie, monaca presso il convento di San Giovanni della Beverara; da questo lavoro l'artista non ricavò una somma di denaro ma tre aste di ferro utili a terminare il lavoro del ponticello dell'orto di casa⁴⁹⁴, già precedentemente citato in occasione della vicenda della famiglia Vivaldo.

Nell'alternarsi di questi pagamenti di varia natura, si incorre inoltre in una registrazione che mette in luce l'attitudine di Farinati a modellare piccole statuette, che ritorna anche nel racconto di Ridolfi⁴⁹⁵; si tratta della commissione di una statua di *Cristo in croce*, raffigurato con il perizoma dorato dipinto a olio e probabilmente plasmato in creta⁴⁹⁶, che Puppi mette in relazione con la tipologia delle due sculture del Museo di Castelvecchio di Verona, probabilmente provenienti dalla chiesa di Madonna di Campagna⁴⁹⁷.

Nel 1584 un tale Alessandro Pompei commissiona alla bottega un lavoro di vero e proprio artigianato: la decorazione di un letto a baldacchino con l'inserimento di piccoli angioletti realizzati in cartapesta, l'esecuzione di dorature sulle colonnine del letto e la verniciatura in finto bronzo di alcune casse⁴⁹⁸. Dal momento che nella registrazione compare il figlio Orazio, non si esclude che tali interventi, anche in virtù della natura puramente artigianale del lavoro, siano stati interamente affidati dal maestro al figlio.

Anche in occasione della commissione del fregio monocromo per il palazzetto Sebastiani, richiesto da Girolamo nel 1587⁴⁹⁹, Farinati si impegna a realizzare contestualmente alcune finiture della camera da letto che comprendono dorature delle decorazioni del letto o dei mobili e dei cornicioni del soffitto⁵⁰⁰. Nel corso del 1587 si riscontra però nel *Giornale* una nuova vicenda che interessa il già citato Antonio Gabanel; oltre al rilascio di nuovi prestiti da parte di Farinati per permettere all'uomo di comprare generi alimentari – in questo caso si tratta di uova – si specifica che Paolo mandò a Gabanel, attraverso il figlio Giambattista, una somma di denaro che gli permettesse di pagare le medicine di cui necessitava per curarsi e sostenere le spese del processo per

⁴⁹² PUPPI 1968, p. 36.

⁴⁹³ Idem, p. 34, nota 2.

⁴⁹⁴ Ibidem

⁴⁹⁵ RIDOLFI 1648, p. 133.

⁴⁹⁶ PUPPI 1968, p. 49.

⁴⁹⁷ PUPPI 1968, p. 49, nota 2.

⁴⁹⁸ Idem, p. 65.

⁴⁹⁹ ADAMI 2016, pp. 5-19.

⁵⁰⁰ PUPPI 1968, p. 74.

uscire di prigione⁵⁰¹. Pur non conoscendo le vicende biografiche di Gabanel e quindi non potendo risalire al motivo del processo, ritorna ancora una volta la pratica prestito di somme di denaro a terzi, in cambio di rifornimenti alimentari.

Nell'ambito di una commissione piuttosto importante per la bottega – si tratta infatti di un'opera, non pervenuta per la nobile famiglia Bevilacqua – stupisce che il pagamento venga saldato mediante due sacchi di frumento⁵⁰². In questo caso, nonostante la committenza provenga da una famiglia di alto lignaggio, si incontra comunque un pagamento in natura.

Nel 1593 Farinati fornisce allo “spezapreda” Angelo Berton un disegno di una venere, che possedeva in doppia copia, da cui l'artigiano avrebbe probabilmente ricavato un modello in pietra; tale prestito valse a Paolo un credito, da riscattare in materiale lapideo, che sfruttò due anni più tardi quando incaricò il figlio Giovanbattista di occuparsi del saldo del lavoro, ritirando la lapide della sepoltura fatta realizzare proprio da Berton su modello di quella di un membro della famiglia Farinata degli Uberti⁵⁰³. Lo stesso lapicida sembra essere stato coinvolto anche nel noto lavoro di realizzazione del ponticello di casa Farinati, poiché nel resoconto del *Giornale* si specifica che i conti vanno parificati tenendo conto di tutte le spese sostenute in occasione dei lavori che erano stati svolti insieme a Berton⁵⁰⁴.

Nell'ambito della commissione da parte dei monaci di San Nazaro e Celso del 1592, Farinati si sofferma sulla descrizione di due angioletti con quattro ali ciascuno realizzati interamente in cartapesta e, dello stesso materiale, di sei rose colorate ad olio e dorate⁵⁰⁵. Si aggiunge in seguito l'esecuzione di una piccola scultura o rilievo in gesso con una figura femminile nuda dipinta a olio e di un *Ecce Homo* sempre a tutto tondo, in gesso e dipinto a olio⁵⁰⁶. A margine, la segnalazione di una lavorazione su piastra di rame su cui viene raffigurato il gigante Golia commissionato da padre Ortensio Abate di Santa Flavia⁵⁰⁷. In questo caso dunque si assiste al continuo di un rapporto lavorativo, già intercorso nel 1575 con la commissione degli affreschi e delle tele del presbiterio della chiesa di San Nazaro e Celso al pittore, con una richiesta però di tenore molto diverso, ancora una volta più affine all'ambito dell'artigianato.

⁵⁰¹ Idem, p. 83.

⁵⁰² Idem, p. 110.

⁵⁰³ PUPPI 1968, p. 115, nota 4.

⁵⁰⁴ Idem p. 115.

⁵⁰⁵ Idem, p. 123.

⁵⁰⁶ Idem, p. 123, note 4 e 5.

⁵⁰⁷ Ibidem

Forse la commissione di opere di arte applicata più interessante dell'intero *Giornale* è quella relativa al Carnevale del 1594, in occasione del quale Alvise Della Torre chiese all'artista di realizzare due abiti per cavalieri, che si sarebbero mascherati da Minerva e Mercurio, e le rispettive bardature per i cavalli⁵⁰⁸ in tessuto dipinto. Quest'opera, probabilmente in virtù dell'impegno lavorativo richiesto, a differenza di altre faccende di artigianato, viene remunerata totalmente in denaro. Sempre per Alvise Della Torre, agli inizi del Seicento, realizzò inoltre una testiera dipinta a olio per il letto e, in vista della Quaresima, un antiporto in raso dipinto con ombreggiature colorate⁵⁰⁹.

Sebbene sia complesso stimare i profitti dell'attività strettamente artigiana, dal momento che i pagamenti sono nella maggior parte dei casi saldati per metà in denaro e per metà in natura, questa varietà di opere realizzata da Farinati e dai suoi collaboratori, contestualmente all'attività pittorica e disegnativa tradizionale, pone l'accento sulla questione dell'ampio ventaglio di tecniche artistiche offerte dalla bottega alla committenza, mettendo in luce un dato fondamentale: tali lavori, prettamente artigianali, non erano riservati solamente alla committenza di classe sociale medio-bassa ma erano invece parte, in moltissimi casi, delle attività richieste dalle famiglie nobili che, come si è visto, annoverano nomi di particolare rilevanza per la società veronese dell'epoca quali i Bevilacqua e i Della Torre. Ciò che davvero stupisce è che la differenza di classe sociale non influisce sulla tipologia di pagamento dell'opera al maestro: si incontrano infatti casi di opere di arte applicata pagate in denaro – come i costumi di carnevale richiesti da Alvise della Torre – per arrivare a opere saldate per mezzo di provviste alimentari, come nel caso della commissione della famiglia Bevilacqua.

⁵⁰⁸ Idem, p. 133.

⁵⁰⁹ Idem, p. 138.

2. La serialità della produzione

Dall'analisi economica della bottega di Paolo Farinati, frutto della rilettura analitica delle commissioni più peculiari del *Giornale* e del raffronto con gli estimi di alcune delle più rilevanti realtà pittoriche veronesi coeve, si evince come il crescente profitto dell'attività farinatesca fu strettamente connesso non solo alla capacità dell'artista di condurre gli affari secondo una rigida e metodica registrazione delle spese e dei guadagni, ma anche a un ingegnoso sistema di promozione della propria maniera all'interno dell'ambiente culturale veronese.

Studiando il *corpus* delle opere, sia quelle conservate fino a oggi che i dipinti e gli apparati effimeri perduti, risulta evidente come il confine tra la produzione di oggetti artistici e quella più meramente artigianale si assottigli fino, in qualche caso, a rendere le due pratiche complementari e inscindibili. Come è stato messo in luce nel capitolo relativo alle questioni produttive, trattandosi di una bottega locale strettamente legata alle dinamiche di una città provinciale, le commissioni pittoriche – anche le più facoltose – spesso si intersecavano con lavori di più modesto artigianato, come la realizzazione di cornici, cuciture di gonfaloni, dorature di oggetti, abiti carnevaleschi o decorazioni in cartapesta per gli scopi più disparati.

Data la vocazione ibrida dell'attività del pittore, che emerge in modo sempre più palese proseguendo con l'analisi del registro, la critica ha spesso limitato la discussione alle questioni meramente qualitative riguardanti la produzione, compiendo una distinzione tra le più comuni pratiche esecutive di bottega e la conseguente definizione di due macroaree, da una parte quella legata alle commissioni pittoriche e progettuali di “Paolo artista” e dall'altra quelle meno sofisticate di “Paolo artigiano”. La netta divisione di queste due tendenze non porta però a rilevare alcuna particolarità nella prassi produttiva di Farinati rispetto alle numerose botteghe pittoriche presenti a Verona e nelle altre città provinciali di metà Cinquecento, in quanto è noto che se un artista non possedeva la forza espressiva e l'originalità adeguata per imporsi sul mercato, costellato dalle innovazioni dei maestri già noti e apprezzati dal pubblico, era in qualche modo costretto ad adattarsi alle logiche del commercio artistico provinciale, accettando commissioni di qualsivoglia natura pur di ottenere i guadagni necessari a mantenere viva l'attività familiare. A Verona, come emerge dagli studi dei grandi cantieri ecclesiastici della prima metà del secolo⁵¹⁰, si contano decine di pittori e artigiani di cui rimangono perlopiù sconosciuti la produzione e l'inquadramento economico, ma che sovente vengono

⁵¹⁰ ROGNINI 1980, pp. 601-606.

nominati nei registri dei lavori come supporto – per una pluralità di mansioni – al maestro di riferimento della fabbrica.

Dallo studio della bottega di Farinati è emerso però che, agli albori della carriera, Paolo si trovava in una situazione molto diversa rispetto a coloro che erano costretti da contingenze economiche ad adattarsi alla realtà locale e alle sue necessità artistiche; egli era infatti unico erede di una bottega già ben avviata sul territorio dal padre Giovanni Battista che probabilmente – vista l'assenza di opere attribuite o firmate – aveva inizialmente dato avvio a una semplice realtà artigiana o manifatturiera che solo successivamente, grazie al figlio, aveva acquisito un ruolo rilevante nel tessuto sociale veronese. In qualche modo Paolo, figlio d'arte e abile disegnatore, si era dunque volontariamente fatto carico di sviluppare le potenzialità dell'attività familiare a Verona, continuando il lavoro del padre anche dopo la sua morte e sfruttando ingegnosamente un bacino di committenza già collaudato e affezionato alla famiglia e alla bottega. Questo dato di continuità nella carriera dell'artista, come si è visto, non prescinde però dall'attenzione che Giovanni Battista aveva riposto nella formazione del figlio che, come riportano gli storiografi⁵¹¹, aveva avuto la possibilità di entrare da garzone nella bottega di un valente maestro e probabilmente, come si evince dalle composizioni, studiare le straordinarie realizzazioni romane dei maestri centro-italiani, se non direttamente almeno attraverso un'approfondita conoscenza del materiale grafico⁵¹² in circolazione nelle botteghe venete a partire dagli anni Venti del Cinquecento⁵¹³.

L'approfondimento di due aspetti della bottega apparentemente lontani e inconciliabili, da una parte il mercato e dall'altra le questioni tecniche e stilistiche della produzione, mettono in luce una tematica cardine dell'operato farinatesco che, per essere decifrata correttamente, deve essere affrontata secondo l'ottica dell'artista stesso, ossia intrecciando i dati tecnico-artistici con quelli più strettamente gestionali emersi dal

⁵¹¹ La notizia è riportata da VASARI 1984 [1568], V, p. 379 e RIDOLFI 1648, p. 127 che, probabilmente, prende la notizia dallo stesso Vasari. La critica successiva riporta tale informazione basandosi su queste due fonti, senza alcuna nuova testimonianza documentaria. Per approfondire la questione si veda il primo capitolo di questa ricerca, in particolare la fortuna critica in cui si discute la prima formazione di Paolo in relazione alla documentazione nota e agli informatori veneti di Giorgio Vasari.

⁵¹² Tale questione sarà approfondita nei capitoli relativi allo stile dell'artista, legandosi alle tipologie di opere prodotte da Farinati nel corso della sua carriera, ossia disegno, pittura e affresco.

⁵¹³ Sulla questione della circolazione di materiale grafico proveniente dai celebri cantieri romani la critica si divide. Se è noto che già dagli anni Venti del Cinquecento le stampe dei lavori della scuola raffaellesca fossero ampiamente diffuse in Veneto, diversa è la questione della grafica michelangiolesca. Sulla questione della circolazione di stampe e disegni sul mercato artistico si veda il fondamentale contributo di DAL POZZOLO 2003, pp. 131-132 e seguenti (formato e-pub); per quanto concerne la questione dei disegni di mano di Michelangelo si veda il prezioso saggio di RINALDI 2016, pp. 59-60 e seguenti, che mette in luce una situazione complessa sulla circolazione in nord Italia dei disegni di Michelangelo che sembrano diffondersi sul territorio italiano solo grazie alla diaspora di alcuni pittori vicini all'artista, come Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi, Gaspar Becerra e Giovanni Paolo Rossetti, verso la metà del secolo.

Giornale. Il registro di bottega permette infatti di individuare e definire verso quali aspetti dell'attività fosse maggiormente rivolto l'interesse dell'artista e in che direzione Paolo avesse deciso di orientare la produzione. Trattandosi di un pittore istruito fin dall'infanzia sulle dinamiche gestionali di bottega, da una parte la formazione artistica canonica e dall'altra una rigida componente manageriale e amministrativa, il dato preponderante che emerge dalle registrazioni è l'importanza data da Farinati al rapporto qualità-prezzo dell'opera. Rispetto ad altri artisti presi in considerazione nel capitolo riguardante l'economia delle realtà artistiche di cui si conservano i registri, è infatti da sottolineare che nel suo *Giornale* Paolo si dimostra particolarmente attento nell'annotazione dei costi, con precise specifiche sui materiali acquistati e utilizzati per l'esecuzione delle opere⁵¹⁴.

Tale approccio ha permesso di organizzare, secondo una nuova logica, le informazioni note al fine di comprendere i criteri di gestione e promozione dell'attività e decodificare così l'aspetto più noto e celebre – ma allo stesso tempo misconosciuto – delle opere di Paolo: la questione della serialità della produzione. È infatti certo che la scelta di realizzare opere di natura seriale non fosse dettata semplicemente dalla scarsa originalità delle invenzioni dell'artista⁵¹⁵ – peraltro sconfessata dalla proliferazione di una molteplicità di iconografie in ambito grafico – o dalla mole di lavoro accumulato dalla bottega, che imponeva di limitare i tempi di esecuzione a vantaggio di una più rapida esecuzione e di più ingenti guadagni. Adottando un paradigma interpretativo multidisciplinare è infatti possibile rilevare una serie di elementi il cui intreccio suggerisce una lettura più complessa e articolata delle logiche di gestione imposte dal capobottega. Innanzitutto, è bene sottolineare che il carattere della serialità all'interno della produzione farinatesca non si riscontra solamente in pittura, con la reiterazione di iconografie e forme predefinite riutilizzate dal pittore nell'ambito di una logica di mercato, ma ricorre anche nella produzione grafica, una fase almeno in parte di natura strettamente progettuale e creativa. Sebbene dal punto di vista formale e stilistico la questione della ridondanza iconografica sarà affrontata in maniera articolata e

⁵¹⁴ Il *Giornale* di Farinati si pone infatti come un registro di natura artigiana – affine a quello dei Bassano – rispetto ad altri esempi di artisti coevi che mostrano un'impostazione maggiormente letteraria. Un esempio è quello di Lorenzo Lotto, la cui osservazione mette in luce l'abissale differenza di approccio dei due artisti alle questioni “di bottega”: nel manoscritto, studiato in un recentissimo lavoro di ricerca da Francesco de Carolis, emerge la volontà del pittore di annotare non solo i meri conti dell'attività, ma anche questioni di tipo biografico, dandogli una parvenza più affine a quella di un diario. DE CAROLIS 2015, pp. 90- 174.

⁵¹⁵ Elemento già sollevato da Marinelli nell'analisi dei disegni veronesi del Cinquecento in cui rileva una forte componente di reiterazione e riutilizzo delle medesime iconografie da parte di Paolo per le committenze cittadine senza svalutare il noto carattere creativo del pittore che emerge dalla proliferazione di disegni raffiguranti una molteplicità di nuove idee iconografiche e formali. MARINELLI 1994, p. 17.

approfondita per ognuna delle tipologie produttive che riguardano il corpus dell'artista – disegno, pittura su supporti mobili e affresco – è possibile premettere alcune considerazioni sulle ragioni che indussero Paolo, durante la sua carriera, alla frequente reiterazione di forme e iconografie, al punto da intendere tale scelta non come un dato stilistico scaturito dal temperamento poco originale dell'artista, ma anzi come il *fil rouge* che lega gli aspetti economico-materiali della sua bottega a quelli creativi e tecnici.

Dalle registrazioni del *Giornale*⁵¹⁶ e dalla presenza in numerosi palazzi e ville del territorio veronese di opere dell'artista – soprattutto pitture murali – caratterizzati da ricorrenti scelte iconografiche, emerge un panorama di organizzazione e gestione del lavoro piuttosto complesso, che mette in evidenza come la serialità non fosse l'ineluttabile frutto della natura di una bottega di provincia poco incline al rinnovamento o alla creazione di nuovi modelli. Al contrario, essa altro non è che l'esito del desiderio dei committenti di emulare o imitare motivi che erano stati ammirati nelle dimore di coloro che ricoprivano una posizione di prestigio in città e, come viene messo in luce da Zamperini,⁵¹⁷ della volontà di evocare una tradizione romana che permettesse ai nobili e ai ricchi mercanti veronesi di emanciparsi dal giogo della cultura figurativa veneziana, sempre più dilagante nell'entroterra veneto. Esempi particolarmente noti a Verona e nella sua provincia sono quelli di palazzo Bevilacqua, villa Della Torre a Mezzane, palazzo Fregoso, palazzo Quaranta, palazzetto Sebastiani, palazzo Stoppi, palazzo Brognoligo e palazzo Moneta a Belfiore. Questi si presentano infatti come casi specifici in cui la bottega aveva eseguito fregi reiterati nell'iconografia, a tal punto da essere riconosciuti e enumerati dagli storici dell'arte come palese ripetizione di uno stesso modello. A villa Della Torre e palazzo Fregoso si riscontra l'utilizzo del medesimo prototipo per la raffigurazione delle *Storie di Alessandro*, riadoperato dall'artista in virtù dell'evidente successo della composizione. Lo stesso motivo si ripeteva nella fascia monocroma che sottostava al grande ciclo con *La cavalcata di Carlo V* in palazzo Quaranta – ricordata come simile dagli studiosi⁵¹⁸, anche se oggi risulta quasi totalmente perduta – e probabilmente in palazzo Moneta a Belfiore, oggi inaccessibile e in completo degrado a causa dell'incuria conservativa, perpetuata negli anni, dai proprietari. La stessa situazione si riscontra in palazzo Brognoligo, dove la richiesta di un affresco a fascia raffigurante le *Storie di Davide* fu ottemperata dalla bottega attraverso

⁵¹⁶ Si fa riferimento in particolare alla registrazione della donazione di un disegno che Farinati custodiva in bottega in duplice copia, raffigurante una venere (PUPPI 1968, p. 114) e della commissione al pittore del fregio in finto bronzo per Girolamo Sebastiani (PUPPI 1968, p. 72-73).

⁵¹⁷ ZAMPERINI 2005, pp. 150-190.

⁵¹⁸ PUPPI 1968, p. 54; DALLA ROSA 1958, p. 349; PERETTI 1992, p. 59.

l'adattamento di un precedente modello pensato per palazzo Stoppi, con una semplice modifica di formato della scena e di resa coloristica. La scena dell'*Unzione di Davide*, rappresentata in un paesaggio arioso e di gusto più tipicamente veneto – simili esempi si riscontrano a Villa Emo nelle pitture di Lambert Sustris e in numerose ville palladiane – in palazzo Stoppi, viene infatti ripetuta in palazzo Brognoligo, utilizzando però una decorazione a fascia a monocromo; la stessa scena viene quindi riportata in scala, secondo la tipologia del fregio continuo.

Il caso forse più interessante dal punto di vista dell'analisi del concetto di serialità è quello di palazzetto Sebastiani poiché riporta in calce, nella registrazione del *Giornale*, una precisa indicazione della committenza riguardo la scelta del soggetto e delle forme desiderate per il ciclo monocromo; il committente Girolamo Sebastiani infatti chiede espressamente a Paolo di realizzare nel suo palazzo un fregio «finto di bronzo, come quello del conte Mario Bivilaqua nella sua sala terrena»⁵¹⁹. Nonostante l'indicazione sia generica, dal momento che l'iconografia di palazzo Bevilacqua è nota alla critica solo in maniera approssimativa, sembra piuttosto chiaro che Sebastiani, ricco tintore veronese, intendesse esibire nella sua casa una pittura che potesse manifestare la sua stretta relazione con la classe nobiliare locale, emulandone le scelte decorative e il gusto all'antica della pittura monocroma a imitazione dei rilievi in bronzo romani. Si sa inoltre che un affresco esattamente identico per quanto riguarda l'iconografia della scena con *Giuditta e Oloferne* era presente in villa Della Torre a Mezzane, anche in questo caso replicato sulla base di un modello preesistente⁵²⁰.

La conferma del successo ottenuto dalle composizioni di Farinati, nonostante la continua reiterazione, in aree attigue al territorio veronese è data dalla ripresa dell'iconografia farinatesca delle *Storie di Ester* di palazzetto Sebastiani da parte di Giovanni Battista Lorenzetti⁵²¹ in San Paolo d'Argon a Bergamo. Alcuni brani ad affresco eseguiti da Lorenzetti per il ciclo di Bergamo – come *Il rifiuto della regina Vasti o Ester nel Gineceo* – sono ripresi direttamente dal ciclo veronese mentre, in altre scene, si

⁵¹⁹ PUPPI 1968, p. 62.

⁵²⁰ Si vedano le principali guide storiche che riportano l'identificazione dell'iconografia dell'affresco: DAL POZZO 1718, pp. 126, 312; DA PERSICO 1820-1821, II, p. 127; ZANNANDREIS (1831-1834) 1891, p. 156; ROSSI 1854, p. 292; SIMEONI 1909, p. 458.

⁵²¹ Poco è noto della biografia di Giovanni Battista Lorenzetti, la cui figura viene ben delineata nella ricerca di Lorenzo Pierasca del 2009. Ritenuto erroneamente un artista di origine genovese, Pierasca restituisce all'artista alcuni dati essenziali per la ricostruzione della sua carriera artistica. L'autore lo individua a Verona alla fine del Seicento e ne ipotizza un apprendistato presso la famiglia Farinati, riscontrando numerose somiglianze tra la sua maniera e quella di Orazio Farinati. Dai dati noti sulla bottega e viste le registrazioni del *Giornale* sembra da scartare l'idea di un diretto apprendistato presso la bottega farinatesca ma è possibile che egli fosse entrato in possesso di alcuni disegni di Paolo alla sua morte. Si veda la voce *Lorenzetti, Giovanni Battista* in *Dizionario Biografico degli italiani*, 65, 2005, p. 82; PIERASCA 2009, pp. 27-36.

percepisce la confluenza di forme palesemente farinatesche, per gusto e disegno, e composizioni di ispirazione veronesiana⁵²², caratterizzate dalle grandi architetture che incorniciano i soggetti rendendo monumentale la pittura. Nonostante Pierasca ipotizzi un alunnato del Lorenzetti presso l'atelier di Farinati a Verona negli anni Novanta del Cinquecento, in virtù delle scelte stilistiche e iconografiche proposte dall'artista, sembra più probabile che egli fosse entrato in possesso di alcuni disegni alla morte di Paolo⁵²³ poiché, come suggerisce Puppi, diversi fogli di mano del pittore iniziarono a circolare a causa della vendita dei materiali di bottega da parte del figlio Cristoforo⁵²⁴. La spiegazione più realistica sembra dunque quella di un riutilizzo dei disegni realizzati da Farinati per il mercato veronese - oggi conservati presso il Gabinetto dei disegni del Museo del Louvre⁵²⁵ e il Gabinetto dei disegni del Rijksmuseum di Amsterdam⁵²⁶ - da parte di Lorenzetti.

In ogni caso la vicenda conferma l'apprezzamento di un modello pittorico che fece della reiterazione la sua principale fortuna. Il motivo seriale inteso quindi come carattere di forza della produzione e non più come frutto dalla scarsa originalità del maestro nella realizzazione delle opere a lui commissionate - fino a ora imputata a una mole cospicua di lavoro che non permetteva a Paolo di aggiornarsi secondo i canoni più in voga all'epoca - portò la pittura dell'artista veronese ad esser talmente apprezzata e richiesta dalla committenza da innescare un vero e proprio sistema di produzione basato sulla riproposizione di modelli già eseguiti e noti al pubblico.

Alla luce di tali considerazioni sulla bottega e sulla produzione di Paolo Farinati, emerge l'assenza di ricerche che abbiano approfondito gli aspetti di contesto, indagando le reali motivazioni che avevano portato l'artista a indirizzare la propria attività verso una peculiare tipologia di produzione che, se inizialmente fu motivo di grande notorietà e incremento per l'attività, ne ha però danneggiato l'immagine in epoca contemporanea, relegando l'artista a mero esecutore di motivi poco innovativi e originali. Si ribadisce dunque che l'intento della ricerca non è quello di sopravvalutare l'operato di un artista che, come si approfondirà nei capitoli successivi, deve la sua fortuna a un *corpus* di opere caratterizzato da una qualità indubbiamente disomogenea, ma di comprendere le motivazioni per cui una produzione così altalenante fu ragione di crescita e sviluppo per la bottega.

⁵²² PIERASCA 2009, pp. 30-36.

⁵²³ Idem, pp. 27-36.

⁵²⁴ RIDOLFI 1965 [1648], p. 127; PUPPI 1968, pp. XXXVIII-XXXIX e p. 14 nota 1.

⁵²⁵ Paolo Farinati, *Ester nel gineceo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques. PIERASCA 2009, pp. 30-36, fig. 11.

⁵²⁶ Paolo Farinati, *Il Rijfinto di Vasti*, Amsterdam, Rijksprentenkabinet. PIERASCA, 2009, pp. 30-36, fig. 9.

Il problema dell'ampliamento dello spettro di indagine attraverso lo studio del mercato dell'arte nel Cinquecento è stato già affrontato in passato per botteghe di maggiore rilevanza e attive in centri economici non paragonabili a una realtà locale come quella veronese, portando, in qualche modo, a falsare la percezione delle realtà pittoriche minori, come quella di Farinati, che pur guardando con interesse alle dinamiche veneziane aveva creato un proprio sistema economico e produttivo che risulta evidente solo ragionando sulla totalità della produzione. Se si prendono in considerazione i preziosi contributi riguardanti la serialità delle immagini all'interno delle botteghe di maggior rilevanza sul mercato veneziano del Cinquecento – come quella di Tiziano Vecellio, studiata e analizzata magistralmente nel volume *Le Botteghe di Tiziano*⁵²⁷, o di Paolo Veronese, approfondita nel catalogo della mostra del 2014⁵²⁸ – si nota come queste abbiano introdotto numerose novità dal punto di vista metodologico, rendendo essenziale, soprattutto nel caso di attività economiche articolate, lo studio del contesto sociale dell'epoca per comprendere al meglio il funzionamento di realtà artistiche che, con l'aumento della domanda, divennero una sorta di imprese gestite come piccole “aziende”. Questi recenti approcci di ricerca permettono di aggiornare i criteri di ricerca storico-artistica ormai sedimentati che hanno spesso sottovalutato gli aspetti che più caratterizzano una realtà produttiva, ossia l'economia dell'attività – soggetta al rapporto vigente tra domanda e offerta – e la questione tecnica, legata alla compravendita dei materiali di produzione e al loro dispiego in bottega. Rispetto a questi ambiti, l'esistenza del registro di bottega e l'edizione critica del *Giornale* di Paolo Farinati si pongono come documenti imprescindibili e preziosi al fine della rilettura del contesto farinatesco dal punto di vista del pittore stesso o, più correttamente, da quello del gestore dell'impresa, dando la possibilità allo studioso di ricostruire un quadro il più possibile filologico e completo del sistema di ideazione delle immagini e della loro vendita sul mercato.

Alla luce di questa analisi, la scelta di reiterare un'iconografia o intere composizioni si pone dunque non più come una mancanza dell'artista legata ad una formazione tecnica e stilistica limitata o allo scarso interesse verso gli ambienti artistici circostanti e di maggior respiro commerciale, ma piuttosto come una precisa strategia produttiva

⁵²⁷ Nonostante per quanto concerne questa ricerca si tratti dello studio di una bottega di respiro locale e attiva quasi esclusivamente in un ambito provinciale, sono stati di fondamentale importanza i saggi riguardanti la bottega di Tiziano Vecellio che si focalizzano sulle dinamiche di produzione di una realtà artistica cinquecentesca e sulla questione della gestione delle commissioni (AIKEMA, TAGLIAFERRO, MANCINI, MARTIN 2009, pp. 72-109 e 222- 243).

⁵²⁸ Di grande rilevanza sono state le suggestioni scaturite dalla mostra su Paolo Veronese e sulla produzione della bottega (AIKEMA 2014, pp. 241-254; DALLA COSTA 2014, pp. 314-326). Per approfondire la vicenda degli Haeredes Pauli si veda il saggio di DALLA COSTA 2016, pp. 191-2013 e di AIKEMA 2016, pp. 205-2015 pubblicati sugli *Atti del convegno* della mostra veronese del 2014.

relativa all'organizzazione del cospicuo lavoro di bottega. Come verrà più ampiamente discusso nei capitoli seguenti, la scala gerarchica all'interno dell'impresa emerge in maniera piuttosto chiara dal registro e vede Paolo occuparsi di tutte le questioni riguardanti le commissioni, le stime e le registrazioni – a parte qualche sporadico intervento di Orazio verso la fine del Cinquecento – e i due figli, Orazio e Giambattista, dediti alle mansioni meno nobili, dalla riscossione dei pagamenti alla consegna delle opere. Questa dinamica non differisce da quella che fu la più comune pratica di gestione di una bottega nel Veneto del Cinquecento, dove il maestro veniva affiancato dai figli o dai garzoni nella gestione delle mansioni logistiche, ma pone nuovi interrogativi sulla prassi di produzione e sui ruoli dei membri dell'attività nell'economia generale dell'impresa. La questione dell'intervento dei figli nella realizzazione delle opere è decisamente più complessa da inquadrare nel caso dei Farinati poiché il *Giornale* non fornisce mai, in modo esplicito, notizie sugli incarichi artistici dei tre componenti dell'*atelier*. Pur essendo noto, non solo dal numero di opere firmate conservate, ma anche da quanto viene riportato nel secondo testamento di Farinati⁵²⁹, che Orazio si era più rivelato incline all'arte della pittura rispetto a Giambattista, non si può infatti quantificare con certezza l'apporto artistico dei due figli nella produzione. Questo dato mette in luce la dimensione collettiva che stava alla base della bottega, in cui il singolo individuo è identificabile solamente come parte di un *team* omogeneo e coeso.

Proprio in relazione a questo interrogativo, al fine di ricostruire la logica di creazione delle opere e la ripartizione delle mansioni artistiche all'interno della bottega, si è scelto di organizzare lo studio della produzione secondo un criterio tecnico, suddividendo il *corpus* nelle tre tipologie principali di realizzazione – disegno, pittura mobile, pittura murale, – e studiando le opere attraverso l'ottica produttiva dell'artista, partendo dai materiali fino ad arrivare al segno, allo stile e all'iconografia.

Come si vedrà nello specifico, ciò che emerge dall'analisi di ognuna delle tre categorie è la presenza in bottega di una sovrabbondanza di modelli su carta, scaturiti dagli interessi artistici giovanili del maestro per un gruppo di pittori piuttosto eterogeneo, da cui ebbe origine l'inconfondibile stile, sia dal punto di vista del segno che della composizione, del pittore. La reiterazione continua si identifica infatti come una chiara strategia economica, legata alla volontà di Paolo di rendere la sua pittura di tendenza all'interno di un circolo elitario di committenza veronese, alla ricerca di nobilitarsi da una parte e di rendersi riconoscibile all'interno dell'alta società attraverso la scelta di determinate forme

⁵²⁹ Si tratta del codicillo di modifica al primo testamento del 1594, datato 31 marzo 1598; ASVr, Antico archivio notarile, Testamenti, n. 413.

iconografiche. L'arte diventa dunque sempre più strumento di identificazione universale e, di conseguenza, la cifra stilistica di un artista è il veicolo grazie al quale la committenza si nobilita e si manifesta all'interno della società. Nel corso del Cinquecento, quando si assiste a una progressiva evoluzione del mercato artistico che, sia nelle realtà urbane centrali che provinciali, decretava una sorta di stratificazione sociale all'interno delle corporazioni degli artisti, anche a Verona l'obiettivo del pittore era rendersi il più possibile riconoscibile al fine di rappresentare in città una determinata classe sociale.

Per quanto concerne Farinati nel contesto veronese, la questione si presenta ulteriormente più articolata secondo quelle che erano le necessità e le logiche di un mercato locale e provinciale. Paolo infatti aveva lavorato fin dal principio alla creazione di un'identità di bottega attraverso una serie di accorgimenti, che oggi definiremmo di "marketing", come l'invenzione di un simbolo-firma. La firma infatti viene spesso accompagnata, o addirittura sostituita in qualche caso, con il simbolo della chiocciola che evidentemente era facilmente individuabile da una pluralità di persone, che fossero di alta o bassa estrazione sociale. Ma egli, compresa l'efficacia di tale sistema, fece un passo ulteriore. Il marchio della bottega non poteva essere semplicemente un simbolo o il peculiare segno del suo pennello, già intrinsecamente molto riconoscibile, ma qualcosa di ancora più lampante che potesse creare una sorta di *status* sociale per tutti coloro che avessero voluto possedere un'opera fortemente identitaria per la loro origine e appartenenza. La richiesta di reiterare una figura o un'iconografia già posseduta da importanti collezionisti e nobili veronesi da parte della nuova committenza⁵³⁰ (o l'offerta dell'artista di piccole opere seriali già pronte alla vendita) aveva man mano portato la committenza veronese a cercare sul mercato cittadino non tanto una "novità", ma qualcosa che Paolo aveva già prodotto per qualcun altro, diventando una sorta di icona *must-have*. Rendersi identificabile attraverso l'investimento in opere d'arte è d'altronde un criterio valido per il mercato cinquecentesco tanto quanto per quello contemporaneo, ma sorprende la modernità della *ratio* dell'artista nel votare la produzione alla reiterazione piuttosto che alla promozione e alla vendita di nuovi modelli stilistici e iconografici. Come si vedrà nel capitolo relativo al disegno, la creatività non mancherà mai nelle invenzioni grafiche di Paolo, che limiterà però il suo estro ai disegni, lasciando la produzione pittorica in larga parte in mano ai due figli, con risultati più o meno apprezzabili.

⁵³⁰ Si tratta perlopiù di famiglie di mercanti che avevano tratto la loro fortuna dall'attività commerciale; si veda il caso della famiglia Sebastiani.

Non è dunque solo il *modus operandi* a rendere riconoscibile l'artista nel contesto veronese e a perpetuarne la fortuna, ma furono soprattutto le scelte creative e produttive, alla base delle dinamiche economiche dall'attività, che portarono Farinati verso la creazione di un'identità che si manifesta pienamente nella ripetizione di forme standardizzate. Si può affermare infatti che Farinati non creò un marchio di bottega riconoscibile attraverso l'innovazione e l'originalità delle opere, ma fondò la propria identità artistica su un'intuizione pienamente contemporanea e dai risvolti economico-commerciali: la serialità come *brand* di bottega.

2.1 Il rapporto con la committenza

L'analisi economica della produzione non può prescindere dall'importanza che ricopre, all'interno di un'attività pittorica di età moderna, il rapporto vigente tra l'artista e la propria committenza. Soprattutto nel caso di Farinati che, come si è visto, non si emancipò mai completamente dalle pratiche artigiane tradizionali offerte dalla bottega paterna fin dagli albori del Cinquecento, la funzione nobilitante scaturita dallo stretto rapporto che intercorreva tra Paolo e le famiglie veronesi più in vista mette in luce diversi interrogativi riguardanti il posizionamento privilegiato dell'atelier farinatesco nel panorama artistico cittadino, gremito di artisti di rilevante interesse locale alla metà del secolo. Come viene sottolineato nel prezioso studio di Zamperini sulla committenza veronese, accanto alle famiglie di antica nobiltà si era creato, nel corso del Cinquecento, un solido gruppo di nuclei famigliari, la cui crescita sociale ed economica era legata perlopiù ai profitti del commercio e dell'artigianato, che mirava all'assimilazione alla nobiltà di antica tradizione⁵³¹. Casate come quelle Bevilacqua, Canossa, Della Torre, Verità e Guarienti videro, man mano, la crescita dei nuclei Stoppa, Morando, Sebastiani, Murari, Della Seta e Orimbelli, nuovi acquirenti di palazzi prestigiosi, alienati da nobili decaduti, o promotori di costruzioni ex-novo di edifici di grande rilievo e pregio. Gli ingenti profitti tratti dalle attività svolte in ambito mercantile venivano dunque investiti dalle nuove famiglie emergenti soprattutto in collezioni artistiche, cappelle votive nelle chiese di riferimento e nella decorazione delle proprie dimore che divennero il simbolo del potere economico esercitato dalla famiglia all'interno della società veronese.

Scorrendo questo elenco di famiglie appartenenti ai due differenti gruppi sociali e mettendo a confronto tale suggestione con i dati scaturiti dal *Giornale*, emerge immediatamente come le politiche della bottega farinatesca fossero state calibrate dal maestro per sfruttare al massimo i benefici economici scaturiti dalle ricerche

⁵³¹ ZAMPERINI 2008, p. 113.

collezionistiche della committenza. La fortuna di essere parte di un sistema già collaudato dal suo predecessore portò Paolo a divenire, insieme ad altri artisti coevi, l'immane simbolo dell'assimilazione delle nuove famiglie, affermate in città grazie al profitto economico a coloro che da secoli erano parte integrante della storia veronese e che, in un modo o nell'altro, avevano creato un'identità peculiare alla *Urbs Picta*, mostrandosi sostenitori della tradizione artistica locale e promotori di un gusto filoromano che affrancava Verona dalle dominanti mode veneziane nei territori della Serenissima.

Nel panorama artistico veronese della metà del secolo si identifica però una sorta di specializzazione di Farinati in due ambiti principali in virtù della domanda, quello della produzione di pale d'altare e dipinti devozionali e quello dei grandi cicli di pittura murale che dettano un preciso indirizzo produttivo della bottega rispetto alle realtà contemporanee. La scelta di Paolo è dettata dall'analisi del mercato e delle potenziali capacità della bottega di soddisfare una peculiare parte della domanda artistica locale, secondo una visione generale della concorrenza piuttosto chiara e ragionata. È noto infatti che, per esempio, pur dovendo soddisfare un'area del mercato ancora fortemente legata alla commissione di ritratti, Farinati produsse nella sua carriera solamente tre opere legate a questa tipologia, con esiti non del tutto felici rispetto a esempi pittorici di qualità decisamente più elevata. Come più volte è stato sottolineato dalla critica infatti, Paolo vantava un'ottima capacità disegnativa e una buona resa di scene articolate, di impianto fortemente manierista, che resero possibile la sua crescita professionale soprattutto come pittore religioso e frescante. Allo stesso tempo, come emerge dagli estimi, altri artisti veronesi avevano intrapreso la carriera di decoratori ad affresco, portando la scuola veronese a divenire celebre nella regione proprio per le abilità dei pittori che si dilettevano nella realizzazione di grandi opere murali. Il più vicino a Farinati, dal punto di vista della carriera da decoratore, è sicuramente Bernardino India, di quattro anni più giovane rispetto a Paolo ma promettente artista già in giovane età nel panorama locale⁵³² e anch'esso influenzato dai modelli centro-italiani di Romano e Primaticcio, nonostante una forte contaminazione veronesiana legata alla sua prima formazione veronese. Le numerose commissioni legate ai cantieri palladiani lo impegnarono a partire dagli anni Cinquanta del Cinquecento ma senza allontanarlo in maniera costante dalla città natale, nei cui estimi viene registrato fino alla morte, avvenuta nel 1590. Legato alla figura di Sanmicheli, lavorò durante i suoi primi anni di attività, proprio per alcune delle famiglie più in vista della città, in strutture - oggi

⁵³² MAZZA 1974, pp. 253-268; PADOVANI 1998-1999; SERAFINI 2004, vol. 64.

considerate simboli del Cinquecento veronese - progettate dall'illustre architetto, come palazzo Canossa e la cappella Pellegrini di San Bernardino. Si occupò inoltre di terminare la decorazione della facciata di palazzo Fiorio Della Seta, lasciato incompiuto a causa della morte di Domenico Brusaporzi.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta India fu però incaricato da Palladio di decorare palazzo Thiene e villa Pojana nel Vicentino, elemento che farebbe presupporre un momentaneo allontanamento del giovane artista dall'ambito strettamente veronese. Lo spostamento di Veronese e di India in ambiti territoriali esterni a quelli di provenienza, avvenuto nello stesso lasso di tempo, e la successiva morte di Domenico Brusaporzi mette in luce un ventennio di grandi cambiamenti nelle dinamiche artistiche della città e, non a caso, una sempre maggiore presenza di Farinati nei cantieri decorativi delle famiglie nobili ed emergenti in concorrenza con un giovane e promettente Felice Brusaporzi, maggiormente impiegato nella realizzazione di grandi opere su tela. Si noti inoltre che un'ampia porzione del mercato, quella relativa alla ritrattistica, fu dominata, per gran parte del secolo, da Orlando Flacco, un artista attivo noto a Verona come "ritrattista"⁵³³ delle famiglie più in vista della società locale e, spesso, in attiva collaborazione con India per quanto riguardava l'adempimento di commissioni di altri generi pittorici – pale d'altare o fregi – meno affini alla sua specializzazione artistica. La critica ha sottolineato a più riprese l'interessante rapporto lavorativo che intercorreva tra i due artisti⁵³⁴, di cui è rappresentativa l'opera firmata da entrambi e oggi conservata presso il museo di Castelvechio di Verona.⁵³⁵ A testimonianza dei rapporti di Flacco con l'élite veronese si pongono inoltre una serie di commissioni prestigiose, tra cui è emblematica la *Pala Serego*⁵³⁶ nella quale si riscontra la presenza di diverse mani nella realizzazioni del dipinto, in particolare nella resa dei volti dei personaggi. Come sottolinea Zavatta, sembra evidente l'intervento di Flacco nella realistica effigie di sant'Elena⁵³⁷ mentre più stereotipate si dimostrano quelle del San Giovannino e della Vergine, più affini ai modi

⁵³³ VALERINI 1586, p. 103; ROGNINI 1974, p. 237.

⁵³⁴ Per una breve bibliografia sui rapporti artistici tra Orlando Flacco e Bernardino India si vedano i più recenti contributi critici: PERETTI 2011, pp. 29-39; ZAMPERINI 2011, p. 74; ZAMPERINI 2012, pp. 57-58; MARINELLI 2014, p. 37; MARIA SAVY 2018, pp. 72-73.

⁵³⁵ Bernardino India e Orlando Flacco, *Madonna con il bambino in trono tra i santi Zeno e Pietro martire nell'atto di ricevere l'omaggio della città di Verona*, olio su tela, 280x350 cm, Verona, Museo di Castelvechio, inv. 6366-1B867.

⁵³⁶ Orlando Flacco (e bottega di Felice Brusaporzi), *Madonna con il bambino e i santi Giovannino, Elena e Caterina d'Alessandria (Pala Serego)*, olio su tela, 271x170 cm, Verona, Museo di Castelvechio, inv. 6654-1B506. Per approfondire la vicenda della realizzazione si veda la più recente scheda di ZAVATTA, 2018, pp. 75- 77, cat. 77.

⁵³⁷ Sull'abilità di Flacco nella tipologia pittorica del ritratto si veda il caso della commissione di Federico Serego in ZAVATTA, 2014, pp. 228-229.

di India; ulteriormente diversa, si rivela la cerea espressione di Santa Caterina⁵³⁸. Oltre ai Serego, è inoltre noto che l'artista intrattenne rapporti lavorativi assidui e continuativi con il conte Mario Bevilacqua, da cui veniva sovente interpellato non solo per realizzazioni pittoriche autografe ma anche per mere questioni attribuzionistiche⁵³⁹.

Il mercato entro cui si muoveva all'epoca Paolo Farinati è dunque complesso e articolato e mostra l'esistenza di un'offerta artistica che, seppur provinciale, si presentava piuttosto varia agli occhi della committenza; dal confronto della produzione dei diversi artisti attivi alla metà del secolo emerge inoltre come definire la propria specifica area di competenza fosse il punto cruciale per gli artisti in materia di affermazione della propria attività a Verona.

Tra le pagine del *Giornale* di Farinati emergono i nomi di numerose famiglie appartenenti all'élite veronese – tra cui Bevilacqua, Da Lisca, Del Bene, Della Torre, Giusti del Giardino, Guarienti, Miniscalchi, Nichesola, Pellegrini, Quaranta, Ridolfi e Sebastiani – come committenti di pitture religiose o, per la gran parte, di decorazioni murali, con le più svariate tematiche. Per ragioni differenti, alcuni membri di queste famiglie avevano infatti scelto di affidarsi a Paolo per la decorazione delle proprie dimore o la realizzazione di monumenti di famiglia all'interno dei complessi religiosi più frequentati e importanti della città. Ragionando sulla posizione ricoperta da questi committenti farinateschi nella società veronese di età moderna, è possibile delineare le principali motivazioni che avevano spinto l'élite locale a scegliere i servizi offerti dalla bottega di Farinati, nonostante il ventaglio di offerte artistiche del mercato cittadino si presentasse piuttosto ampio e variegato.

Dal momento che il frammento del *Giornale* rintracciato da Simeoni presso l'Archivio di Stato di Verona include solamente le commissioni dell'artista successive al 1573, è difficile definire con certezza quale sia stato il rapporto di Paolo con l'alta società veronese nel primo ventennio di carriera anche se, stando alle registrazioni, i lavori più ingenti e di rilievo sono in gran parte ascrivibili agli anni successivi al 1575.

Antecedenti a questa fase, datati su base pressoché stilistica, risultano cinque fregi ancora oggi leggibili e preservati in buone condizioni conservative.

Il fregio realizzato in palazzo Verità ai Leoni raffigura le *Storie di Ciro e Tomiri* e apre il catalogo farinatesco e mostra, infatti, una composizione piuttosto acerba e giovanile; dal momento che nello stesso periodo Nicola Giolfino risulta attivo in cantieri adiacenti al

⁵³⁸ ZAVATTA, 2018, p. 76.

⁵³⁹ ROGNINI, 1574, p. 240.

palazzo dei Verità⁵⁴⁰, si può presumere un coinvolgimento dell'allievo, ormai maturo e formato, nelle commissioni del maestro e un primo contatto diretto con l'ambiente della nobiltà veronese. Entro gli anni Sessanta si data il fregio esterno di palazzo Marogna⁵⁴¹ e la decorazione interna, con le *Storie di Davide*, per la famiglia Stoppi⁵⁴².

Degli anni Settanta sono le commissioni dei fregi con scene mitologiche di palazzo Giuliani⁵⁴³, per la cui villa di campagna Paolo lavorerà anche in anni successivi, e gli affreschi illusionistici di palazzo Guarienti ai Filippini⁵⁴⁴, che seguono composizioni stilistiche che mostrano un'apertura dell'artista ad ambiti culturali e artistici esterni a quello più strettamente veneto.

La commissione degli affreschi a chiaroscuro di alcune stanze interne del palazzo Miniscalchi risale al 1580, una serie di decorazioni di tematica non specificata che precedono la partecipazione di Farinati alla realizzazione della decorazione della facciata con il portale monumentale; l'unica informazione certa scaturita dal registro è la richiesta da parte della committenza delle allegorie di *Europa, Asia e Africa* nella volta di una sala terrena⁵⁴⁵. Non è chiaro se tale composizione ebbe ampia risonanza in città, a tal punto da essere richiesta da altri committenti, o entrò semplicemente a far parte dell'album delle iconografie farinatesche di bottega, ma è noto che lo stesso soggetto fu replicato, con cospicua partecipazione dei collaboratori, nella villa situata a Mezzane di Sotto della famiglia Della Torre, che commissionò la decorazione ad affresco degli interni dell'edificio e del loggiato alla bottega, alcuni anni più tardi. Sempre per i Miniscalchi, anche se non esiste alcuna registrazione effettiva della committenza, Farinati realizzò un monumento celebrativo nella chiesa di sant'Anastasia⁵⁴⁶, che riporta una struttura molto comune tra i disegni architettonici del fondo Cuppini del Museo di Castelvecchio.

Due anni più tardi, Farinati viene incaricato da Simone Quaranta di affrescare la stanza terrena della sua dimora cittadina in Sant'Egidio con un grande fregio raffigurante la *Cavalcata di Carlo V e Clemente VII*. Tale tematica, sebbene sia stata eseguita un'unica volta nell'intera carriera dell'artista, si aggancia a una tradizione figurativa tipicamente veronese, che vede due modelli precedenti negli affreschi di Brusasorci in palazzo Ridolfi

⁵⁴⁰ Per una bibliografia sintetica si veda la scheda in catalogo (cat.A1).

⁵⁴¹ Cat.A2

⁵⁴² Cat.A3

⁵⁴³ Cat.A4

⁵⁴⁴ Cat.A6

⁵⁴⁵ PUPPI, 1968, p. 46.

⁵⁴⁶ Il monumento comprende una parte marmorea e un affresco con due figure allegoriche a monocromo e tre putti che sorreggono un manto rosso drappeggiato (cat.A12). L'opera è stata oggetto di un recente contributo che conferma la paternità farinatesca, realizzato in occasione del rinvenimento di un disegno di studio nel fondo documentario della famiglia Serego da parte di Giulio Zavatta. ZAVATTA, 2014, pp. 53-56.

e di Ligozzi in palazzo Fumanelli⁵⁴⁷. Nonostante la composizione farinatesca si affranchi dallo stile dei due colleghi, con un'attenzione tesa all'emulazione dei *Trionfi* mantegneshi piuttosto che alla realistica serie di 38 stampe di Hogenberg⁵⁴⁸ – testimone oculare del corteo nel 1530 a Bologna –, è chiara la volontà del committente, membro di un casato che aveva fatto fortuna a Verona grazie alle attività commerciali e mercantili, di assimilazione alla nobiltà di antica tradizione attraverso l'imitazione degli apparati decorativi delle dimore dell'*élite* nobiliare cittadina nel nuovo palazzo di famiglia. Date le vicissitudini lavorative degli artisti contemporanei a Farinati, la dipartita dei maestri che avevano scritto la storia artistica veronese del primo Cinquecento e la crescente fortuna della bottega di Paolo in città grazie, soprattutto, alle commissioni provenienti dagli ordini religiosi, si assiste dunque, dagli anni Ottanta, all'esponenziale ricerca, da parte della committenza elitaria locale, di un nuovo punto di riferimento nel panorama artistico della città. La presenza di decine di opere nelle principali chiese veronesi e la versatilità di Paolo nella realizzazione di ogni tipologia di opera e servizio artigianale, fruttò dunque la grande fortuna dell'artista e l'aumento degli introiti della bottega, testimoniati dall'estimo in continua crescita tra gli anni 1584 e 1595.

Nel 1583 Farinati, chiamato da Pellegrino Ridolfi, si trova a lavorare proprio nel palazzo dove Brusasorzi aveva realizzato l'affresco con la *Cavalcata di Carlo V*, incaricato di realizzare una delle tre grandi tele del ciclo con le *Storie di Mosè*, in collaborazione con Felice Brusasorzi e Anselmo Canera.

La commissione che testimonia in maniera più evidente il ruolo fondamentale rivestito da Farinati nella seconda metà del Cinquecento a Verona, è sicuramente quella relativa alla realizzazione degli apparati decorativi di palazzetto Sebastiani tra il 1586 e il 1588; l'intricata questione della compravendita del palazzo è stata oggetto di un recente studio che ha messo in luce l'affermazione di una famiglia di commercianti e artigiani – principalmente dedita all'arte tintoria e alla vendita di tessuti – nel tessuto sociale veronese, grazie allo spirito imprenditoriale di Girolamo Sebastiani⁵⁴⁹. L'acquisto da parte di Girolamo di un immobile precedentemente appartenuto alla famiglia Sagramoso⁵⁵⁰, adiacente a una delle arterie principali del centro cittadino, già inizialmente pone le basi per leggere la vicenda alla luce di un tentativo di nobilitazione di una famiglia

⁵⁴⁷ PUPPI, 1968, p. 54, nota 2.

⁵⁴⁸ PERETTI, 1994, p. 53.

⁵⁴⁹ L'argomento è stato oggetto di uno studio di contesto storico-artistico che aveva come focus il ciclo strappato con *Le Storie di Giuditta* di Paolo Farinati, oggi conservato nella collezione del Museo di Castelvecchio di Verona e in deposito presso la Biblioteca civica di Verona. Si veda la tesi magistrale di ADAMI, 2013-2014 e il contributo ADAMI, 2016, pp. 5-19.

⁵⁵⁰ ADAMI, 2016, p. 6.

che non possedeva titoli e proprietà. La conferma di tale suggestione è data proprio dalla commissione a Paolo degli affreschi per le due sale principali dell'edificio; in relazione alla richiesta di un fregio monocromo con le *Storie di Giuditta*, Farinati specifica nel *Giornale*, in data 1586, che «il qual friso va finto di bronzo, come quello dil conte Mario Bivilaqua nela sua sala terena»⁵⁵¹. Il chiarimento va inteso dunque non solo come una specifica stilistica di Farinati per ispirarsi a un modello conosciuto ma una indicazione scaturita da una precisa finalità della committenza che aveva scelto volutamente l'artista in voga tra l'élite locale per realizzare un'opera derivante dalle scelte artistiche di uno dei personaggi più in vista della città, collezionista esperto e erudito di grande spessore.

Nel 1588 Farinati torna a lavorare per i Miniscalchi, con la decorazione di un «camerino»⁵⁵² per Giambattista, fratello di Pier Francesco, committente delle prime realizzazioni dell'artista per la famiglia. Il lavoro continua fino al 1593, momento in cui l'accordo di eseguire alcuni putti sul soffitto e un fregio con le *Storie di Ester* viene stipulato con Orazio. È presumibile che, vista la presenza di Orazio, il figlio fosse stato incaricato dal padre di riutilizzare i modelli dei cartoni già pensati per palazzo Sebastiani e per palazzo Della Torre, anche in questo caso per ottemperare a una richiesta basata sull'emulazione delle nuove tendenze artistiche veronesi.

Ai primi anni Novanta sono ascrivibili le decorazioni di palazzo Murari, commissionati da Giovanni Murari di Gottardo⁵⁵³; sebbene la registrazione del *Giornale* sia povera di dettagli sulle effettive richieste della committenza, a causa dell'assenza di una parte della pagina, il conteggio della spesa totale del lavoro suggerisce che tale contratto sia relativo proprio alla decorazione ad affresco dell'edificio e non a un semplice dipinto.

Nel 1595 si registra la commissione degli affreschi per villa Giuliani a Mezzane, voluti da Ottavio Giuliani e realizzati da Orazio e Giambattista, ormai avviati dal padre alle pratiche decorative.

Negli stessi anni continuano i lavori, di natura artigianale, per la famiglia Della Torre che richiedono alcune rifiniture per gli apparati decorativi villa, già affrescata precedentemente⁵⁵⁴ e viene stipulato il contratto per una pala a olio con la famiglia Pellegrini, da inserire nell'altare del casato in Santa Anastasia⁵⁵⁵. Nel contempo i collaboratori furono attivi in provincia, per la decorazione degli interni e degli esterni della villa a Ponton di Sant'Ambrogio di Valpolicella della famiglia Nichesola, e in città

⁵⁵¹ PUPPI, 1968, p. 72.

⁵⁵² Idem, p. 84.

⁵⁵³ PUPPI, 1968, pp. 129-130.

⁵⁵⁴ PUPPI, 1968, p. 138.

⁵⁵⁵ Idem, p. 140.

per la realizzazione delle pitture murali da esterno di palazzo Giusti del Giardino. Per quanto riguarda quest'ultimo, nonostante non sia testimoniato da alcun documento, è possibile ipotizzare un'attribuzione alla bottega, per motivi stilistici, della grande fascia ornamentale del salone centrale del palazzo, affine ai modelli decorativi ravvisabili nei disegni architettonici del fondo Cuppini del Museo di Castelvecchio.

Questa serie di commissioni private per le famiglie di rilievo della società veronese della seconda metà del secolo fruttò, nel 1596, un incarico pubblico di grande prestigio per la bottega; Paolo fu infatti deputato da Giordano Serego, Agostino Giusti e Alessandro Bevilacqua all'esecuzione di un grande telero per la sala del Consiglio comunale, raffigurante la *Vittoria dei veronesi contro Barbarossa*⁵⁵⁶. Tre anni più tardi sarà invece Orazio a eseguire il dipinto, in pendant con quello del padre, con la *Battaglia di Ponete Molino* per il consiglio cittadino.

Nel corso del primo decennio del Seicento, in seguito alla morte di Paolo, altre famiglie nobili – come i Del Monte, Spolverini e Del Bene – si rivolgeranno alla bottega per la realizzazione di opere da cavalletto di piccole e grandi dimensioni, confermando la, ormai affermata, scalata sociale della famiglia Farinati nel novero dei pittori locali più attivi a Verona dalla fine del Cinquecento al primo Seicento.

⁵⁵⁶ Idem, pp. 146-147.

3. Il disegno

La cospicua mole di disegni attribuiti a Paolo Farinati, oggi conservati presso numerose istituzioni pubbliche e private nazionali e internazionali, ha portato gli studiosi a definire l'artista veronese come uno dei più prolifici disegnatori della seconda metà del Cinquecento italiano⁵⁵⁷. I numerosi contributi critici concepiti nel corso del secolo scorso⁵⁵⁸, già discussi nell'ambito della fortuna critica, hanno dunque messo in luce la notevole consistenza del *corpus* di materiale grafico afferente all'artista i cui fogli, seppur non ancora sistematicamente catalogati, possono essere suddivisi in due macroaree: la prima relativa ai disegni di figura e la seconda caratterizzata dagli studi architettonici e decorativi⁵⁵⁹. Queste due tipologie sono contraddistinte, oltre che dalla diversa natura del soggetto, da notevoli differenze esecutive, poiché furono realizzati mediante l'utilizzo di una molteplicità di tecniche grafiche e con un segno, pur sempre riconoscibile, eclettico e multiforme. Nonostante negli anni siano state compiute numerose ricognizioni sull'apparato grafico di Farinati, specialmente in occasione della

⁵⁵⁷ La notorietà del disegno di Paolo Farinati, in seguito alla fugace segnalazione di Giorgio Vasari nell'edizione delle *Vite*, si deve alle molteplici esaltazioni di personaggi che erano entrati in contatto con l'ampio corpus di fogli dell'artista, tra questi Carlo Ridolfi e Annibale Carracci, accanto ai collezionisti, tra cui Mario Bevilacqua e Federico Morando, che nel corso del secondo Cinquecento erano entrati in possesso di numerosi esemplari di mano dell'artista. Una delle più note e celebri collezioni veronesi, la collezione Moscardo a San Vitale, annovera un fondo di più di 2000 fogli nel 1672 tra cui si citano un gran numero di fogli di Paolo Farinati. Già alla fine del Seicento inoltre i disegni di Farinati erano entrati nel novero della collezione medicea. Come ha messo in luce Marinelli, si rileva inoltre che nella seconda metà del Seicento il gusto antiquario per questo genere di opere era sfociato nella pratica di esposizione dei disegni al pari delle pitture, in precedenza conservati in album, dal momento che dall'inventario Moscardo emerge la presenza di disegni incorniciati. Tale pratica, secondo gli studiosi, sembra già in voga nel secolo precedente, come spiega Dal Pozzolo nel saggio del 2003 sulla committenza e il collezionismo veneziano ma, nel caso di Farinati, sarà necessario ripercorrere le vicende del *Giornale* e analizzare l'andamento della bottega per capire il processo di circolazione dei fogli. MOSCARDO, 1672, pp. 472-473; DAL POZZO, 1718, p. 282- 289; LUZIO, 1974, p. 107; BYAM SHAW, 1981, pp. 16-17; CONFORTI CALCAGNI, 1988, pp. 16-17; PERINI, 1990, p. 159; MARINELLI, 1994, p. 15; SUEUR 1994, p. 33; DAL POZZOLO, 2003, pp. 45-50; MARINI, 2000, p. 11; MARINI, 2012, pp. 11-22.

⁵⁵⁸ Per una bibliografia sintetica su Farinati disegnatore si veda: ARSLAN 1954, pp. 289-294; PUPPI 1969, pp. 49-61; DAL FORNO 1977, pp. 68-71; DAL FORNO 1978, pp. 135-136; BALDISSIN MOLLI 1985, pp. 47-54; MARINELLI 1994, pp. 15- 24; SUEUR 1994, pp. 25- 32 e 33-39; ERICANI 1996, pp. 69-86; GAROFALO 1999, pp. 118-120; MARINELLI, 1999, pp. 13-24; MARINI 2000; TOSETTI 2001, tesi di laurea; DAL POZZOLO, 2003, pp. 49-50; MARINELLI 2005, pp. 27-32; MARINELLI 2006, pp. 109-113; BORSADOLI 2010, pp. 126-131, scheda 16; ZAVATTA 2012, pp. 35-40; ZAVATTA 2012, pp. 53-56; MARINI 2017, pp. 57- 63.

⁵⁵⁹ Un numeroso gruppo di fogli raffiguranti progetti architettonici e decorativi di mano di Paolo Farinati sono oggi conservati nel *Fondo Cuppini* del Museo di Castelvecchio grazie alla donazione di Luciano Cuppini del 1993 al Gabinetto disegni e stampe del museo veronese. MARINI, 2005, pp. 3-7. I disegni architettonici dell'artista sono stati oggetto di un rilevante studio in occasione della mostra del 2005, grazie al quale sono emerse nuove e interessanti suggestioni sul rapporto intercorso tra l'artista e le opere non solo del concittadino Michele Sanmicheli ma anche con le ideazioni giuliesche, conosciute grazie al rapporto con la committenza gonzaghesca e il territorio mantovano. Per approfondire la questione si veda SVALDUZ, 2005, pp. 39-44; ZAGGIA, 2005, pp. 45-50; LODI, 2005, pp. 51-56.

mostra sui *Disegni Veronesi al Louvre*⁵⁶⁰ e dell'esposizione monografica *Paolo Farinati 1524-1606*⁵⁶¹, nessun contributo ha riguardato nello specifico l'analisi metodica delle tecniche e dei materiali grafici maggiormente utilizzati nella bottega farinatesca. L'aspetto stilistico dei disegni di Farinati infatti è stato protagonista, nel secolo scorso, dei numerosi contributi realizzati sui fogli conservati dell'artista, portando gli studi a notevoli e preziosi sviluppi in tema stilistico-formale ma lasciando qualche lacuna sull'approccio tecnico dell'artista alla produzione dell'opera d'arte. Dal momento che lo studio del *Giornale* di bottega ha fatto emergere la spasmodica attenzione del maestro e dei suoi collaboratori nella registrazione dei materiali utilizzati per la produzione – con una particolare attenzione all'aspetto del rapporto qualità-prezzo, su cui l'economia di bottega era imperniata – studiare i disegni senza una propedeutica disamina tecnica dei materiali finisce dunque per snaturare la percezione che l'artista aveva del proprio prodotto, alterando di conseguenza il giudizio critico contemporaneo e portando a una lettura parziale di quello che si può definire come il “sistema gestionale” dell'attività artistica e del ruolo da questa ricoperto a Verona.

Alla luce di tali considerazioni, si è ritenuto dunque indispensabile affrontare il tema del disegno partendo dal punto di vista tecnico, esaminando i materiali, i supporti e le tecniche che si pongono come fondamenta necessarie allo sviluppo del discorso relativo al segno e allo stile. Tali approfondimenti sono stati possibili non solo grazie allo sviluppo teorico di alcuni specifici casi studio e all'analisi visiva della produzione, ma anche mediante la rilettura dei risultati delle indagini non invasive, svolte nel 2005 dalla dott.ssa Paola Artoni del laboratorio LANIAC dell'Università di Verona, in occasione del master *Dentro l'immagine*⁵⁶² su un disegno dell'artista conservato presso il Museo di Castelvecchio di Verona.

L'obiettivo di questa ricerca è quello di giungere a un *catalogo dei segni* partendo dall'analisi tecnica delle tre aree di maggior attività del pittore – disegno, pittura su supporti mobili e pittura murale – al fine di decodificare la prassi produttiva della bottega e il modo in cui l'economia dell'attività ha sovente influito sulle scelte stilistiche e formali dell'artista, che mutarono nel corso della carriera in funzione delle richieste del mercato.

⁵⁶⁰ La mostra *Disegni Veronesi al Louvre 1500-1630*, allestita presso il Museo di Castelvecchio di Verona, si è svolta dal 29 luglio al 16 ottobre 1994 ed è stata curata da Sergio Marinelli, Paola Marini ed Hélène Sueur. Per approfondire la sezione dedicata a Paolo Farinati si veda SUEUR 1994, pp. 98-135.

⁵⁶¹ La mostra *Paolo Farinati 1524-1606 Disegni, incisioni e disegni per l'architettura* è stata allestita presso il Museo di Castelvecchio dal 17 ottobre 2005 al 29 gennaio 2006 e curata da Paola Marini, Giorgio Marini e Francesca Rossi.

⁵⁶² BORSADOLI, 2010, pp. 126-131.

Non si deve dimenticare che questo approccio sistematico e trasversale alla materia, che ha portato alla rilettura della produzione grafica farinatesca secondo un tentativo di scansione tipologica dei fogli, è stato ritenuto necessario al fine di facilitare la comprensione di una realtà produttiva di età moderna agli occhi dello studioso contemporaneo, poiché la concezione del disegno come opera d'arte a sé stante non era ancora pienamente condivisa e affermata nel panorama artistico e culturale dell'epoca, soprattutto per quanto riguarda le realtà locali più strettamente legate ad una visione strumentale⁵⁶³ di alcune tipologie di manufatto artistico. Di certo Paolo, per quanto riguarda il disegno, non era solito variare la scelta delle tecniche in base alla richiesta del mercato e della committenza – all'epoca maggiormente interessata all'acquisto di dipinti, sculture o decorazioni di arte applicata – ma, come si vedrà, era invece focalizzato sulle dinamiche di tipo meramente produttivo ed economico, che lo portavano a procedere nella realizzazione di un'opera secondo una serie di *step* progettuali che, a lungo andare, diventarono il suo unico vero sfogo creativo. Ciò che traspare dalle registrazioni del *Giornale* di bottega è quindi il valore strumentale del disegno, realizzato come traccia per l'esecuzione delle opere da vendere sul mercato e, più raramente, venduto a fini progettuali ad artisti o artigiani che avrebbero ricavato dall'invenzione del maestro un'opera di stampo farinatesco⁵⁶⁴. Le registrazioni, che spesso supportano tali considerazioni, grazie alle specifiche molto articolate riguardo le vendite e i profitti, mostrano uno scarso interesse del maestro per la vendita dei disegni a fini collezionistici; è accertato infatti che non venga mai annoverata dal pittore tra le annotazioni del registro la vendita diretta di un disegno a committenti che non siano a loro volta artisti o artigiani. Un esempio essenziale per comprendere l'atteggiamento dell'artista rispetto alla vendita di schizzi e modelli si riscontra infatti nell'accordo con Angelo Berton dell'8 novembre 1593, in cui Farinati dona al lapicida il “modelletto” di una Venere – probabilmente realizzato su carta – specificando che tale scelta dipende esclusivamente dall'esistenza in bottega di due copie identiche dello stesso soggetto. Il mancato pagamento del foglio,

⁵⁶³ Si veda MARINELLI, 1994, pp. 17-21. La questione del ruolo che il disegno ricopriva nella produzione di una realtà artistica del Cinquecento è piuttosto controversa poiché, soprattutto negli ultimi anni, gli studi sul processo produttivo delle opere d'arte e della loro vendita sul mercato è stato oggetto di nuove ipotesi scientifiche che hanno portato alla definizione di realtà di vendita, collaterali a quelle più note e comuni relative alle pitture, legate principalmente alla circolazione dei disegni. La possibilità di confrontarsi con il registro di bottega di Farinati ha permesso dunque di approcciare tali analisi secondo studi sistematici dell'economia e del sistema produttivo dell'attività di un prolifico disegnatore attivo nella seconda metà del Cinquecento, portando alla definizione dell'orientamento dell'artista riguardo le politiche di vendita delle opere e a una più chiara definizione di che cosa era ritenuto un vero e proprio “prodotto artistico” dal maestro.

⁵⁶⁴ Si rimanda al capitolo *La produzione artigianale*, in cui sono annoverati gli esempi, registrati nel *Giornale*, di vendita di disegni. La questione verrà discussa in conclusione a questo capitolo intrecciando i dati del registro di bottega con quelli tecnici esaminati dalla seguente ricerca.

che viene appunto donato da Paolo all'artigiano, mette in luce lo scarso interesse dell'artista a ottenere un guadagno dalla vendita di un oggetto che non doveva essere considerato di grande valore monetario ma piuttosto indispensabile a livello lavorativo e progettuale. Sembra dunque chiaro come fosse più importante per l'artista mantenere i progetti, i modelli e i disegni in bottega piuttosto che venderli per guadagnare irrisorie somme di denaro. Da questo esempio e da altri precedentemente annoverati nel capitolo dedicato alla produzione artigianale – come il caso del cartone per l'arazzo di Egidio Fiammingo o del disegno per la decorazione delle portelle dell'organo della chiesa di Maderno⁵⁶⁵ – emerge la natura tipicamente strumentale del disegno nella politica di gestione della bottega del pittore. Questa analisi si ritiene fondamentale soprattutto per quanto riguarda la questione dei disegni definiti *chiaroscuro* che, mostrando una forte affinità con quelli attribuiti a Paolo Veronese studiati in occasione della mostra di Verona del 2014, sono a loro volta stati oggetto negli ultimi anni di grande attenzione da parte della critica⁵⁶⁶.

L'approfondimento di questa peculiare categoria di opere ha infatti più volte messo in discussione la visione storicizzata del disegno come strumento operativo della bottega, portando gli studiosi a ipotizzare l'esistenza di una vera e propria politica di vendita delle opere su carta per un mercato collaterale rispetto a quello delle opere di pittura. Sebbene la natura "finita" di questi fogli porti ad avvalorare tale ipotesi, è necessario ricordare che questa tipologia di disegno si rivela piuttosto comune a Verona nel corso del Cinquecento, quando almeno altri quattro artisti contemporanei a Veronese sembrano aderire allo stesso linguaggio tecnico. Nel panorama cittadino infatti non solo Paolo Farinati ma anche Battista del Moro, Domenico e Felice Brusasorci, e Giambattista Zelotti annoverano all'interno della loro produzione diversi disegni a *chiaroscuro*, sulle tracce di una tradizione locale precedente, che vide due dei suoi massimi esponenti nelle figure di Giovanni Maria Falconetto e Giovanni Francesco Caroto⁵⁶⁷. Posto che, come

⁵⁶⁵ Queste vicende saranno riprese e approfondite in conclusione di questo capitolo per discutere il valore strumentale dei fogli all'interno della bottega anche alla luce dell'analisi tecnica delle opere.

⁵⁶⁶ Lo studio dei fogli a *chiaroscuro* attribuiti a Paolo Veronese è stato oggetto di un articolato progetto di dottorato di Thomas Dalla Costa che, purtroppo, non è stato possibile consultare in maniera integrale. Si è dunque fatto riferimento ad alcuni parziali esiti della ricerca pubblicati dall'autore in occasione della redazione del catalogo della mostra *Paolo Veronese l'illusione della realtà* (Gran Guardia di Verona, 5 luglio-5 ottobre 2014) in cui viene sottolineata la peculiarità di questa tipologia di opera su carta e l'affinità con i fogli farinateschi. Ulteriori novità in materia sono state estrapolate dai preziosi saggi di Thomas Dalla Costa, Bernard Aikema e Giorgio Tagliaferro negli *Atti delle Giornate di Studio* della mostra, pubblicati nel 2016, che approfondiscono la questione relativa al mercato dei disegni. Si veda AIKEMA, DALLA COSTA, 2014, pp. 303-313; DALLA COSTA 2014, pp. 64-65, scheda 1.14; TAGLIAFERRO 2016, pp. 11-124; DALLA COSTA 2016, pp. 191-204; AIKEMA 2016, pp. 215-2016.

⁵⁶⁷ Una panoramica completa del disegno veronese del Cinquecento è dato dal catalogo *Disegni Veronesi al Louvre 1500-1630* che riporta in ordine cronologico i profili biografici dei più noti e prolifici disegnatori veronesi del secolo e alcune opere cardine della loro produzione, grazie a schede critiche e tecniche. Per

sottolinea Marinelli⁵⁶⁸, è difficile pensare alla possibilità che questi pittori di ambito locale avessero, già agli albori del Cinquecento, un atteggiamento così spiccatamente commerciale nei confronti del mestiere dell'artista, la formazione di Paolo Veronese, che avvenne a stretto contatto con una realtà e una mentalità provinciale, conferma che questa tipologia di opera fosse nata ben prima dello sviluppo da parte del pittore di una volontaria apertura verso nuove frontiere del mercato artistico. In secondo luogo, l'ipotesi di un articolato mercato dei disegni pone una questione di natura economica: il disegno, visto dal punto di vista tecnico ed estetico, rientra in un'area di interesse sostanzialmente erudita, adatta alle menti raffinate di un collezionismo socialmente elevato; tale definizione è però in pieno contrasto con quella che, secondo la critica, era la motivazione principale di vendita di tali opere: ossia procurarsi l'opera di un artista celebre a prezzi più contenuti e in forme più accessibili. La domanda che sorge spontanea è dunque se un rappresentante di una classe media, con un limitato potere di spesa e fuori dai circoli eruditi della nobiltà veneta, avesse la *forma mentis* per poter comprendere, nel Cinquecento, il valore intrinseco di un disegno che, a tutti gli effetti, si presentava come uno strumento di lavoro dell'artista. Proprio in relazione a queste considerazioni sembra quindi metodologicamente corretto approcciarsi all'opera sfruttando l'unico veicolo che possa permettere allo studioso moderno di confrontarsi direttamente con l'artista e il suo atteggiamento produttivo nella dimensione gestionale di un'attività di età moderna: il registro del *dare e avere*. Si vedrà come nel caso di Farinati il *Giornale* possa dunque essere fonte di spunti critici sull'analisi di una bottega di metà Cinquecento e come, attraverso la ricerca tecnica all'interno delle registrazioni, si possano ottenere informazioni utili alla rilettura del fenomeno farinatesco a Verona, arrivando a trarre qualche conclusione sulle modalità di gestione di un'attività in continua crescita nel corso del secolo.

3.1 Il supporto

In linea con i criteri tecnici della produzione grafica italiana di età moderna⁵⁶⁹, codificati per la prima volta in maniera sistematica agli albori del Quattrocento da Cennino

una completa disamina sul disegno in ambito veronese nel corso del Cinquecento si veda MARINELLI 1994, pp. 15-24. Sui profili biografici dei singoli artisti si veda: per Giovanni Maria Falconetto SUEUR 1994, pp. 59-61. Per Giovanni Francesco Caroto: SUEUR 1994, pp. 64-70. Per Battista del Moro: SUEUR 1994, pp. 71-81. Per Domenico Brusasorzi: SUEUR 1994, pp. 82-93. Per Paolo Farinati: SUEUR 1994, pp. 98-135. Per Giovanni Battista Zelotti: SUEUR 1994, pp. 136-139; Per Felice Brusasorzi: SUEUR 1994, pp. 169-173.

⁵⁶⁸ MARINELLI, 1994, p. 17.

⁵⁶⁹ Sull'argomento si veda l'articolato saggio di BAMBACH, 1999, pp. 296-332 che si pone come punto cardine della disamina della pratica disegnativa nel Rinascimento, con un focus sulle tecniche e sulle principali tipologie grafiche nelle botteghe di età moderna.

Cennini⁵⁷⁰, il cospicuo corpus di disegni farinateschi è caratterizzato da una singola tipologia di supporto: la carta. Si tratta, nello specifico, di fogli piuttosto ampi che lasciano intravedere la fitta tramatura delle fibre anche a occhio nudo⁵⁷¹ e che sono la testimonianza della diffusione di una tipologia di supporto cartaceo dalla vergatura molto sottile e dalla superficie liscia, che fu caratteristica della produzione delle cartiere italiane a partire dal XV secolo⁵⁷². La ricerca di sperimentazione tecnica fu la principale motivazione del successo tra gli artisti dei fogli da disegno dalla vergatura sottilissima, con un'ampia diffusione di tale materiale prima in Italia e, in un secondo momento in Francia⁵⁷³. L'ampio impiego di supporti cartacei all'interno dell'atelier di Farinati è testimoniato non solo dall'ingente numero di fogli di Paolo giunti fino a oggi ma anche da alcune specifiche registrazioni del *Giornale*, nelle quali vengono precisati i principali materiali utilizzati per la realizzazione dei disegni⁵⁷⁴. Nonostante il *Giornale* sia la principale fonte di informazioni riguardante i materiali utilizzati nella bottega farinatesca, trattandosi di un registro economico – funzionale soprattutto all'annotazione delle spese e degli introiti dell'attività – non si rilevano mai descrizioni articolate sulla natura delle opere prodotte ma, in alcuni casi, si possono ottenere interessanti suggestioni sui formati dei supporti maggiormente utilizzati. Ad esempio, tra le righe di un accordo stipulato nel luglio del 1589, Farinati fornisce a don Lorenzo Piazza, per l'abate del Monastero di San Benedetto Po, un disegno «di sfolii sei di carta imperiala»⁵⁷⁵ che, secondo la ricostruzione di Puppi, sarebbe stato richiesto dal committente per trarne una serie di stampe, con una tiratura di circa mille copie⁵⁷⁶. La stessa tipologia di carta viene inoltre citata nella commissione del 1587 per Egidio Fiammingo, uno degli arazzieri più noti in città nel Cinquecento, per cui Paolo realizza un cartone che non è oggi pervenuto⁵⁷⁷. La testimonianza dell'impiego di carta imperiale ricorre dunque nel novero dei materiali

⁵⁷⁰ CENNINI [2017], p. 59.

⁵⁷¹ In occasione della campagna di indagini non invasive, promossa dall'Università di Verona nell'ambito del master *Dentro l'immagine*, realizzate su un corpus di opere di pittori cinquecenteschi veronesi, conservate presso il museo di Castelvecchio, sono emerse diverse interessanti questioni tecniche relative al disegno farinatesco. In particolare, grazie ai dettagli fotografici estremamente specifici proposti nella pubblicazione del 2010, si può intraprendere un discorso che vada oltre la tecnica utilizzata dall'artista ma che comprenda anche lo studio dei supporti e nello specifico del disegno la tipologia di carta utilizzata dal pittore. Si veda la scheda di BORSADOLI 2010, p. 128, figura 1, *Dettaglio del recto in luce radente*.

⁵⁷² CONSONI 1990, pp. 341-343.

⁵⁷³ Nel corso del XV secolo si sviluppò in Italia una predilezione da parte degli artisti per l'utilizzo di fogli di carta dalla vergatura sottilissima, frutto dell'avanzamento tecnico della manifattura della carta avvenuto tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento. Tale diffusione si estese poi alla Francia a partire dal XVI secolo. Per approfondire la questione della produzione di tali supporti e della loro diffusione territoriale, si veda CONSONI 1990, pp. 341-343.

⁵⁷⁴ PUPPI, 1968, pp. 74, 79, 94-95.

⁵⁷⁵ Idem, 1968, p. 94.

⁵⁷⁶ PUPPI, 1968, p. 95, nota 1.

⁵⁷⁷ Idem, 1968, p. 79.

utilizzati dall'artista per la produzione non solo di semplici disegni, ma anche di grandi progetti grafici finalizzati alla vendita a terzi, perlopiù botteghe artigiane, che si occupavano della commercializzazione di altre tipologie di opera tratte dai disegni farinateschi (e non solo), come ad esempio gli arazzi.

La dicitura carta imperiale è dunque riconducibile a un particolare formato di foglio, che secondo la critica risulta scarsamente diffuso nel Cinquecento⁵⁷⁸ e che Puppi identificò, nei suoi appunti sul *Giornale*, in un formato di circa 60x80 cm.

Alla luce non solo delle dimensioni medie riscontrate nei disegni di Farinati schedati in occasione delle mostre del Museo di Castelvecchio del 1993⁵⁷⁹ e del 2005⁵⁸⁰, ma anche dalle notizie storiche riportate dai trattati relativi ai più comuni supporti per il disegno⁵⁸¹, questo formato *imperiale* sembra però corrispondere a una dimensione leggermente minore – attestata nell'iscrizione di una lapide bolognese della fine del XIV secolo⁵⁸², che stabilisce le misure dei fogli da disegno più comuni in Italia agli albori del Rinascimento – ossia di 50x70cm⁵⁸³.

Per quanto concerne la provenienza dei supporti cartacei utilizzati da Paolo, non si hanno indicazioni o notizie precise, poiché nel *Giornale* non viene annotato alcun acquisto di materiale da disegno. Durante la campagna di indagini non invasive realizzata da Paola Artoni nel 2010 – funzionario responsabile del laboratorio LANIAC dell'Università di Verona – sul foglio raffigurante un *Interno di basilica*⁵⁸⁴ è emersa la presenza di una filigrana raffigurante un cerchio diviso in quattro parti, sovrastato da una stella⁵⁸⁵. Com'è noto, le filigrane dei fogli attestano la provenienza e l'identità del produttore della carta, in quanto scaturiscono dall'impronta dei fili di ferro intrecciati tra le vergelle del setaccio che, imprimendosi nelle fibre, riproducono il marchio di fabbrica

⁵⁷⁸ CONSONI, 1990, pp. 339-340

⁵⁷⁹ Si tratta di un *corpus* di ventiquattro opere conservate presso il gabinetto dei disegni del Museo del Louvre e esposte, in occasione della mostra *Disegni veronesi al Louvre 1500-1630* del 1994, presso la sala Boggian del Museo di Castelvecchio di Verona. Per approfondire i singoli casi studio si vedano le schede di SUEUR 1993, pp. 98-135, schede 24-49.

⁵⁸⁰ Una più recente disamina dei disegni farinateschi di soggetto architettonico è stata realizzata nel 2005 in occasione della mostra dossier *Paolo Farinati 1524-1606 dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, che ha visto uno studio approfondito dei fogli del Fondo Cuppini attribuiti a Paolo Farinati. Per le singole schede si veda LODI, SVALDUZ, ZAGGIA 2005, pp. 64-133, schede da 1 a 131. Una piccola sezione è stata dedicata anche al disegno di figura e ai fogli più rappresentativi della produzione dell'artista, SUEUR, 2005, pp. 136-138; schede a cura di Hélène Sueur, Giorgio Marini, Barbara Tosetti, Elena Svalduz e Stefano Zaggia, schede da 132 a 161, pp. 139-168.

⁵⁸¹ CONSONI, 1990, pp. 339-340.

⁵⁸² BAMBACH, 1999, p. 364.

⁵⁸³ Bambach specifica le dimensioni senza lavorazione (498x726- 30mm) e con lavorazione (508-10x738-41mm).

⁵⁸⁴ Paolo Farinati, *Interno di basilica* (recto); *Caino che uccide Abele con dettagli degli ordini* (verso), pietra nera e inchiostro, acquerello bruno su carta, Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 25437-2B1952.

⁵⁸⁵ BORSADOLI 2010, p. 126.

sul supporto⁵⁸⁶. Gli studi riguardanti le filigrane dei fogli prodotti dalle cartiere presenti sul territorio veronese nel corso del Cinquecento non sono particolarmente numerosi e l'unico contributo che possa ritenersi utile per approfondire la questione è il breve saggio di Antonio Avena realizzato nel 1912 per una rivista locale⁵⁸⁷. Avena stabilisce la presenza di alcune cartiere storiche nei pressi di San Martino Buon Albergo di Verona, tra cui quella della famiglia d'Olivè – all'epoca la più produttiva manifattura veronese nel settore della carta – che, come filigrana, utilizzava la figura di una testa di bue sormontata da una stella⁵⁸⁸. La similitudine con la filigrana riscontrata da Paola Borsadoli nel disegno farinatesco analizzato mediante le analisi non invasive del LANIAC nel 2010⁵⁸⁹ è parziale, in quanto ritorna l'immagine della stella ma, al posto della testa dell'animale, si trova un cerchio quadripartito. Non è chiaro se la filigrana del disegno di Paolo sia il risultato di una progressiva stilizzazione del marchio posto tra le vergelle dai d'Olivè agli inizi del Quattrocento – a semplificazione del simbolo storico della fabbrica per agevolarne la realizzazione – o se si tratti, più verosimilmente, del marchio di una diversa manifattura. Dallo studio di Avena risulta in ogni caso che questa fabbrica non producesse carta di tipologia imperiale, ma solo formati più piccoli, quelli di fatto maggiormente utilizzati nel corso del Cinquecento⁵⁹⁰. Inoltre va anche detto che la ricognizione di alcuni fogli del fondo Cuppini del Museo di Castelvecchio ha permesso di identificare una varietà di filigrane che caratterizzano le opere farinatesche su carta, portando a pensare che il maestro non avesse una cartiera di riferimento per l'acquisto dei supporti da disegno ma che, come è evidente nel *Giornale*, si basasse su un criterio di scelta di natura economica, affidandosi alle manifatture che proponevano ingenti quantità di materiale a prezzi più vantaggiosi. Visto inoltre l'ampio utilizzo di un formato di foglio poco commercializzato, non è da escludere che egli avesse dovuto cercare i fornitori e i produttori di carta imperiale al di fuori del territorio veronese.

Il secondo elemento distintivo riguardante i supporti farinateschi utilizzati per la realizzazione dei disegni di bottega è la colorazione della carta stessa, che si riscontra non solo grazie all'osservazione di alcuni fogli superstiti⁵⁹¹, ma soprattutto in relazione

⁵⁸⁶ PARMA ARMANI 1985, p. 243.

⁵⁸⁷ AVENA 1912, pp. 33-47.

⁵⁸⁸ Idem, p. 35.

⁵⁸⁹ BORSADOLI 2010, p. 126.

⁵⁹⁰ Diversi disegni conservati al Gabinetto dei disegni del Musée du Louvre sono realizzati su un supporto cartaceo colorato con una sfumatura grigio-azzurra. Si veda il catalogo della mostra *Disegni veronesi al Louvre* del 1993 e in particolare SUEUR 1991, scheda 31, pp. 110-11; scheda 34, pp. 114-116; scheda 42, pp. 125-126; scheda 44, p. 129; scheda 45,46 e 47, pp. 129-131.

⁵⁹¹ SUEUR 1991, scheda 31, pp. 110-11; scheda 34, pp. 114-116; scheda 42, pp. 125-126; scheda 44, p. 129; scheda 45,46 e 47, pp. 129-131.

alla notorietà dell'album da disegno che Paolo conservava in bottega e che viene menzionato dall'artista stesso nel *Giornale* come il «Libro di carta azzurra»⁵⁹².

Se già Cennini incluse nel suo trattato alcuni capitoli specifici sulle modalità di preparazione della carta colorata⁵⁹³ – utilizzata per ottenere un disegno più articolato dal punto di vista chiaroscurale – è dalla fine del Quattrocento che si diffonde tra i pittori l'usanza di acquistare supporti cartacei già colorati e pronti all'utilizzo⁵⁹⁴. La carta azzurra, in particolare, era la più adoperata dagli artisti veneti, che accordavano alla tipologia di supporto cartaceo prescelto – liscio o ruvido, colorato o bianco – le tecniche più appropriate, al fine di ottenere il miglior risultato possibile in campo compositivo e formale⁵⁹⁵. Questa tipologia di supporto, dal colore grigio-azzurro, si diffuse su larga scala anche nelle botteghe lombarde, emiliane e genovesi, mentre fu pressoché assente nella grafica centro-italiana⁵⁹⁶. Ampiamente utilizzata da Paolo, la carta azzurra caratterizza però solo parte dell'ampio *corpus* grafico superstite, che annovera, al contempo, anche numerosi fogli colorati in bruno e oca, più affini all'ambito di produzione romano e toscano, che a quello veneto di origine⁵⁹⁷. La scelta di sfruttare una pluralità di colori del supporto sembra perciò ascrivibile all'emulazione stilistica delle opere grafiche degli artisti più apprezzati da Farinati durante il periodo di formazione, piuttosto che a una mera questione di adeguamento all'utilizzo dei supporti maggiormente diffusi in territorio veneto⁵⁹⁸. È utile notare inoltre che, in alcuni casi, Paolo sostituì alla carta colorata un supporto con una leggera stesura di preparazione beige⁵⁹⁹, utile all'adesione dei *medium* utilizzati per il disegno che non attecchivano direttamente alla fibra della carta, come la pietra nera⁶⁰⁰.

Poche notizie sono invece reperibili sull'esecuzione di cartoni preparatori da parte di Farinati, che registra nel *Giornale*⁶⁰¹ solamente un paio di queste realizzazioni. Data la

⁵⁹² RIDOLFI (1648) 1965, pp. 132-133; PUPPI 1968, pp. XXXVIII-XXXIX e p. 14 nota 1; SUEUR, 1994, p. 25.

⁵⁹³ CENNINI cap. XVII, XVIII, XX; PARMA ARMANI 1985, p. 243.

⁵⁹⁴ Si tratterebbe di carte tinte nell'impasto, ossia con un'aggiunta di colorante nel processo di fabbricazione. Sono riconoscibili da un colore piuttosto omogeneo della superficie anche se la qualità del supporto, in diversi casi, risulta scarsa. La pasta infatti derivava spesso non solo dalla colorazione dell'impasto prima della stesura ma anche dall'utilizzo di stracci già colorati che, con il tempo tendono ad emergere nella tramatura, rispetto allo scolorimento delle restanti parti del foglio. PARMA ARMANI, 1985, p. 243; MALTESE 1990, pp. 346-348; JAMES 1991, p. 104.

⁵⁹⁵ PARMA ARMANI 1985, p. 243.

⁵⁹⁶ PARMA ARMANI 1985, p. 243.

⁵⁹⁷ MALTESE 1990, p. 323.

⁵⁹⁸ *Idem*, p. 346.

⁵⁹⁹ Per gli esempi di disegni eseguiti su supporto con preparazione beige si rimanda alla sezione successiva, dedicata, nello specifico, alle tecniche artistiche in relazione alle forme compositive.

⁶⁰⁰ La pietra nera è un materiale caratterizzato da un corpo particolarmente duro che veniva ammorbidito con la lingua e appuntita di continuo al momento della stesura, per evitare di ottenere un tratto troppo disomogeneo. CORRIGAN, 1991, p. 54; BAMBACH, 1999, pp. 33-79.

⁶⁰¹ PUPPI 1968, p. 79;

cospicua produzione di grandi cicli ad affresco della bottega, si ritiene che i cartoni fossero prodotti in grande quantità dal maestro ma che, proprio in virtù della loro funzione progettuale e strettamente pratica, non siano stati conservati con la stessa accuratezza e interesse dei disegni. Come accade per la maggior parte degli artisti di età moderna, non si conserva alcun esemplare di cartone di Paolo, poiché tali opere erano ritenute, sia dagli artisti che dai collezionisti, meri strumenti lavorativi, senza alcun valore artistico. Non avendo la possibilità di ragionare sui supporti utilizzati dal pittore per la realizzazione dei cartoni, a causa dell'assenza di esempi concreti, anche in questo caso risulta di fondamentale importanza il *Giornale*, poiché dalla registrazione del cartone eseguito per Egidio Fiammingo⁶⁰² emerge che questi modelli di grandi dimensioni venivano realizzati in bottega grazie alla giustapposizione di molteplici fogli di carta imperiale⁶⁰³. Ad evidenza dunque il maestro realizzava le più disparate tipologie di disegno declinando un unico formato di foglio, quello *imperiale*, che era forse per il rapporto qualità-prezzo il più vantaggioso per la pluralità di realizzazioni dell'*atelier* in campo grafico.

3.2 La tecnica e il medium

Di gran lunga più articolata si presenta la questione riguardante le tecniche artistiche adoperate da Farinati nell'esecuzione dei fogli che compongono il suo vasto *corpus* grafico. L'approfondimento delle tecniche e dei materiali permette non solo di comprendere il *modus operandi* dell'artista, ma anche di categorizzare i fogli secondo le variazioni di segno e *ductus* che si ripetono in maniera piuttosto meccanica nella produzione, in tipologie ben definite, che vanno dalla prima ideazione astratta al bozzetto finito e articolato, designando un iter progettuale che porta ad individuare e a definire i principali ruoli che il disegno svolgeva all'interno della bottega⁶⁰⁴.

Benché tale tematica sia stata toccata in modo trasversale da numerosi studiosi, in relazione a specifici casi di studio nel corso del Novecento⁶⁰⁵ – si fa riferimento in

⁶⁰² Idem, pp. 77-78.

⁶⁰³ Marinelli sottolinea come l'utilizzo di grandi fogli per la realizzazione dei modelli fosse probabilmente dovuto alla ricerca dell'artista di avvicinarsi al formato dell'affresco. MARINELLI, 1994, p. 17.

⁶⁰⁴ Un interessantissimo spunto di riflessione sulla questione del ruolo del disegno e dell'*underdrawing* nella prassi produttiva dell'opera viene offerto dall'analisi del disegno raffaellesco di Bellucci e Frosini che esamina il processo di realizzazione di un progetto secondo quelli che erano i principi esecutivi della bottega raffaellesca. Questo contributo e la metodologia utilizzata dagli autori sono stati indispensabili per poter organizzare l'analisi del *corpus* farinatesco e, in particolare, il suo iter progettuale. Si veda BELLUCCI, FROSININI, 2008, pp. 79-94.

⁶⁰⁵ Si elencano di seguito i principali contributi relativi allo studio dei disegni farinateschi: WYATT 1859, p. 339; KURZ 1937-38, pp. 1 e 32; ARSLAN 1954, pp. 289-294; PUPPI 1959, pp. 90-93; BAROCCHI 1964, pp. 3-7; FORLANI TEMPESTI 1970, p. 37; BALLARIN 1971, pp. 92-118; COLLOBI RAGGHIANI 1971, p. 13; MULLALY 1971, pp. 43-52; DAL FORNO 1977, pp. 68-71; DAL FORNO 1978, pp. 135-136; BALDISSIN MOLLI 1985, pp. 47-54; BALDISSIN MOLLI 1987, pp. 105-136; MARINELLI 1993, pp. 15-24; SUEUR 1993,

particolare alla mostra sui disegni veronesi del XVI secolo, conservati al museo del Louvre⁶⁰⁶ – essa non è mai stata oggetto di un’analisi sistematica e approfondita che restituisca un quadro organico della prassi disegnativa dell’artista e della moltitudine di tecniche esecutive da questo adottate a supporto di ogni specifica e identificabile tipologia di disegno da realizzare⁶⁰⁷.

Innanzitutto, è necessario sottolineare che, in accordo con la tradizione disegnativa veneta del Cinquecento, gran parte dei disegni di Farinati, a prescindere dalla tipologia e dal soggetto, sono caratterizzati da un’articolata sovrapposizione di molteplici tecniche e *medium* che conferiscono al foglio, in base alle necessità dell’artista, una minore o maggiore finitura dal punto di vista estetico. Sebbene tale considerazione possa risultare banale, si ritiene necessario ribadire tale concetto in principio poiché la moltitudine di disegni “finiti” ha spesso portato gli studiosi a tralasciare l’approfondimento dei pochi esempi di studio sommario e schizzato delle composizioni a cui ancora oggi è possibile fare riferimento per ricomporre il procedere grafico di Paolo⁶⁰⁸. Dal punto di vista dello studio dei *medium* si possono trarre interessantissime suggestioni dalla campagna di indagini non invasive, realizzate da Paolo Artoni del laboratorio LANIAC dell’Università di Verona, eseguite sul foglio del fondo Cuppini, raffigurante sul recto

pp. 24-32; BALDISSIN MOLLI 1996, 47-54; ERICANI 1996, pp. 89-96; MARINELLI 1999, pp. 13-24; GAROFALO 1999, pp. 118-120; MARINI 2000, pp. 29-53; TOSETTI 2001, tesi di laurea; REARICK 2001, pp. 127-133; MARINELLI 2005, pp. 27-31; MAZZI 2005, pp. 33-37; SUEUR 2005, pp. 137- 138 (con relative schede); MARINELLI 2006, pp. 109-113; ZAVATTA 2012, pp. 35-40; ZAVATTA 2014, pp. 53-56; MARINI 2017, pp. 57-63. Si rimanda inoltre all’intera sezione dedicata ai *Disegni del fondo Cuppini* del catalogo della mostra del 2005 in cui vengono schedati i disegni conservati presso il museo di Castelvecchio di Verona; le schede, curate da Stefano Lodi, Giorgio Maini, Elena Svalduz, Barbara Tosetti e Stefano Zaggia, comprendono esempi di disegni architettonici di Paolo Farinati e bottega.

⁶⁰⁶ Si veda il saggio di Sueur sulle tecniche dei pittori veronesi della metà del Cinquecento nel catalogo della mostra *Disegni veronesi al Louvre 1500-1630* a cura di Sergio Marinelli, Paola Marini e Hélène Sueur, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 28 luglio-16 ottobre 1994 (SUEUR 1993, pp. 33-40); per un approfondimento sui singoli disegni si vedano le schede relative a Paolo Farinati (SUEUR 1993, pp. 98-135).

⁶⁰⁷ Come rileva Sergio Marinelli, non è facile dividere i disegni tra idee e ricordi dal momento che, soprattutto in ambito veronese il confine tra le due categorie si assottiglia fino quasi a scomparire (MARINELLI, 1994, p. 17). La questione delle tipologie di opere grafiche prodotte da Paolo Farinati e la distinzione delle tecniche utilizzate dal pittore in relazione al disegno è stata recentemente approfondita da Giorgio Marini in un interessante saggio che si interseca strettamente con le tematiche affrontate in questa sezione della ricerca. MARINI, 2017, pp. 57-63

⁶⁰⁸ Si è spesso paragonato l’iter disegnativo di Paolo Farinati a quello di Paolo Veronese in quanto entrambi annoverano nella propria produzione diversi disegni finiti, considerati vere e proprie opere d’arte a sé stanti. Si vedrà in realtà, nel corso di questo capitolo, che il processo disegnativo di Farinati si presenta in maniera più ripetitiva e categorizzata, elemento che permetterà di leggere, in maniera più filologica, quella che doveva essere l’intenzione originaria dell’artista la produzione. Di grande rilevanza sarà lo studio della tecnica e dei *medium* utilizzati che permettono di suddividere in tre macro-aree i fogli farinateschi. Se per quanto riguarda la tecnica prescelta per gli studi sommari e poco rifiniti i due pittori sembrano convergere sul disegno ad inchiostro, diversa è la questione riguardante lo studio più articolato delle figure e delle composizioni che per Farinati si presenta, nella maggior parte dei casi, come un unico flusso di pensiero che sfocia in molteplici correzioni sovrapposte in una sola immagine, mentre per Veronese il soggetto viene ridisegnato e ripetuto sullo stesso foglio più volte, con piccole variazioni compositive in ogni versione fino a determinare l’immagine definitiva.

un *Interno di basilica* e sul verso *Caino e Abele* (fig.1)⁶⁰⁹, che permettono di mettere in luce numerose puntualizzazioni sulla tipologia di materiali grafici utilizzati dal pittore. Fino a questo momento, i disegni farinateschi che sono stati oggetto di analisi e schedatura erano infatti stati studiati secondo una logica stilistica, secondo un approccio che può attualmente essere aggiornato grazie ai principi messi in luce dalle più recenti pubblicazioni, che si avvalgono dell'utilizzo delle indagini non invasive.

Nel panorama degli studi sui disegni di Paolo⁶¹⁰ emergono, nel corso degli anni, una serie di considerazioni piuttosto contrastanti per quanto riguarda l'individuazione delle tecniche grafiche; tenendo in considerazione i tre contributi più recenti che hanno trattato in modo articolato il disegno farinatesco⁶¹¹, si riscontra l'identificazione da parte degli studiosi di una pluralità di materiali da disegno, che hanno reso ulteriormente più intricata la questione del riconoscimento delle tecniche più utilizzate dall'artista. Si configura dunque come necessaria una nuova analisi del *ductus* e del *medium* attraverso la lente degli studi specifici sulla materia, che impone di accordare la terminologia fino a oggi utilizzata alla precisa identificazione dei materiali impiegati da Paolo, senza tralasciare le questioni filologiche e cronologiche delle pratiche di produzione⁶¹². Si cercherà dunque di restituire una tesi univoca sulla questione della tecnica farinatesca, grazie ai dati raccolti fino a questo momento secondo le più chiare e articolate categorizzazioni scientifiche⁶¹³.

I disegni di studio compositivo, che fino a oggi sono stati studiati e analizzati, mostrano che, all'origine della prassi disegnativa dell'artista, è riconoscibile la stesura di un primo schizzo, veloce e molto approssimativo, realizzato con un segno grigiastro e grossolano, abbastanza sottile, ma poco organico. Gli studiosi, nel corso degli anni, hanno

⁶⁰⁹ Paolo Farinati, *Interno di basilica (recto); Caino e Abele con dettagli degli ordini (verso)*, 288x407mm, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 254372B1952.

⁶¹⁰ Per approfondire la bibliografia sul disegno farinatesco si vedano i principali contributi su Paolo Farinati disegnatore: TIETZE CONRAT, 1935, pp. 39-42; PUPPI, 1959, pp. 90-93; PUPPI, 1963, pp. 106-118; DAL FORNO, 1965, pp. 7-29; MULLALY, 1968, pp. 286-288; PUPPI, 1969, pp. 48-61; PUPPI, 1971, pp. 162-171; BALLARIN, 1971, pp. 92-118; CARPEGGIANI, 1974, pp. 227-236; CARRARA, MAGAGNATO, 1976, pp. 23-30; DAL FORNO, 1977, pp. 68-71; REPETTO CONTALDO, 1977, pp. 193-196; COLLOBI RAGGHIANI, 1979, pp. 136-157; ALBRICCI, 1980, pp. 9-30; BOHLIN, 1982, pp. 347-369; BALDISSIN MOLLI, 1984, pp. 31-45; BALDISSIN MOLLI, 1985, pp. 47-54; SUEUR, 1989, pp. 29-45; MARINELLI, 1994, pp. 15-24; SUEUR, 1994, pp. 25-32; BALDISSIN MOLLI, 2005, pp. 9-18; MARINELLI, 2005, pp. 27-31; ZAGGIA, 2005, pp. 45-49.

⁶¹¹ Si tratta dei già citati *Disegni Veronesi al Louvre 1500-1650* del 1994 a cura di S. Marinelli, P. Marini e H. Sueur; *Paolo Farinati 1524-1606* del 2005 a cura di G. Marini, P. Marini e F. Rossi; *Da Veronese a Farinati* del 2010 a cura di L. Olivato e P. Marini.

⁶¹² Si fa riferimento, in particolare, alla preziosissima disamina delle tecniche artistiche di CORRIGAN 1991, pp. 51-63; JAMES 1991, pp. 92-105, che permettono di individuare attraverso una serie di accorgimenti visivi le peculiarità di ogni tecnica di disegno utilizzata nel corso del XVI secolo. Tali considerazioni sono da mettere in relazione con lo studio, più recente e articolato, di BAMBACH, 1999, pp. 33-79.

⁶¹³ CORRIGAN 1991, pp. 51-63; JAMES 1991, pp. 92-105; BELLUCCI, FROSININI 2008, pp. 79-94; FAIETTI 2010, pp. 45-62; FAIETTI 2011, pp. 12-39.

determinato la natura del *medium* utilizzato per eseguire questa prima traccia tramite diverse definizioni: inizialmente con la dicitura *gesso nero*, in un secondo momento con il termine *matita nera*⁶¹⁴ e, in tempi più recenti, con il termine *carboncino*. Si noti che, soprattutto nell'ultimo decennio, la definizione di *gesso nero* e *matita nera* è stata spesso utilizzata per identificare uno stesso *medium*, rendendo la questione ancora più contorta: al fine di chiarire la questione, si procederà per gradi.

Il tratto utilizzato da Paolo per stendere il primo schizzo nei disegni su carta appare steso con un materiale che ben aderisce al supporto e che non presenta l'aspetto pulverulento – descritto dai manuali – riscontrabile nell'uso del *gesso naturale*, portando a escludere l'utilizzo da parte del maestro di questo primo *medium*. Per quanto riguarda la *matita nera*, il discorso si presenta un po' più ampio e articolato, soprattutto dal punto di vista linguistico. Innanzitutto, secondo i manuali, il termine “matita” identifica due categorie di materiale: le *matite di sintesi* e le *matite naturali o ricostituite*. Il primo è utilizzabile coerentemente per i disegni realizzati in un determinato periodo storico, che si può individuare con l'inizio del XVII secolo, momento in cui la *matita di sintesi* va gradualmente a sostituire quella naturale⁶¹⁵. La *matita naturale* invece, che fu di più comune utilizzo tra Quattrocento e Cinquecento, si distingue per la sua natura polverosa e volatile, che la accomuna appunto al *gesso nero*⁶¹⁶. Data la somiglianza estetica e tecnica riscontrabile nella resa di questi due materiali, si tende a escludere l'utilizzo degli stessi da parte di Farinati per la produzione di disegni su carta realizzati con tecnica mista.

A sostegno di tale ipotesi c'è ancora una considerazione da poter sollevare sulla questione del *medium*, legata a uno dei più recenti disegni attribuiti a Paolo in occasione della mostra del 2005⁶¹⁷, che potrebbe chiarire, in maniera più puntuale, alcune particolarità sull'uso della *matita nera* da parte dell'artista. Si tratta del foglio raffigurante *San Michele* conservato presso il Musée des Beaux Arts di Orléans⁶¹⁸ (fig. 3), che mostra una peculiare realizzazione rispetto al resto della produzione, sia dal punto di vista

⁶¹⁴ Si prendano ad esempio alcuni fogli schedati durante l'esposizione del 1994 e, in seguito, studiati in occasione della mostra del 2005. Si confronti, ad esempio, il foglio con *Mercurio, Venere, Eros e Anteros* schedato da SUEUR, 1993, pp. 108-110, scheda 32 e rischedato da SUEUR, 2005, pp. 139-140, scheda 132, in cui la descrizione della tecnica diverge proprio nell'ambito del primo schizzo eseguito con *medium* nero sul foglio; se in un primo momento viene identificato come *gesso nero*, successivamente la dicitura muta in *matita nera*. La stessa questione vale per altri disegni di cui sono rappresentativi *Apollo e Amore* (SUEUR, 1993, pp. 113-114, scheda 33 e SUEUR, 2005, pp. 140-141, scheda 33) e *Due ninfe e Bacco bambino in una nicchia* (SUEUR, 1993, pp. 133-134, scheda 49 e SUEUR, 2005, pp. 155-156, scheda 148).

⁶¹⁵ CORRIGAN, 1991, p. 55.

⁶¹⁶ CORRIGAN, 1991, p. 55.

⁶¹⁷ Il riconoscimento del disegno è molto recente, il foglio infatti fu presentato per la prima volta nel catalogo della mostra del 2005 come unico esempio di disegno realizzato mediante l'utilizzo di un solo *medium*, la *matita nera*, senza alcuna presenza di sovracomposizioni di altri materiali. SUEUR, 2005, p. 136-137.

⁶¹⁸ *Ibidem*

tecnico che da quello del *medium* utilizzato; emerge infatti una stesura molto grossolana di una materia nera e brillante (fig.2), dal segno spesso e dall'aspetto polveroso, che caratterizza una composizione notevolmente insolita se paragonata alle più ordinarie espressioni grafiche farinatesche. Il tratto non sembra coincidere con la sottotraccia presente nella maggior parte dei disegni di Paolo, in cui si riscontra la sovrapposizione di inchiostro o acquerello al primo schizzo, motivo per cui H elene Sueur, identificando nel *San Michele* l'utilizzo della *matita nera*, lo definisce come un *unicum* nella sua produzione. L'analisi delle due componenti, quella prettamente tecnica e, in secondo luogo, quella formale, insinua per  qualche dubbio sulla questione attributiva; innanzitutto la resa dei volti sembra piuttosto lontana dalla conformazione pi  stereotipata e inespressiva usualmente proposta da Farinati e anche la costruzione dei corpi si dimostra eccessivamente naturalistica nelle torsioni e nel plasticismo rispetto alle soluzioni caratterizzate da una forte componente manierista riscontrabili nelle opere dell'artista veronese⁶¹⁹ (fig.3b). Anche su quest'ultimo   per  necessaria qualche breve puntualizzazione.

Data una evidente differenza tra le due tipologie di tecnica, che sfruttano due *medium* dalla diversa natura, si pu  affermare che nella sottotraccia presente nei disegni di Paolo caratterizzati da tecniche miste non si riscontra la *matita nera*, ma piuttosto un materiale esteticamente molto pi  affine al terzo inizialmente citato e riscontrato dagli studiosi, il *carboncino*.

Osservando attentamente i fogli che presentano un utilizzo pi  cospicuo dello schizzo veloce di sottotraccia all'inchiostro – si veda ad esempio un particolare dei *Due pastori inginocchiati per un'Adorazione* (fig.4)⁶²⁰ conservato presso la Morgan Library di New York, o anche la zona superiore di *Mercurio Venere Eros e Anteros*⁶²¹ (fig. 5) – si nota come il tratto sia abbastanza sottile, dal colore grigiastro, e nella stesura grossolano e fortemente impuro, caratterizzato da una discontinuit  ripetuta del segno nelle linee; questa rilevazione tecnica del *ductus* sembra suggerire dunque l'utilizzo di una sottotraccia

⁶¹⁹ Paolo Farinati, *San Michele arcangelo*, 403x259mm, The Albertina museum, inv. 1586.

⁶²⁰ Paolo Farinati, *Due Pastori inginocchiati per un'Adorazione*, 1566, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, quadrettatura a pietra nera, 239x200mm, New York, The Morgan Library&museum, inv. 1993.117.

⁶²¹ Paolo Farinati, *Mercurio, Venere, Eros e Anteros*, penna e inchiostro, lumeggiature a biacca, schizzo in pietra nera su carta colorata beige, 356x258 mm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4868. SUEUR, 1993, pp. 108-110, scheda 49; SUEUR, 2005, pp. 139-140, scheda 132 e bibliografia precedente.

realizzata con il comune *carboncino*⁶²² o con una *pietra nera naturale*⁶²³, che viene comunemente riconosciuta dagli studiosi per il tratto «nero-grigiastro, meno brillante di quello del carboncino e spesso lacunoso a causa delle impurità»⁶²⁴. Questa pietra, proveniente dalla Francia, fu particolarmente utilizzata dagli artisti italiani nel corso del XVI secolo e venne preferita al più comune carboncino, soprattutto per la maggior durevolezza nel tempo: in breve tempo essa fu adottata dai maestri più celebri della pittura del Cinquecento, come Raffaello e Michelangelo⁶²⁵, e si diffuse nel corso del secolo anche in ambito provinciale⁶²⁶.

Si deve inoltre sottolineare che, nell'ultimo decennio, molti studi sul disegno italiano tra Quattrocento e Cinquecento si sono allineati sulla netta distinzione tra le realizzazioni a *pietre naturali* e a *matite*, favorendo in maniera netta la prima categoria, a cui sembra appartenere la maggioranza dei disegni afferenti a questo periodo storico⁶²⁷. Queste considerazioni sul disegno di Paolo aderiscono dunque pienamente all'identificazione della *pietra nera* come materiale di realizzazione della sottotraccia del disegno, a cui l'artista sovrapponeva poi altri *medium* (come l'inchiostro, l'acquerello e la biacca) per completare lo studio. Dal momento che tale identificazione è attualmente ritenuta la più corretta dal punto di vista filologico e tecnico, si utilizzerà, nel corso del presente lavoro, il termine *pietra nera* per definire il medium utilizzato da Paolo per la realizzazione dei primi schizzi compositivi.

Per quanto concerne l'inchiostro utilizzato da Farinati, esso viene invece comunemente riconosciuto come un "inchiostro bruno"⁶²⁸, dato dovuto alla rilevazione di un colore

⁶²² Il carboncino è un pezzo di legno portato a mezza carbonizzazione in un recipiente chiuso ermeticamente; i fattori che influiscono maggiormente sulla qualità del carboncino sono la scelta del legno, il taglio e la durata della cottura. Il tratto del carboncino si presenta nero e brillante ma leggero a tal punto da poter essere cancellato mediante una penna o una mollica di pane. Molto utilizzato per piccoli schizzi o per gli abbozzi di grandi pitture murali dal secolo XVI al XX. Solo a partire dal XVI secolo viene inventato a Venezia un processo di fissazione di tale materiale che ha consentito di conservare alcuni esempi fino a oggi. Per approfondire tale *medium* si veda CORRIGAN, 1991, pp. 53-54.

⁶²³ La pietra nera è uno scisto argilloso carbonifero semiduro a grana compatta, che contiene talvolta dei cristalli di silicio. Questo materiale veniva largamente utilizzato nel XVI secolo in Italia poiché, rispetto al comune carboncino, presentava una presa migliore sul supporto, risultando meno labile e più durevole al tempo. Anche se il colore non è soggetto al viraggio nel tempo, è possibile incorrere in cancellature meccaniche causate dallo sfregamento del tratto. CORRIGAN, 1991, p. 54.

⁶²⁴ CORRIGAN, 1991, p. 54.

⁶²⁵ Ibidem

⁶²⁶ Si può ipotizzare che l'ampio utilizzo della pietra nera in ambito romano abbia portato gli artisti che su quei modelli basavano il proprio aggiornamento artistico ad utilizzare lo stesso medium, per emulare nella maniera più fedele possibile il modello considerato.

⁶²⁷ Oltre al già citato *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi* a cura di C. James, C. Corrigan, M.C Enshaian e M. R. Greca del 1991, si faccia riferimento al volume *Il Disegno forme, tecniche e significati* a cura di G. Sciolla del 1991 e al saggio *Fra astrazione e naturalismo. Il paesaggio degli Uffizi e il disegno fiorentino a penna negli anni del giovane Leonardo* di M. Faietti (FAIETTI, 2015, pp. 41-50), contributi cardine dell'analisi realizzata in questa ricerca.

⁶²⁸ Questa dicitura si ritrova costantemente – e a buona ragione – nei contributi sul disegno del maestro poiché l'aspetto dell'inchiostro utilizzato da Farinati è, nella maggior parte dei casi, tendente al marrone

tendente al marrone scuro del *medium* liquido che il pittore utilizza per ripassare il primo schizzo a pietra nera. Per fare chiarezza su una questione puramente tecnica, è indispensabile fare riferimento alle analisi derivate dalle indagini riflettografiche realizzate da Paola Artoni nel 2010 sul foglio Cuppini. Una prima analisi in riflettografia UV ha infatti messo in evidenza la quasi totale trasparenza del dettaglio raffigurante *Caino e Abele*⁶²⁹ (fig. 6), tracciato con un *medium* liquido e una linea morbida e fluida e caratterizzati dal fitto tratteggio, a linee incrociate o perpendicolari, nelle zone d'ombra della composizione. La trasparenza delle linee in riflettografia infrarossa, come specificato da Borsadoli⁶³⁰, indica già di per sé l'appartenenza del *medium* alla categoria dell'inchiostro metallo-gallico, di un grigio scuro molto intenso al momento della stesura ma noto per essere soggetto al viraggio del colore durante il processo di ossidazione. La definizione *inchiostro bruno*, sebbene sia stata per lungo tempo utilizzata per indicare anche la famiglia degli inchiostri metallo-gallici⁶³¹, in virtù del loro veloce processo di degradazione ravvisabile nel colore, si lega a una particolare tipologia di *medium* di cui fanno parte il *bistro* e la *seppia*, che videro un più rilevante successo in Italia tra il XVII e il XIX secolo, mentre ebbero una scarsa diffusione in epoche precedenti, limitata perlopiù alle zone afferenti agli ambiti costieri, come nel caso di Genova⁶³². Le analisi vis-RS sul disegno hanno dunque confermato l'appartenenza dell'inchiostro utilizzato da Farinati alla categoria dei gallo-tannati di ferro, che si presentano come inchiostri grigio-nerastri e virano con il tempo in un colore bruno⁶³³. Si noti inoltre che dove l'inchiostro è stato ripassato, e dunque si presenta più o meno materico, è ravvisabile ancora l'antica colorazione grigia scura mentre, dove il segno è frutto di un solo passaggio della penna, il colore vira verso il bruno.

Per quanto riguarda le zone lievemente acquerellate, stando a queste ultime analisi, si riscontra la presenza di un pigmento carbonioso⁶³⁴ che potrebbe far pensare all'utilizzo di un inchiostro al carbonio; è noto infatti che non si riscontrano grandi differenze tra le composizioni di questo *medium* e degli acquerelli ai quali spesso, nei disegni, si prediligeva una miscela di carbonio con un legante acquoso per rendere le prime ombreggiature compositive⁶³⁵.

scuro. Si vedano le schede dei, già citati, cataloghi delle mostre del 1993 e del 2005 e MARINI, 2017, pp. 57-63.

⁶²⁹ BORSADOLI, 2010, pp. 126-131, scheda 16.

⁶³⁰ Idem, p. 131.

⁶³¹ CORRIGAN, 1991, p. 58.

⁶³² Idem, pp. 59-60.

⁶³³ L'utilizzo di un inchiostro ferro-gallico era già stato messo in luce nella scheda del disegno raffigurante un Interno di chiesa nel 2000 da Marini e Marinelli. MARINI, G. MARINELLI, S., 2000, scheda 9.

⁶³⁴ BORSADOLI, 2010, p. 129.

⁶³⁵ CORRIGAN, 1991, p. 57.

3.2.1 Le tipologie di disegno farinatesco

L'identificazione delle tecniche e della prassi di utilizzo delle stesse nell'*iter* disegnativo farinatesco permette di ragionare ulteriormente sul ruolo che i fogli provenienti dagli album di bottega avevano all'interno dell'attività. Il vasto *corpus* di disegni mostra una cospicua varietà di bozzetti e modelli che mette in luce il processo di ideazione delle opere da parte del maestro, il quale concepisce le composizioni attraverso l'utilizzo di forme reiterate e seriali, riscontrabili in gran parte dei fogli esistenti. Lo studio dei bozzetti e dei modelli – fogli caratterizzati da un diverso grado di studio e finitura⁶³⁶ – è dunque essenziale per identificare i passaggi di realizzazione di una composizione finita. Al fine di inquadrare l'*iter* disegnativo di Paolo si sono dunque identificati tre *step* esecutivi principali su base stilistica e tecnica, a cui sono riconducibili gran parte dei disegni conosciuti del maestro.

L'utilizzo di un semplice schizzo iniziale a pietra nera, ripassata con l'inchiostro, delinea il primo *step* creativo dell'artista che probabilmente, grazie a questi primi progetti, disponeva su carta una prima idea generale dell'opera, alquanto sommaria ma efficace per focalizzare l'impianto generale dell'immagine, eseguita prima di dedicarsi allo studio più particolareggiato delle figure.

Di questa prima tipologia esecutiva si riscontra un esiguo numero di opere su carta, di cui è essenzialmente rappresentativa la *Scena allegorica*⁶³⁷ conservata oggi al Gabinetto dei Disegni del Museo del Louvre di Parigi (fig.7), realizzata inizialmente con leggeri schizzi eseguiti a pietra nera e ripassati con un sommario e veloce disegno a penna a inchiostro che traccia le silhouette delle figure e, con un ampio tratteggio, le aree da rendere in chiaroscuro. Secondo Sueur queste parti segnate con ampi tratteggi a penna, eseguiti per segnalare la presenza dell'ombreggiatura, sarebbero frutto dello studio della luce ottenuto grazie a una serie di modelletti in argilla⁶³⁸, pratica che per l'autrice sarebbe da collegare solamente alla fase giovanile della produzione del pittore. È noto che questa pratica era ampiamente adottata in Veneto da pittori di grande notorietà come Giovanni Francesco Caroto⁶³⁹ e che, in un momento successivo, anche artisti del calibro di Tintoretto e Veronese vi ricorsero⁶⁴⁰; per quanto riguarda Farinati, poche notizie si

⁶³⁶ La prima identificazione delle tipologie di disegno, giudicate e categorizzate in virtù della qualità del segno, viene realizzata da Vasari nell'edizione de *Le Vite* del 1555, con un'aggiunta sulla questione relativa agli schizzi utili al disegno di architettura nell'edizione del 1568. Si veda VASARI [1550-1568], 1966, pp. 11-117. Per un approfondimento sulla discussione critica relativa alle tecniche del disegno nel Quattrocento e Cinquecento si veda il prezioso saggio di FAIETTI, 2011, pp. 12-39.

⁶³⁷ Paolo Farinati, *Scena allegorica*, penna e inchiostro, acquerello bruno su schizzo in pietra nera su carta oca, 405x270 mm, collezione privata. Si veda Marini, 2005, pp. 166-167, scheda 160.

⁶³⁸ SUEUR 1993, p. 121; MARINI, 2017, p. 61.

⁶³⁹ PERETTI, 2000, p. 106; PERETTI, 2005, p. 204, scheda 190-191.

⁶⁴⁰ PUPPI, 1968, pp. XXXIII; MARINI, 1998, pp. 114-115; PERETTI 2005, pp. 204-205, scheda 190-191.

possono estrapolare dal *Giornale* sulla questione⁶⁴¹, ma di fondamentale importanza si dimostrano alcune registrazioni che testimoniano pratiche di scultura affini a quelle ipotizzate da Sueur o acquisto di materiale per la produzione di sculture in argilla o cartapesta⁶⁴². In ogni caso, che questi fogli siano riconducibili o meno allo studio di modelletti tridimensionali, questa tecnica di disegno che prevedeva un primo leggero abbozzo a pietra nera e un successivo ripasso delle linee a penna a inchiostro viene identificata da Sueur solamente in un altro foglio attribuito a Paolo, il disegno con l'*Assunzione della Vergine* proveniente dalla collezione Scholz e oggi conservato presso la Morgan Library di New York⁶⁴³ (fig. 8), studio per la pala della chiesa di Santa Maria del Paradiso di Verona (cat.19).

In entrambi i casi la descrizione delle figure risulta effettivamente piuttosto sommaria, tracciata mediante un segno veloce e discontinuo, ripassato più volte in corrispondenza degli arti in movimento.

Allargando il campo di indagine, è però possibile risalire a una pluralità di esempi che mostrano la medesima esecuzione tecnica e l'esistenza di altri disegni schematici di composizioni generali a penna e inchiostro, che mostrano una tecnica decisamente affine a quella sopracitata; si tratta, in primo luogo, di un foglio conservato presso la Morgan Library di New York raffigurante il *Sacco di una città*⁶⁴⁴ (fig. 9) e proveniente dalla collezione Moscardo di Verona. Il disegno, rispetto ai precedenti esempi, presenta un'ampia scena militare, inscritta in un paesaggio, e mostra le stesse caratteristiche tecniche riscontrate nell'*Assunzione* e nella *Scena allegorica*: un segno ad inchiostro veloce e spesso che delinea sommariamente le figure, dagli edifici alla vegetazione, e che mette in evidenza le aree da realizzare con un effetto di ombreggiatura mediante l'accostamento di una serie di linee parallele (fig. 10)⁶⁴⁵. Nonostante sia molto complesso inquadrare la cronologia dei disegni di Paolo che non afferiscono a un'opera finita di cui si conoscono le coordinate di esecuzione, è possibile ragionare – attraverso le

⁶⁴¹ Di questa questione fa menzione Ridolfi nel profilo dedicato all'artista nelle *Maraviglie dell'arte* (Ridolfi, 1648, p. 133) e viene discussa da Sueur e Peretti in relazione allo studio di alcuni disegni dell'artista e degli unici due esempi di sculture attribuiti a Paolo. Si veda SUEUR 1993, p. 121; AVENA, 1954, p. 8; MARINI, 1998, pp. 114-115, note 104-105; PERETTI, 2000, p. 106; PERETTI, 2005, pp. 204-205, scheda 190-191.

⁶⁴² Si veda PUPPI, 1968, p. XXXIII e 49 e la sezione di questo lavoro dedicata alla produzione di opere di artigianato.

⁶⁴³ Paolo Farinati, *Figure attorno a una tomba* (recto), *Figure geometriche* (verso), penna e inchiostro, 120x180 mm, The Morgan Library&museum, inv. 1993.115.

⁶⁴⁴ Paolo Farinati, *Sacco di una città*, penna e inchiostro, 187x319 mm, The Morgan Library&museum, inv. 1993.144.

⁶⁴⁵ Nell'apparato è stata messa in evidenza, attraverso la giustapposizione di tre particolari di fogli farinateschi, la consuetudine di tracciare una serie di linee parallele nelle zone da rendere con l'effetto ombreggiato in pittura. Si tratta di un particolare del *Sacco di una città* (fig. 10°); *Figure attorno a una tomba* (fig. 10b, nota 80); *Caino e Abele* (fig. 10c, nota 49).

informazioni derivate dall'analisi della prassi tecnica e compositiva – sulla definizione di una datazione di massima per questo gruppo di fogli. Il disegno che in maniera più palese può essere riconosciuto come lo studio di un'opera finita è quello raffigurante il gruppo di apostoli che assistono all'Assunzione della Vergine (fig.8), preparatorio per la tela di Santa Maria del Paradiso. La pala viene comunemente datata 1565 anche se, per motivi stilistici, si potrebbe pensare a uno slittamento agli anni Settanta del Cinquecento, legando a questi anni anche la realizzazione del disegno preparatorio; tale supposizione sembra infatti essere sostenuta dal confronto degli altri disegni esaminati – che mostrano la medesima prassi di studio con un accentuato tratteggio nelle zone da ombreggiare – con opere finite compositivamente affini. La *Scena allegorica* (fig.7) sembra infatti innestarsi tra il modello strutturale degli affreschi con *Scene allegoriche e mitologiche* (cat. A6) provenienti da palazzo Guarienti e datati intorno al 1570, e l'impostazione della tela raffigurante *Mosè difende le figlie di Jetro* (cat.46) del 1584, anche se nel disegno manca quel dato di forte tensione manierista dato dal movimento impetuoso che caratterizza il dipinto e la produzione tarda del maestro. Il foglio con il *Sacco di una città* (fig.9) sembra invece porsi tra le scene inscritte in ampi e ariosi paesaggi di palazzo Stoppi (A3) e i motivi storico-devozionali degli affreschi con le storie di Alessandro (A11), di Davide (A20) e di Giuditta (A19), identificando anche in questo caso per il disegno una cronologia afferente agli anni Settanta del Cinquecento. Tale disamina porta a identificare questa prassi disegnativa, più veloce e sommaria, con una fase già matura della carriera del pittore, in cui Paolo non sente la necessità di lavorare sullo specifico dettaglio ma piuttosto sull'aspetto complessivo dell'opera, in prospettiva di un'esecuzione non più in solitaria della pittura ma in collaborazione con i figli, che necessitavano non solo degli studi di figura ma di indicazioni compositive per l'organizzazione generale dell'opera.

Questa prassi tecnica, inoltre, accomuna le prime idee grafiche di Farinati a quelle di Paolo Veronese che, in egual modo, realizza numerosi studi sommari delle composizioni sfruttando un *medium* liquido che consentiva una certa velocità nella stesura del disegno. Proprio la rilevazione di una prassi disegnativa comune – che per Farinati riguarda solamente la prima stesura dell'idea compositiva mentre per Veronese è ampiamente utilizzata anche nei bozzetti per le pitture – ha portato negli anni gli studiosi a repentini scambi di attribuzione per i fogli dei due artisti⁶⁴⁶. Questa prima delineazione delle figure era necessaria soprattutto per mettere in evidenza, attraverso il tratteggio, le zone

⁶⁴⁶ La questione delle attribuzioni sarà approfondita nella sezione dedicata allo stile con alcuni confronti esplicativi.

d'ombra. Nel caso del primo progetto compositivo, infatti, l'interesse non era tanto rivolto alla resa della luce e dell'ombra, con ombreggiature ad acquerello o rialzi a biacca, ma semplicemente a segnare le aree su cui, in un successivo *step*, sarebbe stato sviluppato l'impianto chiaroscurale articolato. Un esempio di disegno recentemente attribuito a Paolo Veronese, ma molto somigliante al *modus operandi* di Farinati – che spiega l'accostamento della prassi progettuale dei due artisti – è dunque il foglio veronesiano con lo *Studio per le Nozze di Cana* conservato a Berlino⁶⁴⁷ (fig. 11), in cui la scena, replicata tre volte con minime variazioni compositive, è caratterizzata da ampi tratteggi proprio in virtù della resa del chiaroscuro. Se per Veronese questa modalità di disegno risulta ampiamente utilizzata e preponderante nella produzione grafica, per Farinati invece è possibile individuare la scansione progettuale, che vede un più cospicuo numero di fogli legati alla ricerca di maggior dettagli e articolazione. Dal momento che nel corpus farinatesco esistono una pluralità di approcci allo studio delle figure e delle composizioni si tenterà di individuare i caratteri comuni ai tre principali gruppi di fogli, che chiariscano la prassi progettuale dell'artista e il ruolo del disegno all'interno della bottega.

La peculiarità di questa prima tipologia di disegno farinatesco, che si identificherà da questo momento nella ricerca con l'etichetta *embodiment*⁶⁴⁸, è dunque la velocità di esecuzione e la diretta concretizzazione di un'immagine, elementi che scaturiscono dalla necessità dell'artista di mettere su carta un primo flusso creativo di idee o di annotare alcuni spunti provenienti dall'osservazione complessiva di un modello di interesse⁶⁴⁹. La natura abbozzata di questa tecnica si distacca radicalmente dalla ricerca di riportare sul

⁶⁴⁷ Paolo Veronese, *Studio per le Nozze di Cana*, penna e inchiostro, 206x174 mm, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 502 b. Per una bibliografia sintetica si veda DALLA COSTA, 2014, pp. 328-329, n. 6.1 e precedente.

⁶⁴⁸ Il termine vuole intendere la concretizzazione di un'idea astratta dell'artista su carta. Pur conoscendo la categorizzazione delle tre tipologie di disegno già codificate da Vasari secondo il tipo di segno utilizzato dal disegnatore, nel corso di questa ricerca, si utilizzerà una terminologia che possa scandire, in maniera chiara, le tre categorie principali entro cui suddividere il *corpus* di disegni di figura di Farinati, che mostra tre diversi *step* esecutivi. Tale decisione è frutto di una riflessione sulla natura tecnica delle opere e del conseguente scopo che questi fogli ricoprivano all'interno del processo di produzione in bottega: non esistono ad esempio, all'interno del *corpus* grafico di Farinati, studi anatomici o di parti singole delle figure ma solo disegni di figure complete collocate nello spazio o, di intere composizioni; questo dato rende complessa l'identificazione delle tipologie dei disegni farinateschi mediante le canoniche terminologie "schizzo, bozzetto e modello" poiché è chiaro che la realizzazione di disegni da parte di Farinati si staglia, all'interno della produzione di bottega, come un atto di pura creazione e concretizzazione di un'idea, che poco aveva a che fare con la conseguente produzione di un'opera pittorica. Sono di gran lunga infatti più numerosi i fogli di cui non si conosce l'opera pittorica derivante che quelli di mero sfogo creativo. Il valore strumentale accordato da Paolo ai fogli, che traspare dalle registrazioni del *Giornale*, conferma infatti che per l'artista il disegno era pura concretizzazione delle sue idee e, proprio in virtù di tale considerazione, essi dovevano rimanere, a parte qualche sporadico caso, all'interno dell'attività poiché si ponevano esercizio o sfogo creativo del pittore, lontano dalle questioni economiche di gestione della bottega che imponeva invece una produzione del tutto seriale. Sulla questione del disegno che si presenta al contempo come costruzione tecnica e astrazione mentale concretizzata si veda il rilevante saggio di FAIETTI, 2011, p. 22-24.

⁶⁴⁹ *Ibidem*

foglio un'immagine realistica, ma mira a mettere nero su bianco uno schema di massima e non è infatti un caso che venga applicata da Farinati anche al disegno architettonico e alla copia di modelli pittorici di artisti a lui contemporanei. Per quanto concerne l'architettura, si vedano due esempi esplicativi come lo *Studio per un altare di San Biagio*⁶⁵⁰ (fig. 12) e il *Prospetto di loggia*⁶⁵¹ (fig. 13) del Fondo Cuppini del museo di Castelvecchio, nei quali il segno ad inchiostro è steso a mano libera con segni veloci e approssimativi, che mettono in evidenza solamente l'idea generale e schematizzata di quel determinato soggetto o oggetto.

Sebbene lo scopo della realizzazione di tali *embodiments* sia la concretizzazione di un'idea astratta di massima, tutti questi fogli hanno in comune l'inconfondibile tratto autografo di Paolo e l'utilizzo degli stessi *medium*, adoperati secondo una pratica ripetitiva e ben consolidata: la pietra nera, necessaria a tracciare i primi tratti sul foglio, fa da linea guida per la stesura dell'inchiostro con la penna, al fine di mettere in risalto le forme più strutturate dopo aver reso nero su bianco una prima idea iniziale della composizione. La stesura della pietra nera è caratterizzata da un segno molto leggero e discontinuo, quasi Farinati volesse vederlo scomparire sotto il tratto più spesso e sicuro dato in un secondo momento a inchiostro; questo, steso a penna, è utilizzato in maniera decisa e veloce anche se non mancano i ripassi nelle aree più critiche in cui era necessario studiare il movimento delle figure.

La conservazione di pochi esempi di questa tipologia di disegno farinatesco è intrinsecamente legata allo scopo per cui tali fogli erano stati realizzati: in quanto progetti primitivi di opere in divenire, essi non potevano avere per l'artista alcun valore estetico o artistico e venivano probabilmente scartati dopo l'uso in virtù del loro utilizzo meramente strumentale.

Altri esempi di fogli di carattere puramente strumentale sono inoltre i *ricordi*, disegni relativi alla copia di opere di pittori che rappresentavano, per l'artista e i suoi allievi, modelli ed esempi virtuosi da mantenere in bottega per trarne spunti creativi. Per quanto riguarda la copia dal vivo di opere di maestri coevi, come *ricordi* da studiare soprattutto a livello di composizione, si identificano una serie di disegni realizzati mediante la copia diretta di dipinti di Jacopo Tintoretto e Paolo Veronese, eseguiti evidentemente nel periodo in cui Farinati risiedette a Venezia⁶⁵². Si tratta di un particolare dell'*Adorazione*

⁶⁵⁰ Paolo Farinati, *Studio per un altare di San Biagio*, penna e inchiostro bruno, 218x160 mm, Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 25451-2B1966.

⁶⁵¹ Paolo Farinati, *Prospetto architettonico con ingresso monumentale*, penna e inchiostro, 153x205 mm, Verona, museo di Castelvecchio, inv. 25507-2B2022.

⁶⁵² L'esistenza di alcuni schizzi di Farinati – molto sommarî ma ripresi in modo evidente dai dipinti originali osservati in modo diretto – di alcune delle principali opere di Veronese e Tintoretto in laguna

*del vitello d'oro*⁶⁵³ (fig. 14), tratto dalla parte inferiore dell'opera di Jacopo Tintoretto per la chiesa di Santa Maria dell'Orto a Venezia⁶⁵⁴ (fig. 15), realizzato con un primo schizzo a pietra nera ripassato poi con penna e inchiostro e leggerissimi – quasi impercipienti – tocchi di acquerello grigio, e del *Martirio di San Sebastiano*⁶⁵⁵ (fig. 16), tratto dal dipinto di Paolo Veronese per l'omonima chiesa veneziana⁶⁵⁶ (fig. 17) ed eseguito esclusivamente con la pietra nera.

Il secondo *step* riconoscibile all'interno della vasta produzione grafica farinatesca, è riscontrabile in una serie di disegni che, a differenza di quelli precedentemente citati, mostrano un maggior grado di finitura e lavorazione poiché, al primo abbozzo in pietra nera ripassato con inchiostro, vengono soprammesse le ombreggiature realizzate ad acquerello bruno e i rialzi a biacca. Questa tecnica permise al pittore di ottenere figure volumetriche, studiate nei minimi dettagli prima di eseguire l'opera definitiva. I disegni sono infatti caratterizzati da evidenti ripensamenti in corso d'opera, ravvisabili nelle molteplici modifiche apportate alle figure. Alcuni di essi, i più elaborati, erano inoltre, con molta probabilità, sottoposti in corso d'opera al giudizio dei committenti che, in questo modo, potevano esprimere il proprio personale parere sul progetto prima dell'esecuzione dell'opera definitiva. Questa seconda categoria, date le caratteristiche tecniche ed estetiche dei fogli, può essere identificata con il termine *sketch*⁶⁵⁷, e si differenzia dall'*embodiment* proprio per la palpabile ricerca del pittore di realizzare figure umane realistiche e materiche, non più solo velocemente accennate, che segnano il passaggio da una prima idea sommaria e compositiva a un disegno maggiormente caratterizzato e decorativo.

confermano una presenza di Paolo a Venezia intorno agli anni Settanta del Cinquecento. È noto infatti che nel 1571 Paolo è a Venezia per restaurare il dipinto con la *Pietà* di Giovanni Bellini – le cui aggiunte farinatesche sono oggi conservate presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia – e tale cronologia sembra coincidere con le date di realizzazione delle due opere in questione, entrambe ascrivibili agli anni Sessanta del secolo. Alle note 85 e 87 si vedano i riferimenti ai fogli citati. Per una visione generale sulla bottega belliniana si veda FLETCHER, 1998, pp. 131-153.

⁶⁵³ Paolo Farinati, *Adorazione del vitello d'oro* (da Tintoretto), pietra nera, penna e inchiostro su carta, 308x423mm, New York, The Morgan Library&Museum, inv. 1993.140

⁶⁵⁴ Jacopo Tintoretto, *Adorazione del vitello d'oro*, 1562-1563, olio su tela, 145x590 cm, Venezia, coro della chiesa di Santa Maria dell'Orto.

⁶⁵⁵ Paolo Farinati, *Martirio di San Sebastiano* (da Veronese), pietra nera, penna e inchiostro su carta, 304x217 mm, New York, The Morgan Library&Museum, inv. 1993.141.

⁶⁵⁶ Paolo Veronese, *Martirio di San Sebastiano*, 1565, olio su tela, 355x460 cm, Venezia, presbiterio della chiesa di San Sebastiano.

⁶⁵⁷ Sebbene tale categoria sia collocabile all'interno della famiglia del "bozzetto", identificato con la ricerca più accurata degli artisti nello studio di singoli corpi e dei particolari della composizione, per Farinati questa identificazione è solo in parte accettabile, poiché questo gruppo di opere esaminate che hanno in comune una determinata scelta tecnica e formale prevedono non solo studi di particolari ma anche di intere composizioni e sembra generare dunque uno *step* mediano tra l'*embodiment* (schizzo generico della composizione) e il *chiaroscuro* (disegno finito).

Uno dei disegni più celebri che mette in luce questa prassi tecnica, molto adoperata e ricorrente nella produzione grafica di Farinati, è il *San Martino e il povero*⁶⁵⁸ (fig. 18), conservato al museo del Louvre e realizzato, su carta con preparazione beige, mediante un primo disegno a pietra nera ripassato con inchiostro e l'utilizzo dell'acquerello bruno e di rialzi a biacca per conferire volume alle figure e rendere la scena il più possibile realistica e tridimensionale. Sebbene questo disegno sia di gran lunga più definito rispetto agli *embodiments*, si riscontra anche in questo caso un livello di rifinitura non definitivo e risoluto che si scorge, in primo luogo, nell'apparato architettonico di fondo solo velocemente accennato con schizzi a pietra nera; le linee del modellato delle due figure umane inoltre si presentano ripassate più volte in corrispondenza degli arti, come se il disegno fosse ancora soggetto a potenziali modifiche in corso d'opera. Il santo e il povero sembrano fluttuare in una dimensione inconsistente, come se l'interesse del pittore si fosse focalizzato sulla scena in primo piano, nella quale dispiega un'articolata esecuzione tecnica, tralasciando invece l'impostazione generale dell'opera, solo appena accennata sullo sfondo. Si noti inoltre che questo foglio viene comunemente riconosciuto come il progetto per la pala della chiesa di San Pietro a Mantova, sebbene l'opera finita presenti un'immagine totalmente dissimile da quella riscontrabile sul foglio del Louvre. Tale considerazione mette in luce fin da subito quale scopo si possa attribuire a questa tipologia di disegni, che verosimilmente venivano adoperati dall'artista come strumento⁶⁵⁹ di confronto con la committenza; il soggetto dell'opera che veniva richiesto alla bottega infatti, come emerge in numerosi casi nel *Giornale*, non era sempre connotato da una particolare richiesta iconografica⁶⁶⁰, dando all'artista la possibilità di sfruttare il proprio bacino di figure e composizioni, da trattare secondo una personale lettura del soggetto. Era dunque necessario sottoporre il progetto al committente prima della realizzazione definitiva, in virtù della richiesta di particolari modifiche da apportare alla composizione ancora in fase progettuale. Non è un caso che gran parte di questi

⁶⁵⁸ Paolo Farinati, *San Martino e il povero*, pietra nera ripresa a penna e inchiostro, acquerello bruno, rialzi a biacca su carta con preparazione beige, 369x279 mm, Parigi, Cabinet de dessin du Louvre, inv. 4874. Per una bibliografia sintetica si veda SUEUR, 1993, pp. 98-99 e bibliografia precedente.

⁶⁵⁹ La concezione strumentale del disegno, ai fini della produzione di quelle che dall'artista erano considerate le reali opere d'arte è stata ampiamente discussa da Marinelli nel 1994 a proposito del disegno veronese del Cinquecento. L'autore sottolinea come in una città provinciale come Verona che contava una importante collezione cinquecentesca, quella Bevilacqua, ma l'assenza di una corte e un'accademia non avesse sviluppato quella concezione prettamente fiorentina del disegno come opera a sé stante. MARINELLI, 1994, p. 16.

⁶⁶⁰ Si veda l'esempio della commissione per Girolamo Sebastiani del 1587 che richiede due fregi per il palazzetto di sua proprietà situato nell'isolato della chiesa di San Sebastiano a Verona. A Farinati venne richiesto un generico fregio con le *Storie di Ester* mentre un secondo, a monocromo, a imitazione della decorazione realizzata nella sala al piano terreno di palazzo Bevilacqua. PUPPI, 1968, pp. 68-71; ADAMI, 2016, pp. 5-19.

disegni siano stati o radicalmente modificati prima dell'esecuzione dell'opera finita – come nel caso del *San Martino* di Mantova –, o quanto meno riportino diverse correzioni o pentimenti.

Una simile tecnica esecutiva si riscontra anche nel *Progetto decorativo con Giove, Marte, Nettuno, Bacco e Amore, due cariatidi*⁶⁶¹ (fig. 19), anch'esso conservato al museo del Louvre e caratterizzato da un'esecuzione a tecnica mista analoga a quella del foglio con il San Martino, che non permette però, anche in questo caso, di considerare il foglio un disegno finito, ma solamente un progetto grafico ricco di dettagli, sebbene ancora in costruzione. A sostegno dell'ipotesi di appartenenza di questi fogli “semi-finiti” alla categoria del secondo *step* progettuale di Farinati, si prende in considerazione il foglio con *Mercurio, Venere, Eros e Anteros*⁶⁶² (fig. 20), realizzato dal pittore al fine di studiare nello specifico le figure umane da inserire nell'impianto architettonico fittizio pensato per il ridotto musicale di palazzo Guarienti ai Filippini di Verona, nei cui lacerti di pittura murale sono ancora oggi riscontrabili le quattro figure presenti nel disegno⁶⁶³. Il disegno, eseguito in un primo momento a pietra nera e ripassato in seguito a penna e inchiostro con ombreggiature ad acquerello bruno e grigio e lumeggiature a biacca, fu realizzato su un supporto cartaceo con una sottile preparazione beige che, sul lato sinistro, mostra l'aggiunta di una striscia stretta e verticale della stessa carta, applicata probabilmente in corso di esecuzione. Tale giustapposizione e, di nuovo, la totale decontestualizzazione delle figure rispetto all'impianto architettonico ravvisabile nella pittura finita, testimoniano ancora una volta il fine progettuale di queste realizzazioni che, anche in questo caso, mettono in luce gli incessanti ripensamenti dell'artista distinguibili nelle modifiche apportate alla posa delle figure, eseguite dopo la prima stesura del disegno con l'ausilio della pietra nera e dunque da ritenersi correzioni in itinere della prima idea compositiva. Sembrano inoltre ravvisabili ai piedi della Venere alcune linee sottili che si incrociano a novanta gradi, a formare un sottile reticolo orizzontale, che suggerisce forse una sorta di prima misurazione dello spazio che le figure andranno ad occupare nella definitiva realizzazione (tecnicamente definita “return strokes”). Nonostante il focus di questo capitolo sia finalizzato a ricostruire un quadro tecnico del corpus grafico

⁶⁶¹ Paolo Farinati, *Progetto decorativo con Giove, Marte, Nettuno, Bacco e Amore, due cariatidi*, penna e inchiostro, acquerello bruno, tracce di gesso nero su supporto di carta azzurra, 254x427 mm, Parigi, Cabinet de dessin du Louvre, inv. B3 Rés. Si veda SUEUR, 1993, pp. 125-126 e bibliografia precedente.

⁶⁶² Paolo Farinati, *Mercurio, Venere, eros e Anteros*, pietra nera ripassata a penna e inchiostro, acquerello bruno e grigio, lumeggiature a biacca su carta con leggera preparazione beige, 356x258 mm, Parigi, Cabinet de dessin du Louvre, inv. 4868. Si veda Sueur, 1993, pp. 108-110 e bibliografia precedente.

⁶⁶³ I partimenti del ciclo ad affresco, strappato a più riprese nel corso del Novecento da Ottorino Nonfarmale e acquistato dal Comune di Verona, sono attualmente esposti in una sala del Museo degli affreschi Giambattista Calvacaselle di Verona.

farinatesco, si può in questo caso – data l'identificazione della pittura derivante da questo progetto grafico – ampliare l'analisi e confrontare stilisticamente il disegno con l'opera murale di palazzo Guarienti, nella cui stesura pittorica si manifesta un rilevante scarto qualitativo rispetto al disegno su carta. Il viso di Venere, che risulta così elegante e raffinato nel foglio del Louvre, diviene fortemente caricaturale e stereotipato nella pittura e la stessa cosa accade per le effigi dei due amorini⁶⁶⁴. L'esito del confronto suggerirebbe infatti l'attribuzione di cospicui brani della pittura a membri della bottega che, pur seguendo l'impostazione predefinita della composizione studiata nei dettagli da Paolo, non padroneggiavano la tecnica come il maestro, mostrando un'ingenua abilità disegnativa e scadendo spesso in realizzazioni di scarsa qualità. Il disegno, visto l'elaborato livello tecnico e l'armonica scelta compositiva, è certamente un modello scaturito dall'ingegno e dalla mano del maestro, da sempre più interessato allo slancio progettuale e creativo che a quello meramente produttivo⁶⁶⁵.

Il foglio raffigurante *Due ninfe e Bacco bambino in una nicchia*⁶⁶⁶ (fig. 21), anch'esso ascrivibile al secondo gruppo individuato, presenta numerose modifiche apportate alla figura in primo piano che sorregge il piccolo Bacco. La ninfa infatti era stata originariamente realizzata leggermente più a destra e con il capo rialzato – si intravede ancora il panneggio della veste a penna e inchiostro, le cui linee di contorno coprono la mano della figura retrostante – mentre la sommità dell'acconciatura sfiora i conci dell'arco che sovrasta la nicchia. Le parti che sono state modificate in corso d'opera vengono scurite mediante l'uso dell'acquerello e del fitto tratteggio di linee incrociate che stanno ad indicare le zone d'ombra del disegno; in questo modo, le correzioni sembrano in parte scomparire nell'ombra, rispetto alla nuova composizione delle figure che viene illuminata grazie ai copiosi rialzi a biacca che ne determinano la volumetria e le rotondità. Afferente a questo secondo gruppo di opere, è anche il disegno raffigurante *La guarigione del paralitico*⁶⁶⁷ (fig. 22), a lungo attribuito a Paolo, ma considerato invece oggi come un lavoro di bottega, a partire dall'intervento di Sueur in occasione della mostra del 1993⁶⁶⁸. La questione relativa all'attribuzione rimane in sospeso nella scheda del testo ma,

⁶⁶⁴ Diversamente da quanto è stato rilevato da Sueur, si ritiene che nella figura di Venere manchi proprio quel carattere di eleganza e raffinatezza del volto, tipico veronesiano, e che invece tali caratteristiche siano pienamente riscontrabili nel disegno del Louvre. Si veda SUEUR, 1993, 109-110, scheda 30.

⁶⁶⁵ L'analisi del ciclo di palazzo Guarienti sarà trattata dettagliatamente nel capitolo riguardante la pittura murale a cui si riguarda.

⁶⁶⁶ Paolo Farinati, *Due ninfe e Bacco bambino in una nicchia*, Penna, inchiostro, acquerello e lumeggiature a biacca su carta colorata beige, 410x248 mm, Parigi, Cabinet de dessin du Louvre, inv. 4892.

⁶⁶⁷ Paolo Farinati, *La guarigione del paralitico*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, biacca ossidata su carta tinta beige, Parigi, Cabinet de dessin du Louvre, inv. 4829. Si veda SUEUR, 1994, pp. 108, scheda 29.

⁶⁶⁸ SUEUR, 1993, p. 108.

ragionando sul disegno e sulla tecnica di esecuzione, emergono in effetti alcuni dati interessanti. Innanzitutto il Cristo presenta entrambe le mani molto stereotipate nelle forme, quasi bidimensionali e molto più piccole rispetto a quelle degli altri personaggi rappresentati; vista l'ampia correzione apportata sul braccio sinistro del Cristo, precedentemente alzato verso il cielo in un gesto benedicente, e la datazione precoce proposta da Sueur, si potrebbe riconoscere nel foglio un primo modello di mano del maestro in seguito corretto dal tratto incerto di uno dei figli – probabilmente Orazio – secondo le necessità della committenza. L'esistenza di un'altra copia più tarda del disegno, segnalata da Sueur e conservata al Museo del Louvre⁶⁶⁹, porterebbe infatti a pensare a una produzione seriale di tipo devozionale per la quale, man mano, veniva aggiornata l'iconografia standard. La sovrapposizione di diversi tocchi d'acquerello, l'ispessimento delle linee di contorno – ripassate numerose volte – e lo studio del chiaroscuro piuttosto caotico e pasticciato, reso mediante diverse tecniche di esecuzione come i tratti sottili a penna, le ombreggiature con acquerello bruno e in alcune parti gli spessi segni a inchiostro stesi a pennello (si veda il viso della donna accovacciata in secondo piano sulla sinistra e la mano del paralitico in primo piano) confermano l'intervento sul foglio di mani diverse. Benché a prima vista il disegno possa sembrare compiuto e finito in ragione della tecnica articolata utilizzata – e dunque risultare qualcosa di più nobile di un progetto di bottega – il procedere del disegnatore mostra una prassi di studio ancora in divenire, legata alla ricerca di forme e gesti e della definitiva resa compositiva. A dimostrazione dello scopo puramente progettuale di queste opere su carta è d'altra parte essenziale analizzare i fogli che ancora mostrano i segni del meccanismo di riporto del disegno su un altro supporto. Il *Soldato romano*⁶⁷⁰ (fig.23a), conservato presso il Museo Correr di Venezia, è contraddistinto da una marcata quadrettatura e da una tecnica esecutiva che risulta affine a quella discussa per questo secondo gruppo di opere definite, per facilitarne l'identificazione all'interno della macroarea dei modelli, *sketch*. A onor del vero, nonostante la datata attribuzione, lo stile non sembra esattamente identificabile con la mano di Paolo, ponendo anche in questo caso il foglio nel limbo della realizzazione di bottega o di artisti della "scuola" del pittore veronese. Ciò che si conferma però di grande interesse è la questione del reticolo, utilizzato per il riporto del disegno in scala, e certamente riconoscibile all'interno del processo meccanico di realizzazione di un'opera che inquadrebbene in maniera ancor

⁶⁶⁹ Paolo Farinati, *La guarigione del paralitico*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, biacca, Parigi, Cabinet de dessin du Louvre, inv. 4828. La seguente copia è ritenuta più tarda rispetto all'inv. 4829 che viene datato intorno agli anni 1556-1558. Si veda SUEUR, 1994, pp. 108.

⁶⁷⁰ Paolo Farinati, *Soldato romano*, Venezia, Museo Correr, Gabinetto disegni e stampe inv. 233

più precisa i casi fino a ora elencati, confermandone la natura strettamente progettuale. Simile per quanto riguarda il fine, ma con qualche divergenza tecnica, è inoltre il foglio già citato con *Due pastori inginocchiati per un'Adorazione*⁶⁷¹ (fig. 23b) conservato presso la Morgan Library di New York, anch'esso caratterizzato da un leggero studio ad acquerello delle luci e delle ombre benché le figure siano state realizzate unicamente mediante l'utilizzo dell'inchiostro steso a pennello su un leggerissimo schizzo a pietra nera. La quadrettatura a pietra nera mostra la prassi di riporto in scala del progetto iniziale, che ricorda la figura inginocchiata in primo piano sulla destra dell'*Adorazione dei pastori* della chiesa di Madonna di Campagna di Verona (cat.66).

Secondo il criterio di analisi seguito fino a ora, relativo all'identificazione della prassi tecnica di realizzazione quale elemento di riconoscimento dello scopo per cui tali disegni furono eseguiti, l'ultima categoria è quella dei *chiaroscuro*⁶⁷², che annovera al suo interno il numero più cospicuo di fogli attribuiti al maestro e alla bottega. La caratteristica sostanziale di tutti questi fogli è la scelta di una tecnica molto articolata, che rende il disegno quasi una pittura a monocromo⁶⁷³ – con un cospicuo dispiego di rialzi a biacca per rendere la tridimensionalità della composizione –, la totale assenza di ripensamenti e correzioni in corso d'opera e l'utilizzo nella quasi totalità dei casi di carta colorata. Già nel 1965 Dal Forno, realizzando un piccolo elenco di disegni rilevanti del maestro nella sua più nota pubblicazione sull'artista, affermava che «la grafica di questo come d'altri artisti, alle volte è fine a sé stessa, il disegno nato come elemento preparatorio, cioè diviene opera a se stante non introduzione coerente per un'espressione pittorica»⁶⁷⁴, ponendo le basi per un'interpretazione del disegno farinatesco come opera d'arte finita. Forse il più noto e celebre esempio, rappresentativo di questa categoria di opere su carta, è l'*Allegoria in onore di Giacomo Foscarini*⁶⁷⁵ (fig. 24), un disegno di grandi dimensioni che

⁶⁷¹ Paolo Farinati, *Two Kneeling Shepherds, for an Adoration*, 1566, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, quadrettatura a pietra nera, 239x200mm, New York, The Morgan Library&museum, inv. 1993.117.

⁶⁷² Questa singolare categoria, molto in voga in Veneto nel corso del Cinquecento, viene identificata da Marinelli come una sorta di sperimentazione pittorica su carta che permette di ottenere un primo studio di quello che doveva essere l'effetto "dipinto" proprio della pittura (MARINELLI, 1994, p. 17). La categoria dei disegni a *chiaroscuro* viene identificata anche all'interno del corpus di opere su carta di Paolo Veronese, come una particolare tipologia di disegno che deve il suo modello di riferimento alla grafica centro-italiana, con gli esempi più interessanti nelle realizzazioni di Parmigianino e della sua scuola (per quanto riguarda la ripresa di modelli centro-italiani, si fa riferimento in particolare alla questione relativa al *corpus* di disegni visionato da Veronese intorno agli anni Quaranta; MARINELLI, 1994, p. 17). La discussione sulle pitture su carta è stata approfondita negli ultimi anni in relazione alla produzione di Veronese, ipotizzando un vero e proprio mercato dei disegni al pari di quello delle opere pittoriche. Sull'argomento si veda l'esauritivo saggio di Aikema e Dalla Costa nel catalogo della mostra su Paolo Veronese del 2014; AIKEMA, DALLA COSTA, 2014, p. 307-308.

⁶⁷³ MARINELLI, 1994, p. 17.

⁶⁷⁴ DAL FORNO, 1965, p. 37.

⁶⁷⁵ Paolo Farinati, *Allegoria in onore di Giacomo Foscarini*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca, 425x577 mm, Musée du Louvre, Cabinet de dessin, inv.4875.

deve la sua celebrità non solo alla magniloquenza della composizione, ma soprattutto alla sua storia conservativa, poiché fu uno dei fogli raccolti da Giorgio Vasari per il *Libro de' disegni*. Tutt'ora l'opera, conservata al Museo del Louvre, reca la cornice architettonica fittizia cinquecentesca, ornata da una decorazione marmorea con un motivo alla greca e due colonne laterali con capitello composito e fusto lavorato proveniente dalla raccolta vasariana. A livello tecnico, l'opera presenta una finitura raffinatissima: il primo schizzo a pietra nera scompare sotto il segno deciso della penna e inchiostro, mentre l'uso dell'acquerello bruno e della biacca conferisce dinamicità e movimento alla scena. L'acquerello, a differenza dell'uso che viene fatto di tale medium negli *sketch* visti in precedenza, assume sfumature più scure nelle zone d'ombra – il medium risulta infatti meno diluito, fino ad arrivare alla stesura di aree quasi totalmente brune – creando un gioco di ombre e luci che trasmette un senso di estrema espressività alla scena. Secondo Sueur il disegno sarebbe stato un dono di Paolo al podestà di Verona, Giacomo Foscarini, che gli aveva concesso di rinnovare l'affitto della sua bottega presso una sala del palazzo del Podestà⁶⁷⁶. La scena allegorica rappresenta infatti la vittoria di Verona – grazie alle provvidenziali misure prese dal podestà della città – sulla carestia che colpì l'area veneta di Terraferma intorno al 1570, con i vizi catturati dalla rete della morte sulla destra e il trionfo della giustizia che capeggia sopra la personificazione della città al centro, incoronata dalle virtù⁶⁷⁷. Pur non essendo documentato il fine per cui tale disegno era stato realizzato, sembra piuttosto chiaro che lo scopo dell'artista non fosse meramente progettuale, non solo per quanto riguarda la composizione finita e senza ripensamenti, ma soprattutto per la tecnica utilizzata che mira a rendere “pittorico” un semplice disegno su carta. Diversi critici già in passato avevano sottolineato la peculiarità della tecnica adoperata da Paolo per la realizzazione di alcuni fogli del suo esteso *corpus*⁶⁷⁸, ma è necessario raggruppare una serie di esempi rilevanti per comprendere il peso che tali opere avevano avuto all'interno dell'atelier del pittore veronese.

Alla categoria dei *chiaroscuro* appartiene senza ombra di dubbio *L'ebbrezza di Noè*⁶⁷⁹ (fig. 25), un'opera realizzata su carta oca che riporta le stesse caratteristiche tecniche riscontrate nell'*Allegoria Foscarini*: un disegno a pietra nera quasi totalmente coperto dal sottile segno sicuro a penna e inchiostro e una gamma di ombreggiature più o meno corpose rese con l'acquerello bruno; in netto contrasto i colpi di luce dati con massicce

⁶⁷⁶ PUPPI, 1968, p. XIII.

⁶⁷⁷ SUEUR, 1993, pp. 118-119, scheda 37.

⁶⁷⁸ MARINELLI, 1992, pp. 15-18.

⁶⁷⁹ Paolo Farinati, *L'ebbrezza di Noè*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta preparata oca, 406x271 mm, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4806.

campiture di biacca, lavorate ai bordi con un pennello sottile per rendere la sfumatura del colore aggraziatamente degradante. Da notare che i tocchi bianchi sono presenti solamente nelle tre figure in primo piano, lasciando lo sfondo a semplice inchiostro steso con pennello e acquerello bruno, per rendere realistico lo spazio in cui la scena è inscritta. Proprio questo stacco tecnico tra i soggetti e il fondale richiama l'attenzione sulla resa dei personaggi in primo piano: le lumeggiature si presentano fortemente in contrasto con il resto della stesura, dando alla composizione un aspetto metallico e artefatto. I volti inoltre non sembrano rispecchiare totalmente le forme tondeggianti e morbide tipiche del disegno di Farinati, apparendo quasi grotteschi e caricaturali. Sebbene la composizione sia assolutamente riconoscibile come un esemplare farinatesco si suppone un ritocco successivo del foglio originale, con una forzatura artificiosa dei caratteri pittorici del disegno.

La stessa attenzione al dato chiaroscurale si riscontra in *Venere, Vulcano e Amore*⁶⁸⁰ (fig. 26), realizzato su carta azzurra con una tale sicurezza e grado di finitura da far pensare a un'opera conclusa in sé stessa, realizzata e conservata dal pittore per il suo valore artistico e non come strumento di lavoro o di studio per gli allievi. Anche nell'*Allegoria della Fortuna*⁶⁸¹ (fig. 27) il corpo nudo della personificazione della Fortuna in primo piano, reso con gusto scultoreo, viene levigato e tornito mediante la sovrammisione di diversi medium – pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno e biacca – la cui stesura è ponderata al minimo dettaglio fino a ottenere un disegno dall'aspetto "pittorico". Sullo sfondo, le navi inghiottite dai turbini del mare e della tempesta sono avvolte da una velatura ad acquerello grigio-brunastra che ne offusca le forme, mettendo, ancora più in evidenza, la processione dei personaggi in primo piano. Il forte contrasto tra luci e ombre è inoltre caratteristico del foglio con *Elia rapito su un carro di fuoco*⁶⁸² (fig. 28) che, visti anche i risultati pittorici nella corrispondente pittura ad affresco nella cappella Marogna della chiesa di San Paolo, sembra quasi a rilievo sul foglio di carta azzurra, con le figure scolpite in un alternarsi di corposissime ombre eseguite con acquerello bruno e da leggeri rialzi a biacca sulle parti più sporgenti della composizione.

A detta della critica, il disegno che più mette in luce la capacità di Paolo di rendere il disegno una composizione talmente finita da avvicinarsi alla dimensione pittorica

⁶⁸⁰ Paolo Farinati, *Venere, Vulcano e Amore*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta preparata azzurra, 352x279 mm, Musée du Louvre, Cabinet de dessin, inv. 4857.

⁶⁸¹ Paolo Farinati, *Allegoria della fortuna*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta preparata beige, 420x288 mm, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4876.

⁶⁸² Paolo Farinati, *Elia rapito su un carro di fuoco*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta azzurra, 395x277 mm, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4851.

sarebbe però la *Deposizione nel sepolcro*⁶⁸³ (fig. 29), poiché inscritto in una sorta di fittizia lunetta che incornicia la scena, resa con un articolato dispiego di ombre ad acquerello e tocchi di biacca che evidenziano le masse dei corpi. Il foglio raffigurante l'*Assunzione della Vergine*⁶⁸⁴ (fig. 30) mostra un'intensa rappresentazione della Madonna che ascende al cielo, molto originale dal punto di vista iconografico perché la donna viene raffigurata in età senile con un viso profondamente scavato dalle grinze della pelle. Anche in questo caso l'utilizzo di ombreggiature scurissime all'interno del velo della Vergine, rese mediante piccole campiture di acquerello bruno, e corposi tocchi di biacca sui corpi illuminati dalla luce danno peso e rilievo alle masse, donando grande dinamismo alla scena. La scelta inoltre della carta azzurra permette all'immagine di assumere ancor di più una dimensione pittorica. Anche nel foglio con *Apollo e Amore*⁶⁸⁵ (fig. 31), emerge l'attenzione accurata nella stesura della biacca, applicata con sottili pennellate accostate. Ancora in questo caso l'aspetto più interessante sembra non essere semplicemente la perizia grafica dell'artista, ma la resa scultorea dei corpi ottenuta grazie alla tecnica mista utilizzata da Farinati. Questa terza categoria, caratterizzata dall'aspetto finito dell'opera stessa, è stata soprattutto negli anni più recenti oggetto di numerose discussioni per quanto riguarda la finalità di realizzazione. Le ipotesi più innovative e recenti vorrebbero legare infatti questa tipologia di disegno, largamente utilizzata in Veneto dai pittori più prolifici del secondo Cinquecento⁶⁸⁶, alla diretta vendita sul mercato⁶⁸⁷, poiché l'aspetto di tali opere emulava quello delle popolari acqueforti molto in voga nella seconda metà del secolo⁶⁸⁸. Una sorta di produzione di un tipo di opera *low cost* che avrebbe permesso l'acquisto di un foglio firmato da un maestro, ad un prezzo più accessibile rispetto a una pittura. Anche se, trattando del Veneto, non si può parlare di un unico mercato soggetto a regole comuni – le consuetudini commerciali sono infatti variabili da città a città in base alla rete di scambio caratteristica di ogni centro urbano – il caso di Farinati può assumere una grande rilevanza per quanto riguarda l'approccio di un artista del

⁶⁸³ Paolo Farinati, *Deposizione nel sepolcro*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta ocre, 464x415 mm, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. RF28987.

⁶⁸⁴ Paolo Farinati, *Assunzione della vergine*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta azzurra, 395x277 mm, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4851.

⁶⁸⁵ Paolo Farinati, *Apollo e Amore*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca, 222x134 mm, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4865.

⁶⁸⁶ Nel caso specifico si intendono le figure di Paolo Veronese e Paolo Farinati, comunemente messi in relazione per quanto riguarda le caratteristiche fondanti della produzione grafica di entrambi i pittori.

⁶⁸⁷ Dalla Costa mette in relazione la serie di disegni finiti di Paolo Veronese a una particolare tipologia di opera su carta eseguita direttamente per il mercato e raffronta il caso di Veronese con quello di Paolo Farinati, ritenendo che la pratica fosse comune alle due botteghe e specificando che tale suggestione deriva dall'osservazione del disegno farintesco con il *San Martino e il povero* del Museo del Louvre di Parigi. DALLA COSTA, 2014, p. 60, scheda 1.12;

⁶⁸⁸ AIKEMA, 2016, p. 210, nota 3.

Cinquecento alla vendita dei disegni. Si consideri infatti che, benché la produzione farinatesca annoveri un cospicuo ammontare di fogli finiti, il registro di bottega sembra suggerire un diverso utilizzo di tali fogli sul mercato. I tre casi di vendita di disegni, già citati nell'incipit di questo capitolo⁶⁸⁹, prevedono una considerazione strumentale dell'opera su carta da parte del maestro, a tal punto che i fogli furono concessi a terzi solo in specifici casi a pittori secondari o artigiani che necessitavano di un modello o di un progetto compositivo di una bottega più affermata della propria per realizzare l'opera d'arte a essi commissionata. Paolo, ad esempio, vendette un proprio progetto pittorico per le portelle dell'organo della chiesa di San Giuseppe di Maderno⁶⁹⁰ ai religiosi che le fecero realizzare in seguito da un pittore locale, sfruttando il foglio, oggi perduto, in quanto mero strumento di lavoro; nel secondo caso, quello relativo al disegno – o cartone – per Egidio Fiammingo per la produzione di un arazzo⁶⁹¹, il progetto è andato perduto; nel terzo caso, quello maggiormente esplicativo dal punto di vista commerciale, Farinati donò un modello raffigurante una Venere – molto probabilmente un disegno su carta – a un artigiano che non è stato possibile identificare attraverso le fonti, con la specifica, riportata in calce nel *Giornale*, che il modello venne alienato in quanto in bottega ne esistevano due esemplari identici⁶⁹².

Il filo conduttore di tutti questi casi di vendita di disegni è dunque la considerazione dei fogli come meri strumenti di bottega e non come vere e proprie opere d'arte finite, destinate a collezionisti o committenti. Come specificato in precedenza, per quanto riguarda la bottega di Farinati, si tratta di un mercato strettamente locale e non si intende dunque estendere le consuetudini commerciali veronesi anche al mercato veneziano (più articolato e complesso) ma semplicemente rilevare che nella mentalità di un artista del Cinquecento il valore di un disegno non era di certo comparabile a quello di una pittura e che, dunque, il ruolo dei fogli potrebbe essere travisato se letto solo attraverso un'ottica contemporanea, che tende a dare per scontate le dinamiche di un mercato che all'epoca si strutturava secondo diversi principi e criteri produttivi ed economici. A supporto di tale tesi concorre anche l'esistenza di alcuni disegni farinateschi in relazione ai quali è oggi rintracciabile l'opera pittorica finita e che sono quindi analizzabili, sia dal punto di vista formale che tecnico, a confronto.

⁶⁸⁹ Si veda la sezione dedicata alla produzione artigianale di Farinati nel capitolo sull'economia di bottega in questa ricerca, in cui sono elencati i casi di vendita di disegni registrati nel *Giornale* dell'artista e i seguenti riferimenti bibliografici per rintracciare le annotazioni nel registro.

⁶⁹⁰ Si veda la registrazione nel *Giornale*: PUPPI, 1968, p. 74; inoltre il rilevante e recente contributo che ha permesso di ricostruire la vicenda della realizzazione dell'opera: L'OCCASO, 2017, pp. 3-4.

⁶⁹¹ La registrazione della vendita del cartone si trova nel *Giornale* dell'artista e viene ampiamente commentata da Puppi che ricostruì il profilo dell'arazziere Egidio Fiammingo. PUPPI, 1968, p. 79, nota 2.

⁶⁹² Per la vendita del disegno con la Venere a Anzolo Berton si veda PUPPI, 1968, pp. 114-115.

Si tratta innanzitutto dell'*Annunciazione della Vergine*⁶⁹³ del Louvre (fig. 32), riconoscibile nella pala oggi conservata nella chiesa di San Pietro in monastero a Verona (cat. 57), realizzata con la consueta tecnica mista su un foglio di carta colorata oca. Il disegno, pur assimilabile a quelli annoverati nella terza categoria individuata in questa ricerca, e dunque apparentemente realizzato per il mercato, fu evidentemente un modello utilizzato da Paolo per valutare l'opera nel complesso e per presentare il progetto alla committenza in vista dell'esecuzione della pittura; tale scopo non è deducibile solamente dall'esistenza del dipinto finito ma soprattutto perché sono ravvisabili sulla superficie del foglio diverse macchie di olio, sicuramente dovute all'accostamento del modello alla tela, come canovaccio da seguire, durante la realizzazione. La stessa situazione si riscontra per il disegno su carta azzurra con la *Madonna col bambino e il San Giovannino* del Louvre⁶⁹⁴ (fig. 33), modello del dipinto – raffigurante la medesima iconografia ed eseguito per gran parte dalla bottega – conservato presso palazzo Barberini a Roma (cat.111). Il disegno presenta inoltre una piccola correzione a penna e inchiostro sulla gamba destra di Gesù di cui è però difficile stabilire con certezza la cronologia; non è chiaro infatti se essa possa essere identificata come coeva alla realizzazione del disegno o sia da ritenere postuma. Anche per la *Pala Nievo* (cat.79), oggi conservata a Vicenza, si riscontra un modello su carta oca⁶⁹⁵ (fig. 34) estremamente rifinito e accurato nei dettagli. Su un foglio di carta azzurra si conserva invece il modello del *Cristo al limbo*⁶⁹⁶ (fig. 35), un'iconografia particolarmente apprezzata dalla committenza farinatesca, al punto da essere replicata più volte nelle piccole opere devozionali su pietra di paragone che rappresentavano un'ampia porzione del mercato della bottega.

Sembra dunque evidente che, dall'esistenza delle opere pittoriche e dalle commissioni del *Giornale* che (anche nel caso dei *chiaroscuro*) il ruolo di tali fogli fosse puramente strumentale, volto alla produzione di opere su commissione o al massimo di modelli per artigiani che avrebbero sfruttato il disegno come linea guida per una propria realizzazione. È infatti piuttosto difficile pensare ad un mercato del disegno rivolto al collezionismo poiché la mentalità dell'artista, che emerge soprattutto dalle commissioni, è ancora fortemente ancorata alla dimensione artigianale della produzione e, non è un

⁶⁹³ Paolo Farinati, *Annunciazione della Vergine*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4808.

⁶⁹⁴ Paolo Farinati, *Madonna col bambino e il San Giovannino*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta azzurra 232x182 mm, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4813.

⁶⁹⁵ Paolo Farinati, *Dio, San Pietro, San Diego e Sant'Antonio e un donatore*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca, 1593, 412x277 mm, Londra, The British museum, Print and drawings department, inv. Ff,1.75.

⁶⁹⁶ Paolo Farinati, *Cristo al limbo*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca, 222x134 mm, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4832.

caso, che nell'intero registro di bottega non risulti alcuna vendita di disegni direttamente indirizzati alla committenza privata. La vasta produzione grafica è dunque frutto di una ricerca meramente economica e progettuale di Farinati che, attraverso la raccolta di numerosi modelli in un album messo a disposizione dei collaboratori, permetteva una produzione sempre più cospicua e seriale da parte della bottega. Anche il riconoscimento dell'approccio strumentale che Farinati aveva nei confronti del disegno porta dunque a individuare l'idea fortemente manageriale che l'artista aveva del suo mestiere: il suo progressivo allontanamento dalla realizzazione delle pitture che, come si vedrà nel capitolo dedicato, aumenta esponenzialmente con il trascorrere della sua carriera artistica, mostra la comprensione profonda di una dinamica interna alla bottega che fino a ora era stata percepita solamente nei limiti di un'altalenante qualità stilistica. La sua forte propensione al bel disegno, tanto elogiata da Ridolfi e dalla critica contemporanea, aveva dunque portato Paolo a concentrarsi sugli aspetti progettuali, delegando gran parte del lavoro esecutivo ai figli, evidentemente meno inclini al disegno e adatti al mantenimento di uno standard qualitativo che solo in parte interessava alla committenza. Avendo di fatto innescato un meccanismo di identificazione della bottega tramite forme e figure ripetute e seriali, aveva in questo modo potuto dare respiro alla sua ideazione creativa attraverso la realizzazione di album di modelli sempre nuovi, assicurandosi nel frattempo un guadagno adeguato a mantenere l'attività e la famiglia, grazie a un processo di produzione in *team*, in cui il riconoscimento delle mani dei singoli non fu mai rilevante al fine della vendita dell'opera.

3.3 Le forme compositive

Dopo aver analizzato le componenti tecniche del disegno farinatesco e aver stabilito quali potevano essere i principali utilizzi di tali fogli nel corso del processo di ideazione di un'opera, è di grande rilevanza, ai fini della corretta lettura del cospicuo apparato grafico dell'artista, affrontare una disamina stilistica che possa far luce sui modelli di riferimento del pittore appresi nei primi periodi di formazione che, ancora oggi, rimangono in parte oscuri. Negli anni scorsi i disegni di Paolo Farinati, soprattutto quelli afferenti all'ampio corpus conservato al Museo del Louvre di Parigi, sono stati oggetto di numerose controversie attribuzionistiche, che hanno spesso visto come protagonisti le figure di Paolo Veronese e Paolo Farinati⁶⁹⁷. Come è stato però recentemente

⁶⁹⁷ Si faccia riferimento al foglio raffigurante *Le tribolazioni di Sant'Antonio*, attualmente attribuito a Paolo Veronese come studio preparatorio della pala realizzata per il Duomo di Mantova nel 1552 e oggi conservata al Museo di Caen. Il disegno fu inizialmente assegnato alla mano di Farinati fino alla rivalutazione stilistica, avvenuta in anni più recenti, che lo ha visto attribuire a Veronese. Si veda BROWN, 2014, pp. 64-65, scheda 1.14 e bibliografia precedente.

sottolineato dagli studiosi⁶⁹⁸, la mano di Farinati si presenta in maniera piuttosto riconoscibile rispetto al panorama grafico veneto della metà del Cinquecento, perché la prassi di studio di Paolo prevede, nella quasi totalità dei casi, forme piuttosto articolate – figure dettagliate o parti di composizioni elaborate – che mettono in luce la peculiarità del segno sicuro e sinuoso dell’artista⁶⁹⁹. Spesso paragonato a Veronese per quanto riguarda le questioni di prassi tecnica ed esecutiva, Farinati invece sembra distaccarsi dal procedimento disegnativo utilizzato dal collega, in quanto non è riscontrabile nel corpus di opere a lui attribuito quella che è da sempre riconosciuta come la cifra stilistica veronesiana⁷⁰⁰: la molteplice ripetizione di una stessa figura – o gruppo di soggetti – sul medesimo foglio, con minime variazioni formali in ognuno degli studi, fino a giungere alla composizione adeguata. Nei disegni di Farinati invece, come è stato messo in luce nel capitolo riguardante la tecnica, è molto più evidente la correzione – a volte anche abbondante – su un unico disegno, realizzato e modificato una sola volta sul foglio. Inoltre, il disegno si presenta, il più delle volte, già articolato e caratterizzato rispetto ai più comuni “manichini” senza volto utilizzati da Veronese per lo studio del chiaroscuro e della composizione nella sua totalità e che, per Farinati, sono caratteristici solo di alcuni *embodiments* di studio generale. Questa differenza di impostazione sembra stabilire dunque una distanza tra i due, soprattutto a livello di prassi esecutiva dell’opera in quanto, se Veronese era portato a considerare lo schizzo generico su carta come primo e unico canovaccio della composizione che veniva in seguito riportata su tela – probabilmente dallo stesso maestro, coadiuvato dagli allievi –, per Farinati il disegno è oggetto di uno specifico processo di composizione che mette in luce il punto di partenza e il punto di arrivo della concretizzazione della sua prima idea: la stesura pittorica infatti, vista soprattutto la qualità altalenante delle opere⁷⁰¹, sembra in molti casi ascrivibile quasi totalmente alla mano degli allievi che copiano e reiterano modelli, studiati nei dettagli e impostati dal maestro su carta, già esistenti nell’album dalla bottega⁷⁰². Il cospicuo numero di disegni finiti farinateschi, definiti in questo lavoro con l’etichetta *models*, testimonierebbe il grande lavoro di Paolo per la creazione di un album di immagini e

⁶⁹⁸ MARINELLI, 1994, p. 16; MARINI, 2017, p. 62.

⁶⁹⁹ Come si è visto nel capitolo dedicato alla tecnica, pochi sono i fogli superstiti che presentano studi sommari di composizioni – definiti in questo lavoro *embodiments* – mentre di gran lunga più numerosi sono quelli afferenti alle due categorie più articolate, ossia gli *sketch* e i *finiti*, che mostrano un segno e una tecnica inconfondibile e piuttosto ripetitiva in relazione allo scopo per cui il foglio era stato realizzato.

⁷⁰⁰ TAGLIAFERRO, 2016, pp. 111-121.

⁷⁰¹ Tale questione sarà approfondita nel capitolo riguardante la pittura.

⁷⁰² Il discorso verrà ripreso e articolato in relazione alle opere pittoriche ma già dai disegni è possibile ricostruire in parte le dinamiche interne alla bottega, poiché il cospicuo numero di disegni finiti sembra mettere in luce un impegno maggiore del maestro nella realizzazione di modelli finiti su carta e una sempre minore partecipazione alla realizzazione di pitture.

iconografie a cui gli allievi avrebbero potuto attingere per soddisfare le richieste della committenza.

La questione stilistica però si presenta ulteriormente complessa nel momento in cui si tenta di ricostruire il background artistico di Farinati che, come è già stato considerato in relazione alla vita dell'artista, compare nel panorama veneto alla metà del Cinquecento già come un pittore formato e indipendente – sebbene sia annoverato negli estimi come capo della bottega solo dagli anni Ottanta – senza alcuna notizia certa sui viaggi di formazione e i modelli di riferimento. Come è stato largamente evidenziato dalla critica nel corso degli anni Novanta del Novecento e dai preziosi contributi del catalogo della mostra del 2005⁷⁰³, i riferimenti alla pittura centro-italiana della prima metà del secolo sono ravvisabili nella ripresa di celebri modelli michelangioleschi⁷⁰⁴, rielaborati secondo una concezione dell'arte eclettica e articolata, capace di affiancare le massicce figurazioni romane ai raffinati caratteri di matrice emiliana – con richiami ai più noti modelli di Parmigianino⁷⁰⁵ – fino alle suggestioni tipicamente venete frutto dell'osservazione diretta e dello studio delle opere veneziane di Veronese e Tintoretto.

La decodificazione di questo continuo intrecciarsi di modelli stilistici, percepibile sia nelle opere grafiche che nelle opere pittoriche di Farinati, necessita di un diretto e concreto raffronto delle opere farinatesche con i modelli dei maestri più celebri dell'epoca, al fine di comprendere come l'artista avesse conosciuto tali composizioni. Benché sia nota la componente composita dell'opera farinatesca, è piuttosto comune l'accostamento dello stile di Farinati alla maniera di Giulio Romano⁷⁰⁶, delle cui tendenze stilistiche la produzione dell'artista è fortemente permeata; oltre al riconoscimento generico di un forte interesse dell'artista veronese per le principali correnti centro-italiane del primo Cinquecento, raramente si è discusso nello specifico dei modelli grafici o pittorici concreti a cui il pittore aveva fatto riferimento per la creazione delle sue opere e di cosa Paolo avesse effettivamente visto e recepito nell'ambiente di formazione. Nonostante sia accertato un contatto di Paolo con l'ambiente mantovano in occasione della commissione del 1552 della pala con *San Martino e il povero* per la chiesa di San Pietro a Mantova, dare per scontato che da questa esperienza sia scaturito l'interesse del pittore per la cultura romana risulta fuorviante e limitante; l'opera di Giulio nella città

⁷⁰³ Si veda la fortuna critica dell'artista nel primo capitolo di questa ricerca.

⁷⁰⁴ SUEUR, 2005, p. 137

⁷⁰⁵ BERNASCONI, 1864, pp. 347-348; MARINELLI, 2005, p. 28.

⁷⁰⁶ È Luigi Lanzi il primo a riconoscere una forte componente giuliesca all'interno della produzione di Farinati, sottolineando che «A giudicare dallo stile si direbbe assai volte che Giulio Romano fosse il suo maestro di disegno» (LANZI, 1818, III, pp. 167); Tale suggestione viene in seguito ripresa da diversi studiosi di cui si elencano i più rilevanti contributi: DAL FORNO, 1965, p. 26-27; PUPPI, 1968, p. XXVIII-XXXI; BALDISSIN MOLLI, 2005, p. 10; MARINELLI, 1998, pp. 856-858; MARINELLI, 2005, p. 28.

gongzaghese fu sicuramente uno dei principali modelli di riferimento di Paolo, ma non va dimenticato che non si riscontrano emulazioni dirette delle opere del Pippi, mentre molto più ricorrenti sono le ripetizioni seriali di alcuni notissimi modelli di Michelangelo dei primi vent'anni del secolo.

È noto che la scuola veronese del Cinquecento – da Nicola Giolfino a Felice Brusasorzi, a Paolo Veronese – fosse orientata allo studio e all'emulazione di alcuni caratteri fondanti della pittura centro-italiana⁷⁰⁷, ma nel caso di Farinati l'ossessione per alcuni celebri modelli romani, divenuti seriali nella produzione di bottega, sembra oltrepassare la semplice conoscenza delle novità provenienti dai principali centri artistici dell'Italia centrale in campo stilistico e compositivo.

Partendo dai dati biografici noti sull'artista, è documentata una permanenza in laguna⁷⁰⁸ – che viene confermata dalla conservazione di alcuni schizzi desunti dall'osservazione diretta di opere di Tiziano e Tintoretto⁷⁰⁹ – tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta del Cinquecento. Tali suggestioni sono ravvisabili nella conseguente produzione pittorica farinatesca che, soprattutto in questi decenni, si presenta fortemente suggestionata dai modelli veneziani, senza mai perdere però la forte matrice centro italiana. Gli anni Settanta rappresentano già per Farinati un periodo di avanzata maturazione artistica, in cui la sperimentazione e l'intreccio di diversi modelli diventa parte integrante della sua produzione. La permanenza veneziana non può essere dunque l'unico e il primo momento di apertura di Farinati alle suggestioni extra-veronesi ed è dunque necessario cercare di individuare quali canali siano stati sfruttati in precedenza da Paolo, probabilmente negli anni Quaranta del Cinquecento, per formare la propria peculiare maniera.

Dato che i disegni non sono mai stati oggetto di uno studio che abbia sancito una precisa cronologia dei fogli, è necessario fissare alcuni limiti cronologici basandosi sui disegni ritenuti preparatori per le pale datate e ancora oggi conservate. Il primo disegno da analizzare è quello, già più volte citato nel corso di questo lavoro, raffigurante il *San Martino e il povero* (fig. 18) che, considerato lo studio per la pala di Mantova, può essere datato, con discreta certezza, entro il 1552. La particolarità stilistica di questo disegno è l'utilizzo, nella configurazione del povero, del modello figurativo che, da questo

⁷⁰⁷ Si veda il prezioso contributo di Sergio Marinelli sulla pittura veronese tra il 1540 e 1600 in cui sono delineati e approfonditi i caratteri peculiari della scuola veronese che sembra rivolgere maggiormente lo sguardo al lavoro dei maestri dell'Italia centrale piuttosto che alle suggestioni pittoriche veneziane. MARINELLI, 1998, pp. 856-859.

⁷⁰⁸ DAL FORNO, 1965, p. 25;

⁷⁰⁹ Si tratta di fogli che mostrano una copia sommaria di tele realizzate da Tiziano e Tintoretto per alcune confraternite veneziane. Per approfondire la questione si veda la sezione tecnica dedicata alla categoria degli *embodiments*.

momento in avanti, sarà replicato nella maggior parte delle opere di Paolo – dai disegni ai dipinti – e che ricalca in maniera molto fedele forse la più nota immagine proveniente dagli affreschi michelangioteschi della cappella Sistina: il *Cristo giudice* del Giudizio Universale⁷¹⁰ (fig. 36). Si può di certo affermare che l'impianto sinuoso e massiccio del *Cristo* di Michelangelo fu, in assoluto, il modello che segnò maggiormente l'immaginario di Paolo, portandolo a inserire la sagoma di questa figura nella quasi totalità delle sue creazioni⁷¹¹. Il povero viene rappresentato infatti, nel disegno mantovano, accanto al cavallo impennato del santo mentre si ritrae, intimorito dalla grande lama sfoderata per dividere il mantello, replicando la postura del *Cristo* in maniera lampante. Le gambe, eseguite a imitazione di quelle della figura cardine dell'affresco della Sistina, sostengono un massiccio busto che ricalca i gesti michelangioteschi in maniera speculare, aggiornando il modello secondo le necessità compositive, ma senza tradire il prototipo a cui Paolo rimase aderente e fedele⁷¹² (fig. 37). Tale figura e altre suggestioni formali provenienti dal celebre *Giudizio* della Sistina – che derivano da un interesse per i nerboruti personaggi inventati da Buonarroti, studiati da Paolo durante la formazione giovanile – vengono riutilizzate nella maggior parte dei disegni dell'artista, andando a creare una sorta di marchio compositivo e diventando, grazie a una metodica rievocazione michelangiotesca, le figure portanti delle invenzioni farinatesche. Nella *Madonna con il bambino e san Giovannino*⁷¹³, quest'ultimo posto in primo piano mentre rivolge lo sguardo alla Vergine (fig. 38), il pittore ripropone la posizione michelangiotesca del *San Pietro*, anche se si manifesta qualche errore di esecuzione prospettica nel braccio che sostiene il bastone cruciforme, leggermente sproporzionato rispetto al resto del corpo e degli arti⁷¹⁴. Analoga rievocazione si trova in un disegno realizzato su carta azzurra e raffigurante il *Battesimo di Cristo*⁷¹⁵ (fig. 39), in cui il san

⁷¹⁰ Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale*, Roma, Musei Vaticani, cappella Sistina.

⁷¹¹ La questione dell'utilizzo di forme cristallizzate e di una scarsa duttilità del segno è una delle critiche più comuni mosse alla produzione farinatesca. Rilevata anche da Marinelli, si discuterà nel presente capitolo come questo limite possa essere frutto di una politica economica di bottega e una precisa ricerca di identificazione del segno che Farinati aveva posto come obiettivo della sua attività. MARINELLI, 1994, p. 21.

⁷¹² Si è scelto, al fine di mettere in evidenza i caratteri emulativi dell'opera di Farinati, di creare una galleria di immagini nell'apparato del testo in cui sia sottolineata la continua ripetizione di un modello unico, reso secondo le necessità di raffigurazione rispetto al tema trattato e alla composizione.

⁷¹³ Paolo Farinati, *Battesimo di Cristo*, penna e inchiostro, acquerello bruno biacca su carta azzurra, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4827.

⁷¹⁴ Per questo motivo e per le correzioni evidenti nella gamba destra del Cristo bambino e sinistra del San Giovannino, il disegno viene ritenuto non totalmente autografo da Sueur, o quanto meno modificato in seguito dalla bottega. Difficile stabilire con precisione l'attribuzione delle parti delle figure alle singole mani, quello che è certo è che il disegno faceva parte dell'album di carta azzurra dell'attività e, seppur preparatorio per un dipinto ancora esistente con lo stesso soggetto (Cat. 39 e 111), mostra un'iconografia di grande rilevanza per la produzione di bottega. SUEUR, 1994, p. 133-134, scheda 49.

⁷¹⁵ Paolo Farinati, *Battesimo di Cristo*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta azzurra, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4827.

Giovanni Battista mostra la stessa impostazione del corpo riscontrata nel foglio precedente. Similare ma con gli arti in posizione speculare, il *Cristo al limbo*⁷¹⁶ (fig. 40), una delle composizioni che, come si vedrà nel capitolo relativo alla pittura, ebbe grande fortuna sul mercato veronese, divenendo una delle più richieste e reiterate composizioni della bottega farinatesca. Sagome affini sono inoltre riscontrabili in alcune figure poste nella parte superiore del disegno su carta ocrea raffigurante la *Strage degli Innocenti*⁷¹⁷, in cui è anche riconoscibile, in primo piano sulla sinistra, una silhouette dalla posizione plastica direttamente riconducibile al modello del personaggio che sorregge la croce – identificato come Cireneo o Disma – nel gruppo dei *Martiri e dei Beati* alla sinistra di *Cristo* della Sistina (fig. 41); un altro simile richiamo si trova anche nella *Guarigione degli infermi*⁷¹⁸, dove il corpo dell'uomo sulla destra, appoggiato alla stampella, reinterpreta fedelmente l'impostazione del *San Bartolomeo* di Michelangelo (fig. 42). Altre chiare derivazioni michelangiolesche, provenienti dagli affreschi in Vaticano, sono inoltre distinguibili nelle figure farinatesche del *San Rocco*⁷¹⁹ (fig. 43) e della *Donna con violoncello*⁷²⁰ (fig.44), derivanti dal modello di *Adamo* della volta della cappella Sistina⁷²¹ (fig. 45), già in parte preannunciata nella divinità fluviale del disegno con la *Caduta di Fetonte*⁷²² (fig.46), di qualche anno precedente; nel foglio con lo *Studio di Nereidi*⁷²³ (fig. 47), preparatorio per l'affresco di palazzo Guarienti ai Filippini, Farinati rievoca la composizione grafica attribuita a Michelangelo con lo *Studio di figure maschili*, conservata al British Museum di Londra⁷²⁴ (fig. 48).

Ma la cappella Sistina non è l'unico riferimento michelangiolesco di Farinati, il quale entrò in contatto anche con le realizzazioni fiorentine del maestro che lo resero celebre nel panorama artistico italiano della prima metà del secolo, come le grandi statue che

⁷¹⁶ Paolo Farinati, *Cristo al limbo*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca, 222x134 mm, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4832.

⁷¹⁷ Paolo Farinati, *Strage degli innocenti*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4810.

⁷¹⁸ Paolo Farinati, *Guarigione degli infermi*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta ocrea, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4829.

⁷¹⁹ Paolo Farinati, *San Rocco*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta ocrea, The British museum, Prints and Drawings departement, inv. 1964,0613.3.

⁷²⁰ Paolo Farinati, *Donna con violoncello*, inchiostro steso con pennello, acquerello bruno su carta ocrea, 185x323cm, National Gallery of Scotland, inv. NM 1436/1863.

⁷²¹ Il modello pittorico è la figura di Adamo afferente al riquadro con la Creazione di Adamo del soffitto della cappella Sistina ma, ancora più aderente al disegno farinatesco è il modello su carta realizzato da Michelangelo in pietra rossa e oggi conservato al British museum di Londra.

Michelangelo Buonarroti, *Studio di un nudo giacente: Adamo nell'affresco "La creazione dell'uomo" della volta della Cappella*, 1511, Londra, The British museum, pietra rossa su schizzo a stilo, inv. 1926,1009.1.

⁷²² Michelangelo Buonarroti, *La caduta di Fetonte*, 1533, 312x215cm, The British museum, Prints and Drawings departement, inv. 1895,0915.517.

⁷²³ Paolo Farinati, *Studio di Nereidi*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta ocrea, 276x421cm, The British museum, Prints and drawings departement inv. 1946,0713.24.

⁷²⁴ Michelangelo Buonarroti, *Studio di figure maschili*, Firenze, Fondazione Casa Buonarroti.

decorano le tombe di Giuliano e Lorenzo de' Medici nella Sagrestia Nuova della chiesa di San Lorenzo a Firenze. Si tratta in particolare dell'*Allegoria del Giorno* che diviene la figura cardine, grazie alle sue forme tese e massicce e all'innovativa torsione del corpo, nel disegno con *L'ebbrezza di Noè*⁷²⁵ del Louvre (fig. 49), in cui l'uomo che giace a terra mostra la ripresa evidente del braccio piegato dietro la schiena della statua del Buonarroti (fig. 50). Anche il disegno con il *San Girolamo*⁷²⁶ (fig. 51), a lungo dibattuto dalla critica per motivi di attribuzione⁷²⁷, proveniente dalla raccolta di disegni di Giorgio Vasari, mostra una chiara citazione degli arti inferiori della statua del *Giorno* (fig. 52). Anche se il foglio viene considerato oggi una copia da un originale di Paolo, per il segno poco raffinato e articolato, il modello da cui scaturì l'invenzione farinatesca rimane evidente in filigrana. La stessa posa delle gambe si può rilevare in un foglio conservato al Louvre, di grande qualità esecutiva e sicuramente attribuibile a Paolo, anch'esso raffigurante un *San Girolamo*⁷²⁸ (fig. 53), ma più anziano e decisamente più espressivo rispetto a quello del foglio vasariano. Il modello, divenuto in breve tempo un motivo seriale della bottega, viene ripetuto anche nel disegno con *Venere e Adone*⁷²⁹ (fig. 54), studio per una scena del ciclo mitologico di Villa Nicesola di Sant'Ambrogio di Valpolicella⁷³⁰, in cui la figura della dea in primo piano fa da perno alla composizione come citazione erudita dell'opera del grande artista fiorentino. La derivazione michelangiolesca di moltissime immagini seriali utilizzate da Paolo, dopo aver osservato con attenzione questi ultimi disegni, si pone come uno dei motivi scelti dal pittore veronese per perseguire una politica di bottega che mirava non all'originalità del prodotto, ma alla creazione di un bacino di citazioni erudite insite nel segno peculiare del capobottega, che fossero celate nelle numerose composizioni inventate da Paolo ma, allo stesso tempo, comprensibili per la committenza.

Rilevate alcune delle principali analogie con i più celebri modelli di Michelangelo e individuata la reiterazione di tali forme nell'ampio *corpus* grafico del pittore veronese, la questione da analizzare riguarda le modalità di ricezione di tali matrici stilistiche da parte di Farinati. Non potendo accertare un viaggio di formazione tra Firenze e Roma, a causa

⁷²⁵ Paolo Farinati, *L'ebbrezza di Noè*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, lumeggiature a biacca, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4806

⁷²⁶ Paolo Farinati, *San Girolamo*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno biacca su carta azzurra, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4847.

⁷²⁷ La critica ancora oggi lo ritiene una copia da un originale farinatesco per una serie di vizi formali che non lo vedono pienamente attribuibile a Paolo. Si veda SUEUR, 1994, p. 120.

⁷²⁸ Paolo Farinati, *San Girolamo*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno biacca su carta ocre, Londra, The British museum, Prints and drawings department, inv. Pp,3.192.

⁷²⁹ Paolo Farinati, *Venere e Adone*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno biacca su carta beige, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4853.

⁷³⁰ SUEUR, 2005, pp. 152-154, scheda 146.

della mancanza di materiale documentario⁷³¹, si può però tentare di ricostruire quale mole di materiale grafico e a stampa fosse in circolazione nell'Italia settentrionale a metà Cinquecento, al fine di chiarire con quale probabilità Farinati avesse potuto studiare, più o meno direttamente, le opere in questione. Bisogna innanzitutto rilevare che non esistono schizzi di Farinati che ritraggano opere di Michelangelo in modo diretto – come nel caso di Veronese e Tintoretto a Venezia – e questo dato sembrerebbe scoraggiare l'idea di un viaggio di formazione dell'artista in Italia centrale. La soluzione più plausibile per spiegare il grande interesse di Paolo nei confronti delle novità artistiche romane sembrerebbe, a questo punto, quella dello studio di disegni autografi o di copie ricavate dagli originali dei progetti michelangioteschi, una pratica piuttosto comune tra gli artisti di metà Cinquecento, che sovente si trovavano a contatto con i fogli che circolavano tra le botteghe più aggiornate. Su tale questione sono stati preziosi i recenti contributi di studiosi che hanno affrontato da una parte la questione della circolazione dei disegni autografi di Michelangelo – che, come spiega Rinaldi⁷³², non era particolarmente incline alla diffusione di suoi progetti – e dall'altra la possibilità di reperire fogli di maestri centro-italiani sul territorio veneto. Proprio il recente studio di Furio Rinaldi sulla fortuna dei modelli di Michelangelo⁷³³ sembra sollevare una questione piuttosto cruciale, relativamente alla circolazione del materiale grafico del maestro fiorentino; è noto infatti che l'artista, geloso delle sue composizioni, fosse restio a condividere i fogli di studio anche con gli allievi a lui più vicini⁷³⁴ e che questa situazione abbia dunque determinato, proprio in virtù della penuria di materiale grafico messo in circolazione dallo stesso Buonarroti, una sorta di rallentamento della diffusione dei suoi modelli, non solo in territorio romano, ma anche nei maggiori centri artistici italiani⁷³⁵. La vicenda sembra

⁷³¹ La critica, su base stilistica, ha ipotizzato che Farinati si sia recato almeno una volta a Firenze per formarsi sui modelli dei maestri fiorentini. Si veda CARPEGGIANI, 1974, p. 230; MARINELLI, 1998, p. 856. In occasione della mostra del 2005 Giuliana Mazzi afferma nel saggio in catalogo, in relazione a una lettera dell'*Epistolario Serego* (BCVr, *Epistolario Serego*, b.309, lettera del 29 luglio 1570), che Farinati si recò a Firenze nel 1570. La lettera non sembra confermare con certezza tale suggestione dal momento che non viene fatto alcun riferimento a Farinati dallo scrivente (MAZZI, 2005, p. 35-37). Si mantiene in questa sede dunque l'ipotesi di un viaggio di formazione ricostruibile su base stilistica, a sostegno della tesi di Carpeggiani e Marinelli.

⁷³² Sull'argomento si veda il prezioso saggio di Furio Rinaldi riguardante la diffusione dei modelli michelangioteschi successivamente alla morte dell'artista, in cui si delinea una situazione molto articolata e complessa sulla circolazione dei fogli autografi dell'artista sul territorio. RINALDI, 2016, pp. 57-81.

⁷³³ Idem, pp. 57-58.

⁷³⁴ Si delinea la figura di un artista totalmente refrattario alla creazione di una sua scuola, in controcorrente rispetto all'atteggiamento del collega Raffello, che aveva condiviso con pochi intimi, nel corso della sua carriera gli schizzi e, in rari casi, i disegni e i cartoni completi delle sue composizioni. I due allievi più vicini al maestro che poterono usufruire dei materiali grafici del maestro vengono identificati in Daniele da Volterra e Ascanio Condivi. Anche Paolo Giovio sottolinea nei suoi scritti come Michelangelo non permettesse a nessuno di entrare nei suoi cantieri o nella sua bottega come spettatore. RINALDI, 2016, p. 57.

⁷³⁵ RINALDI, 2016, p. 17.

invece più lineare sul versante della divulgazione di incisioni raffiguranti le più note opere michelangiottesche. Se si fa riferimento al primo esempio noto di copia delle scene del *Giudizio Universale* della Cappella Sistina, realizzata grazie a una serie di incisioni a bulino eseguite da Niccolò Della Casa⁷³⁶ e pubblicate dallo stampatore Salamanca tra il 1543 e il 1548⁷³⁷, si potrebbe pensare a una più larga circolazione di tali immagini proprio nella seconda metà degli anni Quaranta del Cinquecento e quindi a una ricezione indiretta di tali composizioni da parte di Farinati, proprio pochi anni prima della realizzazione dell'opera che apre con certezza il suo catalogo: il foglio con il *San Martino e il povero*, studio per la pala del duomo mantovano del 1552 infatti, appare intriso dei modelli romani, soprattutto nella ripresa del *Cristo* della Sistina.

Benché l'ipotesi di una ricezione indiretta di tali modelli sembri la via più percorribile per comprendere l'interesse di Paolo per le forme della Sistina, come si è visto in precedenza, la reiterazione dell'impostazione di questa figura si rivela incessante durante tutta la carriera di Farinati; una ripetizione quasi ossessiva, che porterebbe dunque a ipotizzare un contatto diretto con l'affresco michelangiottesco che, grazie alle sue forme monumentali e all'impatto che poteva generare agli occhi di un giovane artista provinciale, doveva aver colpito l'immaginario di Paolo al punto da renderlo il suo principale modello artistico e, in un secondo momento, una sorta di marchio stilistico della sua attività veronese. La stessa cosa si potrebbe pensare per l'emulazione della posa del *Giorno* della cappella Medicea in numerosi disegni di Paolo, poiché la ripresa della statua secondo prospettive che appaiono piuttosto singolari, suggerisce uno studio approfondito del modello scultoreo, osservato ed esaminato più volte da diverse angolazioni.

Accanto a questa cospicua rievocazione dei principali modelli di Michelangelo, si pone anche la questione dell'emulazione dei modelli emiliani, che si percepiscono in filigrana in alcuni *chiaroscuro* di Paolo di grande raffinatezza; anche se tale tendenza è meno presente nel *corpus* grafico di Paolo rispetto alla componente tosco-romana, è stato riscontrato da Sueur un richiamo parmigianinesco nel disegno con il *San Girolamo penitente*⁷³⁸ del Louvre (fig. 55), che sembra scaturire dallo studio di un'incisione

⁷³⁶ FERRI, 1988, ad vocem *Niccolò Della Casa*.

⁷³⁷ Alcune delle tavole raffiguranti il *Giudizio Universale* riproposto da Della Casa sono attualmente conservate presso il Gabinetto Disegni e stampe dell'Accademia Carrara di Bergamo e riportano in calce la data di stampa "1543". Pochissime sono le notizie riguardanti questa serie di incisioni ma è noto che furono stampate in prima edizione dallo stampatore Salamanca anche se, negli studi più recenti, è stata messa in discussione la datazione attribuita a tale edizione. Moltedo infatti ha ipotizzato una manomissione delle lastre che, secondo l'autore, erano originariamente databili al "1548". BOREA, 1980, p. 276; MOLTEDO, 1991, pp. 50-51.

⁷³⁸ Paolo Farinati, *San Girolamo penitente*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno e biacca su carta beige, 394x273 mm, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4837.

raffigurante *Diogene* di Ugo da Carpi (fig. 56) tratta da un disegno originale di Parmigianino⁷³⁹. Ancora più aderente al modello è però un altro foglio di Paolo con il *San Girolamo*⁷⁴⁰ (fig. 57a) rappresentato mentre legge il testo sacro al cospetto della croce. La silhouette del santo segue in effetti una linea sinuosa e leggera, tipica delle figure degli artisti emiliani della prima metà del Cinquecento e sembra inserirsi nel filone seriale relativo alla produzione di altri modelli di bottega; si ritrova infatti anche nel disegno con *Ulisse nudo scoperto da Nausicaa e le sue ancelle sull'isola dei Feaci*⁷⁴¹ (fig. 57b), individuato da Sueur in occasione della mostra del 2005⁷⁴². Non va però dimenticato che anche il modello del Diogene è una chiara derivazione michelangiolesca, ripresa dalla posa sinuosa e avvitata della Madonna al fianco di Cristo nel *Giudizio Universale* della Sistina, ben visibile anche nella visione più stereotipata di Nicolò Della Casa nell'incisione del 1543 (fig.58) e che dunque, ancora una volta, l'interesse di Paolo è riconducibile alle realizzazioni romane del maestro fiorentino.

La circolazione dei celebri modelli romani cinquecenteschi avvenne dunque anche in virtù della reinterpretazione delle iconografie più note da parte di artisti afferenti ad ambienti culturali provinciali, con esiti più o meno articolati e rilevanti. Nel caso di Farinati, la possibilità di sfruttare un album di bottega ricco di suggestioni formali centro-italiane fu motivo del grande successo dell'*atelier* sul territorio veronese: la fortuna dell'attività era dunque in parte dovuta alla citazione erudita, scaturita dalla reiterazione di pochi modelli riconoscibili da un ampio bacino di pubblico.

All'interno della produzione grafica di Farinati, la questione dei modelli di Giulio Romano è invece molto diversa. Benché la critica abbia sempre ravvisato nell'operato farinatesco una forte componente giuliesca, come si era già accennato, non si riscontrano dirette riprese di modelli mantovani di Giulio Romano nell'operato di Paolo, ma piuttosto un'impostazione stilistica che sembra scaturire dalla più ampia conoscenza delle opere della scuola romana di Raffaello⁷⁴³. Facendo riferimento ancora una volta al disegno con il *San Martino e il povero* dei primi anni del Cinquecento, evidente è lo studio da parte di Paolo della *Battaglia di Ponte Milvio*⁷⁴⁴ (fig. 59) raffigurata dalla scuola di Raffaello nella Sala di Costantino degli appartamenti Vaticani, da cui viene tratto il

⁷³⁹ Si veda SUEUR, 2005, pp. 142- 144, schede 135 e 136.

⁷⁴⁰ Paolo Farinati, *San Girolamo penitente*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno e biacca su carta azzurra, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4838.

⁷⁴¹ Paolo Farinati, *Ulisse nudo scoperto da Nausicaa e le sue ancelle sull'isola dei Feaci*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno e biacca su carta acquerellata in giallo bruno, 420x280 mm, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4866.

⁷⁴² SUEUR, 2005, pp. 142-144, scheda 136.

⁷⁴³ SHEARMAN, 2007, pp. 83-95.

⁷⁴⁴ Raffaello Sanzio e scuola, *Battaglia di Ponte Milvio*, affresco, Musei Vaticani, Stanze vaticane.

cavallo impennato che è il cardine della composizione su carta, pensata per il duomo di Mantova (fig. 60). Anche se i riferimenti a Raffaello e alla sua scuola sono maggiormente evidenti nella produzione pittorica, qualche elemento si ritrova anche tra i disegni; nel *Cristo al Limbo*, per esempio, la figura femminile inginocchiata in primo piano a sinistra (fig. 61) è un chiaro riferimento alla donna di spalle della *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*⁷⁴⁵ delle Stanze Vaticane (fig. 62) e di quella presente nella *Trasfigurazione di Cristo*⁷⁴⁶ oggi ai Musei Vaticani (fig. 63).

Accanto a questi puntuali riferimenti stilistici si pone una ripresa costante di una serie di disegni di scuola raffaellesca che probabilmente, in seguito allo spostamento a Mantova di Giulio Romano nel 1524, o alla diaspora degli artisti attivi a Roma nei primi decenni del secolo a causa del sacco di Roma nel 1527, avevano raggiunto le botteghe venete. Si tratta principalmente di opere di Giovanni Francesco Penni, come il foglio raffigurante la *Battaglia di Ponte Milvio*⁷⁴⁷ (fig. 64). Ancora un foglio attribuito a Penni e raffigurante una *Scena di battaglia*⁷⁴⁸ (fig. 65) sembra invece aver ispirato le composizioni riprese da Farinati nei disegni preparatori del ciclo con le *Storie di Giuditta e Oloferne* di palazzetto Sebastiani a Verona, di cui si conserva una copia al gabinetto dei disegni del Museo del Louvre⁷⁴⁹. I disegni raffiguranti scene di battaglia o eserciti in marcia di Farinati richiamano fortemente le composizioni raffaellesche e, anche in un disegno conservato presso l'Albertina di Vienna raffigurante il *Viaggio dei Magi verso Nazareth*⁷⁵⁰ (fig. 66), si palesa una nuova raffigurazione del cavallo impennato della *Battaglia di Ponte Milvio*, con riferimento al grande disegno di Penni (fig. 67).

Ancora nel caso del *San Michele arcangelo* dell'Albertina⁷⁵¹ (fig. 68a) si manifesta l'interesse di Paolo per la scuola raffaellesca: l'iconografia, resa celebre proprio da Raffaello, potrebbe essere arrivata a Farinati grazie alla reinterpretazione di Penni, in un foglio oggi conservato al Museo del Louvre e raffigurante il *San Michele arcangelo che sconfigge il demone*⁷⁵² (fig. 68b).

Solo da alcuni fogli di tematica religiosa (fig. 69)⁷⁵³, preparatori per la realizzazione di pale d'altare, emerge in modo chiaro l'adesione di Paolo a caratteri più prettamente veneti,

⁷⁴⁵ Raffaello Sanzio e scuola, *Cacciata di Eliodoro dal tempio*, affresco, Musei Vaticani, Stanze vaticane.

⁷⁴⁶ Raffaello Sanzio, *Trasfigurazione di Cristo*, olio su tela, 1517-1520, Musei Vaticani, inv. MV_40333_0_0.

⁷⁴⁷ Giovanni Battista Penni, *Battaglia di Ponte Milvio*, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4320.

⁷⁴⁸ Giovanni Battista Penni, *Scena di battaglia*, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4325.

⁷⁴⁹ Copia da Paolo Farinati, *Scena di battaglia*, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4912.

⁷⁵⁰ Paolo Farinati, *Viaggio dei Magi verso Nazareth*, 424x352mm, The Albertina museum, inv. 1601.

⁷⁵¹ Paolo Farinati, *San Michele arcangelo*, 403x259mm, The Albertina museum, inv. 1586.

⁷⁵² Giovanni Battista Penni, *San Michele arcangelo sconfigge il demone*, Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4050.

⁷⁵³ Oltre alla pala Nievo in cui la figura di Dio è piuttosto affine ai modelli di Morone, analoghe raffigurazioni si riscontrano nelle pale che mostrano l'apparizione della Vergine e del bambino ai santi.

con la costruzione piramidale dell'apparizione della Vergine ai santi, suggestione della pittura veronese di artisti come Girolamo Dai Libri, di cui è un modello esemplare la *Madonna della Quercia* del Museo di Castelvecchio⁷⁵⁴ (fig.70).

Prendendo in considerazione il *corpus* di disegni di Farinati e, in un certo senso, preannunciando le conclusioni che saranno tratte dallo studio della produzione di dipinti e affreschi del maestro veronese, si può affermare che la tendenza del pittore a emulare alcuni dei più celebri modelli centro-italiani riguardò principalmente l'apprezzamento delle novità introdotte da Michelangelo e dalla scuola di Raffaello nei cantieri vaticani, con un particolare interesse rivolto a specifiche forme e stilemi divenuti, in seguito, punti cardine della reiterazione delle iconografie all'interno della bottega veronese. Benché, come si è visto, la circolazione di materiale grafico fosse cospicuo nella penisola già dal primo decennio del Cinquecento – soprattutto per quanto riguarda le invenzioni raffaellesche riprese dalle stampe di Marcantonio Raimondi⁷⁵⁵ – emerge un più complesso collegamento con la diffusione, entro la fine degli anni Quaranta, delle invenzioni michelangiottesche legate alla pubblica rivelazione dell'affresco del *Giudizio Universale* della Sistina avvenuta nel 1541. La controversia sulla cronologia delle incisioni di Nicolò Della Casa, le prime che avevano permesso la diffusione delle immagini dell'affresco michelangiottesco dopo la sua rivelazione⁷⁵⁶, mette in luce come Farinati avesse potuto ammirare tali composizioni grazie al veicolo della stampa anche se rimane ancora qualche dubbio sulla questione della totale adesione del pittore veronese a modelli che aveva potuto studiare solamente in modo indiretto, senza alcun rapporto con l'opera originale. L'interesse del maestro verso alcune figure cardine dell'affresco michelangiottesco e altre tratte dalle pitture di scuola raffaellesca afferenti ai cantieri vaticani sembra scaturire da un evento che aveva, più di molti altri, segnato l'immaginazione di Paolo, portandolo a individuare come punto di riferimento stilistico proprio l'ambito romano della metà del secolo. Benché sia nota la consuetudine degli artisti veronesi, nel corso del Cinquecento, alla copia di composizioni centro-italiane, rese celebri grazie alla circolazione di una moltitudine di stampe in territorio veneto, in questo caso sembra maggiormente verosimile la proposta di una prima esperienza romana di Farinati, non solo alla scoperta delle vestigia antiche della città eterna, ma

Nel *corpus* di disegni si possono ricordare la pala con la Madonna e il bambino e i santi Girolamo e Michele Arcangelo (Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4824, fig. 62b) e la Madonna con il bambino, san Francesco e due monaci (Musée du Louvre, cabinet de dessin, inv. 4817, fig. 62c).

⁷⁵⁴ Girolamo Dai Libri, *Madonna della quercia*, olio su tavola, Verona, Museo di Castelvecchio.

⁷⁵⁵ DE WITT, 1968, pp. 1-12.

⁷⁵⁶ MOLTEDO, 1991, pp. 50-51.

anche delle magnificenti innovazioni dei suoi contemporanei, che trovarono piena manifestazione proprio all'interno dei cantieri vaticani.

Tenendo conto delle suggestioni scaturite dalle analisi fino a qui esposte – in particolare dallo studio del foglio raffigurante *L'ebbrezza di Noè* in relazione alla figura del *Giorno* delle Cappelle medicee e dalla ripetizione continua di alcuni modelli del *Giudizio* della Sistina – sembra dunque possibile avvalorare l'ipotesi, sostenuta *in primis* da Lionello Puppi, di un viaggio di Paolo tra Firenze e Roma. L'avvenimento può essere ricondotto al periodo successivo al termine dell'alunnato presso Giolfino, negli anni Quaranta del Cinquecento, come coronamento di un percorso di formazione che già a Verona lo aveva portato alla scoperta di modelli stilistici multiformi, dallo studio degli artisti emiliani a quelli lombardi fino a quelli d'oltralpe. Un viaggio per integrare un panorama di conoscenze di natura eclettica che, fin dagli albori della sua carriera, si mostra preponderante all'interno della sua vasta produzione.

4. Le opere pittoriche su supporto mobile

Nell'ambito della produzione di opere pittoriche su supporto mobile, dato il cospicuo numero di lavori attribuiti a Farinati sul territorio veronese che non risultano ancora sistematicamente catalogati, si è ritenuto necessario elaborare uno studio volto a indagare il *corpus* di pitture nella sua totalità; partendo dall'analisi degli aspetti tecnici fino all'approfondimento delle questioni più strettamente stilistiche, si intende intrecciare due ambiti troppo spesso scollegati e il cui accostamento mostra invece come possano essere considerati complementari al fine comprendere al meglio una prassi lavorativa che si pone alla base della produzione di una bottega di età moderna.

Con l'intento di andare oltre il livello iconografico e stilistico, spogliando i dipinti dagli aspetti allegorici, si volgerà lo sguardo inizialmente alla "stratigrafia" dell'opera, analizzando nello specifico i livelli che la compongono, iniziando con la disamina dei supporti fino ad arrivare all'analisi delle componenti della pellicola pittorica. Si ritiene infatti che tale scelta metodologica sia necessaria per ricostruire in un primo momento le scelte economico-artistiche del pittore riguardo ai materiali e ai metodi di esecuzione e, in secondo luogo, le politiche di produzione, giungendo così a qualche utile suggestione per la ricostruzione della formazione giovanile di Paolo, che aveva portato l'artista alla gestione di un'attività pittorica come una vera e propria azienda di produzione seriale di opere d'arte. Si cercherà inoltre di fornire qualche ipotesi sui modelli di riferimento del pittore, che avevano condotto l'artista, nel corso della carriera, a esiti artistici non sempre convergenti con le più comuni tipologie di pittura veronese di metà Cinquecento.

Come già era stato anticipato nel primo capitolo di questa ricerca, non esiste ancora oggi un catalogo delle opere farinatesche che annoveri il gran numero di pitture riconoscibili sul territorio veneto; questa lacuna, nel tempo, ha portato gli studi sull'artista a frammentarsi fino a restituire un'immagine fortemente disorganica della produzione e della prassi produttiva della bottega. Per favorire l'organizzazione del lavoro di ricerca, si è dunque deciso di realizzare un elenco sistematico delle opere conosciute attribuite al pittore, che comprenda i dati tecnici relativi ai singoli pezzi e segua un criterio il più possibile cronologico e filologico⁷⁵⁷. Non si tratta perciò di un vero e proprio catalogo delle opere – non sono state infatti pensate schede critiche per ognuno degli esemplari registrati – ma di uno strumento funzionale alla ricerca che riepiloghi, nel modo più completo possibile, una bibliografia sintetica e le informazioni basilari relative ad ognuna

⁷⁵⁷ Si rimanda all'apparato 1 che consiste nell'annovero delle opere pittoriche dell'artista secondo un criterio cronologico e che può essere inteso come un *catalogo tecnico delle opere*.

delle opere, al fine di ottenere la ricostruzione di un sintetico profilo del dipinto. Il “catalogo tecnico” è dunque inserito come apparato di riferimento del capitolo riguardante la pittura su supporto mobile per permettere al lettore di usufruire dei dati che sono stati impiegati per lo sviluppo della ricerca, insieme alle immagini – nei casi in cui sia stato possibile recuperarle o realizzarle – delle opere stesse.

Nel capitolo riguardante la serialità della produzione, si anticipa che dalla redazione del catalogo emerge una forte propensione della bottega alla realizzazione di dipinti estremamente reiterati, nelle forme compositive e nell'iconografia, che hanno portato a definire il *modus operandi* del maestro come un processo di continua evoluzione della prassi progettuale dell'attività secondo le necessità economiche del mercato. Tale approccio gestionale sfociò nell'organizzazione di un vero e proprio *team*, composto dal solo maestro in fase progettuale e dai figli, Orazio e Giambattista, per gli stadi esecutivi del dipinto e quelli di coordinamento logistico delle consegne e dei pagamenti⁷⁵⁸. Nel capitolo relativo al disegno infatti è stato messo in luce come il processo creativo fosse a totale appannaggio di Paolo che, più incline alla grafica rispetto ai figli, aveva nel tempo realizzato un album di modelli da mettere a disposizione dei collaboratori per l'esecuzione delle pitture⁷⁵⁹. La qualità altalenante che, come si vedrà, sarà uno dei caratteri di maggior rilievo nell'intera produzione insieme alla serialità formale delle composizioni, è sintomo di un graduale allontanamento del maestro dalla realizzazione pittorica vera e propria per concentrarsi sull'ideazione delle immagini da proporre alla committenza e sulla gestione economica della bottega. Anche nel capitolo dedicato all'economia dell'attività si sostiene l'ipotesi di un'organizzazione serrata del lavoro e della chiara distinzione dei ruoli tra i tre membri dell'*atelier*: i cospicui e sempre crescenti introiti dei Farinati mostrano infatti come Paolo avesse potuto, grazie a un'impostazione “manageriale”, comprendere quale fossero i criteri di potenziale sviluppo della bottega su cui investire, come la creazione di un bacino di immagini che fossero a tal punto apprezzate e richieste da divenire il simbolo di un preciso posizionamento sociale per la committenza veronese. Se il disegno divenne dunque la principale occupazione di Paolo,

⁷⁵⁸ La registrazione del 24 giugno 1602, ad esempio, mostra che per la riscossione del pagamento della pala con *Matrimonio mistico di Santa Caterina da Siena e la donatrice Caterina Pellegrini come Sant'Anna* (cat. 100), commissionata da Gianfrancesco Trivella, interviene il figlio Orazio. Come sottolinea Puppi, a giudicare la qualità del dipinto, Orazio deve anche aver partecipato alla realizzazione della pittura insieme al padre Paolo. Si veda Puppi, 1968, pp. 7-8.

⁷⁵⁹ L'esistenza del *Libro di carta azzurra*, citato a più riprese nel *Giornale* dallo stesso artista, mostra come Paolo avesse una propria attività creativa personale, che incideva sulla produzione solo al momento dell'utilizzo di uno dei suoi modelli per i dipinti richiesti dalla committenza. Dato il cospicuo numero di disegni di cui non esiste il dipinto corrispondente, la critica ritiene verosimile che il *Libro* fosse lo sfogo creativo di Paolo lontano dalle pratiche seriali adottate in bottega a puro scopo economico. Si veda PUPPI, 1963, p. 110; PUPPI, 1968, p. 14, nota 2.

la pittura fu, soprattutto a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento, ad appannaggio degli allievi, sotto la stretta regia del maestro. Tale questione si è rivelata piuttosto problematica durante la redazione di un catalogo delle opere da attribuire alla mano maestro, dal momento che l'apporto dei figli nella pittura sembra diventare cospicuo fin dal loro primo inserimento nell'attività di famiglia. Si ritiene però, osservando nell'insieme le composizioni e le registrazioni del *Giornale*, che fino alla morte del pittore, avvenuta nel 1606, la sovrintendenza del maestro alla produzione delle opere della bottega fosse sempre essenziale e attentissima, proprio per mantenere quello *standard* formale di cui necessitava l'attività per primeggiare sul mercato cittadino. Le registrazioni del *Giornale* rivelano però anche una graduale crescita delle mansioni ricoperte dai figli, tra i quali il fidato Orazio che, con il finire del Cinquecento entra a far parte dell'apparato gestionale delle committenze, registrando di suo pugno alcune vendite e riscossioni di denaro sul registro.

Lo studio tecnico delle opere pittoriche sarà dunque fondamentale per chiarire ulteriormente quelle che sono le principali caratteristiche della produzione, al fine di identificare fino a che punto Paolo fu realmente attivo in bottega in ambito pittorico.

La questione delle diverse tipologie di opera su supporto mobile metterà in luce inoltre l'esistenza di un mercato piuttosto multiforme, sebbene provinciale: le richieste del mercato che portarono a una cristallizzazione delle forme, furono infatti anche il motivo di una forte differenziazione dell'offerta pittorica che, per fruttare guadagno, doveva prevedere opere di discreta qualità per diverse fasce economiche.

Infine l'approfondimento stilistico sarà utile a mettere in evidenza i principali filoni formali e iconografici di interesse per l'artista e per la committenza, essenziali per esaminare più a fondo l'approccio del pittore nei confronti dell'organizzazione di un'attività che si mostra come un ibrido tra una bottega artistica e una artigiana; grazie all'intuizione imprenditoriale, Paolo riuscì a dare vita a un marchio che rimarrà di riferimento anche per i secoli successivi, divenendo uno dei punti cardine della tradizione pittorica veronese di metà Cinquecento.

Come ausilio all'analisi della prassi produttiva è stata di essenziale importanza la realizzazione di una campagna diagnostica su un dipinto inedito dell'artista che, come si vedrà nel capitolo a esso dedicato, ha portato nuove conferme sulle pratiche di realizzazione delle pitture all'interno dell'attività. Le analisi riflettografiche sono state eseguite da Paola Artoni del Laboratorio LANIAC dell'Università di Verona sull'opera generosamente messa a disposizione dai proprietari del dipinto. I risultati saranno discussi nella sezione di questo capitolo dedicata al caso-studio.

4.1 I supporti

Esaminando il catalogo delle opere realizzato a supporto della seguente ricerca, emerge l'interesse di Farinati verso diverse tipologie di supporto per la produzione di opere pittoriche mobili. La ricerca di sperimentazione tecnica è un carattere che ben si addice alla figura eclettica dell'artista fino a ora delineata grazie, soprattutto, all'ausilio del *Giornale* di bottega che mette in evidenza la capacità del pittore di adattarsi a diverse tipologie di supporto. Come è stato messo in luce anche nel capitolo riguardante il disegno, si evince la tendenza di Paolo a sperimentare le tecniche più disparate, al fine di non cristallizzare la produzione solamente sui modelli più richiesti dalla committenza che, man mano nel corso della carriera, divennero ad appannaggio dei figli, permettendo al padre una maggior libertà nella creazione e nella sperimentazione di nuovi modelli.

Nel cospicuo *corpus* di dipinti di Paolo si riconoscono solamente cinque opere realizzate su tavola che presentano alcuni caratteri comuni, come le modeste dimensioni e, in apparenza, la medesima funzione: le operette di tematica religiosa sono infatti tipici esempi di pitture per la devozione privata. Solo uno dei cinque si distacca per iconografia e funzione dalla natura degli altri poiché mostra un'iconografia di stampo mitologico; si tratta dell'*Apollo e Marsia* (cat. 22) del Museo di Castelvecchio che è stato riconosciuto dalla critica come un frammento che originariamente fu parte di un arpicordo⁷⁶⁰, realizzato dunque come decorazione per uno strumento musicale.⁷⁶¹ Il legno utilizzato per produrre la tavola si presenta di buona qualità grazie all'uniformità della texture, l'assenza di nodi e disomogeneità nella materia. Il colore tende al bruno-rossiccio e una venatura piuttosto regolare che non mostra particolari deformazioni dovute agli agenti esterni. Essendo questa tavola parte di uno strumento musicale si potrebbe pensare che la scelta del legno per il supporto non fosse stata di competenza dell'artista e che si tratti dunque di un materiale particolarmente utilizzato per la produzione di strumenti a risonanza proprio per le sue endemiche qualità; si potrebbe dunque trattare di una tavola di abete rosso. Per le altre tavole farinatesche non è stato possibile compiere una ricognizione diretta del materiale anche se la buona conservazione della pellicola pittorica sembra dimostrare che la scelta del legno fosse compiuta con la massima cura, proponendo solamente tavole di alta qualità che permettessero alla pittura di aggrappare al supporto anche se la preparazione prevista dall'artista non era mai particolarmente abbondante.

⁷⁶⁰ ROSSI, 2005, p. 198.

⁷⁶¹ Puppi accosta la registrazione del *Giornale* di Ottobre 1573, che apre il registro, proprio con l'operetta su tavola di Castelvecchio, ipotizzando che questa sia la decorazione del coperchio dell'arpicordo di cui parla Farinati. Si veda PUPPI 1968, p. 4.

Dato lo scarso numero di esempi di pittura su tavola che si sono conservati, sembra dunque trattarsi di un supporto poco utilizzato dall'artista e in maniera piuttosto limitata alle opere di piccole dimensioni, con una netta preferenza verso l'utilizzo della tela, soprattutto per quanto riguarda le opere di altezza superiore al metro.

La natura della tela utilizzata da Farinati, di gran lunga il supporto più comune all'interno della produzione dell'artista, è stata analizzata durante la campagna di analisi del laboratorio LANIAC del 2010 che restituiscono una serie di informazioni piuttosto preziose per l'individuazione della tipologia di materiale favorito dal pittore⁷⁶². Nella maggior parte dei casi infatti si riscontra la scelta di una saia⁷⁶³ di lino sottile, realizzata mediante una tessitura molto fitta; come nel caso delle tavole, si tratta di un supporto di alta qualità che non presenta disomogeneità nella tessitura e permette una buona adesione della preparazione e del colore⁷⁶⁴. La predilezione da parte del maestro veronese per il lino non sorprende dal momento che, dalla metà del Cinquecento, in territorio veneziano si diffonde l'utilizzo di questa tipologia di tessuto non solo per la facile reperibilità sul mercato ma anche a causa delle sue intrinseche proprietà materiali. Il lino infatti si presenta come una materia poco soggetta alle variazioni termoigrometriche che, lasciata al grezzo, permette una buona adesione del colore al filato⁷⁶⁵. La tessitura diagonale inoltre si diffuse in Veneto proprio nella seconda metà del Cinquecento poiché le nuove modalità di stesura del colore, a pennellate corpose e impetuose, elaborate dai maestri veneziani che avevano innovato il *modus pingendi* fino ad allora più diffuso, che prevedeva la sovrapposizione di sottili velature sottili e trasparenti, richiedeva un supporto più forte ma allo stesso tempo elastico che facilitasse l'adesione dell'impasto alla tela⁷⁶⁶.

Anche la produzione di gonfaloni fu decisamente cospicua nella bottega farinatesca, soprattutto se si considerano le registrazioni del *Giornale* poiché di questa tipologia di opera rimangono pochissimi esempi concreti a causa della funzione effimera che essi ricoprivano e del veloce degrado a cui erano soggetti; i gonfaloni venivano in ogni modo realizzati sulla stessa tipologia di tela di lino scelta dal pittore per i dipinti da cavalletto ma dipinti sia sul recto che sul verso e decorati con ricami preziosi e sostenuti da strutture in ferro dorate. Uno straordinario esempio superstite di gonfalone è lo *Stendardo della Trinità* (cat. 47) del Museo di Castelvecchio, il cui stato conservativo mostra come

⁷⁶² Si veda in particolare CERIANI 2010, pp. 83-85, scheda 8.

⁷⁶³ Un tessuto realizzato con armatura diagonale.

⁷⁶⁴ Ibidem

⁷⁶⁵ TORRIOLI, 2014, pp. 73-75.

⁷⁶⁶ Ibidem

l'impiego funzionale di queste opere – a volte utilizzati come standardi processionali, in altre occasioni come copertura di dipinti – portasse le tele a un rapido degrado della materia pittorica.

Accanto all'impiego di tavole e tele di lino, entrambi materiali molto comuni e diffusi nelle botteghe del Cinquecento, nella produzione farinatesca si riscontra un terzo e peculiare supporto pittorico, che si era radicato in territorio veronese proprio a partire dalla prima metà del secolo. Si tratta della cosiddetta *pietra di paragone* – che risponde al nome scientifico *lidite* –, una particolare tipologia di pietra afferente alla famiglia delle rocce silicee caratterizzata da una colorazione uniforme nera e che deve il suo nome alla terra di provenienza, la Lidia. Questa pietra viene comunemente detta “di paragone” poiché nell'antichità veniva utilizzata per saggiare il titolo dei metalli preziosi; nel corso del Cinquecento si diffuse però a Verona come supporto per la pittura a olio, probabilmente dopo che gli artisti più inclini alla sperimentazione capirono che le potenzialità estetiche della pietra andavano oltre il suo mero utilizzo strumentale, ossia la valutazione della qualità dei pigmenti. Sebbene il paragone nasca dunque in Vento come supporto funzionale allo studio dei materiali da impiegare in bottega prima della produzione dell'opera, man mano questa pietra divenne di uso comune per la produzione di dipinti, perlopiù di piccole dimensioni, per la committenza privata che, sovente, li esponeva come piccoli oggetti preziosi nelle proprie dimore o per decorare in modo intimo e raccolto le cappelle di famiglia⁷⁶⁷. Quest'ultimo sembra essere il caso della *Deposizione* di collezione privata (cat. 50) che, come ricorda Peretti⁷⁶⁸, venne identificata in un primo momento come il dipinto su pietra conservato nella cappella Königlin-Ehremburg a Casteldarne e, in seguito, come un'opera appartenente alla collezione Bonduri⁷⁶⁹.

La resa del colore su questo supporto permette di ottenere una pittura molto brillante e di grande impatto espressivo grazie al colore scuro del supporto che mette in evidenza le figure in uno spazio irreali, quasi fiabesco. Esistono però molteplici inconvenienti nell'uso di questo supporto che influiscono sulla conservazione dell'opera: l'estrema fragilità del materiale infatti causava spesso la rottura in frammenti del dipinto e la stesura diretta del colore sulla pietra – senza alcuna preparazione che avrebbe modificato il colore naturale del supporto – è la causa delle ampie lacune che oggi si riscontrano in queste piccole e preziose operette. Nonostante necessitassero di cure conservative più

⁷⁶⁷ RINALDI, 1990, pp. 225-230.

⁷⁶⁸ PERETTI, 2005, pp. 186-187, scheda 173.

⁷⁶⁹ ROSSI, 2001, p. 189; PERETTI, 2005, pp. 186-187, scheda 173.

specifiche rispetto alle più comuni tele o tavole, le opere su *pietra di paragone* divennero in breve tempo uno dei punti cardine della produzione farinatesca e, come emerge dal *Giornale*, fonte di regolare guadagno per la bottega che ne produceva in grandi quantità e con le più disparate iconografie proprio in virtù dell'ampia domanda di una committenza alla ricerca di un'opera di nicchia e preziosa, interessata a un dipinto intimo dalle dimensioni esigue ma di grande impatto estetico⁷⁷⁰.

4.2 La tecnica

Sia che si tratti di pittura su tavola, su tela o su paragone, la peculiarità della tecnica utilizzata da Paolo è ravvisabile soprattutto nell'esiguo spessore della stesura dell'impasto – della preparazione o del colore – sul supporto. Sebbene questa peculiarità del *modus operandi* dell'artista sia molto distante dalla tecnica pittorica che si era diffusa in Veneto nella prima metà del secolo – alla stregua della pittura “a macchia” tizianesca, caratterizzata da pennellate corpose e accostate con movimenti forti e impetuosi – si rivela per Farinati totalmente in linea con le politiche economiche della bottega, che miravano a ottenere il massimo guadagno da opere che fossero vantaggiose, sia per l'artista che per la committenza, secondo un principio equilibrato tra qualità e prezzo.

Per quanto concerne la preparazione, è stato possibile studiare lo strato sottostante alla pellicola pittorica nelle numerose aree di caduta del colore riscontrabili nei dipinti dell'artista, in cui si intravede chiaramente la sottile stesura di un impasto omogeneo e dal colore bruno-rossastro. La critica è piuttosto concorde nel riconoscere in questa materia la *mestica*, un composto formato dalla mescolanza di un pigmento con un legante oleoso, che permetteva di regolarizzare le disomogeneità della superficie del supporto, creando un sottilissimo strato di preparazione⁷⁷¹. Lo spessore sottilissimo della stesura di *mestica*, che permetteva al pittore di lavorare su una base colorata, è la principale causa delle cadute di pellicola pittorica che si riscontrano in gran parte delle opere di Farinati poiché, proprio l'esigua consistenza di questo strato preparatorio, non permetteva l'aggrappo del colore. In occasione delle indagini realizzate nel 2010 nell'ambito del master *Dentro l'immagine* su alcune opere del Museo di Castelvecchio di Verona, è stata però proposta un'ulteriore lettura sulla composizione dello strato di preparazione farinatesco grazie alle analisi spettroscopiche di fluorescenza X caratteristica (XRF) realizzate da Simone Caglio e Gianluca Poldi⁷⁷². La presenza di carbonato di calcio

⁷⁷⁰ Si rimanda al primo capitolo in cui è stato stimato il guadagno medio che la bottega otteneva dalla vendita delle pitture in base alla tipologia di appartenenza.

⁷⁷¹ CERIANI 2010, pp. 83-85;

⁷⁷² I risultati di tali analisi sono riportate nel prezioso saggio *Pigmenti, fondi e alterazioni cromatiche tra Veronese e Farinati* del 2010 e sono state necessarie per trovare un riscontro scientifico alle numerose ipotesi che

nell'impasto e l'abbondanza di lacune sulla pellicola pittorica dei dipinti hanno infatti portato gli studiosi a ipotizzare che Farinati utilizzasse una tecnica che si diffonderà in maniera massiccia solo nel secolo successivo e che prevedeva la semplice impermeabilizzazione della tela mediante la uno strato di colla e la conseguente stesura di una serie di sottili preparazioni brune – composte da terre e carbonato di calcio – che consentivano all'artista di lavorare direttamente con il colore su fondi già tinti con tonalità brune. A sostegno di tale ipotesi sembra porsi l'analisi visiva del dipinto raffigurante *I Santi Taddeo e Francesco di Paola* (cat. 54) che, datato dalla critica verso la fine degli anni Ottanta del Novecento a causa dei colori scuri della composizione, mostra in realtà una scelta coloristica ben ponderata dall'artista poiché la stesura sottilissima delle velature di colore lascia intravedere, in alcune zone, il fondo della composizione, in modo da sfruttare il colore della preparazione come fondale colorato. Il lavoro sembra dunque essere stato realizzato “a risparmio”, ottenendo il massimo rendimento dal colore della preparazione che viene modulato con tocchi più materici di pigmenti chiari e scuri, mentre la stesura vera e propria del colore viene adoperata per la realizzazione delle figure e di alcuni elementi del cielo e del fogliame della vegetazione. Come già era stato sottolineato in precedenza, anche per quanto riguarda i paragoni la tecnica pittorica utilizzata può essere definita “a risparmio”⁷⁷³, poiché i tocchi di colore sfruttano un fondale già endemicamente colorato – in questo caso di un nero intenso e omogeneo – favorendo la realizzazione degli effetti di chiaroscuro e la creazione di un'atmosfera densa e notturna senza la necessità di utilizzare molto pigmento. Lo sfondo colorato dunque – che fosse bruno a causa dell'uso della mestica o alla sovrapposizione di preparazioni brunastre o nero dato dal colore della pietra – veniva coperto, dove necessario, da velature più o meno consistenti di colore.

Vista l'attenzione riposta da Farinati nella gestione dell'economia di bottega, anche la scelta della tecnica può essere dunque ritenuta un espediente di risparmio sui costi dei materiali: sfruttare la preparazione o il colore naturale del supporto permetteva infatti di utilizzare meno pigmento e di ottenere dunque un margine più cospicuo dalla vendita dell'opera sul mercato.

La stesura del colore presenta principalmente le medesime caratteristiche della preparazione, con una sovrapposizione di velature sottilissime e trasparenti di impasto che lasciano intravedere la tramatura del supporto. Proprio a causa della consuetudine

sulla tecnica di Farinati erano state proposte nel corso del decennio precedente. Si veda CAGLIO, POLDI 2010, pp. 25-34.

⁷⁷³ ARTONI 2010, p. 21.

tecnica di Paolo che utilizzava pochissima materia pittorica per realizzare il dipinto, è piuttosto comune imbattersi in opere che presentano una pellicola molto impoverita a livello materico e caratterizzata da ampie lacune, che mettono in luce la preparazione e a volte la stessa tela.

Nell'ambito della fase di preparazione di un supporto per la stesura della pittura rientra anche la questione dell'*underdrawing*, ossia il disegno che viene riportato dall'artista sullo strato preparatorio della tela o della tavola per creare una sottotraccia da seguire nel momento della dipintura. Questo disegno, essendo coperto dalle velature del colore, è analizzabile solamente grazie alle analisi in riflettografia IR che permettono di leggere gli strati sottostanti la pellicola pittorica, grazie all'elaborazione delle immagini realizzata mediante il filtro a raggi infrarossi. Per quanto riguarda il caso di Farinati, la campagna del 2010 ha restituito in maniera piuttosto chiara il segno del pittore realizzato sullo strato preparatorio, restituendo alcune suggestioni sul *medium* utilizzato dal pittore e sulle caratteristiche principali del *ductus*. Il dipinto raffigurante *Cristo mostrato al popolo* (cat. 12) del Museo di Castelvecchio, nella versione datata 1562, mostra un disegno sottostante realizzato tramite un *medium* liquido steso a pennello. Le linee di contorno delle figure sono eseguite con un segno piuttosto regolare e spesso e non si rilevano pentimenti evidenti nella realizzazione dei personaggi. In alcune zone emerge un tratto eseguito con un materiale dall'aspetto polveroso che, secondo Ceriani⁷⁷⁴, potrebbe suggerire l'utilizzo del carboncino per il riporto del disegno sulla tela, grazie alla tecnica dello spolvero. Qualche modifica dell'impostazione iniziale del disegno si riscontra invece nello sfondo architettonico in cui si evince il cambiamento apportato nella parte destra della scena. Mediante l'utilizzo del rivelatore MCT infatti emerge sopra la testa di Cristo una balconata che non è ravvisabile nel dipinto finito e che, se fosse stata realizzata, avrebbe cambiato l'intera composizione del dipinto, arretrando la scena principale e lasciando uno spazio troppo esiguo per la collocazione dell'arco monumentale alle spalle della folla⁷⁷⁵. I pentimenti visibili anche a occhio nudo mettono dunque in evidenza una serie di mutamenti avvenuti in corso d'opera che dimostrano come l'artista avesse elaborato il dipinto attraverso una serie di passaggi che avevano previsto un primo studio su carta⁷⁷⁶, una composizione aggiornata ravvisabile nell'*underdrawing* e una terza e definitiva versione corretta direttamente sulla tela e in seguito dipinta.

⁷⁷⁴ CERIANI, 2010, p. 85.

⁷⁷⁵ Ibidem

⁷⁷⁶ Paolo Farinati, *Cristo mostrato al popolo*, pietra nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, rialzi a biacca su carta beige, Londra, collezione privata. Si veda CERIANI, 2010, p. 83.

Lo stesso segno marcato e spesso steso con *medium* liquido si riscontra in maniera ancora più chiara nell'*underdrawing* del *Ritratto femminile* (cat. 9) di Castelvechio e, anche in questo caso, sono presenti alcune variazioni sul primo impianto grafico, che dimostrano una serie di pentimenti dell'artista eseguiti in corso d'opera. Non sorprende che in questi due dipinti datati entro il 1565 – un periodo in cui ancora si potrebbe ipotizzare l'esecuzione autonoma delle opere da parte di Paolo, senza alcun aiuto dei figli – siano così abbondanti le modifiche e i pentimenti: fu questo ancora un periodo di probabile sperimentazione dell'artista che, lavorando in maniera indipendente, sentiva la necessità di soffermarsi sui dettagli durante la stesura della disegno sottostante sulla al fine di una migliore resa della composizione; questo processo di modifica e ritocco sarà, man mano, sempre più evidente nei disegni su carte, affievolendosi invece nell'*underdrawing* dei dipinti più tardi, divenuti seriali e probabilmente frutto della copia di modelli già studiati dall'artista nei suoi album o in occasione dell'esecuzione di altre commissioni e quindi reiterati secondo un modello ormai cristallizzato, senza bisogno di ulteriori cambiamenti in corso d'opera.

Proprio sulla questione della presenza di numerosi pentimenti pittorici realizzati in corso d'opera e delle plurime modifiche dell'*underdrawing* sulla tela, è stato di sostanziale importanza poter svolgere una nuova campagna di analisi riflettografiche sul dipinto raffigurante *La vocazione di San Nazaro* di collezione privata (cat. 110) che mostra un esempio di opera realizzata per il mercato su un'iconografia già rodada in una delle quattro grandi tele per il presbiterio della chiesa dei Santi Nazaro e Celso di Verona, realizzate intorno al 1575 (cat. 28).

Si vedrà come nel caso della ripetizione tarda di un'iconografia già utilizzata in occasione di una committenza precedente, il disegno sottostante diventi solo una sottotraccia per guidare in modo sommario la mano dell'artista nella produzione di composizioni già ben note all'esecutore e parte di una produzione seriale. La piccola tela è stata dunque oggetto di studio su diversi fronti: dal punto di vista tecnico sarà fondamentale per tracciare i caratteri della prassi che, soprattutto in epoca tarda, veniva seguita in bottega per la produzione di piccole opere per la committenza locale e da un punto di vista economico, legato alla scelta di un'iconografia seriale, per far luce su una tipologia di opera non ancora analizzata dalla critica ma di grande importanza per comprendere il pensiero gestionale alla base dell'identità della produzione.

4.3 La tavolozza

Nel corso della sua carriera, Paolo Farinati si dimostrò alquanto indipendente dal punto di vista coloristico rispetto al panorama artistico veronese coevo. Oltre a un *modus operandi* piuttosto riconoscibile infatti, dato dalle caratteristiche precedentemente emerse, si può dire che l'artista adottò una tavolozza molto peculiare e insolita per un artista veneto, che accostava i colori spenti e terrosi, preponderanti nella totalità della sua produzione, a tinte acide e brillanti che venivano giustapposte secondo il principio dei colori complementari. L'accostamento più comune nel *corpus* farinatesco è infatti quello del verde e del rosa, piuttosto apprezzato e utilizzato dall'artista.

Questa scelta cromatica è totalmente in linea con le sperimentazioni coloristiche cinquecentesche di stampo manierista, anche se afferisce in modo netto alle tendenze centro-italiane, distaccandosi da quelle che erano le più comuni pratiche venete dettate nella prima metà del secolo dai grandi maestri veneziani.

Per quanto riguarda lo studio dei pigmenti, anche in questo caso, preziose sono stati i risultati delle analisi XRF svolte nel 2010 dal laboratorio LANIAC dell'Università di Verona, sotto il coordinamento scientifico di Gianluca Poldi, presso il Museo di Castelvecchio. Grazie all'elaborazione dei risultati delle indagini è stato possibile stabilire che la qualità dei pigmenti rilevata nei dipinti esaminati si presenta analoga a quella delle materie reperibili sul mercato veneziano dell'epoca, dato che conclama Venezia come definitivo punto di riferimento per l'acquisto dei materiali da pittura degli artisti veronesi. Il dipinto che mostra maggiormente la varietà della tavolozza farinatesca è indubbiamente il *Cristo mostrato al popolo* (cat. 12) in cui si manifestano, nella scena in primo piano, proprio quei forti contrasti di colori complementari e dalle tonalità acide che caratterizzano la pittura dell'artista veronese. Il cielo si presenta di un pallido colore rosato e appare, alla vista, quasi stinto rispetto al resto della composizione. L'impasto utilizzato da Farinati mostra l'utilizzo di smaltino che si presenta notevolmente alterato nella tinta – come spesso è riscontrabile anche in numerose opere di Paolo Veronese⁷⁷⁷ – a causa della «reazione del vetro potassico, alcalinico, con gli acidi carbossilici dell'olio, che porta alla formazione di saponi degli acidi grassi di potassio. Reazione che produce la migrazione del potassio (ed eventualmente del cobalto) entro l'olio, e verso la

⁷⁷⁷ Il viraggio del colore dello smaltino da azzurro a un grigio rosato è stato accertato in diversi casi nelle opere di Paolo Veronese; di seguito si ricordano i più noti e studiati: la *Pala Bevilacqua Lazise* (si veda STORARI, 2010, pp. 50-57, scheda 3; ZAMPERINI, 2014, pp. 42-43 scheda 1.3 e bibliografia precedente), le *Quattro allegorie dell'amore* (si veda AIKEMA 2014, pp. 218-224, scheda 4.1a-d), le *Storie di Ester* della chiesa di San Sebastiano a Venezia (GENTILI 2005, pp. 41-64; GISOLFI 2012, p. 578; SALOMON 2012, pp. 20- 23; SALOMON, 2014, pp. 181-191 e schede 28-31, pp. 258.). Per un approfondimento specifico sulle alterazioni dello smaltino nelle opere di Veronese e Farinati si veda inoltre CAGLIO, POLDI 2010, pp. 26-28.

superficie dello strato pittorico»⁷⁷⁸. Come per Veronese, nel cielo di Farinati si rileva inoltre una presenza localizzata di cinabro⁷⁷⁹, utile a rendere le striature rosate delle nuvole e una luce atmosferica più espressiva e emozionale. Lo smaltino è inoltre presente nelle vesti di alcuni personaggi nel corteo degli spettatori e nelle architetture di fondo, per rendere l'effetto sfumato della vista in lontananza del paesaggio. Per le tinte più vivaci, in particolare rossi e arancioni riscontrabili soprattutto negli abiti dei personaggi in primo piano, sono state utilizzate lacche animali – tipo carminio – e il cinabro; per i verdi un canonico impasto di verdi rameici e giallo di piombo e stagno. Per quanto riguarda i bruni, sono riscontrabili specialmente nel dipinto con *I santi Taddeo e Francesco di Paola* (cat. 54) le cui tinte sono giocate sulle variazioni del colore bruno-rossastro della preparazione, che traspare in maniera evidente nelle zone realizzate “a risparmio”. L'odierno colore bruno scuro delle foglie è infatti il risultato di una pesante decolorazione dello smaltino e in parte dell'ossidazione del verde di rame⁷⁸⁰, infatti lo smaltino, presente anche in questo caso nel cielo e nelle montagne di sfondo, è parte del composto per la realizzazione del fogliame della vegetazione, in aggiunta al pigmento rameico e al giallo di piombo. La veste del San Taddeo è caratterizzato dalla presenza di sottili velature di lacca rossa, che a stento nascondono la trama della tela, mentre il manto è composto da solfuri di arsenico nelle zone più luminose e da ocre e terra nelle parti in ombra. Anche in questo caso vengono accostati i due colori più utilizzati dall'artista, il rosa e l'arancione, in una sinfonia di colori caratteristica della produzione del pittore. Il sole, che presenta una campitura omogenea e compatta, viene realizzato con il vermiglione. Per quanto riguarda la veste del San Francesco di Paola, Farinati non utilizza una lacca ma un ossido di ferro dalla tinta rosso violacea che, come sottolineano Caglio e Poldi, è un pigmento piuttosto insolito nella realizzazione di opere su supporto mobile anche se il suo impiego si riscontra spesso anche nelle opere di Veronese⁷⁸¹. Per la resa dei bruni, vista la trasparenza di tali tinte nell'analisi a infrarosso, si pensa a una varietà di lacche brune, con qualche aggiunta di ocre per la realizzazione delle ombre. Anche nel *Ritratto femminile* (cat. 9) il bruno delle ombre dell'incarnato risulta essere frutto della stesura di una lacca animale mentre si riscontra la lacca carminio nell'abito e la presenza di indaco nel fondale scuro. Qualche differenza nella scelta dei colori si nota nella tela con *Matilde di Canossa* (cat. 23) in cui il pittore utilizza l'azzurrite, secondo varie tonalità che vanno dall'azzurro chiaro al blu intenso, per il cielo, l'abito della donna,

⁷⁷⁸ CAGLIO, POLDI 2010, p. 27.

⁷⁷⁹ Idem, p. 28.

⁷⁸⁰ Ibidem

⁷⁸¹ CAGLIO, POLDI 2010, p. 30.

alcuni elementi naturalistici del paesaggio e nelle bardature del cavallo dove si riscontra anche la presenza dell'oro steso probabilmente e conchiglia, nelle rifiniture dei paramenti. L'abito è reso da una campitura compatta di cinabro, lo stesso pigmento che, mescolato alla terra e alla biacca, è stato utilizzato per eseguire l'incarnato e il melograno⁷⁸².

Un riscontro sui pigmenti maggiormente utilizzati dall'artista si ottiene da una preziosa registrazione del *Giornale* di bottega datata novembre 1587⁷⁸³. Per la realizzazione del cartone a colori richiesto da Egidio Fiammingo al fine di produrre un arazzo raffigurante un «elefante e un armato a cavallo»⁷⁸⁴, Farinati annovera infatti i colori acquistati direttamente dal committente che, a detta dell'artista, non aveva però saldato il pagamento dell'opera. Nell'elenco si trovano tutti i principali pigmenti fino a ora identificati e qualche aggiunta comunque riscontrabile nella produzione:

- *Orpimento masenà*: l'orpimento, chiamato a Venezia *realgar* è un trisolfuro di arsenico
- *Endego fin*: l'indaco è un pigmento di origine vegetale, proveniente dalla fermentazione in acqua della pianta *indigofera tinctoria*
- *Laca di cremese*: la *lacca di chermes* è una lacca di acido chermesico e alluminio
- *Minio*: il minio è un ossido salino di piombo
- *Cinaprio*: il cinabro è un solfuro di mercurio
- *Zanolin fiandra*: il giallino di Fiandra corrisponde al giallo di piombo e stagno
- *Tera santa*: la terra di Sinope detta anche *Sinopia* è un ossido di ferro
- *Biacha*: la biacca è carbonato basico di piombo
- *Verde rame*: il verde rame è un acetato basico di rame

Tali colori sono identificabili, anche se non è stato possibile realizzare una campagna di indagini XRF, anche a seguito del restauro della tela con il *San Girolamo, San Bartolomeo e Sant'Anna* (cat. 21) della chiesa parrocchiale di Quinto in Valpantena. Ad un primo esame visivo si riscontra infatti che l'azzurro chiaro del cielo era virato nel tempo in un grigio-brunastro – con molta probabilità si tratta dunque di una stesura sottile di azzurrite – e, dopo il restauro, è emersa la presenza di striature rosacee nella parte bassa

⁷⁸² Per esaminare i risultati delle analisi sono stati essenziali la tabella elaborata da Poldi nel volume *Da Veronese a Farinati* (si veda POLDI 2010, p. 137) e le schede dei quattro dipinti analizzati nel medesimo libro: per il *Cristo mostrato al popolo* si veda Ceriani, 2010, pp. 80-85, scheda 8; per *I Santi Taddeo e Francesco di Paola*: PONZONI 2010, pp. 92-97, scheda 10; per *Matilde di Canossa*: BONÈ, 2010, pp. 90-91; per il *Ritratto femminile*: GALIMBERTI 2010, pp. 98-103, scheda 11.

⁷⁸³ PUPPI, 1968, pp. 79-80.

⁷⁸⁴ Idem, p. 79.

del fondale, riconducibili alla presenza di cinabro nell'impasto. In primo piano il San Girolamo mostra una veste arancione accostata a un manto rosa molto luminoso che può essere messo a confronto con le vesti del San Taddeo realizzate mediante l'utilizzo di orpimento, lacca rossa con l'aggiunta bianca nelle zone di luce e di terra nelle zone di ombra. Anche le velature della veste di Sant'Anna sembrano suggerire la presenza nell'impasto di solfuro di arsenico. Per quanto riguarda il San Bartolomeo, la veste sembra essere eseguito grazie al verde rameico e alla terra per le zone brune mentre nel manto si riscontra un rosso molto acceso, utilizzato anche per il cappello cardinalizio in basso a destra e simile alla campitura omogenea e compatta della veste di *Matilde di Canossa*, realizzata con il cinabro.

Prima del restauro:



Dopo il restauro:



4.4 Le tipologie

Come emerge dalla redazione del catalogo, nel *corpus* di dipinti realizzati su supporto mobile di Paolo Farinati sono identificabili una molteplicità di tipologie di opera, che dimostra come fosse ampia e variegata la domanda da parte della committenza veronese e l'offerta della bottega nel corso della seconda metà del secolo. Dal momento che la maggior parte delle pitture dell'artista presentano una tematica di carattere religioso si è

deciso di trattare in un secondo momento l'aspetto iconografico, suddividere la produzione in categorie secondo i quattro formati previsti dall'artista per il mercato e, in un secondo momento, di individuare i filoni tematici principali all'interno dei generi che permettevano una più ampia scelta iconografica.

La prima tipologia, che annovera il maggior numero di opere presenti nel catalogo, è quella delle pale d'altare, un genere di grande rilevanza per la bottega che poteva vantare numerose commissioni provenienti dalle più importanti confraternite religiose attive a Verona. Su un totale di 107 opere certe e databili dell'artista si riscontra un numero di 51 pale d'altare. La maggior parte di esse presentano una composizione piuttosto canonica di natura piramidale, che vede alla sommità la Vergine con il bambino che emerge da una corposa coltre di nubi nel cielo e, nella zona sottostante i santi, riconoscibili dagli attributi iconografici sempre presenti e evidenti, in posizione orante. Alcuni esempi di pala che presentano questa scelta compositiva e una buona qualità pittorica all'interno del catalogo farinatesco sono la *Vergine con i santi Alberto e Girolamo* (cat. 20) e la *Vergine con i santi Antonio abate e Onofrio* (cat.83) della chiesa di San Tomaso Cantuariense di Verona, la *Madonna in gloria con san Francesco d'Assisi, il beato Andrea da Peschiera e san Sebastiano* (cat. 30) di Peschiera del Garda, la *Madonna con il bambino con i santi Giorgio e Barbara* di Villafontana (cat.43) e la *Pala Falconi* (cat.64) proveniente dalla chiesa di San Paolo in Campomarzio. In alcuni casi, più rari, si identifica invece la figura di Dio al vertice della composizione al posto della Vergine come nel caso della pala con *Dio, San Francesco e Sant'Antonio abate* (cat. 10) di Peschiera del Garda o *Dio padre con Cristo morto tra le braccia e i santi Stefano e Antonio Abate* (cat. 56) della chiesa di Trobiolo di Volciano.

Sempre di tematica strettamente religiosa, si annoverano i gonfaloni o stendardi processionali che, come era stato anticipato nella sezione dedicata ai supporti, si conservano in numero piuttosto esiguo nonostante il gran numero di commissioni rilevabili nel *Giornale*. L'unico esempio ancora intatto e completo di tale tipologia di opera è *Lo stendardo della Trinità* (cat. 47) del Museo di Castelvecchio. L'opera, che presenta la stessa immagine – con qualche lieve variazione – su entrambi i lati della tela, mostra anche in questo caso un impianto piramidale che vede al vertice superiore la colomba e le figure di Cristo e del Padre eterno che formano i due lati obliqui del triangolo compositivo. Si conserva inoltre la parte inferiore di un gonfalone che reca l'immagine dei *Devoti* (cat. 31), cinque personaggi oranti che, grazie a un disegno

ottocentesco pubblicato da Dal Forno⁷⁸⁵ sono stati identificati come parte di uno stendardo raffigurante una Madonna in gloria e commissionato, secondo quanto riportato nel *Giornale*, da Girolamo della Torre per la Compagnia della Concezione nel 1576⁷⁸⁶. La tela presenta uno stato conservativo piuttosto precario che rende difficile giudicare la reale qualità dell'opera e la mano dell'esecutore anche se, fin dagli albori, è stato ritenuto dalla critica un'opera autografa dell'artista.

La terza categoria identificabile è quella dei paragoni, dipinti su pietra di modeste dimensioni di gusto raffinato e prezioso che guadagnarono grande successo tra i collezionisti veronesi nel corso del Cinquecento e che furono oggetto di grande interesse da parte di Farinati che in essi aveva riconosciuto la possibilità di una notevole fonte di guadagno, proprio in virtù della cospicua domanda sul mercato locale. La *Madonna con il bambino e il san Giovannino* di collezione privata (cat. 39) mostra ancora oggi come un'iconografia non particolarmente originale dal punto di vista compositivo potesse acquisire notevole rilevanza grazie a un supporto che permetteva di mettere in evidenza la purezza dei pigmenti, con giochi di luce e ombre che rendevano ancora più vividi i colori, già di per sé brillanti, prediletti dall'artista. Anche nella *Deposizione nel sepolcro* (cat. 50) lo sfondo nero, che ambienta la scena in un paesaggio notturno e misterioso, impreziosisce la pittura, rendendo ancora più drammatica e teatrale la tematica rappresentata. Queste piccole opere dovevano inoltre essere decorate da pregiate cornici lignee intagliate e dorate come si può notare nel *Matrimonio mistico di santa Caterina con la Maddalena* (cat.52) , incastonata nell'originale cornice cinquecentesca che le dà l'aspetto di un piccolo altare votivo privato. L'iconografia di gran lunga più reiterata in questa tipologia di opera è però sicuramente quella del *Cristo al limbo* riconoscibile in almeno quattro esemplari⁷⁸⁷ conservati in varie collezioni private internazionali (cat. 55, 128 e 129, 130) e ripresa anche da Orazio in un'operetta, conservata presso il Museo di Castelvecchio, in cui è riconoscibile la mano ancora acerba del figlio maggiore di Paolo⁷⁸⁸.

L'ultima tipologia da analizzare è quella più articolata dal punto di vista della scelta del formato e, in secondo luogo dell'iconografia. Si tratta infatti della moltitudine di opere su tela realizzate dall'artista per la committenza pubblica e privata, che prevede non solo

⁷⁸⁵ Il disegno, realizzato a penna su carta bruna è stato pubblicato da Federico Dal Forno nel 1975 e mostra un'immagine identica a quella conservata nello stralcio di stendardo oggi conservato presso il Museo di Castelvecchio di Verona (DAL FORNO, 1975, p. 155.) Per approfondire la vicenda conservativa della tela si veda la recente scheda di PIUBELLO, 2018, pp. 98-99, scheda 97.

⁷⁸⁶ PUPPI, 1968, p. 19; PIUBELLO, 2018, p. 98.

⁷⁸⁷ Si veda PERETTI 2005, p. 189 e RODELLA 2018, p. 126.

⁷⁸⁸ Paolo Farinati, *Cristo al limbo*, olio su paragone, 44x30 cm, Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 4020-1B146. Si veda Rodella, 2018, pp. 126-127, scheda 130.

immagini di tematica religiosa ma anche, in rari casi, la rappresentazione di episodi laici legati alla mitologia o alle più celebri vicende storiche locali. Per quanto riguarda le tele di grande formato, esse si legano strettamente, nella maggior parte dei casi, a commissioni pubbliche provenienti da istituzioni veronesi.

Le opere su tela che presentano una dimensione ragguardevole – oltre i due metri di lunghezza – sono piuttosto limitate all'interno della produzione e sono, per la maggior parte, commissionate da confraternite religiose o istituzioni laiche pubbliche che – come si è visto nel capitolo riguardante l'economia di bottega – vantavano un rapporto privilegiato con l'artista e la capacità economica di sostenere le spese per opere di cospicua dimensione e rilevanza. È questo il caso delle quattro opere del presbiterio di Santa Maria in Organo, due ampie tele rettangolari raffiguranti *La Strage degli innocenti* (cat.4) e il *Commando della strage* (cat.3) datate 1556, che presentano una configurazione piuttosto singolare che si estende in larghezza, ricordando le più comuni opere murali farinatesche realizzate mediante il formato “a fascia”, molto in voga nella Roma del primo Cinquecento. Più squadrate e leggermente più piccole sono le altre due opere commissionate dalla confraternita dei Benedettini Olivetani, raffiguranti *Gesù che cammina sulle acque* (cat.7) e la *Cena di San Gregorio Magno* (cat. 8), eseguite due anni più tardi, nel 1558, per decorare la zona absidale della chiesa in cui è conservato il prezioso coro ligneo di Fra' Giovanni. Anche per la chiesa dei Santi Nazaro e Celso furono commissionate, da parte dei Benedettini neri reggenti, quattro grandi tele per il presbiterio che andavano a completare un grande apparato ad affresco realizzato nel catino absidale. I dipinti, datati 1575 e di formato rettangolare, mostrano alcune delle storie dei santi titolari della chiesa, tra cui *Il battesimo di san Nazaro impartito da san Lino* (cat.26), in cui la critica riconosce unanimemente le effigi di Paolo Farinati sulla sinistra e di Paolo Veronese sulla destra, *Il viaggio di san Nazaro da Roma a Milano* (cat.27), *I santi Nazaro e Celso condotti davanti all'imperatore per sacrificare agli idoli* (cat. 28) e *I santi Nazaro e Celso gettati in mare* (cat. 29).

Per i canonici regolari di San Giorgio in Alga, stabiliti a Verona nella chiesa di San Giorgio in Braida, Paolo realizzò nel 1604 un'immensa tela di forma quadrata raffigurante la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (cat. 107); il dipinto, pendant di un'opera di Domenico Brusaporzi, è stato eseguito dall'artista con l'aiuto dei figli, ravvisabile nelle forme e nelle effigi stereotipate dei personaggi rappresentati.

Entro questa categoria di dipinti di grande formato che riproducono tematiche religiose, può essere inoltre annoverata la commissione della una tela con *Mosè difende le figlie di Jetro* (cat. 46), datata 1584 e parte di un ciclo di tre opere raffigurante le *Storie di Mosè*; le opere

sono state eseguite per Pellegrino Ridolfi, nobile erudito veronese, da Paolo Farinati, Felice Brusasorzi e Anselmo Canera e fanno dunque parte, a differenza delle tele fino a ora considerate di una commissione privata. Nella categoria delle grandi opere su tela, questa è l'unica realizzazione eseguita da Farinati per un committente privato e si presenta dunque come un *unicum* all'interno del catalogo dal punto di vista della produzione per il mercato privato che, come si vedrà, era invece maggiormente interessato alle opere di piccolo formato.

Analoga per formato ai dipinti datati 1556 per Santa Maria in Organo, è la tela *Vittoria dei Veronesi contro Federico Barbarossa* del 1598 (cat. 89), una commissione pubblica da parte del Consiglio del Comune di Verona a Paolo che, come nel caso di numerose opere tarde dell'artista, vide l'ampia partecipazione dei figli alla realizzazione della pittura. La tematica in questo caso è tratta dai racconti delle vicende politiche locali ed è noto che fu esposta in pendant con un altro dipinto di tematica storica raffigurante la *Vittoria dei veronesi sui Mantovani a Ponte Milvio*⁷⁸⁹, commissionata e eseguita direttamente da Orazio entro il 1602⁷⁹⁰.

L'ultima tipologia da analizzare è quella dei dipinti su supporto mobile di medio e piccolo formato che, nella maggior parte dei casi, trattano tematiche religiose – relative a pratiche di devozione privata – e in maniera molto più circoscritta temi mitologici e ritratti.

Nel *corpus* di piccoli dipinti su tela di carattere religioso è evidente, dall'analisi dei numeri della produzione, come questa tipologia fosse la più richiesta dalla committenza al pari delle pale d'altare e quanto essa sia caratterizzata dall'utilizzo di iconografie standard, reiterate in molteplici occasioni in virtù della loro fortuna sul mercato. Oltre ai dipinti conservati fino a oggi, si riscontrano infatti una molteplicità di commissioni all'interno del *Giornale* che registrano la richiesta di queste tipologie di iconografia e che devono essere tenute in considerazione nel discorso generale sulla produzione seriale di opere da parte di Farinati anche se non si ha un concreto riscontro di tutti i manufatti censiti. È il caso del *Cristo mostrato al popolo* (cat. 12) del 1562, di cui esiste una versione più tarda (cat. 76) conservata presso il Museo di Castelvecchio, pensato probabilmente come parte di un pendant di due opere; la seconda tela della coppia rappresenta l'*Adorazione dei Magi* e, di questa iconografia, si conservano attualmente due versioni degli anni Novanta del

⁷⁸⁹ Orazio Farinati, *Vittoria dei veronesi sui Mantovani a Ponte Milvio*, olio su tela, 350x345cm, Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 5897-1B620.

⁷⁹⁰ L'opera è stata studiata, con un preciso approfondimento sulla committenza dell'opera e sull'iconografia, nella scheda di recente redazione del secondo volume del Catalogo della collezione del Museo di Castelvecchio di Verona. Si veda NAPIONE, 2018, pp. 127, scheda 131.

Cinquecento, oggi rispettivamente al Rijksmuseum di Amsterdam (cat.72) e a Verona (cat.77). Le opere di Castelvechio che presentano le due tematiche citate, oggi in deposito presso palazzo Giuliari di Verona e datate entrambe 1593, sono probabilmente un pendant. Anche per quanto riguarda il *Cristo uomo dei dolori* (cat. 38) si identificano altre versioni caratterizzate dal medesimo modello iconografico, una conservata presso la Galleria Tadini di Lovere (cat. 124) e una seconda, battuta all'asta nel 1979, oggi in collezione privata (cat.123). Un'altra iconografia religiosa di grande successo, afferente all'ambito della devozione privata in virtù dell'intima rappresentazione, è sicuramente quella con la *Madonna e il bambino e il san Giovannino* (cat.111) che viene più volte ripetuta dall'artista sfruttando supporti diversi, tela e paragone (cat. 39). Un caso analogo è quello della *Deposizione di Cristo* (cat. 48), composizione di matrice veronesiana, ampiamente utilizzata da Paolo sia su tela che su pietra (cat. 50).

Più complessa si dimostra la questione relativa alle opere di medio e piccolo formato di tematica laica che comprendono ritratti e iconografie mitologico-allegoriche. Si deve sottolineare infatti che, soprattutto per quanto riguarda i dipinti allegorici o mitologici, risulta evidente che i casi oggi analizzabili sono rappresentativi di una produzione di opere connotate da una varietà di funzioni: fanno parte di questa categoria infatti anche pitture afferenti all'ambito della decorazione da soffitti o di elementi architettonici, che si affianca alla più consuetudinaria realizzazione di dipinti da parete. Si tratta infatti di distinguere all'interno di questo esiguo gruppo di opere laiche la diversa natura delle tele, identificabile grazie al formato e, quando possibile, alla destinazione d'uso richiesta dai committenti nel *Giornale*.

All'interno della suddetta categoria si innesta innanzitutto la modesta produzione di ritrattistica, che annovera cinque esempi di dipinti caratterizzati da una qualità di esecuzione alquanto carente, contrassegnata da visi fortemente stereotipati e monocordi, senza alcuna forza espressiva. Da quanto emerge dalle indagini non invasive del LANIAC⁷⁹¹ realizzate sul *Ritratto femminile* (cat.9), si riscontra inoltre una cospicua presenza di modifiche e pentimenti a livello dell'*underdrawing* che confermerebbe la scarsa consuetudine della bottega alla produzione di questa tipologia di opera, qualitativamente inferiore anche rispetto ai dipinti più fortemente dibattuti dalla critica in materia di qualità esecutiva. L'unico caso che possa essere ritenuto di maggior rilevanza dal punto di vista tecnico è il *Ritratto di Matilde di Canossa* (cat. 23) del Museo di Castelvechio di Verona che, pur presentando una composizione nettamente diversa dagli altri ritratti, con la rappresentazione del soggetto a cavallo a figura intera, dimostra una perizia

⁷⁹¹ Si veda in particolare GALIMBERTI 2010, pp. 98-103, n. 11

tecnica più aderente alle altre pitture attribuite a Paolo; di quest'opera, com'è noto si conserva inoltre una seconda versione più tarda presso il santuario di san Benedetto Po (cat. 58), di qualità esecutiva nettamente inferiore.

In materia di iconografia mitologico-allegorica è necessario analizzare caso per caso le opere annoverate nel catalogo, al fine di identificare per ognuna di esse quale sia la natura del dipinto in relazione alla funzione per cui furono eseguiti. Si vedrà come la varietà di funzioni riscontrabili nelle seguenti opere metta in luce la capacità di adattamento dell'artista a qualsivoglia richiesta della committenza, dal dipinto celebrativo realizzato ad hoc per la celebrazione di un evento privato al puro collezionismo di opere di piccolo formato, alla decorazione di oggetti o interni di palazzi.

L'operetta raffigurante l'*Allegoria del battesimo di Andriana Verona Ferro* (cat.6) è una pittura realizzata su una tela di esigue dimensioni e commissionata all'artista entro il 1558 dal Comune di Verona per il battesimo della neonata figlia del capitano veneto Girolamo Ferro, che portava il nome della città di nascita⁷⁹². L'allegoria infatti mostra la personificazione di Verona che battezza la bambina al cospetto di un nudo giacente che poggia su un'anfora rovesciata – personificazione dell'Adige – mentre, alle spalle dei personaggi, si apre una veduta dell'antico anfiteatro sulla sinistra e dell'ansa del fiume all'antico Isolo, che cinge il colle con i castelli di San Pietro e di San Felice e il convento di San Girolamo, eponimo di Ferro⁷⁹³. È indubbia la funzione celebrativa del dipinto che doveva trovare spazio all'interno della dimora della famiglia come ricordo ed esaltazione della discendenza del casato⁷⁹⁴ e che rientra nel filone, di grande successo a Verona nella seconda metà del Cinquecento, dei dipinti gratulatori per i battesimi⁷⁹⁵. Anche se in questo caso l'iconografia è realizzata in funzione di una committenza ben precisa, è noto che esistono altri esempi di raffigurazioni allegoriche della città di Verona attribuite a Paolo. Si tratta di una tela, conservata presso la galleria Tadini di Lovere che rappresenta l'*Allegoria di Verona* (cat.120), realizzata evidentemente in pendant con l'*Allegoria di Padova* (cat.121), anch'essa oggi parte della collezione della galleria bresciana. Sebbene l'iconografia sia piuttosto interessante dal punto di vista della scelta degli attributi delle due città, come ad esempio il riutilizzo dello stesso modello dell'anfiteatro realizzato nel dipinto per Ferro, la qualità pittorica appare piuttosto mediocre, soprattutto nella resa dei volti dei soggetti e della posa plastica delle figure, a tal punto

⁷⁹² MARINI 2005, pp. 177.

⁷⁹³ Ibidem

⁷⁹⁴ Per approfondire le questioni iconografiche e sulla committenza dell'opera si veda la scheda di Paola Marini nel catalogo della mostra del Museo di Castelvecchio del 2005 e la bibliografia precedente. Cfr. MARINI 2005, pp. 176-178.

⁷⁹⁵ MARINELLI 1999, pp. 11-12; MARINI 2005, p. 177.

da ritenere queste due opere eseguite, per larga parte, dalla bottega. Nonostante l'evidente mancanza della mano del maestro nelle due pitture, l'interesse è rivolto alla tipologia di opera che mette in luce come la produzione fosse spesso imperniata sulla realizzazione di opere da vendere in pendant, come si riscontra nella fortuna del *Cristo mostrato al popolo* (cat.12) o dei casi di produzione di opere di arredo decorativo che verranno esaminate in seguito.

Per quanto riguarda i dipinti di tematica mitologica si riscontrano due casi molto diversi tra loro per funzione; il dipinto raffigurante *Nettuno e Anfirite* di collezione privata (cat.70) è un'opera che non presenta nell'iconografia alcun riferimento preciso alla committenza, anche se viene ricondotta da Rossi, con discreta sicurezza, a un dipinto della quadreria di Francesco Bonduri⁷⁹⁶ raffigurante *Nettuno e Galatea*. Una tela adatta per formato e tematica al collezionismo privato, adatto a essere esposto in un piccolo salotto di rappresentanza o in uno studiolo per rendere manifesto l'interesse del proprietario all'ambito erudito della mitologia classica. Sebbene non si presenti in condizioni conservative ottimali è ancora percepibile la mano del maestro nella figure di Nettuno e dei cavalli marini, riconducendo l'opera a una fase tarda della produzione di Paolo⁷⁹⁷. I cavalli inoltre derivano da un modello di Farinati utilizzato nel 1575 per la realizzazione dell'affresco della Cappella Marogna, con la raffigurazione di *Elia rapito in cielo sul carro di fuoco* (A8). La piccola tavola con *Apollo e Marsia* (cat. 22) presenta invece dimensioni più esigue e una minor qualità pittorica ma risulta di grande interesse ai fini dell'identificazione della sua originaria funzione; date le caratteristiche del supporto infatti – una tavola in legno senza preparazione, materiale scarsamente utilizzato dall'artista nel corso della sua carriera – e la presenza di uno stemma dipinto sul verso della tavola riconducibile alla famiglia Murari Dalla Corte⁷⁹⁸, essa è stata identificata come la decorazione di uno strumento musicale, probabilmente il coperchio decorato di un clavicembalo che doveva essere istoriato su entrambi i lati entro fittizie cornici con grottesche dipinte.

Si conoscono però altri tre dipinti di iconografia mitologico-allegorica afferenti al catalogo farinatesco, rimasti a lungo sconosciuti alla critica e studiati da Ericani negli anni Novanta del Novecento⁷⁹⁹; si tratta di tre pitture su tela raffiguranti *Venere disarmata Amore* (cat.60), *Il Tempo che rapisce Bellezza* (cat.61) e *Mercurio trasporta Psiche nell'Olimpo* (cat.

⁷⁹⁶ ROSSI 2001, p. 189; PERETTI 2005, p. 199, scheda 184.

⁷⁹⁷ PERETTI 2005, p. 199.

⁷⁹⁸ Questa stessa famiglia aveva commissionato a Paolo la decorazione della corte del palazzo, poi Bocca-Trezza, a San Nazaro. Si veda ROSSI, 2005, p. 198.

⁷⁹⁹ Si veda il saggio di ERICANI, 1996, pp. 69-86.

62), realizzate entro il 1588 e parte della decorazione del soffitto di una sala di villa Giovanelli a Noventa Padovana. La funzione di apparato decorativo da soffitto delle tele è dimostrata non solo dalla peculiare forma poligonale dell'originale intelaiatura, che sembra finalizzata all'incastonatura all'interno di una cornice a stucco da parete, ma anche dagli audaci scorci pensati dall'artista per la resa prospettica delle composizioni. Lo sfondamento dello spazio architettonico mediante la creazione di tre finestre fittizie aperte su un cielo carico di nuvole grigie e voluminose è un *unicum* compositivo all'interno del *corpus* di Paolo che, ancora una volta, mostra la propria versatilità in campo di creazione figurativa e una buona adattabilità alle più svariate richieste del mercato. Sempre nell'ambito della pittura simbolico-allegorica per la decorazione architettonica, si ricorda la lunetta a monocromo raffigurante l'*Allegoria dell'Autunno* (cat. 91) del Museo di Castelvecchio, una tela originariamente curvilinea e resa in seguito di forma rettangolare a causa di un'aggiunta ottocentesca di una nuova parte di tela. Il formato dell'opera e lo scorcio su cui è stata impostata la composizione suggerisce che il dipinto fosse stato realizzato in funzione di sovrapporta, come decorazione superiore degli usci di una stanza che, con discreta certezza, ospitava anche le altre tre raffigurazioni delle stagioni, oggi non pervenute⁸⁰⁰. L'utilizzo del monocromo sui toni del bronzo e la resa coloristica sembrano manifestare i caratteri della fase tarda della produzione di Paolo – intorno agli anni Novanta del Cinquecento – quando si riscontra il largo utilizzo di questa tecnica coloristica soprattutto nella realizzazione degli apparati decorativi ad affresco⁸⁰¹; come è stato sottolineato anche dai più recenti studi, non è inoltre da escludere una partecipazione dei collaboratori di bottega alla realizzazione della pittura, che furono attivi a fianco del padre soprattutto negli ultimi decenni del secolo e le cui mani sembrano riconoscibili in particolare nella resa plastica, non del tutto riuscita, del putto sulla sinistra.

L'ampio impiego di pittura monocroma nella produzione farinatesca dell'ultimo ventennio del Cinquecento non si riscontra solamente nella produzione di affreschi o nelle decorazioni per soffitti su tela ma, dalle ultime ricerche, emerge l'esistenza di un filone peculiare di dipinti monocromi di medio formato impostati sull'utilizzo seriale di

⁸⁰⁰ Sulla base degli scarsi documenti esistenti relativi alla storia conservativa di quest'opera (VIGNOLA, 1911, n. 554) è giunta alle medesime conclusioni Cecilia Piubello nella recentissima scheda del secondo volume del catalogo della collezione del Museo di Castelvecchio di Verona. Si veda PIUBELLO, 2018, pp. 117-118.

⁸⁰¹ Si prendono come riferimento i cicli di palazzo Sebastiani e di palazzo Brognoligo, entrambi databili alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento. Si ricordano però anche gli affreschi di villa Nicesola a Ponton, quelli di palazzo Della Torre a Mezza di Sotto e quelli del registro inferiore di palazzo Quaranta, oggi quasi totalmente perduti. Si veda il capitolo sugli affreschi monocromi della tesi di laurea magistrale di ADAMI, 2013-2014, pp. 37-55.

iconografie già note al pubblico cittadino. Si tratta di tele rettangolari di tematica religiosa che sfruttano le composizioni dei grandi teleri realizzati per le confraternite religiose veronesi – come i benedettini di San Nazaro e Celso e di Santa Maria in Organo – riportate in piccolo formato e eseguite a monocromo sulle tinte del bronzo. L'inedito dipinto con la *Vocazione di San Nazaro* (cat.110), conservato attualmente in una collezione privata, mostra infatti la stessa composizione utilizzata da Paolo nella grande tela per il presbiterio della chiesa omonima, riutilizzata per la realizzazione di un dipinto finalizzato al mercato collezionistico privato. Inizialmente si era ritenuta tale pittura un *unicum* dal punto di vista del catalogo dell'artista ma, di recente, è stato possibile confrontare la piccola tela con un dipinto che, sebbene sia stato identificato come una copia da un originale di Paolo Farinati, presenta le stesse caratteristiche della tela a monocromo con i santi Nazaro e Celso. Si tratta di una tela rettangolare di medie dimensioni che raffigura *Il massacro degli innocenti* nella versione utilizzata da Paolo nella grande opera del 1556 per il presbiterio della chiesa di Santa Maria in Organo di Verona.



Da Paolo Farinati, *Il massacro degli innocenti*, olio su tela, 33,5x78, primi decenni del Seicento.

Il dipinto, che è stato battuto all'asta nel maggio 2017, presenta le stesse misure dell'esemplare farinatesco e una forte assonanza nella resa coloristica del monocromo. Non sembra infatti da considerarsi una coincidenza l'esistenza di due dipinti, dello stesso formato e tipologia pittorica che rappresentano, in scala, alcune delle iconografie religiose più note dell'artista. Tale confronto porterebbe a supporre una peculiare area di produzione della bottega basata sulla replica seriale di opere già conosciute dalla committenza a apprezzate a tal punto a Verona da divenire oggetto di una specifica domanda del mercato, in un formato però adatto alla vendita privata. Si noti inoltre che proprio negli anni Ottanta e Novanta del Novecento Farinati si era specializzato nella

realizzazione di opere all'antica, realizzate mediante l'utilizzo del monocromo a ripresa delle decorazioni ad affresco all'antica, in gran voga a Roma già dalla prima metà del secolo. Non è dunque da escludere che la diffusione di tale moda "antiquaria", che guardava in modo preponderante alla decorazione romana legata alla scuola di Raffaello, possa aver portato l'artista a sviluppare la già collaudata politica di produzione seriale della bottega verso un'area del mercato artistico in forte espansione in città e che avrebbe potuto rappresentare una nuova specificità della produzione farinatesca nel panorama locale⁸⁰².

4.5 Le forme compositive

Stilare un catalogo delle opere pittoriche di Paolo Farinati ha permesso una revisione completa dell'operato dell'artista da diversi punti di vista, sfruttando una visione generale sull'intera produzione che ha potuto chiarire quali tendenze furono maggiormente presenti nell'immaginario artistico del pittore e come furono adattate al mercato provinciale entro cui si muoveva la bottega. La rilettura del processo di "emulazione artistica" che permea l'intera carriera di Paolo – questa volta attraverso un'angolazione tecnico-stilistica ed economica – si è resa necessaria per approfondire il versante della prima formazione del pittore e le modalità di acquisizione dei modelli che divennero una vera e propria "ossessione" all'interno della sua produzione. L'assenza di documenti relativi alla fase giovanile ha infatti causato, nel corso del secolo scorso, un incremento dell'elaborazione di studi di natura puntuale, che difficilmente potevano restituire una visione generale sulla cospicua produzione farinatesca, basata perlopiù sull'emulazione di un gruppo ben definito di matrici stilistiche e formali, che aveva portato il pittore alla creazione di una singolare e identitaria cifra stilistica su cui basare la struttura economica dell'atelier. Il noto interesse di Farinati per la pittura centro-italiana, rilevato da numerosi studiosi nel corso del Novecento, ha messo in collegamento l'attività del pittore veronese con una serie di suggestioni artistiche provenienti da diversi ambiti culturali – in primis quello romano – senza mai però poter stabilire un vero e proprio filo conduttore della ricerca stilistica, in continua evoluzione, dell'artista. La problematica principale è stata infatti dettata dall'approfondimento di limitatissimi *corpus* di opere – a volte singoli casi studio – con focus di ricerca di ambito strettamente attribuzionistico o collezionistico, senza una vera e propria osservazione del fenomeno della prassi

⁸⁰² Il discorso sulla ripresa dei modelli toско-romani e, in particolare della decorazione a monocromo, verrà approfondito nel capitolo riguardante gli affreschi, area della produzione in cui sono riscontrabili evidenti riprese delle decorazioni murali romane di scuola raffaellesca, in particolare delle composizioni all'antica di Polidoro da Caravaggio.

produttiva nel suo complesso, al fine di identificare nello specifico quali fossero i riferimenti artistici concreti dell'artista e che uso se ne fece in bottega.

Come si vedrà la serialità farinatesca scaturisce infatti dalla creazione di un bacino di immagini provenienti dalle suggestioni di uno stesso ambito artistico-culturale – quello tosco-romano – che, sebbene a volte si presenti stemperato dalle endemiche propensioni stilistiche venete di Paolo, rimane evidente in filigrana nell'intera produzione per tutta la carriera del pittore.

Nel corso dello studio è risultato complesso suddividere, come fino a questo momento era stato fatto, la pittura farinatesca in categorie stilisticamente diversificate – che scandiscono la produzione secondo i canoni di una molteplicità di artisti coevi a Paolo, secondo una scansione cronologica– dal momento che sembra palese che l'evoluzione dello stile sia in realtà avvenuto all'interno di un processo strettamente legato alle necessità e alle dinamiche economiche dell'attività, piuttosto che a repentini mutamenti dell'interesse del maestro verso nuove suggestioni artistiche.

Per questo motivo si è scelto di ripercorrere il catalogo soffermandosi, per i casi più identitari e chiarificatori, sull'approfondimento delle concrete matrici stilistiche studiate e rielaborate da Farinati per i singoli casi pittorici, cercando mettere in luce tre punti di ricerca principali: innanzitutto individuare la tipologia di apporto produttivo del maestro nel *corpus* secondo una scansione decennale, in secondo luogo di ricreare il bacino dei modelli maggiormente utilizzati in bottega e infine di discutere le questioni più spinose di attribuzione delle opere allo stesso Paolo o alla bottega.

Il *Ritratto di fanciullo in armatura* (cat.1) di collezione privata che, secondo le più recenti attribuzioni⁸⁰³, si pone in apertura del catalogo farinatesco – con una datazione stabilita intorno al 1550 – rivela una composizione piuttosto incerta e acerba, tipica di una mano giovanile alle prime esperienze pittoriche. In questo caso la chiocciola, il simbolo farinatesco per antonomasia, attesta con discreta certezza la paternità dell'opera, a discapito di una resa plastica assolutamente mediocre, sia per quanto riguarda le proporzioni anatomiche che per la postura del corpo del ragazzo. Ciò che emerge è la ricerca del dettaglio materico nell'armatura scintillante e nel tendaggio voluminoso e increspato che crea una sorta di quinta teatrale al soggetto, in uno spazio entro cui vengono giocati in maniera inesperta anche gli effetti di luce e ombra, che sembrano provenire da più fonti luminose in contrasto, con un risultato fortemente irreale e

⁸⁰³ PERETTI 2012, pp. 31-34.

innaturale⁸⁰⁴. Il dipinto inoltre mostra una caratterizzazione del volto piuttosto peculiare che, sebbene si possa riconoscere come un “prototipo” delle più tipiche effigi farinatesche, legate alla prima produzione giovanile, risulta così tondeggianti e marcata in alcuni lineamenti – come l’arcata sopraccigliare curvilinea e il naso piccolo e senza volume – da apparire avulsa dalle fisionomie più utilizzate dal pittore nel corso degli anni Cinquanta. Estranea al contesto stilistico del quinto quinquennio ma fortemente affine a un’altra tela attribuita al maestro, il *Ritratto femminile* del Museo di Castelvecchio (cat.9), in cui l’estrema attenzione per il dettaglio – che si affievolirà man mano nel corso del decennio – e l’aspetto arrotondato del volto creano un *fil rouge* inequivocabile tra le due opere (fig.1). Benché questa seconda tela sia comunemente datata entro gli anni Cinquanta del Cinquecento, visti i caratteri formali e il distacco stilistico evidente tra questi due ritratti e il resto della produzione del secolo, si propone di arretrare la datazione dei due dipinti – da intendersi coevi – intorno al 1545. Si vedrà inoltre, nell’ambito dello studio della pittura murale, come la prima opera del pittore – datata intorno al 1550 ma anch’essa probabilmente da retrodatare – conservi gli stessi caratteri acerbi delle due opere in questione, soprattutto per quanto riguarda la plasticità delle figure e la resa del movimento, affini alla postura impacciata e goffa degli arti del piccolo ragazzo in armatura. Si considera infatti improbabile, mettendo a confronto le prime due opere del catalogo⁸⁰⁵, che l’incremento dell’abilità pittorica di Paolo possa risultare a tal punto esponenziale da prevedere un salto di qualità così evidente in un solo anno di pratica.

Sempre nel tentativo di ricostruzione di un *corpus* legato alla produzione giovanile – in questo caso come proposta di lettura e non come esemplare da retrodatare – si vuole inoltre sollevare il caso del dipinto con la *Madonna con il bambino* (cat.125) del museo Poldi Pezzoli di Milano, fino a questo momento perlopiù ignorato dalla critica, ma di grande interesse dal punto di vista della ricostruzione del catalogo *ante* 1550. Di quest’opera esiste infatti una copia presso il Museo di Castelvecchio, proveniente dalla collezione di Andrea Monga⁸⁰⁶, che, nonostante si riveli di scadente qualità pittorica e opera di un imitatore, mostra la fortuna riscontrata dal modello farinatesco in ambito veronese. L’iconografia è la medesima, una Vergine dai lineamenti dolci e tondeggianti che posa il bambino, in movimento, su un candido cuscino; la peculiarità dell’opera è

⁸⁰⁴ Si veda, ad esempio, l’ombra del bastone e quella, eccessivamente sottile, del ragazzo che suggerirebbero una fonte luminosa alla destra del soggetto; i libri sulla destra invece sembrano ricevere una luce dall’alto, dato che l’ombra dello spigolo del primo volume si riverbera in basso sul gradino.

⁸⁰⁵ Considerando la data 1550 per il fanciullo in armatura e la data di committenza della pala di Mantova, si tratterebbe di conteggiare un anno di stacco tra le due realizzazioni.

⁸⁰⁶ FABRELLO, 2018, pp. 122-123, scheda 124.

sicuramente data dall'aspetto umano e terreno della donna che appare, non più nella dimensione ultraterrena della madre di Cristo, ma come una comune madre alle prese con il vivace figlio in fasce, il quale le sfiora il viso con la manina, quasi a dimostrare ulteriormente la dimensione terrena della donna. Oltre a questo dato, bisogna rilevare che i caratteri formali e compositivi dell'opera non sono accostabili a nessun altro esempio pittorico riscontrabile all'interno della produzione; la tela milanese, a livello stilistico e formale sembra interpersi tra i ritratti del 1545 – poiché la composizione mostra più corpo e plasticità – e la stagione di studio michelangiolesco degli anni Cinquanta, in cui Paolo si focalizza sui volumi e sulla resa anatomica dei corpi. Il calore emanato da quest'opera e l'attenzione dell'artista alla resa dei sentimenti materni sembra infatti precedere di poco l'opera mantovana, in cui ancora è palpabile la ricerca espressiva di un sentimento umano, ma con una sempre maggiore attenzione ai canoni della pittura contemporanea romana. Si ricorda a tal proposito che Ridolfi raccontò, nelle sue *Maraviglie*, un episodio relativo alla carriera di Farinati di grande interesse, ma a lungo sottovalutato dalla critica perché ritenuto inverosimile⁸⁰⁷; nel 1549 infatti Filippo II, passando da Villafranca, sarebbe rimasto talmente folgorato da un'opera di Paolo raffigurante una *Madonna*, da farla acquistare per la sua collezione⁸⁰⁸. Se la Vergine della tela di Milano viene paragonata alla figura centrale del gruppo di Tomiri, affresco datato tra il 1545 e il 1550 di palazzo Verità Tedeschi, emerge la totale coincidenza delle due figure femminili (fig.2); l'inclinazione del volto rotondo, gli occhi socchiusi e leggermente gonfi e la pettinatura caratterizzata da una riga di discriminazione molto marcata della Madonna del Poldi Pezzoli derivano dal prototipo femminile ravvisabile nell'affresco giovanile del pittore. Vista la reiterazione della medesima immagine da parte di un ignoto imitatore contemporaneo, che ne suggerisce la fortuna iconografica, e la resa compositivo-stilistica dell'opera, assolutamente affine al torno d'anni compreso tra il 1545 e il 1550, non si esclude di poter riconoscere in quest'opera la tanto apprezzata *Madonna* di Filippo II, o quanto meno una copia della stessa, in virtù di quella dolcezza formale e tangibile umanità che colpisce l'immaginazione rispetto alla canonica maniera di Paolo.

⁸⁰⁷ Come già è stato sottolineato nella fortuna critica, non sembra esistere un motivo chiaro per cui Ridolfi avesse dovuto inventare una storia talmente articolata sulla carriera di Paolo. La disponibilità di Cristoforo Farinati a mostrare a Ridolfi i disegni del padre e ad accoglierlo tra le mura di casa a Verona, non sembra un motivo valido per supporre un'invenzione tale da parte dell'autore, anche perché la pratica era piuttosto comune all'epoca. Inoltre, la ben nota celebrità di Paolo a Verona tra Cinquecento e Seicento non suggerisce che il figlio abbia sentito la necessità di inventare storie fittizie per celebrare la figura paterna, che a Verona era, ormai da vent'anni, considerata un'istituzione.

⁸⁰⁸ RIDOLFI, 1648 [1965], p. 131.

Il dipinto raffigurante il *San Martino e il povero* (cat. 2) del 1552 – la prima tela documentata e attribuita con certezza all'artista – può essere inteso fin dal principio come una inconsapevole dichiarazione d'intenti da parte di Farinati, che al suo interno racchiude le più profonde riflessioni del maestro sulle matrici artistiche italiane a lui più congeniali, quelle scaturite dallo studio delle opere di Michelangelo e di Raffaello, che a volte si manifesteranno in modo chiaro e diretto e in altri casi attraverso la lente della produzione degli emulatori o dei collaboratori più vicini ai due grandi maestri del Cinquecento. Entrambe le figure della tela mantovana mostrano infatti la diretta derivazione da alcuni dei più tipici modelli michelangioteschi, che trovarono piena espressione nei corpi nudi e massicci dei personaggi del *Giudizio Universale* della cappella Sistina; si vedrà inoltre come spesso le immagini di Farinati si rivelino speculari rispetto all'originale modello, elemento che ha fatto più volte ipotizzare l'utilizzo, da parte del pittore, di materiali di studio a stampa. Come è già stato sottolineato per i disegni, questi modelli divennero uno dei caratteri fondanti della costruzione delle composizioni farinatesche che, nella gran parte dei casi, ruotano attorno a figure impostate secondo i più celebri e scultorei modelli di Buonarroti.

In questo caso specifico, la figura del santo viene impostata sull'elaborazione della medesima posizione a chiasmo assunta, nell'affresco, sia dal *Cristo giudice* sia da *San Pietro* (fig.3), mentre il povero appare come una variazione della silhouette plastica assunta da San Bartolomeo e da una delle figure del gruppo dei *Beati e dei Martiri* sulla destra (fig.4). Per stabilire invece il modello stilistico per quanto riguarda la straordinaria resa della figura del cavallo, che mostra una capacità di esecuzione pittorica tra le più significative nella produzione farinatesca, si deve ricorrere al confronto con quello che la critica è concorde a ritenere il disegno preparatorio per la pala⁸⁰⁹, in cui si riscontra una composizione molto diversa da quella oggi visibile sulla tela. Sebbene l'impostazione del povero risulti sul disegno ancora una volta affine a quella del modello del Cristo della Sistina, il santo a cavallo cita invece con evidenza un altro celebre modello romano, questa volta attribuito a Raffaello e alla sua scuola. Si tratta del cavallo bianco impennato che si riscontra in primo piano nella *Battaglia di Ponte Milvio*⁸¹⁰ (fig.5), affresco attribuito in larga parte agli allievi di Raffaello in cui si può riconoscere, nel segno impetuoso e nella composizione complessa e articolata, un'ampia partecipazione di Giulio Romano.

⁸⁰⁹ Paolo Farinati, *San Martino e il povero*, pietra nera ripresa a penna e inchiostro, acquerello bruno, rialzi a biacca su carta con preparazione beige, 369x279 mm, Parigi, Cabinet de dessin du Louvre, inv. 4874. La fotografia del disegno è riportata nell'apparato di immagini del capitolo relativo al disegno, fig. 18. Per approfondire la questione della derivazione della pala dal disegno si veda SUEUR, 1993, pp. 98-99 e bibliografia precedente.

⁸¹⁰ Raffaello Sanzio e allievi, *Battaglia di Ponte Milvio*, 1520-1524, Roma, Musei Vaticani.

Benché il repentino mutamento dell'iconografia dal disegno alla pittura non sia spiegabile attraverso uno studio dell'*underdrawing*⁸¹¹, sembra evidente che l'iniziale progetto del pittore – realizzato grazie alle suggestioni dei modelli romani, entrate a far parte dell'immaginario di Paolo nel periodo della prima formazione – sia stato adeguato alle richieste della committenza, secondo i più aggiornati modelli giulieschi portati a Mantova, ravvisabili ad esempio nelle figure quiete e lineari dei cavalli del salone di palazzo Te, e decisamente più affini alla composizione di una pala di carattere devozionale, rispetto all'irruente cavallo impennato, più indicato per tematiche di stampo teatrale e drammatico. È questo il caso infatti delle due grandi tele per il presbiterio della chiesa di Santa Maria in Organo di Verona, eseguite solo quattro anni più tardi rispetto alla pala mantovana, in cui viene riproposto il modello del soldato sul cavallo visto da tergo, analogo a quello previsto per l'opera gonzaghesca ma mai realizzato. Nel *Comando della strage* (cat.3) la composizione si apre a sinistra proprio con la raffigurazione del guerriero sul cavallo impennato, speculare a quello del disegno per la pala di Mantova, mentre nella parte superiore un Erode coronato d'alloro ordina la strage al suo esercito. Il fondale è concepito come una monumentale quinta teatrale architettonica in cui si nota non solo un tempio circolare che richiama la chiesa veronese di Madonna di Campagna⁸¹² di Sanmicheli, ma anche un edificio in rovina che, molto probabilmente deriva dalla pluralità di incisioni nordiche, raffiguranti le antiche vestigia romane in disfacimento⁸¹³, in continua circolazione nelle botteghe venete di metà Cinquecento⁸¹⁴; questi elementi all'antica erano sovente utilizzati dagli artisti alla metà del secolo nelle opere di tema devozionale, non solo a causa della diffusione tra la committenza di un gusto squisitamente antiquario ma anche per aderire ai nuovi dettami iconografici imposti dalla Controriforma, che vedeva nella rappresentazione di edifici

⁸¹¹ Lo studio dell'*underdrawing* della pala risulterebbe essenziale al fine di stabilire con precisione se siano avvenuti cambiamenti di impostazione della composizione in corso d'opera. Purtroppo, in assenza dell'autorizzazione per la realizzazione di una campagna di indagini non invasive sull'opera prevista dal progetto di ricerca, è stato necessario svolgere l'analisi solamente a livello stilistico e formale.

⁸¹² La stessa architettura viene ripresa da Paolo Veronese nel 1566 per la realizzazione del fondale di *San Barnaba cura gli ammalati* oggi conservato al Museo di Rouen. Si veda MARINI, 2014, pp. 11-115, fig. 6.

⁸¹³ Una preziosa suggestione sulla pratica di copia da stampe nordiche, raffiguranti rovine romane, per la realizzazione di paesaggi all'antica tra i pittori veronesi si evince dallo studio di Chiara Tranquillità sulla tela di Paolo Veronese raffigurante la *Consacrazione di Davide* del 1555-1560. Si veda TRANQUILLITÀ, 2014, pp. 80-81, scheda 1.21.

⁸¹⁴ Mettendo in relazione l'opera con la produzione veronesiana e i più recenti studi sulle strutture architettoniche utilizzate da Veronese come scenografie per i propri dipinti, emerge che l'utilizzo di stampe nordiche, soprattutto per quanto riguarda la ripresa di antiche rovine di stampo romano, è preponderante a Verona negli ultimi anni del quinto decennio del Cinquecento. Sia *La Consacrazione di Davide* che la realizzazione degli apparati di decorazione murale della villa Barbaro a Maser di Paolo Veronese vengono datati tra il 1558 e il 1560, una cronologia assolutamente affine con l'esecuzione da parte di Farinati delle tele per il presbiterio della chiesa di Santa Maria in Organo. TRANQUILLITÀ, 2014, p. 80

pagani in rovina – come fondali per narrare le vicende che contrapponevano i pagani ai cristiani – un messaggio moraleggiante per avvicinare i fedeli all'accogliente e solida religione cattolica, distogliendo l'attenzione del popolo dalla crescente espansione delle teorie del Protestantesimo.

La massa di personaggi – sebbene presentino un corpo massiccio e tornito di stampo chiaramente michelangiolesco⁸¹⁵ – mostra un impianto compositivo molto affine alle opere di Giulio Romano, con un sovrappopolamento della scena dato da un intricato groviglio di figure ridondanti nei movimenti e nelle forme e dai volti standardizzati e di modesta carica espressiva; in un certo senso, l'architettura di fondo, di veronesiana memoria, viene eclissata dalla composizione ridondante dei personaggi, i cui corpi massicci e voluminosi diventano, grazie alle forme possenti, una sorta di seconda scenografia umana su cui si muovono solo i pochi personaggi di maggior rilievo della vicenda, messi in evidenza in primo piano.

L'eclettica combinazione farinatesca di corpi imponenti, in cui si riconosce una chiara derivazione plastica dagli studi di figura di Michelangelo e di un'impostazione generale delle pitture che guarda alle aggrovigliate composizioni di Giulio Romano, permea le due tele per santa Maria in Organo, oscurando i richiami alla pittura veneta contemporanea – ravvisabili nelle architetture di fondo – che rivestono un ruolo secondario all'interno dell'opera; se l'influsso giuliesco si evince solo nell'andamento generale della composizione e nella costruzione delle masse di personaggi senza alcun richiamo formale specifico, sono invece maggiormente evidenti i modelli più noti dell'artista fiorentino, ripresi in maniera piuttosto fedele rispetto agli originali. Il più lampante si riscontra nel soldato in corsa ripreso di spalle (fig.6a) che divide idealmente la composizione del *Comando* in due parti uguali: la posa sembra provenire dal nudo di sinistra ravvisabile nelle copie del cartone per la *Battaglia di Cascina*^{816 817} (fig.6b), e ripreso poi nella lunetta destra del *Giudizio Universale*, in cui sono raffigurati gli *Angeli con gli strumenti della Passione* (fig.7). L'angelo raffigurato da tergo, che a fatica sostiene la cima della pesante colonna marmorea, è il chiaro modello del soldato di Farinati poiché, oltre alla analoga posizione degli arti inferiori, mostra una stretta analogia nella posa delle

⁸¹⁵ Si veda BALDISSIN MOLLI, 2005, pp. 10-12.

⁸¹⁶ Per un approfondimento sul cartone della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo Buonarroti e la fortuna dell'iconografia nella produzione a stampa si veda la più recente pubblicazione sull'argomento, ALBERTI, 2015, pp. 22-24 e schede collegate.

⁸¹⁷ La composizione del cartone, andato perduto, si può analizzare grazie alle numerose copie a stampa esistenti di cui sono rappresentativi gli esemplari di Marcantonio Raimondi con il particolari degli *Arrampicatori*, databili intorno al 1510 e il foglio con la scena completa attribuito a Aristotele da Sangallo, databile all'incirca al 1542 e oggi conservato in collezione privata (Holkham Hall, Norfolk). A riguardo si veda la più recente disamina sull'argomento di ALBERTI, 2015, pp. 22-24, cat. 1 e 3.

braccia, anche se in maniera speculare rispetto all'originale. Va sottolineato inoltre che il guerriero realizzato da Paolo indossa una divisa militare, di gusto romano, che nella parte inferiore rispecchia fedelmente il tessuto e la foggia di quella ravvisabile in uno dei personaggi realizzati da Michelangelo nel cartone⁸¹⁸ raffigurante un *Gruppo di armigeri* visti da tergo⁸¹⁹ (fig.8), eseguito per gli affreschi della cappella Paolina in Vaticano e oggi conservato presso il Museo di Capodimonte di Napoli. L'iconografia farinatesca, nella sua struttura generale, inoltre sembra ideata alla stregua della composizione di una delle più note incisioni di Marcantonio Raimondi, realizzata intorno al 1509 su un disegno di Raffaello e raffigurante proprio la tematica della *Strage degli Innocenti*⁸²⁰ (fig.9). La scena è divisa in due parti da una figura femminile centrale che, fissando lo spettatore, corre tenendo stretto al petto il bambino in fasce; allo stesso modo la pittura di Farinati vede la composizione ruotare attorno a una figura centrale, nella stessa posizione di quella raffaellesca ma vista da tergo, che divide in due parti il gruppo animato dei personaggi che domina la scena. In modo analogo inoltre le due composizioni sono costruite su una struttura creata dai corpi muscolosi e possenti in primo piano, al cospetto dei quali l'architettura di fondo perde la sua monumentalità, rimanendo relegata al ruolo di mero paesaggio decorativo.

Nella *Strage degli innocenti* (cat.4) si evince ancora una volta la ripresa di un nudo michelangiotesco della Sistina – dal gruppo alla sinistra con gli *Angeli che annunciano la fine dei tempi* – nel soldato con la divisa gialla in primo piano sul lato sinistro della tela (fig.10) e l'utilizzo di un modello di stampo salviatesco nel personaggio nudo che sta per colpire un fanciullo con una lunga lancia, scaturito dalla fedele ripresa della posa degli arti inferiori dell'*Allegoria dell'Occasione* (fig.11) dall'affresco di Francesco Salviati a palazzo Ricci Sacchetti di Roma⁸²¹.

Due anni più tardi, con la realizzazione delle altre due grandi tele dell'abside per la medesima chiesa veronese, si conferma l'attitudine eclettica di Farinati all'utilizzo di una molteplicità di modelli stilistici provenienti da uno stesso bacino in continua evoluzione, con la realizzazione di un *pendant* di due tele, eseguite con un sguardo alle possenti forme michelangiotesche per quanto riguarda il *Cristo cammina sulle acque* (cat.7) e un'impostazione lineare, quieta e ordinata caratterizzata da una forte componente

⁸¹⁸ Michelangelo Buonarroti, *Gruppo di armigeri*, cartone, inv. 86687, Napoli, Museo di Capodimonte.

⁸¹⁹ Anche questa iconografia deriva dalla rielaborazione di alcuni personaggi del cartone della *Battaglia di Cascina*, si veda Alberti, 2015, pp. 30-32, schede 7-11.

⁸²⁰ Marcantonio Raimondi, *Strage degli Innocenti* da Raffaello, incisione, 283x434, Musée du Louvre, Cabinet de dessin, inv. 4114 LR/Recto.

⁸²¹ Francesco Salviati, *Allegoria dell'Occasione*, 1535-1555, Roma, palazzo Ricci Sacchetti, sala delle Udienze.

architettonica – di stampo chiaramente veronesiano – per la *Cena di san Gregorio Magno* (cat.8).

Come già era stato sottolineato per il disegno, non è possibile stabilire con certezza se tali modelli fossero giunti all'attenzione di Paolo in modo diretto, dopo un viaggio di formazione tra Roma e Firenze, o indirettamente attraverso la diffusione di stampe e disegni nelle botteghe veronesi, grazie all'operato di figure come Marcantonio Raimondi o alla migrazione di artisti della scuola romana in area veneta. Ancora un volta però, anche solo esaminando queste prime opere del catalogo relative agli anni Cinquanta del secolo, emerge come l'utilizzo che Paolo fece dei modelli romani sia stato frutto di un interesse quasi univoco, al limite dell'ossessione, per le figure e le forme inventate da Michelangelo nella Sistina. Non si tratta infatti di originali modelli ideati dall'artista, apprezzati a tal punto dal mercato, da divenire strumenti guida per l'esecuzione delle pitture da parte dei figli, come avvenne nella bottega veronesiana in cui, al fine di velocizzare la produzione, si sviluppò l'utilizzo di vere e proprie sagome standard, realizzate su figure concepite dalla mano del maestro⁸²² e messe a disposizione dei collaboratori; si tratta invece di una radicata reiterazione di forme provenienti da un ristretto gruppo di pitture centro-italiane di riferimento – studiate da Farinati nei minimi dettagli per apprendere anche i più minuti caratteri di esecuzione – che non potevano di certo essere giunte agli occhi di Paolo solamente attraverso le copie grafiche o a stampa, dal momento che risulta evidente una certa consapevolezza del maestro nell'ambito della resa pittorica delle figure, che poteva essere stata acquisita solo attraverso una visione diretta dell'opera. Pare piuttosto plausibile invece che, dopo aver esperito in prima persona l'opera nel suo contesto originale – ed esserne rimasto abbagliato – Farinati abbia deciso di raccogliere i disegni e le incisioni da essa derivanti, come materiale di studio in bottega, per assimilare e replicare quelle forme perfette e straordinarie che sarebbero divenute il suo marchio di fabbrica e di riconoscimento nel panorama cittadino.

Non essendo possibile ricostruire la cronologia del viaggio di formazione romano di Paolo a causa di una totale assenza di documenti d'archivio, si può tentare di ricostruire il momento di contatto con l'opera di Michelangelo attraverso l'analisi della circolazione delle copie a stampa dell'affresco della Sistina nei maggiori centri artistici del nord-italia, avvenuta nel corso degli anni Quaranta del Cinquecento. Ancora una volta l'attenzione dev'essere riposta sulla prima serie di incisioni di Nicolò Della Casa⁸²³, realizzate a

⁸²² DALLA COSTA, 2014, pp. 314-326.

⁸²³ Antonella Ferri, *Dizionario Biografico degli italiani Treccani*, 1988, vol. 36, *ad vocem* Nicolò Della Casa.

seguito della rivelazione del *Giudizio Universale* da parte di Michelangelo nel 1541, di cui si conserva un esemplare completo e in buone condizioni conservative presso il Metropolitan Museum di New York (fig.12) e che certamente, per motivi strettamente cronologici, deve essere stato il punto di riferimento di Paolo per lo studio dell'affresco alla fine degli anni Quaranta del Cinquecento⁸²⁴. Se è indubbio l'assiduo studio di questa serie di incisioni da parte di Farinati, osservando la qualità modesta della resa plastica dei personaggi e l'esiguo impatto espressivo della stampa, ancora una volta si conferma che le incisioni furono solamente uno strumento di studio dell'iconografia *ex post*, ma che la vera folgorazione per quelle forme monumentali e massicce avvenne grazie a una fruizione diretta del pittore dell'ideazione di Michelangelo.

Anche nella produzione degli anni Sessanta, ritenuta dalla critica ricca di suggestioni veronesiane, Farinati non abbandona mai la ripresa del *leitmotiv* michelangiotesco, confermando che la stagione di emulazione della scuola romana non ebbe mai un vero e proprio punto di arresto, ma che questi modelli furono affiancati ai caratteri pittorici endemici della tradizione artistica veneta, imperniata non solo sui motivi ideati dai predecessori veronesi di Paolo ma anche dagli artisti a lui contemporanei che esercitavano il proprio mestiere in laguna. Esemplare è la pala con *Dio, San Francesco e Sant'Antonio Abate* (cat. 10) di Peschiera del Garda in cui, davanti a un paesaggio dall'atmosfera tipicamente veneta, con una ripresa atmosferica e a volo d'uccello del Benaco, si staglia un sinuoso sant'Antonio che mostra un'impostazione – già riscontrata in un gran numero di disegni raffiguranti *San Girolamo penitente* – desunta dalla posa della Vergine di Michelangelo nella Sistina (fig.13) e un piccolo angelo in cui l'articolazione degli arti è frutto dello studio degli aggrovigliati corpi del *Giudizio Universale*. La medesima situazione si riscontra nella scena del *Cristo mostrato al popolo* (cat.12) che, seppure sia ambientata entro una scenografia permeata di cultura architettonica veronese⁸²⁵, è caratterizzata dalla ripresa di modelli artistici di diversa derivazione; *in primis* il gruppo sul fondo mostra due personaggi in prima fila, uno vestito in verde l'altro

⁸²⁴ La questione della pubblicazione da parte del Salamanca e della conseguente diffusione di queste incisioni, avvenuta verosimilmente tra il 1543 e il 1548, coincide con la cronologia di esecuzione delle prime opere di Paolo. Se si considera che nel 1552 la tela con il *San Martino e il povero* per il Duomo di Mantova risulta completata, è necessario retrodatare di almeno un anno il disegno preparatorio, che già prevedeva la realizzazione di una figura che rispecchia, in maniera precisa e articolata, la figura del Cristo della Sistina. Per approfondire la questione degli undici rami incisi da Nicolò Della Casa, realizzati in seguito alla rivelazione del *Giudizio Universale* di Michelangelo avvenuta nel 1541. Per approfondire la questione della fortuna della Sistina si veda MOLTEDO, 1991; MORELLO, 1991. Per un focus specifico su Nicolò Della Casa e la riproduzione a stampa del *Giudizio Universale* si veda BOREA, 1980, p. 276; ALBERTI, 2015, p. 83, scheda 175. Sulla fortuna e sulla diffusione delle incisioni raffiguranti il *Giudizio Universale* si veda ALBERTI, 2015, pp. 83-105.

⁸²⁵ In primo piano è ravvisabile un'elaborazione del modello dell'Arco dei Gavi mentre sullo sfondo si scorge parte dell'anfiteatro romano.

in arancione, dalle effigi fortemente grottesche e dal corpo appesantito, che sembrerebbero scaturite dalle suggestioni desunte dallo studio della xilografia giovanile di Dürer raffigurante l'*Ecce homo*⁸²⁶. Si nota però, al contempo, anche una peculiare trovata compositiva di derivazione raffaellesca, con una serie di personaggi che si arrampicano e si affacciano dalle colonne per scorgere la scena in primo piano. Vista la rielaborazione del modello romano secondo un'angolazione molto diversa da quella che si riscontra nell'affresco delle Stanze Vaticane con la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* (fig.14), si può ipotizzare che questa raffigurazione sia scaturita dallo studio dei disegni della scuola di Raffaello da parte di Paolo e in parte siano legate alla citazione di una nota opera del suo maestro, per la chiesa di San Bernardino; nella prima grande cappella di destra, dedicata a San Francesco, Giolfinò scelse infatti di ambientare alcune scene della vita del santo in uno spazio caratterizzato dalla rappresentazione realistica delle più note architetture di Verona e, al contempo, alcuni elementi compositivi che testimoniano il vivo interesse dell'artista verso le novità compositive raffaellesche⁸²⁷ (fig.15).

Di raffaellesca memoria è anche la donna accovacciata in primo piano con il bambino, un motivo di grande successo per la bottega che verrà reiterato in numerose pitture sia per commissioni pubbliche che private, come nella grande tela di San Nazaro e Celso (cat.28), replicata in numerose varianti di piccole dimensioni per il mercato privato⁸²⁸.

Di poco successiva è la tela con l'*Assunzione della Vergine* (cat.19) di Santa Maria del Paradiso che si rivela intrigante dal punto di vista iconografico ma controversa dal lato stilistico poiché, se nella parte inferiore si riscontra una buona capacità di resa plastica dei personaggi, la figura della Vergine mostra una esecuzione pittorica piuttosto modesta. La tela viene sovente messa a confronto dalla critica con il dipinto di Tiziano realizzato nel 1530 per il Duomo di Verona, in quanto si ritiene che essa sia un chiaro tributo di Paolo all'unica opera del Vecellio per una committenza veronese. Sebbene la

⁸²⁶ I due personaggi sembrano derivare dal modello dell'uomo riccamente abbigliato in prima fila, che viene rappresentato da Dürer mentre alza il braccio verso Cristo coronato di spine. Cfr. Albrecht Dürer, *Ecce homo*, xilografia, 1498, 423x290mm, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni degli Uffizi, inv. 4784 st. sc. Si veda FARA, 2007, pp. 186-188, scheda 89f.

⁸²⁷ Si noti che gli stessi motivi caratterizzanti si ritrovano negli affreschi di Nicola Giolfinò, maestro di Paolo, nella cappella di San Francesco presso la chiesa di San Bernardino di Verona, affrescata nel 1522. Le scene mostrano le Storie di San Francesco che si articolano entro un paesaggio totalmente veronese, in cui si scorgono gli edifici storici della città come i portoni di Piazza Bra, la torre dei Lamberti, ponte Pietra e castel San Pietro. Si riscontra inoltre la presenza dei personaggi accalcati sul colonnato, mentre si sporgono dall'architettura reggendosi saldamente al fusto delle colonne con le braccia. Non si esclude dunque che il modello fosse stato acquisito da Farinati durante il suo apprendistato presso il Giolfinò e studiato forse attraverso le stampe utilizzate dal maestro in bottega.

⁸²⁸ Si veda il capitolo di questa ricerca dedicato alla tela monocroma con la *Presentazione di san Celso a San Nazaro* (cat. 110).

pittura risulti effettivamente affine per quanto riguarda l'impostazione scenica – ma questo non sorprende poiché i dettami della Controriforma stabilivano rigidi canoni compositivi di riferimento per le iconografie religiose e, in particolare, per quelle raffiguranti i dogmi cattolici – di certo non si può tralasciare l'attenzione riposta da Farinati alla resa scultorea delle figure degli apostoli. Non traspare infatti dal dipinto la volontà di replicare quell'atmosfera pacata dovuta principalmente alla dolcezza e alla serenità dell'espressione della Vergine realizzata da Tiziano, ma una intenzionale focalizzazione sulla parte inferiore della composizione da cui emerge la reiterazione dei ben conosciuti modelli di bottega, in particolare nelle due figure in primo piano, messe in evidenza rispetto alla massa di corpi aggrovigliati dei personaggi retrostanti. Ancora una volta si riscontra nella figura dell'apostolo sulla destra (fig.16a) il recupero della posa del San Pietro della cappella Sistina, divenuto un modello portante della bottega farinatesca, che si ritrova anche nella figura di Cristo (fig.16b) del coevo *Battesimo* della chiesa di san Giovanni in Fonte (cat.16). Alle spalle dell'apostolo si scorge inoltre la presenza di quello che può essere identificato come un criptoritratto (fig.17), forse il committente della pala o, molto più probabilmente, l'effigie dello stesso Paolo Farinati, vista l'estrema somiglianza con il noto autoritratto del pittore presente ne *Il battesimo di San Nazaro impartito da San Lino* (cat.26). Il personaggio sulla sinistra invece, che cerca di scorgere la Vergine ascendente in un bagliore di luce, viene identificato dalla critica come Sant'Apollinare e mostra, nella parte superiore del corpo, la replica della posa del santo martire di Michelangelo (fig.18) già discusso per quanto riguarda lo studio del corpo del povero nella tela mantovana (fig.4). Nella posa degli arti inferiori, si riconosce invece una ripresa fedele del giovane seduto sul tino di vino e sorretto da un altro uomo (fig.19) dell'incisione raffigurante un *Baccanale*⁸²⁹, realizzata da Andrea Mantegna intorno al 1470 (fig.20).

Alla fine degli anni Sessanta, nella pala con la *Vergine e i santi Alberto e Girolamo* della chiesa di san Tomaso Cantuariense di Verona (cat. 20), Farinati lavora a una composizione intrinsecamente veneta nell'impostazione piramidale dei personaggi, che contrappone l'apparizione della Vergine inscritta in un disco di luce di ispirazione tizianesca alle collaudate forme desunte dalla pittura del Buonarroti: il san Girolamo è infatti la prima manifestazione in pittura del modello del *Giorno delle tombe* medicee (fig.21) – presente in numerosissimi disegni precedentemente discussi – e il sant' Alberto

⁸²⁹ Andrea Mantegna, *Baccanale con tino*, incisione, 1470, New York, The Metropolitan Museum of art, inv. 1986.1159. Per approfondire la fortuna dell'incisione si veda FAIETTI, 2007, pp. 81-87.

è caratterizzato da una costruzione formale ibridata da più citazioni dei modelli romani e già declinata dall'artista in pittura nella figura del povero della pala di Mantova (fig.22). Accanto alla reiterazione di figure di ispirazione michelangiolesca, agli albori degli anni Settanta del secolo inizia a scorgersi l'introduzione di forme di stampo raffaellesco che diventeranno anch'esse di grande rilievo per la produzione successiva; una delle più ricorrenti è sicuramente la ripresa della figura di Eraclito – identificata dagli studiosi come la rappresentazione dell'effigie di Michelangelo – della *Scuola di Atene*, affrescata da Raffaello nelle Stanze Vaticane. La prima variazione pittorica farinatesca di questo modello si trova nella pala con *I santi Girolamo, Bartolomeo e Anna* di Quinto di Valpantena, ed è identificabile nella figura del San Girolamo, anche se viene resa in controparte, probabilmente a causa dello studio e della copia di una stampa (fig.23). Si sottolinea inoltre che questa tematica è da considerarsi ricorrente nella produzione di Paolo e se ne riscontra una variazione simile in una tela oggi conservata presso il Museo di Castelvecchio, di minor qualità esecutiva e compositiva, ma realizzata probabilmente due anni prima, nel 1568 (cat.16). Il dipinto raffigura un'analoga iconografia: tre santi in un paesaggio naturale, san Girolamo, san Bartolomeo e santa Chiara – al posto di sant'Anna – in cui il colore degli abiti scelto per i soggetti è il medesimo di quello della versione eseguita per la chiesa di Quinto; nella prima variante però il san Girolamo era stato raffigurato da Paolo secondo il modello della Vergine della Sistina, elemento totalmente in linea con lo sviluppo cronologico degli interessi stilistici di Farinati, che sembra aderire maggiormente alle matrici raffaellesche a partire dagli anni Settanta del Cinquecento (fig.24). Un'affinità di impostazione contrassegnata non solo dalla posa sinuosa del corpo, ma soprattutto dall'incrocio delle braccia e dalla raffinata compostezza che traspare dalle due figure.

Per comprendere come la ripetizione seriale delle figure e delle forme di maggior interesse per l'artista vada di pari passo con la volontà di soddisfare una committenza variegata al fine di incrementare l'introito economico dell'attività, è necessario soffermarsi sulle prime produzioni del 1573; nel piccolo dipinto con *Matilde di Canossa* (cat.23) si nega l'impianto fortemente manierista del decennio precedente, per volgere lo sguardo alla ritrattistica quattrocentesca, ottenendo come risultato un dipinto prezioso ed erudito, ricco di elementi di gusto antiquario e legato alla ripresa di un background culturale molto distante dagli interessi artistici coevi del pittore. È perciò palese il peso delle richieste della committenza in un dipinto che difficilmente – se non per la forte connotazione del segno – si potrebbe riconoscere come opera cardine della produzione del maestro. La seconda opera da prendere in considerazione è la *Deposizione dalla croce*

con i santi *Francesco e Antonio da Padova* (cat.24), tavola centrale del Trittico del 1573, in cui il pittore sembra aderire a una pluralità di caratteri pittorici, con chiare reminiscenze veronesiane in filigrana, ma uno sguardo puntato sulle suggestioni derivanti dallo studio delle stampe, tra invenzioni riferibili alla maniera della scuola di Raffaello e i caratteri fortemente drammatici dei pittori nordici. Il Cristo, meno monumentale rispetto alle figure derivanti dallo studio di Michelangelo, assume forme più sottili e slanciate, anche se l'impostazione romana delle pose è ancora innegabilmente evidente; quello che colpisce di più è la ricerca di un'energia drammatica nella resa coloristica del paesaggio e nelle espressioni dei personaggi, elemento che fino a questo momento aveva avuto scarso peso nella produzione, lasciando invece spazio ad una forte plasticità delle figure e ad accostamenti cromatici freddi e luminosi. Anche quando Farinati si era dedicato a trattare una vicenda tragica e angosciosa come quella della *Strage degli Innocenti*, non si era manifestato lo spirito sensibile dell'artista, quanto una ricerca di teatralità espressa grazie alla monumentalità dei personaggi, come fossero meri corpi da scolpire a punta di pennello, e alla citazione dell'energia plastica michelangiotesca.

Con il *San Michele Arcangelo* (cat.25) del 1573, realizzato per la chiesa di San Michele alla Porta di Verona, si apre una stagione di vera e propria reiterazione raffaellesca, con la ripresa, piuttosto fedele all'originale se non per una lieve reinterpretazione cromatica, del *San Michele sconfigge Satana*⁸³⁰ del 1518 di Raffaello (fig. 25). È noto che il modello farinatesco ebbe grande successo a Verona nel corso degli anni Novanta del Cinquecento, dal momento che si conoscono tre variazioni sul tema in città, una nella chiesa di San Lorenzo (cat.72), in tutto e per tutto affine a quella di San Michele alla Porta, la seconda – con ampia partecipazione della bottega – in Santa Maria in Organo e la terza realizzata invece ad affresco (cat.A33). Il santo viene modellato in controparte rispetto all'originale, suggerendo l'utilizzo di una stampa come modello di studio, in un contesto piuttosto singolare che si distacca dalla placida iconografia di Raffaello e mostra la conoscenza non solo delle opere del maestro, ma soprattutto delle realizzazioni della scuola. Satana infatti non viene rappresentato attraverso l'imitazione della posa aggrovigliata che assume il demonio nell'opera raffaellesca ma emula piuttosto uno dei giganti (fig.26) del grande affresco di Perino del Vaga – che a sua volta prende spunto dalla *Punizione di Tizio* di Michelangelo⁸³¹ – per il soffitto della Villa del Principe a Genova, realizzato tra il 1531 e il 1533 su commissione di Andrea Doria (fig.27). Il

⁸³⁰ Raffaello Sanzio, *San Michele sconfigge Satana*, olio su tavola trasportato su tela, 268x160cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. 610.

⁸³¹ Per approfondire la fortuna della stampa si veda ALBERTI, 2015, pp. 128-131.

riferimento alla scuola raffaellesca, già rilevato in numerose occasioni nel corso dello studio dei disegni dell'artista, viene confermato anche in pittura grazie all'evidente apertura di Paolo alle suggestioni provenienti da un cospicuo numero di incisioni⁸³²(fig.28) e di disegni delle più rilevanti opere degli artisti che avevano lavorato nei cantieri vaticani a stretto contatto con Raffaello e che, dal 1524 in poi, avevano iniziato una lenta diaspora verso i principali centri artistici della penisola.

Anche le tele del presbiterio della chiesa dei santi Nazaro e Celso, a lungo ritenute espressione di un ritorno di Paolo alla tradizione veronese, con la reiterazione di caratteri fortemente veronesiani, mostrano quattro diverse composizioni, in ognuna delle quali riaffiora il retaggio della pittura romana, in particolare delle invenzioni decorative della villa Farnesina di Roma⁸³³. Non è un caso che le tele, datate 1575, siano all'incirca coeve all'affresco di palazzo Guarienti ai Filippini (cat.A6) in cui gli studiosi hanno riconosciuto, già in occasione della mostra dossier sull'artista del 2005⁸³⁴, un legame con le architetture dipinte di Baldassare Peruzzi nella *Sala delle Prospettive* (fig.29).

Ancora una volta, esaminando il risultato ottenuto da Paolo in queste tele di gusto romano non si può tacere il fatto che, sia per quanto riguarda le figure umane sia per le architetture dipinte, traspaia dalle composizioni il senso pittorico e coloristico desunto dal modello originale, portando ad escludere una mera ripresa statica e piatta di una suggestione derivante in modo indiretto all'artista da un disegno o da una stampa.

Anche le figure umane, a partire dal ritratto di Paolo Veronese che si affaccia dalla colonna aggrappandosi al fusto alla donna di spalle in primo piano, sono chiare derivazioni da invenzioni raffaellesche. La medesima impressione traspare dalla *Vocazione di San Nazaro* (cat.28) in cui, le figure in primo piano reiterano i modelli michelangioteschi e raffaelleschi già messi in evidenza nella produzione precedente dell'artista. Nella tela con *I Santi Nazaro e Celso gettati in mare* (cat.29) irrompe nella scena, sulla destra, la reiterazione del modello del cavallo impennato di Giulio Romano, già proposto agli albori degli anni Cinquanta nel disegno preparatorio della pala di Mantova, ma scartato in virtù di una composizione più lineare e posata (fig.30).

⁸³² Per il caso della diffusione dell'iconografia della *Caduta dei giganti* di Perino Del Vaga per Ville del Principe, si fa riferimento ai due esemplari di incisioni a bulino di Faccioli conservate presso il Metropolitan museum di New York e la Pinacoteca di Bologna. Cfr. Girolamo Faccioli, *Caduta dei Giganti* da Perin Del Vaga, 1539-1549, bulino, 340x570mm, New York, The Metropolitan museum, inv. 49.95.8; Girolamo Faccioli, *Caduta dei Giganti* da Perin Del Vaga, bulino, 341x568 mm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN3197.

⁸³³ In occasione della mostra del 2005 Baldissin Molli mise l'accento sul carattere peruzziano delle strutture architettoniche delle tele del presbiterio della chiesa dei santi Nazaro e Celso. BALDISSIN MOLLI, 2005, p. 12.

⁸³⁴ MARINI, 2005, pp.225-226.

A Peschiera del Garda, nella pala data 1576, Farinati inserisce un san Sebastiano plasmato sul modello di uno dei beati della Sistina di Michelangelo, già visto a più riprese negli anni precedenti e, in particolare, nel sant'Apollinare della tela con l'*Assunzione della Vergine* di santa Maria del Paradiso (fig.31) mentre due anni più tardi nel *San Girolamo penitente* ritorna invece a richiamare la silhouette di Eraclito della *Scuola di Atene* di Raffaello (fig.32), probabilmente seguendo le variazioni compositive ravvisate in disegni di artisti centro-italiani (come si è visto nel capitolo del disegno la stessa impostazione venne rielaborata da Ugo Da Carpi). Gli anni Settanta si chiudono con il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* (cat.76) e un progressivo ritorno ai modelli michelangioteschi e alle figure seriali che fino a questo momento avevano permeato l'intera produzione dell'artista.

Gli anni Ottanta presentano una cospicua mole di opere di carattere religioso che consolidano la tendenza dell'artista alla produzione seriale, con la continua reiterazione di forme ormai collaudate e apprezzate dal mercato; emerge inoltre, dall'analisi del *corpus*, un più ampio intervento dei figli nella fase di produzione dei dipinti, con l'alternarsi di opere di buona qualità pittorica a esemplari decisamente più modesti, che palesano l'intervento dei giovani collaboratori. Si ricorda, ad esempio, la grande tela del 1584 raffigurante *Mosè difende le figlie di Jetro* (cat. 46) che, sebbene presenti oggi una pellicola pittorica fortemente danneggiata, mostra ancora parte della scena estremamente dinamica in primo piano che si svolge dinnanzi a una scenografia architettonica in cui ritornano le antica vestigia romane in rovina, a ribadire quella simbologia controriformista di cui già si è accennato in precedenza; nella scena si riconoscono alcune figure fedelmente ritratte dalle invenzioni michelangiotesche, come la donna sulla sinistra intenta a vestire i calzari, che deriva dal *Soldato seduto che si riveste* dal cartone della battaglia di Cascina⁸³⁵ (fig.33) e l'uomo sdraiato sulla destra che invoca pietà alzando la mano verso il cielo, tratto dal santo protagonista dell'affresco con *San Paolo folgorato sulla via di Damasco* della cappella Paolina in Vaticano (fig.34). In ogni modo, la percezione generale della tela richiama alla mente quell'impostazione compositiva ispirata alla *Strage degli Innocenti* di Raffaello che già era stata riscontrata nella produzione farinatesca.

Va però segnalato che accanto all'utilizzo delle composizioni e delle forme romane che avevano riscosso grande successo a Verona, nell'ottavo decennio Farinati inserisce nel suo album di prototipi artistici anche una serie di modelli provenienti dalla produzione di artisti del nord Europa, che saranno alla base di una fortunatissima serie di piccole

⁸³⁵ ALBERTI, 2015, pp. 28-29, schede 5-6. L'incisione riportata nell'apparato è attribuita a Raimondi. Cfr. Marcantonio Raimondi (attr.), *Soldato seduto che si riveste*, bulino, 206x137mm ca.

opere devozionali molto richieste dalla committenza. Si tratta prevalentemente di suggestioni derivanti dalla diffusione nel Veneto delle stampe nordiche, che sembrano indirizzare l'artista verso un nuovo bacino di iconografie e di forme da cui attingere.

Il *Cristo uomo dei dolori* (cat.38) del Museo di Castelvechio è il primo di una cospicua serie di reiterazioni iconografiche che, ad oggi, annovera tre esemplari superstiti. L'immagine è tratta in maniera fedele dal frontespizio delle edizioni del 1511 della *Piccola Passione* di Albrecht Dürer⁸³⁶ (fig.35) e della *Grande Passione*, in cui l'iconografia si mostra diversa, con *Cristo deriso da un soldato*. Farinati colloca la figura di Cristo, coronato di spine, nei pressi di un monumentale edificio all'antica, probabilmente un tempio di cui si scorge il pronao aggettante, che simboleggia l'egemonia del credo pagano sul Cristianesimo, nel momento del dolore e della condanna di Gesù, rappresentato in una dimensione completamente umana.

La produzione religiosa vede anche un proliferare di pale d'altare di dimensioni sempre più imponenti, impostate secondo una struttura piuttosto canonica che nel corso della carriera dell'artista non vede mai grandi mutamenti; se la struttura di base su cui si costruiscono queste pitture rimane affine ai caratteri veneti della prima metà del secolo, con una configurazione piramidale dei personaggi – che vede al vertice massimo la Vergine e il bambino e alla base i santi – dinnanzi a un paesaggio atmosferico e aperto, le silhouette delle figure non mancano di richiamare i canoni centro-italiani tanto apprezzati dall'artista.

Un esempio singolare all'interno di questo ambito della produzione è la pala raffigurante la *Madonna con il bambino e santi Giorgio e Barbara* (cat.43) di Villafontana del 1583, che mostra la reiterazione delle consuete forme tosco-romane, analizzate nel corso della ricerca, in una composizione estremamente dinamica rispetto alle più usuali realizzazioni religiose di Paolo. Questa volta infatti irrompe nella scena, in un contesto che fino a questo momento si era mostrato cristallizzato in composizioni piuttosto statiche, una figura di grande dinamismo che restituisce all'osservatore una percezione totalmente differente dell'intero dipinto. La figura del santo guerriero invade infatti nella scena nel momento dell'uccisione del drago, mentre sullo sfondo si nota la piccola figura della principessa che scappa impaurita dalla bestia (fig.36). L'immagine, grazie alla figura

⁸³⁶ Albrecht Dürer, *L'uomo dei dolori*, bulino, 1511, xilografia, 165x112, Frontespizio dell'edizione col testo di Norimberga, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 4840 st. sc. L'affinità iconografica tra l'opera farinatesca e la stampa viene rilevata per la prima volta da MARINELLI, 2005, p. 28 e segnalata successivamente da FARA, 2007, p. 205. Per un approfondimento sulle trentasei xilografie de *La Piccola Passione*, composte tra 1508 e 1510 e su *La Grande Passione* di Dürer, tra le più apprezzate realizzazioni dell'artista, si veda rispettivamente FARA, 2007, p. 47, scheda 3; pp. 201-204, scheda 90; pp. 204-205, scheda 90a e la bibliografia precedente.

estremamente dinamica del san Giorgio, gode di un senso di movimento davvero inusuale per la rigida produzione religiosa di Paolo, con un serie di elementi di contorno che evidenziano in maniera ancora più palese il gusto fortemente manierista del dipinto, scaturito dall'energia dell'azione che si sta svolgendo in primo piano; Cristo bambino infatti si aggrappa alla figura della Vergine, come se si ritraesse dalla violenta vicenda che scorge dall'alto, impaurito dall'irruenza del cavallo imbizzarrito. La figura appare tratta da un originale di Giulio Romano raffigurante *Il San Giorgio e il drago*, fedelmente ripreso nel lavoro a stampa di Giulio Bonasone⁸³⁷, in un disegno di Paolo Veronese⁸³⁸ (fig.36a) e in un'acquaforte di Angelo Falconetto⁸³⁹ e probabilmente derivante, a sua volta, dal prototipo di Raffaello del 1504 conservato al Gabinetto dei disegni e delle Stampe degli Uffizi⁸⁴⁰(fig.36b).

La raffigurazione di santa Barbara si rivela invece interessante per una questione puramente iconografica; la martire viene infatti raffigurata mentre legge un libro sacro dinnanzi alla torre, costruita dal padre per la sua reclusione, ma appoggiata alla canna di un grande cannone che sporge in primo piano nella scena. L'iconografia canonica della santa – che si riscontra in modo piuttosto organico sia nella penisola italiana sia nel bacino artistico nord-europeo – è quello di una donna affiancata dalla torre mentre regge il libro sacro e la palma del martirio. Sebbene inizialmente si ipotizzasse una provenienza nordica di questa peculiare scelta iconografica, l'inclusione del cannone nella scena sembra invece derivare da un'opera veneziana conservata nella chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia. Si tratta del grande *Polittico di Santa Barbara*, realizzato per l'altare dei Bombardieri e dedicato alla santa, da Jacopo Palma il Vecchio tra il 1524 e il 1525 (fig. 36), che venne ideato dall'artista in virtù della denominazione della Scuola che gli commissionò l'opera; la presenza dei due cannoni nella parte inferiore della pittura di Palma, le bombarde per l'appunto, diventano dunque un carattere d'interesse per Farinati al momento della scelta dell'iconografia per la pala di Villafontana⁸⁴¹.

⁸³⁷ MARINI, 2014, p. 58.

⁸³⁸ Paolo Veronese, *San Giorgio e il drago*, 1550 ca., 407x505mm, penna e inchiostro, inchiostro diluito, matita nera, biacca su carta filigranata cerulea decolorata e virata, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 12845 F. Il disegno risulta fortemente controverso dal punto di vista attribuzionistico e ha oscillato per diversi decenni tra le figure di Giovanni Battista Zelotti e Paolo Veronese. Il più recente studio restituisce la piena autografia a Paolo Veronese, alla stregua delle considerazioni di Rearick degli anni Settanta. Si veda MARINI, 2014, pp. 58-59, scheda 1.11 e bibliografia precedente.

⁸³⁹ MARINELLI, 1988, p. 203; MARINI, 2014, p. 58.

⁸⁴⁰ Raffaello Sanzio, *San Giorgio e il drago*, penna e inchiostro, lievi tracce di pietra nera, puntinatura parziale su carta, 265x267mm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 530 E.

⁸⁴¹ È noto, grazie al *Giornale*, che nel 1576 Paolo aveva realizzato un gonfalone raffigurante *Santa Barbara, sant'Antonio e san Rocco* per la Compagnia dei Bombardieri di Verona che, nel corso del Cinquecento, trovava sede presso la chiesa di Sant'Eufemia. Lo stendardo risulta oggi perduto ma, dato che la compagnia veronese risultava dipendente da quella veneziana di originale fondazione, non è da escludere

Nell'*Annunciazione* di Salò (cat.45) si combinano i caratteri più tipicamente veneti della composizione architettonica, con il gusto formale della scuola romana: il monumentale impianto architettonico veronesiano ospita la figura della Vergine, di michelangiotesca memoria, che si ritrae dall'arrivo dell'angelo; quest'ultimo è accompagnato da una grande nube in cui i puttini incorniciano la figura di Dio, che sembra derivare dall'intreccio della tradizione veneta con un modello di scuola raffaellesca, affine alla figura dinamica di Dio che irrompe nel cielo realizzata da Perin Del Vaga nella *Caduta dei Giganti* di Genova. Impostata sullo stesso modello è anche l'*Annunciazione* (cat.57) realizzata tre anni più tardi per la chiesa di san Pietro in Monastero, dove tutt'oggi è conservata, in cui più cospicua è la presenza degli aiuti di bottega (fig. 37). Entrambe le due tele scaturiscono però dall'elaborazione della prima variazione sul tema, un dipinto realizzato nel 1557 per la chiesa dei Santi Nazaro e Celso (cat.5) , in cui è evidente la mano giovanile e ancora insicura del maestro a livello compositivo ma anche un impianto che sarà essenziale per gli sviluppi pittorici successivi di tale iconografia.

Molto interessante dal punto di vista della reiterazione iconografica nella produzione farinatesca è il caso della *Deposizione di Cristo* (cat.48) datata 1585, in cui la critica ha riconosciuto una forte componente veronesiana, derivante dal dipinto di Veronese conservato presso il Museo di Castelvechio di Verona. Sicuramente i caratteri paesaggistici sono da collegare alla ripresa del dipinto veronesiano ma ciò che mette in luce l'intreccio della componente veneta con altre matrici artistiche è la posizione assunta dal corpo senza vita di Cristo. Sebbene la ripresa del braccio pendulo, citazione della *Pietà* di Michelangelo, sia ravvisabile in entrambe le pitture, il Cristo sembra invece scaturito dal modello della decorazione di un sarcofago romano oggi conservato ai Musei Capitolini di Roma; si tratta del rilievo con *Il Trasporto di Meleagro* (fig. 38)⁸⁴² da cui derivano le più celebri raffigurazioni di tale iconografia, tra cui anche la tela di Raffaello della Galleria Borghese. Le gambe piegate a novanta gradi di Cristo derivano infatti dalla ripresa del modello originale e non dall'emulazione delle rielaborazioni dell'iconografia che Farinati aveva sicuramente potuto ammirare nell'operato di altri artisti contemporanei. Lo stesso motivo ritorna anche nel piccolo dipinto su paragone (cat.50) con una resa pittorica estremamente più drammatica, data dal fondale scuro del supporto. Sempre nell'ambito dei paragoni, produzione fortemente redditizia per la

che il modello di Palma fosse stato intenzionalmente ripreso da Paolo anche per alcune commissioni successive in cui si riprendeva l'iconografia di santa Barbara.

⁸⁴² Sarcofago raffigurante *Il mito di Meleagro*, marmo, III sec d.C., Roma, Musei Capitolini. Esiste un'ulteriore opera che mostra un modello della stessa iconografia affine a quello dei Musei Capitolini; si tratta del sarcofago con la raffigurazione del *Trasporto di Meleagro* conservato presso il Museo Nazionale dell'Umbria.

bottega, si riscontra anche una seconda iconografia di grande successo, il *Cristo al Limbo* (cat.55). Ancor più permeata di modelli romani nell'impostazione delle figure, come già era stato messo in luce durante l'analisi del disegno preparatorio (fig.39), in questa piccola pittura emerge però uno studio compositivo generale dettato, nuovamente, dai riferimenti iconografici che Paolo aveva tratto dall'opera di Dürer⁸⁴³. In questo caso si tratta di una suggestione evidente nella presenza del portale antico a bugnato, sormontato da animali grotteschi e fantastici, e dal Cristo che, impugnando nella mano un vessillo mosso dal vento, porge il braccio a un dannato "in abisso", proprio come si evince dalle due incisioni con il *La discesa agli inferi* di Albrecht Dürer⁸⁴⁴ (fig.40); questa iconografia scelta da Paolo per una serie di paragoni è di ispirazione palesemente dureriana e mette in luce un interesse multiforme dell'artista nei confronti della cultura artistica coeva di più ampia derivazione.

Di canonica impostazione veronesiana è la grande pala del santuario di Madonna di Campagna raffigurante l'*Adorazione dei pastori* (cat.66) con l'aggiunta dei personaggi arrampicati sulle grandi colonne, ancora di derivazione raffaellesca, secondo la rielaborazione giolfiniana.

Una pala di grande impatto compositivo, che si emancipa dai modelli veneti, è quella con *San Paolo folgorato sulla strada di Damasco* (cat.67) per la chiesa parrocchiale di Prun, che apre il nono decennio del Cinquecento. In un'opera permeata di cultura giuliesca, si scorge ancora una volta il cavallo desunto dalla *Battaglia di Ponte Milvio*, in secondo piano rispetto alla scena principale che vede la silhouette del santo, sostenuto da due commilitoni, tratto da due figure – una delle quali proprio il San Paolo – del Giudizio della Cappella Sistina (fig.41). A parte questo esempio in cui si riscontra una buona qualità sia compositiva che pittorica, gli anni Novanta, soprattutto per quanto riguarda le pale d'altare, mostrano un passaggio del testimone da parte di Paolo ai figli, che risulta particolarmente evidente nelle opere come il *Cristo risorgente* (cat.69), in cui i personaggi

⁸⁴³ Per una bibliografia aggiornata sulla figura di Dürer in Italia sulle incisioni che, nel corso dei secoli, sono state oggetto di grande fortuna critica si veda FARA, 1997, pp. 91-96; FARA, 2007, pp. 3-38; FARA, 2014, pp. 1-40 e bibliografia precedente; per uno sguardo generale su al rapporto tra Dürer e lo studio delle opere rinascimentali italiane si veda STRINATI, 2007, pp. 12-15 ; HERMANN FIORE, 2007, pp. 16-22; AIKEMA, 2018, pp. 19-44; DI LENARDO, 2018, pp. 101-106; per un focus sul rapporto con la pittura Veneta si veda FARA, 1997, pp. 91-96; FERRARI, 2007, pp. 45-50;

⁸⁴⁴ Esistono tre versioni della stessa tematica: Dürer riutilizza la medesima iconografia in occasione della realizzazione de *La Piccola passione* (1509 circa), de *La Grande Passione* (1510) e in una terza versione del 1512. le due più affini alla rielaborazione di Farinati sono: Albrecht Dürer, *La discesa agli inferi*, stampa, 1510-1515, New York, The Metropolitan Museum of art, inv. 22.51.5; Albrecht Dürer, *La discesa agli inferi*, 1512, New York, The Metropolitan Museum of art, inv. 59.534. 53. Per una lettura generale sulla serie de *La Piccola Passione* si veda FARA, 2007, pp. 47-48, scheda 3; per approfondire la questione de *La discesa agli inferi* si veda Fara, 2007, pp. 60-61, scheda 3p in cui si discute dell'esemplare conservato presso il GSDU. Cfr. Albrecht Dürer, *La discesa agli inferi*, incisione a bulino, 122x81mm, 1512, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni degli Uffizi, inv. 4498 st. sc.

sembrano frutto di una ripresa schematica dei modelli del maestro, con le sembianze di sagome piane senza alcun senso volumetrico. La reiterazione del pendant con il *Cristo mostrato al popolo* (cat.76) e l'*Adorazione dei magi* (cat.77) è un altro modello di grande successo per la bottega, ancora permeato, come il prototipo del 1562, dalla forte contaminazione tra pittura veneta, per l'assetto del paesaggio, e caratteri romani nella resa delle figure umane; queste due tele rispetto al primo esempio di *Cristo mostrato al popolo* mostrano però una modesta componente pittorica, legata perlopiù all'intervento dei figli. Si notano le medesime figure utilizzate nei decenni precedenti che ritornano anche nella tela con la *Vergine e i santi Onofrio e Sant'Antonio abate* (cat.83) di San Tomaso Cantuariense, in cui la critica riconosce una ripresa del Torso del Belvedere, più probabilmente ancora una matrice michelangiotesca, vista la posa delle gambe e la tensione plastica dei muscoli del corpo.

Per le tele di Piacenza (cat. 85-86-87) si riscontra un'esecuzione quasi totalmente ad appannaggio dei collaboratori di Paolo, con qualche attenzione in più nella resa della composizione del *Martirio di San Fabiano* (cat.90) in cui è evidente il tributo alla pala raffigurante *Il Martirio di San Giorgio* di Paolo Veronese⁸⁴⁵ per la chiesa di san Giorgio in Braida a Verona (fig.42). La centralità del santo inginocchiato in mezzo alla massa di aguzzini, dinnanzi a un'architettura totalmente aderente ai canoni veronesiani, e la discesa del piccolo angelo che porta la corona e la palma del martirio sono una reiterazione, secondo i canoni farinateschi, della pala del collega per la chiesa veronese; risulta molto rilevante, ai fini di confronto delle due opere, l'espedito della figura in secondo piano sulla sinistra di cui si scorge solo il viso, che volge lo sguardo verso l'alto, una fedele citazione del personaggio veronesiano con il copricapo rosso, ripreso una seconda volta da Veronese, alla fine della carriera, nella figura del san Pantaleone nella pala per l'omonima chiesa veneziana. Del gruppo di opere piacentine, anche la tela con *San Giacinto guarisce una donna muta* (cat.86) sembra ricalcare un prototipo veronesiano, la tela giovanile – di cui si conserva solo un bozzetto – con la *Resurrezione della figlia di Giairo*⁸⁴⁶ (fig. 42).

L'ultimo decennio del Seicento vede una cristallizzazione totale dei modelli pittorici e formali con l'esecuzione di tele che, pur mostrando un aspetto stilistico di stampo chiaramente farinatesco, presentano una stesura pittorica di modesta qualità, in cui l'interesse di Paolo per il filone tosco-romano viene perpetuato dai figli che,

⁸⁴⁵ Paolo Veronese, *Martirio di San Giorgio*, olio su tela, 1564, Verona, chiesa di San Giorgio in Braida.

⁸⁴⁶ Paolo Veronese, *Resurrezione della figlia di Giairo*, 1546 circa, olio su carta montato su tela, 42x37 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. 141.

evidentemente, attingevano continuamente al bacino di immagini studiate dal padre nei disegni e già utilizzate in pittura nei decenni precedenti. La *Deposizione* (cat.95) di Vangadizza è frutto di una composizione di evidente richiamo centro-italiano, che mostra forme monumentali e pose plastiche derivanti dalle invenzioni romane della prima metà del secolo. La tela si pone in netta contrapposizione con *Il Cristo morto sorretto da due angeli* (cat.97) che – pur essendo nota la storia conservativa assai problematica del dipinto – rimane un’opera dubbia da attribuire alla sola mano dell’artista, a causa delle forme fortemente bidimensionali e stereotipate che sembrano più aderenti alla resa della pittura dei figli. Anche la composizione generale appare decisamente poco affine alle invenzioni di Paolo, con la ripresa di modelli scaturiti dagli studi paterni ma sviluppati attraverso una modesta stesura del disegno e della pittura. Lo stesso discorso vale per la *Discesa dello Spirito Santo* di villa Bartolomea (cat.98) in cui il gruppo dei personaggi mostra un vero e proprio inventario delle forme più utilizzate da Paolo dinnanzi a un’architettura che non ha volume, quasi una scenografia effimera senza dimensione e colore; se paragonata alla tela con la medesima iconografia di Cadidavid (cat.102), potrebbe però emergere un discrimine qualitativo tra le due opere: nella composizione di villa Bartolomea si può ravvisare il disegno di Paolo nella resa di alcune figure, al punto da poter suggerire la mano del maestro solo per il disegno sottostante e una successiva realizzazione da parte dei figli, mentre per quella di Cadidavid risulta evidente un’esecuzione, sia compositiva che pittorica, a totale appannaggio di Orazio e Giambattista, in cui la scena risulta appiattita e scarsamente espressiva. La stessa situazione di Cadidavid si riscontra nella *Visitazione* di Tarmassia (cat.99), costruita su un impianto piramidale sproporzionato a causa della scompaginazione degli elementi architettonici e dei personaggi; ancora un volta inoltre si riutilizza il modello con “Dio tra gli angeli” che era stato adoperato da Paolo nelle due *Annunciazioni* di Salò e di san Pietro Martire a Verona.

L’opera che chiude il catalogo dell’artista – almeno per quanto riguarda le tele che hanno una datazione identificabile – e che mostra ancora una partecipazione di Paolo alla stesura della composizione, è senza dubbi la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di San Giorgio in Braida (cat.107) in cui si riscontra, ancora una volta, un’impostazione tratta da un disegno di un’artista dell’ambito raffaellesco; la composizione risulta affine a quella del dal foglio raffigurante lo stesso soggetto di Bartolomeo Ramenghi⁸⁴⁷ (fig.43) – pittore bolognese che, secondo quanto riportato da Vasari, lavorò per un periodo a Roma come

⁸⁴⁷ Bartolomeo Ramenghi, *La Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (recto), penna e inchiostro, acquerello bruno e biacca su carta ocre, Louvre, Cabinet de dessin, inv. 4283.

allievo di Baldassarre Peruzzi – in cui la scena, ambientata in paesaggio bucolico e arioso, ruota attorno alla figura di Cristo che compie il miracolo dinnanzi a un gruppo di soggetti festanti e dinamici, che si muovono nella scena formando un ampio semicerchio centrale. L'elemento che maggiormente mette in collegamento le due opere è, senza ombra di dubbio, il personaggio abbarbicato al tronco dell'albero sulla sinistra, punto di riferimento per Farinati per la realizzazione dell'analogo figura nella tela per san Giorgio in Braida e rielaborazione del modello raffaellesco con i personaggi arrampicati sulle grandi colonne marmoree delle stanze vaticane.

Sebbene dunque il primo quinquennio del Seicento sia caratterizzato da una serie di esecuzioni in cui la mano di Paolo sembra ormai assente, l'acquisizione di un modello centro-italiano per la resa di questa grande opera religiosa non può che celare l'intervento del maestro, almeno nella scelta e nella resa compositiva.

Conclusioni

Da questo *excursus* stilistico e compositivo sulla produzione del maestro, che spesso ha visto trattare in modo incerto l'attribuzione di opere ormai da decenni ritenute dalla critica interamente di mano di Paolo, evidenzia l'esistenza di un'organizzazione serrata del lavoro di bottega e una visione lungimirante del maestro sulle dinamiche di produzione, come già era stato messo in luce nella disamina dei disegni.

Come emerge in maniera più palese dall'anovero delle opere pittoriche – dal momento che, rispetto ai disegni, si è potuto fare riferimento all'intero *corpus* dell'artista – la prassi era legata alla gerarchia interna della bottega in materia di esecuzione grafica e pittorica, che non dipendeva solamente da una questione generazionale dei tre membri dell'attività, ma soprattutto dalle endemiche capacità artistiche di ognuno di essi. Risulta evidente come Paolo avesse impostato la sua carriera sullo studio del disegno che l'aveva portato, nel corso degli anni di formazione, a eccellere in questo campo rispetto a una minore abilità nella stesura pittorica. Benché inizialmente egli fosse costretto a trattare ognuno degli *step* produttivi con le proprie forze, con il progressivo inserimento di Orazio in bottega – si potrebbe ipotizzare già agli albori degli anni Settanta – e, in un secondo momento di Giambattista, si assiste a una graduale suddivisione dei compiti, che sfociò nella completa dedizione di Paolo alla fase creativa e una maggior partecipazione dei figli all'esecuzione delle pitture. Questa situazione rende complessa la certa attribuzione delle opere al solo maestro nel momento della maturità artistica, in quanto le tele divennero un prodotto della "bottega" intesa come entità produttiva unica,

che portava sì la firma del maestro ma un valore simbolico che andava oltre il mero riconoscimento della specifica mano che lo aveva prodotto.

La bottega di Paolo era dunque una vera e propria fucina di immagini, in cui l'unicità del prodotto era data dallo studio e dalla rielaborazione dei modelli della contemporaneità, quegli stessi modelli che avevano dato vita all'ecclettica cultura cinquecentesca della maniera. L'idea di rendere un'opera allo stesso tempo adeguata ai canoni locali ma senza mai abbandonare uno spirito di ricerca "internazionale" – con l'esaltazione dei grandi artisti italiani che avevano scritto la storia del secolo nei palazzi pontifici a Roma, come Raffaello e Michelangelo, e in ugual modo la citazione a personaggi di grande apertura artistica e culturale come Dürer – aveva reso i suoi frutti, portando la bottega a ottenere non solo un ingente guadagno economico, ma soprattutto un aspetto cosmopolita, in un ambiente provinciale come era quello veronese.

L'aspetto di indagine economica si focalizza dunque, non tanto sulla comparazione degli introiti dell'atelier o del rapporto con una committenza di rango elevato in città, ma sull'aspetto meramente gestionale dell'attività, che era imperniata sul concetto di produzione seriale – molto contemporaneo – di immagini largamente conosciute e diffuse, sfruttando dunque lo spirito di innovazione del secolo a vantaggio della politica locale di produzione. La disamina delle opere di maggior interesse – anche se, seguendo il *fil rouge* messo in luce dallo studio, è possibile leggere ognuna delle opere del catalogo secondo i canoni di reiterazione – ha portato dunque alla ricostruzione dell'album dei modelli di Paolo, avvicinando l'osservatore alla dimensione dell'artista attraverso lo studio di quelli che erano stati i materiali di lavoro del pittore nel corso del secondo Cinquecento.

4.6 Caso studio: la Vocazione di san Nazario



4.6.1 Descrizione

Il piccolo dipinto monocromo di collezione privata (cat. 110) è stato realizzato su una tela di modeste dimensioni e raffigura la medesima iconografia di una delle quattro grandi opere del presbiterio della chiesa di San Nazaro e Celso a Verona. La scena mostra la *Vocazione di san Nazaro* (cat.28), secondo una costruzione compositiva di grande effetto scenografico, che emerge sia nel grande che nel piccolo formato. Essa ritrae una delle vicende cardine della storia del santo, ovvero il momento in cui avviene la conversione di Nazaro, giovane legionario romano, di credo pagano dinnanzi ai genitori a un cospicuo gruppo di personaggi inseriti in una ariosa cornice architettonica.

4.6.2 Storia conservativa

Dall'analisi del *Giornale* non emergono notizie sulla realizzazione o sulla commissione di quest'opera ma, com'è noto, il registro di bottega riporta in maniera molto parziale le vendite, annoverando al suo interno solo un'esigua parte delle opere attribuibili all'artista. Attualmente l'opera è conservata presso una collezione privata, dopo una serie di passaggi collezionistici avvenuti nel corso della seconda metà Novecento. L'opera risulta essere stata battuta all'asta da Christie's a Londra nel 1965⁸⁴⁸ e in seguito da Sotheby's a Londra il 1971⁸⁴⁹, dopo una breve permanenza nella collezione Samuel. Il dipinto risulta inoltre schedato nel catalogo della Fondazione Zeri che riporta una prima attribuzione – del 1965 – a Paolo Veronese e segnala il conseguente aggiornamento della stessa a Paolo Farinati nel 1971, con il secondo passaggio all'asta. La fotografia della Fondazione Zeri inoltre riporta una scritta a matita sul retro dell'immagine, autografa di Federico Zeri, che annota “cfr. Verona, S.ta Maria in Organo”⁸⁵⁰. Lo studioso aveva dunque individuato che tale iconografia apparteneva alla serie di grandi tele realizzate da Paolo per le chiese veronesi ma non aveva identificato la corretta collocazione dell'opera che, come è stato sottolineato in precedenza, mostra la ripresa di uno dei quattro dipinti del presbiterio della chiesa dei Santi Nazaro e Celso. Per completare la provenienza collezionistica del dipinto è inoltre da segnalare che la tela riporta sul verso la scritta “H. G. Murray Stewart”, identificabile con Horatio Granville Murray Stewart, collezionista britannico della seconda metà dell'Ottocento⁸⁵¹.

⁸⁴⁸ L'opera è stata battuta all'asta da Christie's Londra il 4 giugno 1965, con il numero di lotto 127.

⁸⁴⁹ L'opera ritorna sul mercato antiquario pochi anni dopo e viene battuta all'asta da Sotheby's Londra il 16 giugno 1971, con il numero di lotto 55.

⁸⁵⁰ Si veda il fascicolo su Paolo Farinati n.3, scheda 31351, busta 0356 Pittura italiana sec. XVI. Venezia, Verona, Bologna, Fondazione Zeri

⁸⁵¹ Horatio Granville Stewart (1834-1904) fu un importante proprietario terriero britannico di metà Ottocento che investì parte della sua fortuna in una vasta collezione di opere d'arte tra cui si annovera anche la piccola tela monocroma di Farinati. World Biographical Information System ad vocem *Horatio Gamville Murray Stewart*; BATEMAN, 1883.

4.6.3 Lettura iconografica

La scena si presenta molto articolata dal punto di vista della composizione: dinnanzi a un fondale giocato sulla costruzione di una scenografia architettonica, che mostra antiche vestigia romane in rovina e statue di idoli pagani, si svolge il momento della conversione del giovane sotto lo sguardo benevolo della madre Perpetua mentre, alle spalle del corteo, il padre Africano compie un sacrificio⁸⁵². La scelta compositiva risulta piuttosto efficace dal punto di vista formale ma il dipinto appare particolarmente interessante soprattutto dal punto di vista della ricerca di un messaggio moraleggiante: in pieno periodo di Controriforma infatti, la giustapposizione dell'immagine rude e primitiva delle credenze e delle pratiche pagane alla profondità e alla solidità della vera fede – quella cristiana – diviene motivo di grande successo non solo per la committenza di matrice religiosa e pubblica ma anche di quella laica e privata. Delle quattro iconografie realizzate per la chiesa dei benedettini infatti, questa sembra la più adatta a divenire anche oggetto di devozione privata, proprio in virtù del valore morale endemico alla tematica, di grande attualità nella seconda metà del Cinquecento. È chiaro che, vista la reiterazione della tematica secondo la medesima iconografia, questo modello compositivo doveva avere riscosso grande successo a Verona, in seguito alla rivelazione delle tele di San Nazaro avvenuta nel 1575. Questa affermazione è supportata dalla comparsa sul mercato antiquario, nel 2013, di un piccolo dipinto a colori raffigurante proprio la *Vocazione di San Nazaro*⁸⁵³, che fu battuto all'asta da Sotheby's New York con un'attribuzione a Paolo Farinati. L'iconografia raffigurata è la medesima della grande tela veronese e di quella monocroma di più piccole dimensioni.



Attribuito a Paolo Farinati, *Vocazione di San Nazaro*, olio su tela, 96,5x147 cm, collezione privata

⁸⁵² PIETROPOLI, 2005, p. 223.

⁸⁵³ L'opera è stata battuta all'asta da Sotheby's a New York il 6 giugno 2013.

Dal punto di vista dell'analisi tecnica, il dipinto presenta diverse criticità conservative, dal momento che la pellicola pittorica appare caratterizzata da diverse lacune e da uno stato generale della pittura particolarmente problematico. Il colore risulta abraso soprattutto nella parte sottostante, forse a causa di una pulitura eccessivamente invasiva, e le tinte delle campiture colorate appaiono scurite e virate. Ma non è solo la questione tecnica a intralciare l'attribuzione dell'opera al maestro veronese: la composizione infatti pare leggermente sproporzionata rispetto non solo a quella originale della tela della chiesa di San Nazaro e Celso ma anche a confronto con la piccola pittura monocroma di collezione privata. Sembra dunque difficile riconoscere nell'opera la mano di Paolo anche se, di certo, si tratta di una copia tratta da una delle tele autografe farinatesche o da un disegno del maestro.

Più probabile appare dunque l'attribuzione ai collaboratori della bottega; si potrebbe infatti riconoscere nel disegno di alcuni soggetti e nella stesura del colore la mano del figlio Orazio – più problematico è il riconoscimento della mano di Giambattista che sembra non raggiungere mai la piena autonomia artistica – le cui realizzazioni, che appaiono nettamente più stereotipate rispetto a quelle paterne, mostrano una resa plastica piuttosto irrealistica soprattutto nella muscolatura dei corpi, come si riscontra nell'uomo accovacciato in primo piano sulla sinistra. La storpiatura dei visi e delle espressioni nei volti di alcuni personaggi – si vedano il bambino in fasce sulla sinistra, le figure di sfondo o il personaggio appoggiato al bastone a destra – porterebbero a pensare che questa tela sia quindi una copia, realizzata in modo seriale dal figlio grazie alla reiterazione esatta del modello di Paolo, mantenendo in maniera più credibile possibile sia i caratteri stilistici che quelli cromatici riscontrabili nella prima realizzazione di tale composizione.

Ciò che risulta però essenziale ai fini dello studio non è tanto la questione meramente attributiva, quanto l'identificazione di numerose copie da dipinti farinateschi, di matrice prettamente seriale, che dimostrano quanto celebri fossero divenuti i modelli di Paolo in città e a che punto si fosse spinta la richiesta della committenza che ricercava non più la creatività artistica del pittore ma il suo segno distintivo attraverso la reiterazione di composizioni ben note al pubblico locale; il più delle volte il catalogo accoglie infatti opere di qualità modesta, eseguite con una scarsissima partecipazione di Farinati alla realizzazione del dipinto ma contraddistinte dalla firma dell'artista o dalla chiocciola distintiva che rendeva l'opera riconoscibile e identificabile.

4.6.4 Analisi non invasive

L'opera è stata realizzata dall'artista su una tela di lino con armatura a saia di piccole dimensioni – circa 31x74 cm – e adoperando la tecnica della pittura a olio a monocromo, fino a questo momento riscontrata in maniera predominante nella produzione ad affresco, senza altri concreti riscontri nel *corpus* di opere su supporto mobile. La tavolozza infatti sembra presentarsi invariata rispetto a quella adoperata da Farinati per l'esecuzione degli affreschi con le *Storie di Giuditta e Oloferne* di palazzo Sebastiani a Verona, i cui partimenti, strappati nel corso dell'Ottocento, sono stati studiati mediante le analisi XRF dal laboratorio LANIAC dell'Università di Verona in occasione del restauro delle tele, realizzato dallo studio Cristani entro il 2013⁸⁵⁴. Le analisi sulla pellicola pittorica, sebbene alla vista si presenti piuttosto povera e degradata a causa dello strappo, mostrano l'utilizzo di una limitata gamma di pigmenti da parte dell'artista tra cui l'ocra gialla e rossa e le terre d'ombra bruciata per le parti più scure e ombreggiate⁸⁵⁵. La gamma cromatica degli affreschi è, a prima vista, assolutamente aderente a quella ravvisabile sulla piccola tela anche se, considerando la differenza di tecnica utilizzata e prendendo in considerazione i risultati delle analisi realizzate sui dipinti del Museo di Castelvecchio, si potrebbe pensare che, accanto all'ocra, fosse stata utilizzata anche la lacca bruna animale, presente nelle aree d'ombra dal tono brunastro delle tele esaminate mediante l'XRF. Per quanto riguarda i tocchi di luce, sempre in virtù dell'adattamento dei materiali alle variazioni della tecnica, se nell'affresco è stato rilevato l'uso del bianco San Giovanni – che non reagisce all'azione caustica della calce spenta dell'intonaco – per la pittura su tela si identifica invece la presenza di pennellate di biacca, utilizzata ampiamente dall'artista non solo nella pittura su tela ma anche nella resa luministica dei disegni su carta.

La pellicola pittorica – che mostra una stesura dell'impasto del colore sottile e omogenea, in cui non si evidenziano pennellate materiche – è caratterizzata da una crettatura maggiormente visibile nelle zone d'ombra ma, in generale, la conservazione del colore si può definire piuttosto buona e uniforme; a differenza di molte opere dell'artista, non sussistono cadute di colore che lasciano intravedere la preparazione della tela anche se, soprattutto visto il tono bruno-rossastro che caratterizza l'intera composizione, si può ipotizzare che anche in questo caso Farinati abbia sfruttato una preparazione a mstica

⁸⁵⁴ Per la storia conservativa dell'opera si veda ADAMI 2013-2014 (in particolare a pp. 73-87 per le questioni puramente tecniche). I risultati delle analisi realizzate sui partimenti dell'affresco strappato sono stati inoltre analizzati da FORMAGGIO 2013-2014.

⁸⁵⁵ ADAMI 2013-2014, p. 80.

a abbia lavorato a risparmio per quanto riguarda i personaggi di fondo, poco caratterizzati nei volti e bidimensionali rispetto ai soggetti in primo piano.

Nonostante la resa plastica dei corpi di alcuni dei personaggi – soprattutto quelli in secondo piano, tra le colonne del porticato – mostri la compartecipazione alla realizzazione dei collaboratori di Paolo, lo studio dei chiaroscuri e la pennellata precisa ma nervosa suggeriscono la presenza della mano del maestro almeno per quanto riguarda la scena in primo piano.



La pennellata precisa e veloce è particolarmente evidente nei dettagli luminosi delle vesti, realizzati con i tocchi di biacca che rendono il dipinto un prezioso oggetto decorativo da osservare ad una distanza ravvicinata per poterne apprezzare la raffinata esecuzione.



In questo particolare è evidente la presenza della crettatura sulla pellicola pittorica e la stesura sottile della preparazione e del colore che lascia intravedere la trama della tela.

Dal momento che l'iconografia mostra un modello reiterato rispetto a un originale di più grandi dimensioni, è stato deciso di indagare, attraverso le analisi riflettografiche, il disegno sottostante alla pellicola pittorica, al fine di comprendere al meglio la procedura di riproduzione di una composizione già nota al maestro e già collaudata su tela. Le analisi sono state svolte da Paola Artoni del LANIAC con l'ausilio della camera riflettografica Osiris che ha permesso di rilevare l'*underdrawing* dell'opera in maniera chiara e omogenea. Le riflettografie sono state svolte in un primo momento sulla totalità della composizione e, in secondo luogo, per focalizzare in maniera più chiara i particolari, con una ripresa più ravvicinata prima sull'area destra della tela e in seguito su quella sinistra.



Riflettografia dell'intera composizione.

Innanzitutto sono ravvisabili tre piccole reintegrazioni di restauro: una nella parte in alto a destra della composizione in corrispondenza delle colonne centrali, la seconda nella zona superiore della colonna di sinistra e la terza a fianco della testa del personaggio barbuto – forse un autoritratto di Paolo vista la somiglianza con quello ormai accertato presente nel *Battesimo di San Nazario impartito da San Lino* (cat.26) – che si staglia dietro l'animale; le integrazioni delle lacune appaiono come piccole macchie scure avulse dalla stesura originaria del colore proprio a causa della scarsa trasparenza del pigmento utilizzato per il risarcimento della caduta. Sono però evidenti anche altre zone in cui la pittura originale sembra essere stata ripassata con un pigmento che reagisce all'IR con la stessa colorazione grigio-nerastra delle piccole reintegrazioni di restauro.

La mancata trasparenza del colore all'infrarosso si riscontra principalmente nelle vesti dei personaggi centrali, nel tendaggio che scende dall'architettura al centro, nella parte inferiore della statua e nella colonna sulla sinistra e, infine, nella manica del personaggio sulla destra che indica il santo inginocchiato.



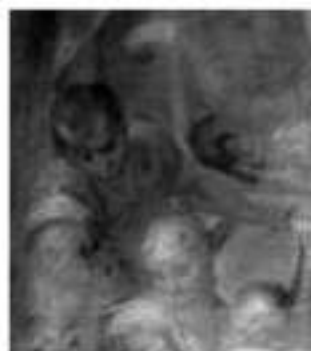
Particolare in luce visibile

Particolare all'infrarosso

Ad una visione ravvicinata la risposta alle analisi di queste aree e di quelle relative ai reintegri dei restauri si rivela identica, portando a ipotizzare che queste zone siano state interessate da una serie di ridipinture avvenute in sede di restauro. In effetti, se si esamina il colore corrispondente a queste aree in luce visibile emerge la disomogeneità della stesura dell'impasto e dell'aspetto cromatico di quelle che possono essere identificate come ridipinture più tarde rispetto alla stesura originale. Ad esempio, se si confronta in luce visibile il colore utilizzato per rendere l'ombra del ginocchio o del pannello della veste del personaggio riconosciuto come l'Africano, il padre di Nazaro, con quello adoperato per eseguire la zona in ombra della colonna retrostante, i due bruni sembrano identici dal punto di vista della tonalità e dell'intensità cromatica. Muta però la questione se le due campiture, alla vista identiche, vengono messe a confronto nell'immagine all'infrarosso: se il ginocchio e la veste risultano totalmente opachi in riflettografia, il bruno della colonna è invece trasparente all'IR, dato che sembrerebbe confermare l'utilizzo di due colori in apparenza simili ma diversi tra loro per composizione.



Particolare in luce visibile



Particolare in infrarosso



Particola con Africano in luce visibile



Particola con Africano all'infrarosso

L'identificazione di integrazioni pittoriche di restauro e di ridipinture sembra essere in linea con quelli che sono i caratteri tecnici e conservativi riscontrati durante la campagna di indagini non invasive del 2010 sui dipinti del Museo di Castelvecchio. In tale occasione era stata infatti individuata la presenza di numerose cadute di pellicola pittorica dovute alla stesura, da parte di Farinati, di uno strato di preparazione eccessivamente sottile, che non permetteva l'aggrappo del colore. Non sorprende dunque che il buono stato di conservazione della pellicola pittorica della piccola tela monocroma sia, almeno in parte, dovuto all'integrazione delle lacune che, probabilmente, negli anni si erano formate nelle zone di minor adesione del colore alla preparazione. Nel complesso il dipinto conserva, in larga parte, la pellicola pittorica originale.

Il disegno soggiacente si presenta piuttosto sommario per alcuni soggetti e maggiormente caratterizzato per altri ma stilisticamente omogeneo, realizzato a mano libera – anche per quanto riguarda gli elementi architettonici – con linee morbide e leggere eseguite a pennello grazie a un medium liquido che delinea i contorni delle figure e, in maniera schematica, alcuni particolari dei volti.



Particolare della zona sinistra del dipinto all'infrarosso

La sottile linea dell'*underdrawing* è particolarmente visibile nei contorni della lira del personaggio centrale e nella donna accovacciata sulla sinistra che culla un bambino in fasce; sui panneggi dell'abito che avvolge le gambe della figura femminile sono anche ravvisabili la stesura di numerose linee ravvicinate, sottili e parallele, che segnavano le zone di ombra da riprodurre in un secondo momento con il colore. La totale assenza di pentimenti realizzati in corso d'opera dimostra che la realizzazione di questa tela si inserisce perfettamente all'interno del filone di produzione seriale della bottega, con la ripetizione di un'iconografia ben conosciuta dal pittore che non necessitava di un disegno sottostante particolarmente articolato o di modifiche di perfezionamento durante la realizzazione, dal momento che l'esito finale del dipinto era noto grazie alle numerose redazioni della medesima composizione, la prima delle quali riconoscibile nella tela di San Nazaro e Celso datata 1575.

5. La pittura murale

La produzione di pittura murale di Paolo Farinati e della sua bottega chiude la disamina sull'artista proposta da questo lavoro ricerca, non in virtù di una minor rilevanza tecnica rispetto al resto del *corpus* di opere analizzato, ma piuttosto come collettore di tutte quelle questioni stilistiche che sono emerse dallo studio dei disegni e delle pitture su supporto mobile.

Si vedrà infatti come il ventaglio di tipologie stilistiche afferenti alla categoria degli affreschi siano state, fin dagli albori della formazione del pittore, il segnale dell'apertura del maestro a una serie di suggestioni che si distaccavano dal ristretto ambito stilistico e formale veronese, e rivolte all'approfondimento delle forme compositive provenienti dall'ambito centro-italiano legato, in particolare, alle manifestazioni artistiche spiccatamente permeate di cultura manierista di matrice tosco-romana.

Le problematiche di analisi di questa tipologia produttiva sono spesso legate alla carenza di materiale fotografico esistente e alla difficoltà di accesso agli edifici privati in cui si conservano le opere⁸⁵⁶. Nel caso di cicli strappati e staccati è inoltre difficile poter risalire alla stesura del disegno soggiacente, che sovente consente di riflettere sulle più comuni pratiche di riporto utilizzate dal pittore e dai suoi collaboratori. Al fine di ovviare ai limiti imposti dalla natura delle opere, dalla loro conservazione e dalla scarsa documentazione archivistica esistente, si è dunque scelto di perseguire il metodo interdisciplinare scelto per questa ricerca per delineare il quadro generale sulla produzione ad affresco di Farinati, incrociando i dati tecnico-artistici ai risultati derivanti dalle analisi riflettografiche.

Oltre alla rilettura dei materiali riguardanti le fasi esecutive dei grandi apparati a fresco farinateschi, scaturiti da studi precedenti, sono state svolte, in occasione del lavoro di ricerca, le analisi riflettografiche su alcuni particolari del ciclo derivante da una piccola sala di palazzo Guarienti ai Filippini, oggi conservati presso il museo degli affreschi di Verona. La campagna è stata svolta da Paola Artoni del laboratorio LANIAC dell'Università di Verona, grazie alla strumentazione all'avanguardia del centro.

⁸⁵⁶ Tale situazione si è presentata, in particolare, nel caso di palazzo Moneta a Belfiore dove si conserva un ciclo a fascia farinatesco raffigurante le *Storie di Alessandro e di Dario*, essenziale per la ricostruzione della prassi di reiterazione delle iconografie e dei modelli nella bottega, che non è stato però possibile analizzare nel contesto del catalogo dell'artista proprio a causa dell'inaccessibilità e dello stato di totale abbandono dell'edificio. Di grande aiuto, per ricostruire almeno in parte la struttura generale dell'affresco, sono state le fotografie, realizzate in occasione di una campagna di restauro dell'edificio, messe a disposizione dall'Architetto Fabrizio Tavella. È stato possibile risalire all'esistenza di questi materiali grazie al prezioso aiuto di Giulio Zavatta e Graziana Tondini, che hanno seguito con assiduo interesse le fasi di ricerca.

Sono stati inoltre di grande importanza i materiali messi a disposizione dal medesimo centro diagnostico afferenti alla campagna di indagini non invasive svolta nel 2013 sul ciclo strappato raffigurante *Le Storie di Giuditta*, proveniente da palazzo Sebastiani di Verona e oggi di proprietà dei Musei Civici della città, che è stato depositato presso la sala di lettura C della Biblioteca Civica di Verona in seguito all'articolato restauro.

Nell'ambito della ricostruzione di un catalogo delle numerose testimonianze ad affresco attribuite a Paolo Farinati nel secolo scorso – in qualche caso scomparse a causa del deterioramento conservativo – è stato inoltre possibile approcciare la problematica della ricostruzione di apparati non più leggibili ma strettamente esplicativi per un inquadramento delle questioni iconografiche della produzione dell'artista.

5.1 La tecnica

L'analisi dei caratteri identitari della tecnica utilizzata dall'artista per eseguire le opere di ad affresco deve essere compiuta innanzitutto mediante lo studio dell'*underdrawing* delle pitture murali, al fine di comprendere a fondo le modalità di riporto del disegno e con quale precisione le linee guida venivano riprodotte sull'arriccio; in secondo luogo, lo studio e l'esame della pellicola pittorica da una prospettiva fortemente ravvicinata, sono risultati essenziali per mettere in luce l'andamento delle pennellate e le modalità di utilizzo del colore da parte dell'artista e dei suoi collaboratori. Essendo tale pratica di gran lunga problematica, dato che la gran parte delle decorazioni murali farinatesche si trovano a diversi metri d'altezza, è stato possibile riassumere la prassi esecutiva di Paolo e della bottega osservando con attenzione i materiali di restauro, i referti di alcune campagne di indagini non invasive e la pellicola pittorica di una ristretta cerchia di cicli accessibili, tra cui si annoverano la *Cavalcata di Carlo V* di palazzo Quaranta, le *Scene allegoriche e mitologiche* di palazzo Guarienti oggi al museo Cavalcaselle, le *Storie di Giuditta* di palazzo Sebastiani e le *Storie di Alessandro* di palazzo Fregoso.

Procedendo secondo la stratificazione dell'opera, dall'arriccio fino alla superficie della pittura, è necessario iniziare la disamina della tecnica analizzando i pochi esempi di disegno soggiacente conosciuti; innanzitutto si rivela essenziale l'analisi delle sinopie della *Cavalcata di Carlo V* di palazzo Quaranta (cat. A13), portate alla luce in seguito allo strappo dei sette partimenti del ciclo, eseguito da Ferruccio Bragantini probabilmente nel torno d'anni compreso tra il 1953 e il 1965⁸⁵⁷.

⁸⁵⁷ La questione viene trattata da PERETTI, 1988, pp. 57-79, con un focus sull'aspetto stilistico e compositivo dell'opera e aggiornata dallo stesso autore in occasione della mostra del 2005 sull'artista (PERETTI, 2005, pp. 190-193, scheda 178).

Il disegno venne realizzato sul supporto dall'artista con un segno veloce, molto sommario nelle forme ma allo stesso tempo sicuro e sinuoso, eseguito mediante l'utilizzo di un medium liquido, con una tecnica affine a quella ravvisabile in alcuni disegni di studio compositivo, in cui si riscontrano figure delineate attraverso una semplice linea di contorno morbida e fluente⁸⁵⁸, senza alcuna definizione dei particolari (fig.1). La sinopia è inoltre iscritta in un reticolo geometrico che conferma ciò che già era stato messo in luce dallo studio dei disegni: la tecnica prediletta da Paolo – per riportare il disegno sul supporto su cui doveva essere realizzata la pittura – era la copia in scala, che permetteva all'artista di studiare complessivamente la composizione sui fogli, lavorando contestualmente sui dettagli e sulla resa del chiaroscuro; i disegni divenivano infatti lo strumento necessario al coinvolgimento dei collaboratori nell'esecuzione pittorica, acquisendo il ruolo di “canovaccio” per i figli preposti alla stesura della composizione e della pittura che, non potendo godere della piena autonomia inventiva e compositiva, necessitavano di linee guida da parte del maestro. Si ritrovano inoltre all'interno della composizione, o a ridosso del bordo inferiore del disegno, alcune indicazioni scritte a mano da Paolo che specificano le indicazioni cromatiche più appropriate all'esecuzione dell'opera.

La possibilità di definire parte dell'iter produttivo e tecnico dei cicli ad affresco è data, nel caso di palazzo Quaranta, dalla conservazione di un gruppo di disegni attribuiti a Paolo e riferibili al progetto ideativo della *Cavalcata di Carlo V* – collocati presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco⁸⁵⁹ – dalla salvaguardia dei partimenti di pittura murale staccati e dalla presenza di cospicui lacerti di sinopia, su cui poter ragionare in relazione al progetto iniziale.

I disegni su carta realizzati da Paolo come progetti per la pittura murale presentano, come si è spesso riscontrato durante lo studio della grafica, un grado di finitura piuttosto elevato, con una sovrapposizione di tecniche che rende possibile la definizione precisa dei volumi e dei chiaroscuri, con una particolare attenzione alla resa dei diversi piani prospettici, essendo ricorrente nel ciclo l'utilizzo di personaggi in abisso. Questi progetti, di chiara mano del maestro, sono piuttosto fedeli alla composizione dell'affresco finito e possono essere intesi, in virtù della finitura, della tecnica e delle indicazioni autografe

⁸⁵⁸ Il paragone immediato è quello con il foglio conservato alla Morgan Library di New York, in cui vengono raffigurati due pastori inginocchiati, probabilmente uno studio per il personaggio inginocchiato sulla destra della pala con l'*Adorazione dei pastori* (cat.66) della chiesa di Madonna di Campagna. Si veda il capitolo sul disegno di questa ricerca e la fig. 4 e 23b dell'apparato di immagini del terzo capitolo.

⁸⁵⁹ I disegni sono stati studiati e riprodotti in un prezioso contributo riguardante i cicli cinquecenteschi raffiguranti la *Cavalcata di Carlo V* presenti nei palazzi Roldi a San Pietro Incarnario, Fumanelli a Santa Maria in Organo Quaranta a Sant'Egidio e attribuiti rispettivamente a Domenico Brusasorci, Jacopo Ligozzi e Paolo Farinati. Per un focus su Farinati a palazzo Quaranta si veda PERETTI, 1994, pp. 59-69.

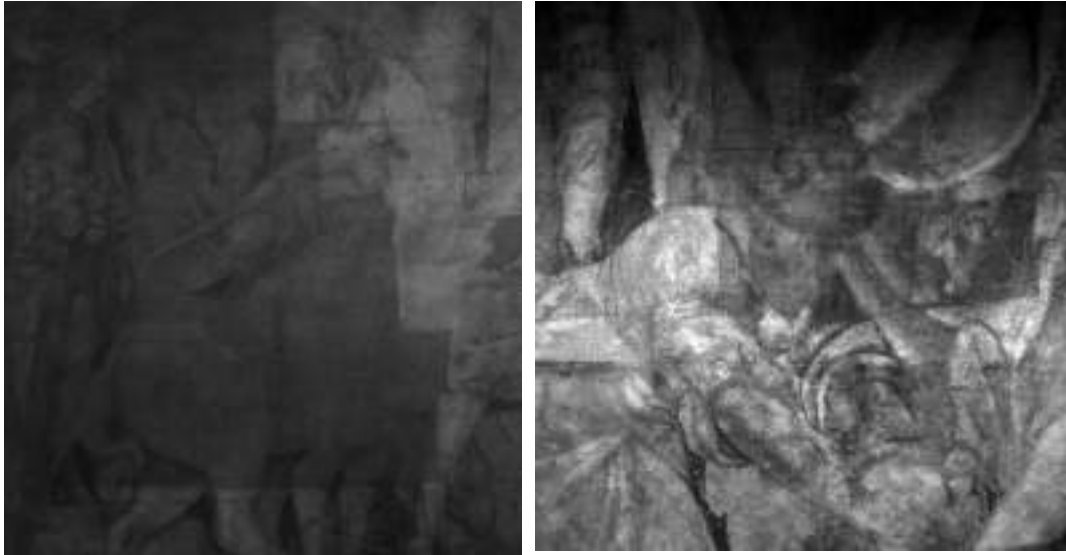
sulle scelte cromatiche, come i modelli di bottega dell'artista, conservati con molta probabilità nell'album dei prototipi più volte ricordato dallo stesso Paolo. Lo strumento mancante che si pone tra il disegno di Monaco e la sinopia, ancora oggi visibile nel palazzo veronese, è il disegno caratterizzato dal reticolo di riporto, sicuramente scartato dopo la realizzazione come materiale di scarso interesse artistico e, molto probabilmente, in virtù della consunzione legata alle pratiche di cantiere.

Il raffronto tra l'affresco e la sinopia mette però in luce alcune peculiarità legate alla prassi esecutiva dell'opera, che potrebbero avvalorare l'intervento puntuale del maestro rispetto a quello più diffuso dei figli: nella zona in cui si svolge la scena più importante del ciclo – il passaggio dell'imperatore e del papa sotto il baldacchino – si nota un'indiscussa accuratezza nella realizzazione dei personaggi, delle effigi e dei paramenti, che suggerisce il riconoscimento della mano del capobottega. Tale ipotesi sembra inoltre avvalorata dal confronto della medesima scena nel disegno, nella sinopia e infine nella pittura ad affresco; se il disegno si presenta articolato e dettagliato come da prassi, la sinopia, rispetto all'esecuzione dell'intero partimento, risulta inspiegabilmente più sommaria, eseguita con un segno approssimativo e veloce, un semplice abbozzo dei contorni delle figure riportati in scala. Infine la stesura pittorica, come preannunciato, si mostra di grande raffinatezza con un'attenzione al movimento delle nappe del baldacchino, alle decorazioni dei partimenti, alle espressioni dei volti e, in generale, alla resa volumetrica, con qualche modifica rispetto al progetto ravvisabile su carta. Non è dunque da escludere che nell'area di maggior interesse del ciclo, in corrispondenza della scena che l'occhio dell'osservatore avrebbe cercato nella calca del corteo, Farinati abbia scelto di agire in prima persona, lasciando intervenire i collaboratori nelle zone meno rilevanti. Questo spiegherebbe la natura abbozzata della sinopia rispetto all'articolazione più complessa corrispondente al resto della composizione, dal momento che risulta improbabile che il maestro avesse bisogno, come era invece più probabile per i figli, di una dettagliata riproposizione del proprio progetto, potendo permettersi, anche in corso d'opera, eventuali cambiamenti della prima idea scaturita dalla sua penna.





Al fine di sottolineare in maniera ancora più chiara la distanza esistente tra un progetto in cui è evidente la cospicua partecipazione del maestro rispetto a una maggior delegazione ai collaboratori, è possibile confrontare la sinopia di palazzo Quaranta con le parti meglio conservate dei partimenti del fregio con *Le Storie di Giuditta* di palazzo Sebastiani. Grazie alle riflettografie realizzate nel 2013 dal LANIAC, emergono ancora, dopo le drammatiche manovre di strappo ottocentesco, alcuni lacerti della sinopia della pittura monocroma. I segni sono visibili soprattutto nella parte inferiore della figura di Oloferne a cavallo e nelle braccia di Giuditta e dell'ancella intente a nascondere il capo reciso del generale in un sacco. L'*underdrawing*, rispetto a quello della *Cavalcata*, risulta meno fluido e sinuoso, eseguito con un tratto più marcato e vacillante, che delinea non solo un generico contorno delle figure ma anche le pieghe dei drappi e dei tessuti con estrema perizia, quasi fosse ricalcato su un modello dettagliato. Si sottolineano addirittura i dettagli delle articolazioni del cavallo e la forma degli zoccoli degli animali.



Tenendo conto del periodo di esecuzione tardo del ciclo di palazzo Sebastiani, databile 1587-1588, della minore rilevanza della pittura monocroma rispetto al fregio principale del palazzo – quello con *Le Storie di Ester*, realizzato a colori nel salone principale dell'edificio – e dello studio del ciclo che aveva portato già in precedenza a definire il lavoro come frutto di una collaborazione di Paolo con la bottega, non è da escludere un ampio intervento di Orazio e Giambattista anche nella stesura della sinopia su un precedente progetto del padre. Sebbene il livello conservativo impedisca una lettura omogenea dell'opera, anche i lacerti del fregio monocromo con *Le Storie di Dario e Alessandro*, posto nel registro inferiore del salone di palazzo Quaranta che ospitava la *Cavalcata di Carlo V*, sembrano suggerire una prassi di esecuzione simile a quella finora ipotizzata. I contorni delle figure, che evidenziano parte della sinopia, mettono in luce un disegno piuttosto articolato, attento ai dettagli degli abiti e agli effetti dei drappaggi, forse finalizzato alla guida dei giovani collaboratori.

Al fine di integrare le informazioni estrapolate dalle sinopie fino a questo momento esaminate, si è dunque deciso di eseguire una campagna di indagini non invasive su alcune porzioni dell'affresco con *Scene allegoriche* provenienti da palazzo Guarienti. Sebbene il disegno soggiacente risulti poco leggibile in alcune aree della pittura a causa dello strappo di uno strato di pellicola pittorica eccessivamente sottile da parte dell'estrattista – elemento che non permette quindi di analizzare complessivamente il livello dell'*underdrawing* – si è rivelato interessante approfondire, con dei focus specifici, alcune aree ancora integre della pellicola attraverso le analisi riflettografiche, i risultati delle quali saranno discussi in sede di approfondimento del caso studio; si rileva comunque dall'esame delle immagini all'infrarosso lo stesso segno sicuro e sinuoso evidente nelle sinopie precedentemente esaminate, in cui la mano dell'artista sembra non

staccarsi dal supporto durante la stesura delle linee di contorno, delineando solo una composizione sommaria che viene definita in un secondo momento grazie alla stesura del colore. Le campiture dipinte mostrano una linea abbastanza spessa di contorno, stesa a pennello, e una base colorata compatta e uniforme (fig.2), su cui l'artista modula le variazioni chiaroscurali attraverso piccole righe ravvicinate e intrecciate che vanno a definire le zone di luce e di ombra (fig. 3). La tecnica di stesura del colore ad affresco risulta decisamente distante da quella utilizzata in pittura, in cui i passaggi tra luce e ombra sono molto più omogenei e sfumati, realizzati mediante la sovrapposizione di velature di colore, come si può vedere dai dettagli del *Cristo mostrato al popolo* (fig.4). La differenza tra le due tecniche è dunque data da una ricerca chiaroscurale volta a una resa maggiormente realistica nelle composizioni pittoriche su supporto mobile che richiedevano una visione più ravvicinata, e di una esecuzione più artificiosa delle figure eseguite ad affresco, che dovevano essere più d'impatto e quindi caratterizzate da passaggi tonali decisamente marcati.

La medesima tecnica per rendere i tocchi di luce, si ritrova nel fregio con le *Storie di Alessandro* di palazzo Fregoso, che vede l'utilizzo di un segno simile a quello riscontrato nelle zone eseguite a tratteggio incrociato nel ciclo dei Guarienti.

Analoga è la stesura del colore che si ravvisa nel ciclo con le *Storie di Giuditta* di palazzo Sebastiani, anche se la pellicola si presenta drammaticamente depauperata a causa delle malriuscite manovre di strappo ottocentesche⁸⁶⁰. Gli affreschi, eseguiti a monocromo sui toni del bronzo, mostrano numerosissimi rialzi resi con un impasto chiaro e brillante che viene steso secondo l'accostamento di righe parallele, o incrociate nel caso in cui si volesse ottenere un maggior effetto di contrasto (fig.5).

Per quanto concerne gli affreschi monocromi la tecnica risulta assolutamente affine anche per il ciclo di palazzo Brognoligo che, essendo ancora conservato nella sua collocazione originale, mostra una pellicola più materica e leggibile dal punto di vista tecnico(fig.6).

5.2 La tavolozza

Com'è noto la tecnica dell'affresco prevede una gamma di pigmenti che devono rivelarsi adeguati, per motivi di reazione all'azione caustica della calce, alla stesura sull'intonaco umido e al conseguente processo di carbonatazione. Per questo motivo, nella pittura di Farinati, si assiste a una parziale schematizzazione cromatica della pittura murale rispetto agli esiti coloristici ravvisabili nelle pitture realizzate su supporto mobile, anche se

⁸⁶⁰ ADAMI, 2016, pp. 5-19.

emerge dagli studi e dalle analisi che la tavolozza identificata per la produzione di opere mobili dell'artista è in gran parte adattabile anche all'utilizzo nella pittura a fresco.

Come già è stato accennato, nel corso del Novecento, lo studio della tecnica esecutiva di Paolo è stata scarsamente trattata dalla critica, generando una lacuna abbastanza cospicua sulla questione del riconoscimento dei pigmenti più utilizzati dal maestro nel corso del secolo e delle principali modalità operative della bottega. Per quanto riguarda la pittura su supporti mobili, la pubblicazione dei risultati della campagna diagnostica del 2010 realizzata su un gruppo di opere del Museo di Castelvecchio, ha permesso di compiere diversi passi avanti sull'identificazione della tavolozza dell'artista, anche se, sull'affresco, non sono ancora stati possibili esami di decodificazione specifici sui pigmenti, se non per il caso del ciclo monocromo strappato di palazzo Sebastiani, che è stato oggetto di una cospicua campagna di indagini in XRF.

Attraverso la metodologia comparativa e il confronto con i dati emersi dagli studi di Paola Artoni e Gianluca Poldi del 2010, è però possibile cercare di ricostruire una plausibile tavolozza farinatesca per l'affresco, in attesa di possibili sviluppi futuri di studio e di indagine scientifica.

Innanzitutto si può stabilire con discreta certezza che Farinati facesse largo uso del bianco san Giovanni, uno dei pochi pigmenti per rendere il colore bianco nella pittura murale, che resiste all'azione caustica della calce spenta; sia nelle pitture a colori che in quelle a monocromo infatti si riscontrano grandi quantitativi di colore bianco, adoperato per la definizione delle aree colpite dalla luce e a volte per intere campiture⁸⁶¹, come si nota nella figura femminile della *Scena allegorica* di palazzo Guarienti.

Per la definizione dei pigmenti bruni e rossi è possibile ricorrere alle analisi realizzate nel 2013 sui partimenti con le *Storie di Giuditta*, in cui si evidenzia l'utilizzo di una gamma cromatica molto ristretta. I pigmenti rilevati sono l'ocra gialla, l'ocra rossa e la terra d'ombra bruciata per le zone più scure e ombreggiate. Per i bruni inoltre si potrebbe aggiungere la Terra santa, che risulta negli acquisti registrati dal *Giornale* del pittore.

Per i rossi più accesi che si presentano nelle pitture murali colorate si può ipotizzare anche l'utilizzo di cinabro e lacca di chermes, mentre per i gialli chiari l'orpimento o il giallorino.

Per quanto concerne il verde, che viene utilizzato in quantità cospicua per la realizzazione di interi riquadri monocromi negli affreschi di villa Nicesola a Ponton, si

⁸⁶¹ I dati sono estrapolati dalla relazione di restauro stilata dallo Studio Cristani nel corso del 2013 in relazione al restauro e alla campagna di indagini diagnostiche compiuta sui partimenti strappati dell'affresco con *Le Storie di Giuditta* dei Civici Musei d'arte di Verona.

ipotizza la scelta della terra verde oppure del verde rame, molto adoperato in pittura da Paolo.

Per l'azzurro si suggerisce l'impiego di smaltino, in quanto preponderate nella pittura su tela e più adeguato all'affresco rispetto all'azzurrite e al lapislazzuli che vengono comunemente stesi a secco sulla parete. Per le campiture viola, ad esempio il vestito della figura femminile centrale del gruppo danzante del museo Cavalcaselle, è possibile ipotizzare l'utilizzo di indaco scuro.

5.3 Le forme compositive

La pittura murale è sempre stata considerata dalla critica, all'interno della produzione farinatesca, la tipologia in cui l'artista manifestava il suo vero potenziale pittorico, grazie a una maggior originalità iconografica e a una miglior disposizione all'organizzazione coloristica. Tale affermazione si può ritenere veritiera solo in parte, innanzitutto perché, come si è visto nella disamina delle opere pittoriche, esistono casi di dipinti che mostrano una buona capacità compositiva e pittorica e, in secondo luogo, perché anche la produzione di pittura murale presenta una vasta eterogeneità dal punto di vista qualitativo.

L'opera che apre il catalogo degli affreschi attribuibili a Paolo Farinati è il ciclo con le *Storie di Ciro e Tomiri* e le *Guerre tra gli Sciti e i Persiani* (cat.A1), realizzati in palazzo Verità Tedeschi ai Leoni entro il 1550. L'opera risulta di difficile fruibilità dal momento che è attualmente conservata in un palazzo di proprietà privata, ma può essere valutata e confrontata con il resto della produzione attraverso l'analisi di alcune fotografie d'epoca, che mostrano alcuni dettagli dei due principali partimenti della pittura. La composizione si presenta fortemente stereotipata e le figure appiattite e irrigidite, anche se l'impostazione della scena del combattimento suggerisce la ricerca, da parte dell'artista, di un assetto che risulti pieno e dinamico. La scena che raffigura *Tomiri con la testa di Ciro* è invece impostata su un impianto che mette in contrasto una parziale ricerca di movimento e di dinamismo con la rigidità delle figure protagoniste, in cui i soldati che corrono trasportando i pesanti scudi sono eseguiti accanto a un'impassibile Tomiri che ostenta la testa di Ciro, mentre il sangue sgorga copioso in un'anfora di pietra all'antica. Innanzitutto proprio l'anfora centrale, che si pone come ideale punto di fuga della scena, presenta una resa prospettica profondamente errata che rende la figura bidimensionale e allo stesso tempo scompagnata; le figure femminili presentano anch'esse un corpo decisamente sproporzionato, maggiormente massiccio nella parte inferiore, ma con una grande attenzione alle effigi e agli ornamenti delle capigliature. Queste soluzioni

stilistiche e formali non trovano grande riscontro nella produzione successiva di Paolo, in cui la ricerca di una resa espressiva dei volti passa in secondo piano rispetto alla volontà di costruire corpi ben plasmati e modellati con un senso pittorico decisamente più accentuato. Certamente di maggior rilievo rispetto al resto della composizione si mostrano i due gruppi laterali; da una parte si trovano i guerrieri che sono l'esatta ripresa degli *Arcieri*⁸⁶² di Michelangelo (fig.7) mentre sulla destra, la figura femminile vista da tergo, è la rielaborazione di Atena del *Giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi⁸⁶³, incisione desunta da un disegno di Raffaello Sanzio e finalizzato appositamente alla produzione incisoria (fig.8).

Entrambe queste figure sono realizzate secondo una visione fortemente bidimensionale, che si conviene alla mano di un artista giovane e inesperto che, per la prima volta, si confronta con le invenzioni di artisti del calibro di Michelangelo e Raffaello. Va specificato inoltre che il confronto con le opere su tela dei primi anni Cinquanta del Cinquecento, mette in luce un livello pittorico e una disposizione stilistica del pittore piuttosto affine a quella del *Ritratto di fanciullo* (cat.1) di collezione privata, soprattutto per quanto riguarda la bidimensionalità nella resa degli arti e nell'esecuzione del viso, con lineamenti molto forti e caratterizzanti, anche se di scarsa resa realistica. Se queste due opere affini a livello stilistico, pur nella loro diversità tipologica, venissero raffrontate con la tela mantovana del 1552, di poco successiva, emergerebbe però una fortissima dissonanza stilistica e formale; sembra davvero difficile poter pensare che il salto qualitativo, evidente tra le opere, sia ascrivibile all'esperienza acquisita dall'artista in un solo anno di lavoro, e sembra perciò più verosimile retrodatare l'affresco e la pittura – forse anche a un momento anteriore rispetto a quello proposto in occasione della mostra di Castelvecchio⁸⁶⁴ – intorno al 1545.

Già nel fregio di palazzo Marogna (cat.A2) è più evidente la consapevolezza pittorica ravvisabile nelle opere databili agli anni Cinquanta, con la realizzazione di figure più corpose e tridimensionali che scandiscono lo spazio della composizione in maniera organica e armoniosa.

Agli albori degli anni Sessanta risale invece l'esecuzione degli ariosi affreschi di palazzo Stoppi con le *Storie di Davide* (cat.A3), che mostrano una totale aderenza di Paolo alle invenzioni di Veronese nella villa Barbaro di Maser – con maestose architetture all'antica

⁸⁶² Michelangelo Buonarroti, *Arcieri*, pietra rossa su carta ocre, 1530, Windsor Castle, The Royal collection, inv. RL12778.

⁸⁶³ Marcantonio Raimondi, *Giudizio di Paride*, su disegno di Raffaello, 1513-1515, acquaforte e bulino, 295x443mm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 346 st.sc.

⁸⁶⁴ Baldissin Molli ipotizza una realizzazione avvenuta tra il 1547 e il 1550.

che sfondano le pareti dell'edificio –, in cui risulta di grande effetto la ripresa della scena dell'*Unzione di Davide* dalla grande tela di Veronese per la committenza veneziana⁸⁶⁵. Nel 1570 si inserisce nella produzione farinatesca una tipologia di affresco che avrà grandissimo successo a Verona nel corso del secolo e consentirà al maestro di ottenere numerosissime committenze fino agli inizi del Seicento: si tratta del fregio monocromo a fascia sulle tinte del bronzo, di derivazione romana. Nel caso del fregio raffigurante il *Ratto di Proserpina* (A4), Paolo sembra affrancarsi dai caratteri più tipicamente veneti che erano stati distintivi della pittura murale della seconda metà degli anni Cinquanta, per avvicinarsi alle suggestioni mantovane e centro-italiane delle invenzioni di Mantegna e di Giulio Romano. Anche nelle stanze di palazzo Giuliari che ospitano i regi con le *Scene mitologiche*, in cui Zamperini ha riconosciuto il *Concerto degli Dei*⁸⁶⁶ (A5), si manifesta il contatto con le invenzioni raffaellesche e le straordinarie iconografie della Villa Farnesina. Non è un caso che, proprio nello stesso anno, in palazzo Guarienti ai Filippini, Farinati realizzi l'opera a fresco più affine ai canoni romani e alle invenzioni centro-italiane: si tratta della ripresa delle architetture dipinte di Baldassarre Peruzzi nella Villa Farnesina, in cui Paolo ambienta alcune *Storie mitologiche* e raffigurazioni femminili allegoriche (A6). Dal momento che l'iconografia di questo ciclo si è dimostrata al contempo di difficile identificazione, ma di grande interesse stilistico – soprattutto per quanto riguarda la decodifica dei modelli di derivazione delle figure – si è scelto di approfondire la questione in uno specifico paragrafo di studio che sarà riportato al termine della disamina della produzione di pittura murale, in cui oltre alla lettura tematica saranno discussi ai risultati delle analisi diagnostiche svolte sull'affresco in occasione di questa ricerca, a cura di Paola Artoni del laboratorio LANIAC, nell'estate del 2017.

L'analisi stilistica di questo primo gruppo di opere e il confronto con la pittura su supporto mobile conferma l'esecuzione delle *Sibille* sul soffitto della Pieve di Avio nel torno d'anni compreso tra il 1570 e il 1575; le figure infatti mostrano la ripresa di modelli michelangioteschi che vengono sviluppati su tela negli stessi anni, come il *San Girolamo penitente* del Museo di Castelvechio, oggi in deposito all'interno del percorso museale del MATR di Verona.

Gli affreschi della cappella Marogna, datati 1575, mostrano due scene di inconsueta resa illusionistica per la mano farinatesca, da una parte *Giona rapito sul carro di fuoco* e dall'altra *Giona gettato in mare per placare la tempesta* (cat.A8); entrambe sono ispirate a modelli ben noti e ricorrenti nella produzione dell'artista, derivanti dalle pitture di Giulio Romano a

⁸⁶⁵ TRANQUILLITÀ, 2014, pp. 80-81, scheda 1.21 e bibliografia precedente.

⁸⁶⁶ ZAMPERINI, 2009, pp. 85-92.

palazzo Te di Mantova e da quelle realizzate da Tintoretto a Venezia, in cui primeggia la ricerca di sfondamento della terza dimensione attraverso l'espedito della prospettiva dal basso e che producono un forte impatto visivo grazie alle dinamiche compositive estremamente scorciate.

Allo stesso anno risale la commissione del ciclo con le *Storie dei Santi Titolari* (A9) della chiesa di San Nazaro e Celso in cui la critica ha spesso rilevato un velato interesse per i prototipi veronesiani, vista la cospicua componente architettonica che permea la decorazione. Confrontando però le pitture con gli esempi farinateschi coevi si riscontra invece, in filigrana, la rielaborazione dei consueti modelli romani; in particolare nella scena in cui i Santi vengono condotti alle carceri si scorge una ripresa del modello raffaellesco – presente anche in una lunetta realizzata da Giulio Romano nella Sala delle Metamorfosi di palazzo Te a Mantova – con la *Liberazione di San Pietro*. Il prigioniero rinchiuso nella cella nel basamento di un palazzo, decorato con cornici architettoniche a bugnato di ispirazione sanmicheliana e giuliesca, sembra essere una chiara citazione della straordinaria cella di San Pietro dei musei vaticani, ripresa dai disegni di Giulio o da stampe⁸⁶⁷ di artisti mantovani influenzati dall'insigne allievo di Raffaello (fig.9). La lunetta con *Adamo ed Eva* invece mostra la reiterazione del modello del povero della tela di Mantova (fig.10) nella figura possente dell'uomo e il richiamo del Sant'Apollinare della pala di santa Maria del Paradiso nella donna, la cui medesima posizione è probabilmente ripresa dal modello della figura in bianco di palazzo Guarienti (fig.11). Si ripete dunque quell'adesione al gusto michelangiotesco degli anni Cinquanta, che si percepisce anche nell'affresco del catino absidale, dove uno dei santi si presenta come la copia fedele dei personaggi che ascendono al cielo nella Sistina.

Anche per il monumento Miniscalchi in Santa Anastasia (cat.A12), affrescato con tre piccoli putti che sorreggono un prezioso tessuto porpora ricco di drappeggi, si riscontra il prototipo romano, nelle pose degli angioletti svolazzanti; i tre putti alati appaiono scaturire dalla rielaborazione di quelli realizzati da Raffaello e dalla sua scuola nella *Galatea* della villa Farnesina.

Nel fregio di palazzo Fregoso con le *Storie di Alessandro* (cat.A11) si riscontra una composizione ridondante e fortemente condizionata dalle scene militari realizzate dalla scuola raffaellesca, sulla scia della *Battaglia di Ponte Milvio*, in cui personaggi sinuosi e dinamici intrecciano i loro corpi e le armi in una mischia di gusto fortemente manierista.

⁸⁶⁷ Molto interessante è la stampa di Giorgio Ghisi tratta da un disegno di Giulio Romano Cfr. Giorgio Ghisi, *La prigione dei supplizi*, incisione, XVI sec; Harvard Art museum, inv. 2007.41 (conservata anche in una seconda versione inv. G4894).

Più complessa è la questione dei fregi di palazzo Quaranta che conserva il grande ciclo, oggi strappato e suddiviso in sette partimenti con la *Cavalcata di Carlo V* (cat.A13) e la pittura a monocromo, di cui oggi si riscontra solo una flebile ombra, con le *Storie di Alessandro* (cat.A14), che completava la decorazione della porzione inferiore delle pareti del salone. La *Cavalcata*, iconografia particolarmente apprezzata e richiesta dalla committenza veronese di metà Cinquecento⁸⁶⁸, mostra una piena adesione di Paolo al modello dei *Trionfi di Cesare* di Mantegna, con la ripresa della parata imperiale secondo una prospettiva tipica mantegnesca, in cui lo svolgersi della scena in primo piano viene intervallato dai personaggi “in abisso”, che emergono solo con il busto dal fondo del fregio. Rispetto alle canoniche rappresentazioni della scena infatti, quella di Farinati acquista notevole dinamismo e originalità compositiva. Il fregio a monocromo si rivela invece quasi totalmente illeggibile, rendendo complesso lo studio della reiterazione di tale iconografia che, com'è noto dal *Giornale*, era stata più volte utilizzata da Paolo in occasione di altre committenze veronesi.

Le *Storie mitologiche* (cat.A15) di Ca' Zenobia, oggi villa Forlati, a Sommacampagna rimangono un unicum dal punto di vista della tematica iconografica che corrisponde al racconto delle vicende dell'Iliade e dell'Odissea, in cui il punto cardine si rivela essere l'esaltazione della donna come portatrice di purezza e virtù; non si hanno notizie sulla committenza ma è ipotizzabile che tali decorazioni fossero state eseguite per celebrare un matrimonio all'interno della famiglia. Quello che è evidente è che anche in questo caso, le matrici centro-italiane caratterizzano gran parte delle scene, riportando l'interesse di Paolo sullo studio dei prototipi michelangioteschi ampiamente utilizzati nei decenni precedenti.

Un anno più tardi la bottega è occupata nella decorazione della loggia di palazzo Murari Bocca Trezza con le *Storie di Venere e Adone* (cat.A17) e *Satiri e satiresse*; anche in questo caso, nonostante la rilevanza del palazzo e delle decorazioni pittoriche riscontrabili nella struttura, gli affreschi risultano attualmente quasi completamente illeggibili e analizzabili solamente attraverso i disegni preparatori ancora conservati⁸⁶⁹. La struttura, in ogni modo, mostra ancora una volta, come per palazzo Guarienti, l'ispirazione romana del pittore, che sembra ispirarsi, per la realizzazione di una decorazione dal gusto raffinato e bucolico, alle forme che si incontrano nella loggia della villa Farnesina.

A chiudere gli anni Ottanta sono i due cicli di palazzo Sebastiani, uno raffigurante le *Storie di Ester* (cat.A18), che guarda alle tendenze decorative toско-romane, e le *Storie di*

⁸⁶⁸ PERETTI, 2000, pp. 390-394.

⁸⁶⁹ DAL FORNO, 1971, pp. 389-395; SUEUR, 1993, pp. 24-32; CONFORTI CALCAGNI, 2000, pp. 374-377.

Giuditta (cat.A19), realizzate a monocromo e strappate in tre partimenti nel 1840. Queste ultime sono di notevole importanza per quanto concerne la lettura dell'iconografia che, se nelle battaglie richiama le composizioni romane di Giulio Romano, nella scena con *Giuditta che taglia la testa ad Oloferne* rivela invece un interesse dell'artista per le incisioni di derivazione nordica, in cui la ricerca di un dettaglio iconografico originale e bizzarro, come quello dei cannoni, – da collocare in una composizione caratterizzata dalla reiterazione dei modelli ormai collaudati della bottega e notissimi alla committenza veronese – crea un espediente di curiosità nell'osservatore⁸⁷⁰.

Databili tra il 1585 e il 1590, per questioni strettamente stilistiche, sono le *Storie di Davide* di palazzo Brognoligo (cat.A20) in cui non viene ideata un'iconografia ad hoc per il palazzo ma, piuttosto, vengono riadattate una serie di scene già utilizzate – alcune di esse provenienti da palazzo Stoppi – alla tipologia del fregio a fascia. Come per le *Storie di Giuditta*, anche in questo caso si riscontra una ampia collaborazione dei figli all'esecuzione del ciclo, certamente comprensibile, visto il numero di commissioni ottenute dalla bottega nel corso dell'Ottavo decennio e l'età avanzata del capo bottega che, come è già stato messo in evidenza nei capitoli precedenti, con l'inoltrarsi degli anni Ottanta delegò sempre maggiormente le realizzazioni pittoriche per concentrarsi sulla creazione e sull'aggiornamento dei modelli di bottega.

Gli anni Novanta sono permeati da una serie di realizzazioni da ascrivere, nella quasi totalità dei casi, alla mano dei figli; in prima battuta si evidenziano i caratteri fortemente stereotipati, con figure inturgidite e la reiterazione di pose consolidate nella produzione di bottega ma estremizzate nella resa plastica, di villa Nichesola a Ponton (cat.A22). La grande novità è sicuramente in questo caso l'utilizzo del monocromo declinato nelle sue varie colorazioni, dal bronzo, al verde al rosso-brunastro, con un uso massiccio di terre e ocre; ancora una volta questa peculiare tecnica non può che essere messa in collegamento con le suggestioni tosco-romane, dal momento che, dalle prime invenzioni toscane già ravvisabili alla fine del Quattrocento, si risale a una diffusione di questa tecnica in area romana agli albori del secolo successivo; il *revival* della decorazione in finto bronzo è testimoniato da artisti come Polidoro da Caravaggio, che reinterpreta la tradizione lombarda e toscana, adattandola a quel gusto di decorazione architettonica antiquaria in voga a Roma dalla prima metà del Cinquecento⁸⁷¹.

⁸⁷⁰ DA PERSICO, 1820, pp. 206-208; ADAMI, 2016, pp. 5-19.

⁸⁷¹ Si veda l'esempio di palazzo Ricci a Roma da cui derivano alcuni elementi ripetuti da Farinati negli affreschi con le Storie di Giuditta di palazzo Sebastiani. Nella scena del saccheggio del campo, le figure che trasportano sulla schiena i grandi sacchi sembrano ripresi fedelmente dall'opera romana di Polidoro.

Le *Scene allegoriche e mitologiche* di villa Della Torre a Mezzane di Sotto (cat.A23) mostrano un vero e proprio inventario di forme romane reinterpretate secondo la impacciata mano di Orazio e, forse, di Giambattista che rendono le immagini molto artificiose e cristallizzate, senza alcuno slancio creativo o picco qualitativo nell'esecuzione pittorica. A chiudere il catalogo è la decorazione della facciata e di alcune zone interne del palazzo della famiglia Giusti del Giardino, forse una delle più importanti commissioni degli anni Novanta alla bottega farinatesca, (A25). Degli affreschi del prospetto dell'edificio, commissionati da Agostino Giusti intorno al 1585⁸⁷², rimane oggi solo qualche lacerto ma è noto che dovessero ricoprire l'intera facciata principale e l'interno del loggiato di accesso al palazzo. Sull'esterno si conserva ancora oggi l'ombra delle forme decorative della fascia superiore, che mostra una serie di strumenti musicali dipinti a monocromo che narrano la tradizione accademica del committente, uno dei più importanti membri dell'Accademia della Musica di Verona in età moderna. Per il resto della decorazione si può ipotizzare una imponente struttura architettonica entro cui dovevano essere iscritte figure allegoriche o personificazioni delle arti, in linea con la tematica musicale prescelta dalla committenza.

Anche se non esistono registrazioni della committenza delle pitture o documenti che riguardano il rapporto lavorativo di Farinati con i Giusti per il palazzo veronese, si può ipotizzare che la fascia decorativa a monocromo del salone centrale, che presenta girali vegetali su uno sfondo puntinato, sia anch'essa ascrivibile alla bottega farinatesca, con una serie di successivi interventi settecenteschi che hanno intaccato, in parte, l'originale realizzazione.

5.4 Caso studio: le *Storie di Ovidio* di Palazzo Guarienti

5.4.1 Descrizione

La sala dipinta ad affresco da Paolo Farinati intorno agli anni Settanta del Cinquecento per il palazzo Guarienti ai Filippini, oggi conservata presso il Museo degli affreschi di Verona⁸⁷³, era stata probabilmente in origine progettata con la funzione di piccolo ridotto musicale (fig.12). Le pareti, totalmente affrescate dallo zoccolo fino al soffitto, sono decorate con un finto loggiato di ordine ionico⁸⁷⁴ che, in armonia con gli elementi architettonici di arredo della sala – come le finestre o il camino –, corre lungo tutto il

⁸⁷² Cfr. Cat. A25.

⁸⁷³ Il Museo degli affreschi Giambattista Cavalcaselle è dedicato ai lacerti di pittura murale della *urbis picta* e ospita nelle sue sale i più svariati esempi di pittura ad affresco di interni ed esterni provenienti da edifici pubblici e privati della città di Verona.

⁸⁷⁴ Rivisitato sui modelli di architettura giuliesca portati da Romano a Mantova negli anni Venti del Cinquecento.

perimetro della stanza. Sulla parete sud è situato un piccolo accesso laterale che consentiva all'osservatore di avere una prima indicazione del senso di lettura delle storie rappresentate. Procedendo in senso orario rispetto all'entrata – partendo quindi dalla parete ovest – si osservano due grandi figure che si stagliano tra le colonne del peristilio, separate da una finestra. La prima figura femminile in abiti da cacciatrice, che sembra intenta a muoversi tra le colonne, ha colpito con una freccia una fiera dalle sembianze leonine che emette fiamme dalle fauci. Accanto si scorge un'epigrafe con la scritta *Stultitia Conteritur*. In fondo alla parete si scorge invece una seconda figura, una donna discinta con un'elegante acconciatura raccolta e preziosi gioielli nell'atto di separare due piccoli putti alati, i quali stringono in mano due piccolo archi e indossano la faretra colma di frecce. La donna sembra indicare le figure della parete nord con il braccio sinistro alzato, come se stesse invitando i due cupidi ad osservare la scena. L'epigrafe, presente anche in questa raffigurazione, enuncia la frase *Geminus non nisi crescit amor*. In alto, sopra la cornice marmorea che corre lungo tutto il loggiato, sono rappresentate due figure femminili sdraiate, ognuna caratterizzata da uno strumento musicale come attributo – un corno il primo, un violino il secondo – mentre, sullo zoccolo sotto la finestra centrale, si scorge una bestia accovacciata dinnanzi a un capitello ionico che reca la scritta *Affectibus sic altur quisque*. Proseguendo, sulla parete nord, si incontrano quattro figure femminili danzanti – due di esse con una corona d'alloro sul capo – mentre innalzano un putto che, in equilibrio su una gamba sola, tiene stretti nelle mani due fasci di briglie. La scena si svolge in uno spazio che, pur essendo anch'esso parte dell'architettura dipinta, si apre su un paesaggio agreste, in cui le fronde dell'albero a destra sorreggono l'ennesima epigrafe lapidea recante la frase *Puerulus hic noster nobis*. Guardando frontalmente la scena, in basso a destra appaiono abbandonati un arco e una faretra ricolma di frecce, mentre ardono in mezzo alle fiamme di un piccolo focolare. A chiusura della decorazione della parete, si trova una nicchia, sormontata da una grande conchiglia rovesciata, che ospita una figura femminile abbigliata all'antica – con il seno scoperto – che innalza un strumento musicale simile a una tromba mentre appoggia il piede destro su un globo. Anche in questo caso, in alto sul cornicione marmoreo, giace una figura femminile intenta a suonare un piccolo organo. Sulla parete est, divise dal camino centrale, emergono dal colonnato altre due figure; si tratta di uno uomo con l'elmo alato e il caduceo che, con una repentina torsione del busto, rivolge lo sguardo verso le quattro figure danzanti e di una donna vestita con un abito bianco che si copre la testa con un lembo di tessuto mentre dallo sfondo si innalzano copiose lingue di fuoco e dal cielo scende una fitta pioggia d'oro. Si percepisce in entrambi i casi la presenza di iscrizioni

poste su due basamenti marmorei ma, a causa del cattivo stato conservativo della pellicola pittorica, nessuna delle due risulta oggi leggibile. Infine, la decorazione della parete sud si apre con una nicchia che ospita una figura femminile vestita all'antica che sovrasta un globo mentre suona un grande cembalo, esattamente dirimpetto all'altra di foggia analoga. Accanto a essa si apre un'altra scena bucolica in cui quattro figure, due uomini e due donne, giacciono in un ambiente boschivo ricco di vegetazione e di copiosi rigagnoli d'acqua che sgorgano dalle rocce e da alcune anfore. Sullo sfondo si scorgono quattro cigni sinuosi che volano vorticosamente nel cielo, uno dei quali dispiega, trascinandolo con il becco, un cartiglio con la scritta *Non nisi purgatis alis*.

5.3.2 Storia conservativa

La difficoltà di interpretazione di alcune scene della sala Farinati⁸⁷⁵ è dovuta principalmente alla storia conservativa degli affreschi che, nel corso del Novecento, hanno subito diverse manovre di restauro, a causa del danneggiamento irreversibile di alcune parti della pittura; ad aggravare inoltre la carenza di testimonianze sul ciclo, si aggiunse la demolizione di gran parte dell'edificio di provenienza che ha dunque portato ad una lacunosa comprensione dello scopo della sala e delle rappresentazioni del ridotto. Il primo stacco non risulta documentato anche se, dallo spoglio dei documenti⁸⁷⁶ conservati presso l'Archivio del Museo degli affreschi G.B. Cavalcaselle – eseguito da Paola Marini in occasione della mostra del 2005⁸⁷⁷ – emerge la presenza, nei depositi museali, di cinque frammenti del ciclo già a partire dal 1945. Un secondo documento manoscritto sposterebbe la data di acquisizione del primo gruppo di lacerti da parte del Comune al 1940, ma questo dato non collima con la nota vicenda storica del palazzo, gravemente danneggiato durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale⁸⁷⁸. Dalla documentazione risulta infatti registrata solamente la seconda tranche di lavori, eseguita da Ottorino Nonfarmale che si occupò dello stacco, del conseguente rimontaggio e del restauro nel 1967⁸⁷⁹.

Bisogna ricordare che le incursioni aeree del 1945 causarono, soprattutto nel centro storico di Verona, un ingente danneggiamento di edifici pubblici e privati, che ebbe come conseguenza la scomparsa di un notevole numero di opere e di complessi architettonici di cospicuo valore storico-artistico⁸⁸⁰. In questo contesto, la decorazione

⁸⁷⁵ La sala viene tradizionalmente identificata con questa denominazione all'interno del percorso museale.

⁸⁷⁶ Precedenti e preventivi (Sala Farinati inv. 1B3649), Archivio del Museo G. B. Cavalcaselle, CAT2.

⁸⁷⁷ MARINI, 2005, pp. 224-226, scheda 208.

⁸⁷⁸ MARINI, 2005, p. 224, scheda 208.

⁸⁷⁹ Ibidem

⁸⁸⁰ D'ANTONI, 2001, pp. 374-387.

ad affresco del ridotto Guarienti, pur subendo gravi danni provocati dai bombardamenti, è sopravvissuta in uno stato conservativo che ancora ne permette una lettura complessiva. Secondo le fonti documentarie, nel giugno del 1945, cinque brani pittorici attribuiti a Paolo Farinati⁸⁸¹ furono depositati presso il Museo di Castelvecchio di Verona⁸⁸², dopo essere stati staccati dalla loro originaria collocazione. Ciò che rimaneva del palazzo entrò a far parte del complesso dell'Istituto ecclesiastico delle Figlie di Sant'Angela Merici che, nel corso del 1962, sollecitarono più volte il Comune affinché venisse acquistata la parte rimanente della decorazione ad affresco, che versava allora in pessime condizioni. Le decorazioni pagane della saletta, che era stata adibita dalle monache a cappella di preghiera, avevano infatti costretto le religiose a coprire le lascive raffigurazioni con grandi teli. Fu così che l'acquisto di circa cento metri quadri di pittura parietale, previa autorizzazione del Ministero della Pubblica Istruzione, avvenne il 23 giugno 1967 con l'affidamento del lavoro al restauratore Ottorino Nonfarmale. Tre anni dopo il ciclo era totalmente ricomposto e godibile in una sala, progettata secondo le forme originarie del ridotto di palazzo Guarienti, presso il Museo degli affreschi Cavalcaselle⁸⁸³. La singolare storia conservativa della pittura, riallestita nella sala costruita ad hoc presso l'ex Convento di San Francesco al Corso⁸⁸⁴, ha destato, negli anni Ottanta del Novecento, l'interesse della critica che riconobbe l'iniziale funzione dello spazio in un ridotto musicale⁸⁸⁵. Oltre alla ricorrenza nel fregio di strumenti musicali esibiti da figure femminili allegoriche⁸⁸⁶, questa stanza infatti, che metteva in comunicazione i due corpi di fabbrica di palazzo Guarienti⁸⁸⁷, era stata progettata con dimensioni piuttosto ristrette che permettevano un'ottima acustica per lo svolgimento di piccoli concerti privati.

5.3.3 Lettura iconografica

In occasione della ricognizione del ciclo ad affresco della sala sono emersi diversi elementi figurativi che sembrano non coincidere interamente con la lettura iconografica che fino ad oggi era stata considerata la più attendibile e calzante. Datato all'incirca agli inizi degli anni Settanta del Cinquecento, il ciclo è stato oggetto di un significativo studio

⁸⁸¹ MARINI, 2005, p. 224, scheda 208. Si tratta di cinque frammenti di affresco raffiguranti: un «Amorino con tre Grazie, Donna con cappa e strumento, Donna che suona la cetra e due colonne».

⁸⁸² MARINI, 2005, p.234, scheda 208.

⁸⁸³ MARINI, 2005, p.234, scheda 208.

⁸⁸⁴ *Ibidem*

⁸⁸⁵ BROGNARA SALAZZARI, 1980, pp. 31-32, 170-171.

⁸⁸⁶ Come ricorda inoltre Marini, la tradizione veronese di concepire una sala dedicata alla musica all'interno del proprio palazzo era stata inaugurata dal Conte Mario Bevilacqua nel palazzo Sanmicheliano che, nel corso del Cinquecento, era divenuto simbolo di raffinatezza artistica e intellettuale, nonché modello da emulare, per tutte le nobili famiglie cittadine.

⁸⁸⁷ BERTOLASO, 2015, p. 25.

di Alessandra Zamperini⁸⁸⁸, che ne ha sviscerato il valore simbolico generale, al di là degli emblemi musicali che ne caratterizzano la parte più immediatamente leggibile e comprensibile. Al centro della parete dirimpetto al camino, tra le volute ioniche di un capitello dipinto, è inscritto l'aforisma «AFFECTIBUS SIC A[LI]TUR QUISQUE», che ha da subito reso possibile il collegamento dell'iconografia a una riflessione di più alto profilo teoretico rispetto alla semplice decorazione di tematica musicale, che ha come oggetto l'amore universale. Trasferendosi dunque da un piano empirico a uno più concettuale, si è intrecciata la lettura iconografica dei singoli soggetti raffigurati ad un tema allegorico, estrapolando un significato metaforico che può essere riassunto nel concetto del raggiungimento dell'armonia universale grazie alle virtù dell'amore puro⁸⁸⁹. Accovacciato dinnanzi al capitello è riconoscibile, secondo la studiosa, la sagoma di un cane, ricorrente nelle rappresentazioni dedicate alla fedeltà matrimoniale in virtù del rapporto di lealtà che di consuetudine lega l'animale all'uomo. Ai quattro angoli della stanza, inseriti nell'architettura fittizia, Minerva che uccide un mostro, simbolo del prevalere della sapienza sull'istinto, Venere accompagnata da Eros e Anteros, Mercurio che impugna il caduceo e una figura femminile vestita di bianco connessa all'allegoria dell'amore puro. Nelle nicchie, sormontate da una grande conchiglia, la musa Erato e la Lode, che le fa da contrappunto; adagiate sul cornicione marmoreo che sovrasta porte e finestre, si alternano invece le rappresentazioni della Matematica – con globo e compasso – e della Musica, rappresentata dalle tre fanciulle che si accompagnano agli strumenti musicali. Nei due grandi riquadri delle pareti brevi, la studiosa legge da una parte due personificazioni dei fiumi accompagnate da due Naiadi che simboleggiano la Natura assoggettata alla forza dell'amore, di fronte invece quattro personificazioni allegoriche danzanti che innalzano un piccolo fanciullo, il quale, in equilibrio su un piedino, sbandiera due fasci di legacci molto simili a delle briglie. Queste figure femminili sono state interpretate da Zamperini come la rappresentazione delle Stagioni o dei Quattro elementi, la cui alternanza, secondo i principi del Neoplatonismo dettati dai dialoghi del *Simposio*, è assoggettata al potere di Amore. Gli efficaci riferimenti della studiosa ai testi antichi, che hanno generato i fondamenti del pensiero filosofico occidentale⁸⁹⁰, hanno permesso dunque di avvicinarsi alla lettura iconografica del ciclo attraverso una complessa analisi etico-cosmologica.

⁸⁸⁸ ZAMPERINI, 2005, pp. 184-187.

⁸⁸⁹ Idem, 2005, p. 184.

⁸⁹⁰ Platone, *Simposio*, XIII, 188.

Malgrado la validità di numerosi spunti di questa lettura, la riflessione sui nessi che collegano i soggetti rappresentati e, nello specifico, la mancanza di un'interpretazione chiara della figura in bianco e dei due grandi riquadri con scene allegoriche, ha rimesso in discussione il significato del programma del ridotto di palazzo Guarienti. Innanzitutto, l'accostamento della donna vestita con il chitone bianco all'emblema di Alciati raffigurante la forza dell'amore – *Vis Amoris*⁸⁹¹ –, desta qualche dubbio in virtù del legame con le altre raffigurazioni, in particolare con l'allegoria dei fiumi ad essa adiacente che, al di fuori del cartiglio, risulta essere la rappresentazione meno attinente al tema amoroso dell'intera sala. Tutte queste suggestioni vanno inoltre rapportate ai pochi riferimenti critico-letterari relativi all'opera che, nella guida di Dal Pozzo⁸⁹², viene descritta come l'affresco di casa Guarienti con pitture raffiguranti «diverse favole»⁸⁹³.

Accanto alla fanciulla infatti, dopo la nicchia che ospita la musa Erato con il cembalo, si apre un paesaggio selvaggio che ospita in primo piano due personaggi maschili nudi mentre armeggiano con anfore ricolme d'acqua limpida, una delle quali, rovesciata, dà origine a un piccolo ruscello⁸⁹⁴. Alla destra delle due divinità fluviali giacciono due Naiadi, ninfe del mare e figlie di Poseidone: la prima, sdraiata, si inumidisce il capo con un rigagnolo d'acqua e la seconda siede in mezzo a due anfore, la prima adagiata sul prato in posizione eretta e l'altra rovesciata, mentre riversa un fiotto di acqua cristallina. In alto nel cielo i quattro cigni, uno dei quali si libra nell'aria trasportando il lungo cartiglio che recita «NON NISI PURGATIS ALIS». Facendo riferimento alla traduzione letterale della frase, che si può interpretare come «Solamente con ali pure», il collegamento della scena con la figura in bianco – ritenuta appunto l'allegoria dell'Amore puro – sembra risolto; ma è solo prendendo in considerazione gli altri attributi della donna che si evince la presenza di un ulteriore livello di lettura.

In un saggio dedicato alla tematica amorosa nella pittura del Cinquecento, Augusto Gentili sottolinea come fosse piuttosto comune, negli ambienti colti, l'elaborazione di programmi iconografici complessi e sofisticati legati alla conoscenza di testi ricchi di allegorie e simboli⁸⁹⁵, spesso afferenti alle teorie filosofiche più note nei circoli umanistici⁸⁹⁶; ciò presuppone che, anche in pittura, esistessero due distinti livelli di riflessione sul significato delle raffigurazioni: una “assoluta” ad appannaggio solamente

⁸⁹¹ ALCIATI, 1548, emblema *Vis Amoris* p. 86.

⁸⁹² DAL POZZO, 1718, p. 279.

⁸⁹³ *Ibidem*

⁸⁹⁴ Sulla roccia, appena sotto la gamba inarcata della divinità fluviale, la firma del pittore che, per rendere più originale l'inserimento della chiocciola, il simbolo con cui firma gran parte delle sue opere, la dipinge come un piccolo fossile nell'ammasso roccioso.

⁸⁹⁵ Come potevano essere gli *Asolani* di Pietro Bembo e il *Libro de natura de amore* di Mario Equicola.

⁸⁹⁶ GENTILI 1978, p. 85.

degli eruditi e una più esemplificata, fruibile dalla massa. A causa dei cambiamenti culturali dei secoli successivi, queste due categorie di interpretazione, alla lunga, finirono per perdere la loro complementarità, lasciando spazio solamente al livello di lettura più immediato e oggettivo: quello della rappresentazione di figure allegoriche⁸⁹⁷. La figura in bianco (fig.14), coerentemente interpretata come la personificazione dell'amore puro da Zamperini, stando al raffronto con le altre figure della sala e all'indicazione fornita da Dal Pozzo, potrebbe quindi nascondere un'ulteriore livello simbolico, legato ad un programma iconografico più articolato, concepito da un committente o da chi per esso, che era a conoscenza delle riedizioni dei testi antichi più in voga negli ambienti dell'élite erudita.

Innanzitutto dal cielo scendono piccole gocce di pioggia d'oro, mentre la donna si ripara il capo coprendolo con la veste⁸⁹⁸, con un gesto che può essere identificato come un vero e proprio attributo di riconoscimento della figura.

Trattandosi di un ciclo fondato sul concetto dell'Amore universale e considerando che, nella decorazione della sala, il contrappunto della figura in bianco è una Venere discinta che educa Eros e Anteros, si ritiene indispensabile approfondire questo rapporto dualistico, che contrappone Venere⁸⁹⁹ e la figura in bianco da una parte e Mercurio a Minerva dall'altra, secondo un andamento a chiasmo.

La decodificazione di questo legame è avvalorata dal più recente studio di Davide Dossi e Francesco Marcorin riguardo il disegno architettonico delle decorazioni di palazzo Guarienti⁹⁰⁰, emerso presso l'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt, che ha portato a una interessante ricostruzione del filone iconografico che permeava l'edificio al tempo della costruzione⁹⁰¹. Il disegno infatti sottolinea come per gli apparati decorativi di casa Guarienti, oltre alla ripetizione delle raffigurazioni allegoriche presenti nel ridotto – ritorna infatti sia la figura di Venere, accompagnata dai due amorini sia quella Minerva –, fosse stato previsto un programma iconografico legato alle divinità protettrici dell'acqua, basato sulla raffigurazione di Ninfe e di Divinità fluviali o marine⁹⁰² (fig.13). Sul verso del disegno precedentemente citato, infatti, si nota che accanto a una nicchia decorata con un arco a bugnato, dove è alloggiato un grande cratere, si trovano

⁸⁹⁷ GENTILI 1978, p. 85.

⁸⁹⁸ MARINI 2005, pp. 224-226.

⁸⁹⁹ Lo sviluppo dell'iconografia di Venere, a partire dai modelli dell'antichità greca e romana, è alla base della lettura del legame che vige tra le due raffigurazioni femminili e risulta utile per cercare di comprendere se queste tipologie potessero ancora avere nella pittura veneta di metà Cinquecento.

⁹⁰⁰ Paolo Farinati, *Decorazione per la Casa Guarienti*, ca. 1568-1573, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. AE-1341, verso. DOSSI, MARCORIN 2017, pp. 51-61.

⁹⁰¹ DOSSI, MARCORIN, 2017, p. 55

⁹⁰² La scelta risulta totalmente in linea con la posizione del palazzo che si trova esattamente dirimpetto alla riva destra del fiume Adige.

raffigurate da una parte una divinità marina – piuttosto somigliante a quelle del riquadro del ridotto – e dall'altra una ninfa a cavallo di un delfino. Ma cosa lega l'iconografia delle divinità fluviali e marine a quella di Venere? Il tipo della Venere nuda, reso celebre nelle sue numerose declinazioni⁹⁰³, è stato oggetto di uno studio dell'archeologo Giovanni Beccatti⁹⁰⁴ che, attraverso la catalogazione delle diverse tipologie di rappresentazione della dea, ha messo in luce un'antica tradizione iconografica legata all'intreccio della figura di Venere a quella delle Ninfe. Lo studio di questi diversi «tipi» di Afrodite ha messo in evidenza che la sovrapposizione delle due iconografie scaturisce dalla consuetudine, in tempi antichi, di utilizzare queste due figure femminili come statue decorative per fontane⁹⁰⁵; proprio in virtù di questa medesima funzione, attribuita sia alla figura di Afrodite sia a quella delle Ninfe, spesso non è quindi facile riconoscere se una certa raffigurazione fosse stata scelta dallo scultore «come immagine di Afrodite oppure di generiche Ninfe»⁹⁰⁶, poiché entrambe le iconografie svolgono lo stesso ruolo simbolico. In effetti, anche nel caso di palazzo Guarienti, le due veneri, quella discinta e quella bianca, sembrano portatrici dello stesso significato, sebbene l'iconografia mostri attributi profondamente diversi.

Inoltre, dai bassorilievi alla statuaria antica⁹⁰⁷ fino al recupero di questi modelli nelle pitture raffaellesche della Villa Farnesina, il drappo gonfiato dal vento e trattenuto dai lembi a formare una piccola semiluna circolare sopra il capo di eteree figure femminili viene utilizzato come attributo delle divinità marine⁹⁰⁸. La più nota raffigurazione moderna del tema si ritrova infatti nel Trionfo di Galatea, affrescato in un locale al piano inferiore della villa Chigi, che divenne presto celebre grazie alla diffusione delle stampe. Tenendo dunque conto del fatto che, nel ciclo Guarienti, le altre tre figure che si innestano nel colonnato sono Dei in carne ed ossa, sembra difficile interpretare la quarta di essi solamente come la personificazione di una virtù astratta. Il chitone all'antica, indossato dalla figura in bianco, è di certo l'attributo di una tipologia iconografica che caratterizza Afrodite, ma esistono altre ipotesi degli archeologi che leggono diversamente questo simbolo, suggerendo di «vedere Galatea nella copia Blundell, e di identificare Leucothea per la pezzuola sul capo, che il Gerard riferiva al Kredemnon

⁹⁰³ Si pensi solamente alle più note raffigurazioni dell'antichità, dalla Venere Anadiomene di Apelle, alla Venere di Milo, fino alla Venere di Cnidia di Prassitele

⁹⁰⁴ BECCATTI, 1970, p. 27.

⁹⁰⁵ Sia la figura delle Ninfe che quella di Afrodite infatti erano strettamente legate all'elemento dell'acqua; le prime perché parte del mondo naturale – in particolare quello acquatico se si tratta di ninfe fluviali o marine – la seconda perché nata dalla spuma del mare.

⁹⁰⁶ BECCATTI, 1970, p. 27.

⁹⁰⁷ BECCATTI, pp. 27-39.

⁹⁰⁸ Enciclopedia Treccani, voce Nereide.

della dea marina»⁹⁰⁹. Grazie a questo collegamento iconografico tra Afrodite e le Nereidi viene perciò definitivamente categorizzata la tipologia della cosiddetta *Venere marina*⁹¹⁰, di cui risulta interessante, ai fini di questo studio, soprattutto la variazione iconografica che vede la dea rappresentata con il chitone⁹¹¹, invece che spogliata⁹¹².

L'accostamento dell'iconografia della *Venere marina* alla donna in bianco del ridotto Guarienti è quindi suffragato dalla reiterazione nelle decorazioni del palazzo di figure riconducibili alle divinità fluviali o marine, presenti non solo nell'episodio della parete sud del ciclo ma anche nelle decorazioni plastiche delle architetture ricostruibili grazie ai disegni di Darmstadt. Nel novero di storie mitologiche riguardanti le Nereidi, come già anticipato dal Beccatti, emergono due figure strettamente legate all'attributo della veste candida, Galatea e Leucothea; andando però ad approfondire le vicende di entrambe si evince che la storia di Galatea, narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, risulta essere sicuramente la più attinente per quanto riguarda l'indagine iconografica di questa decorazione.

In greco antico «Γαλατεια» significa «colei che ha la pelle bianca» da «γαλα», «latte», etimologia che potrebbe chiarire ulteriormente la scelta di vestire la donna con un abito candido; emerge già dunque un doppio significato dell'immagine, uno più immediato, legato simbologia dell'amore sincero, e uno più criptico, di taglio linguistico e letterario, che presupponeva la conoscenza dell'etimologia del nome o – più probabilmente – del testo ovidiano delle *Metamorfosi*, in gran voga all'epoca grazie a numerose riedizioni.

Oltre alla veste, si sottolinea inoltre la presenza di almeno altri due attributi utili alla decodificazione dell'immagine: le fiamme nel paesaggio alle spalle della figura e la pioggia d'argento che scende dal cielo plumbeo. Che questa simbologia possa essere il *fil rouge* che unisce la donna in bianco alla raffigurazione naturalistica non è da escludere, soprattutto se si ripercorre la storia della Nereide raccontata nel mito. Nelle *Metamorfosi*, Galatea, innamorata di Aci, era perseguitata dalla folle ossessione amorosa di Polifemo che, scoperti i due amanti in riva al mare scagliò contro di essi un ammasso roccioso, sotto il cui peso morì il giovane innamorato mentre la ninfa ebbe salva la vita, gettandosi tra le acque. I seguenti versi, tratti da Ovidio, narrano l'ira del Ciclope nei confronti dei due amanti, suggerendo una chiave di lettura dell'immagine:

⁹⁰⁹ BECCATTI, 1970, p. 31.

⁹¹⁰ BECCATTI, 1970, p.35.

⁹¹¹ Ibidem.

⁹¹² Proprio in relazione alla questione dell'abbigliamento della dea, la distinzione tra i due diversi tipi di Venere nella pittura moderna –Venere terrena e Venere celeste – è stata ampiamente discussa da Gentili nello studio dedicato al dipinto *Amor sacro e amor profano* di Tiziano; tale classificazione, secondo lo studioso, sarebbe realizzabile solamente dal «valente artista». Si veda GENTILI, 1978, p.84.

«[...] cum ferus ignaros nec quidquam tale timentes
me videt atque Acin “Video” que exclamat “et ista
ultima sit faciam Veneris concodia vestra”.
Tantaque vox, quantam Cyclops iratus habere
Debuit, illa fuit; clamore perhorruit Aetne»⁹¹³.

Alle spalle della donna si intravede, semicoperta dal fusto della colonna, una fiamma che arde e che sembra scaturire da un punto preciso del paesaggio. Considerando le immagini letterarie proposte dal testo di Ovidio, non si esclude che si possa trattare dell'eruzione dell'Etna che, scosso dalle urla mostruose di Polifemo, esplose in un grande incendio scenografico. Su un piano più concettuale – trattandosi di una pittura che ha come soggetto l'amore – potrebbe trattarsi di un incendio allegorico che rappresenta lo scoppio dell'ira del Ciclope che arde di un amore irrazionale e senza controllo per Galatea, la quale lo rifiuta poiché inorridita dal suo aspetto e dai suoi modi irruenti. Ma ancora dubbia rimane la questione delle gocce metalliche che sgorgano pesanti e copiose da una nuvola rigonfia d'acqua, che irrompe nel cielo sereno per sovrastare Galatea. A parte un breve accenno di Ovidio alla vicenda della trasformazione di Aci – il cui sangue scuro dell'uomo, dopo l'incantesimo dell'amata, si rischiarava prima come un fiume torbido durante un temporale per poi farsi terso e cristallino – non si accenna all'avvento di una pioggia che possa ricollegarsi alla raffigurazione di Farinati. È però essenziale precisare che la storia di Galatea ebbe un vastissimo successo già dalla fine del Medioevo, che portò un gran numero di letterati a reinterpretare le vicende d'amore della ninfa e del ciclope. L'immagine scelta dal Farinati instilla infatti il dubbio che il pittore fosse stato invitato, dalla committenza, a seguire le indicazioni iconografiche di qualche volgarizzazione della storia di Galatea, nota in ambito veneto attraverso poemetti di origine quattrocentesca. La difficoltà nel reperire queste rielaborazioni quattrocentesche della storia ovidiana di Galatea è probabilmente dovuta alla scarsa circolazione di questi testi, caratterizzati da una diffusione limitata e prettamente locale⁹¹⁴, anche se la figura allegorica più attinente alla decodificazione

⁹¹³ Ovidio, *Metamorfosi*, Libro XVIII, versi 873-877. Traduzione di Vittorio Sermoni:

«quand'ècco, l'ultima cosa che ci aspettavamo, la bestia
ci vede Aci e me: “Vi ho visto,” urla “e tanto farò
che questo sarà per voi due l'ultimo incontro d'amore”.

La voce era tanta quanta da un inferocito Ciclope
È giusto aspettarsi: a quell'urlo è rabbrivito anche l'Etna».

⁹¹⁴ Per un elenco completo delle riedizioni delle *Metamorfosi* di Ovidio dal Trecento fino al Settecento si veda: Antonio Lodovico Antinari, *Raccolta di Memorie istoriche delle tre province degli Abruzzi dell'Arcivescovo di Matera*, Napoli, 1781, pp. 323-343 e Francesco Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV ed altre a medesimi riferibili o falsamente assegnate*, Bologna, 1861, p. 249.

dell'iconografia si ritrova nei versetti di un pometto dell'ignoto Accademico veneto⁹¹⁵, che racconta così la reazione di Galatea alla morte di Aci:

«Un prezioso Nembo
Di perle liquefatte, à cui del viso
Le porpore natie, le vive rose,
Da ogni parte bagnava
Un'ingemmata pioggia
Di lagrime cadenti pretiose»⁹¹⁶.

Il passo dedicato alla morte di Aci potrebbe dunque chiarire quella pioggia aurea del ciclo Guarienti che, con valenza allegorica, manifesta la disperazione di Galatea, costretta a rinunciare per sempre, a causa dell'ossessione irrazionale e senza controllo di Polifemo, al suo vero amore. Non è un caso che accanto a Galatea si apra una scena in cui protagonisti sono proprio le divinità fluviali: Aci, grazie alla preghiera di Galatea, fu trasformato in una divinità delle acque, mentre la roccia scagliata dal mostro divenne la sorgente di un fiume; Aci dunque, il cui sangue divenne acqua limpida, assunse così la forma di dio fluviale, divenendo d'immortale.

Seppure *La Galatea* dell'Anonimo Veneto⁹¹⁷ appaia come un tassello essenziale per la ricostruzione del programma iconografico del ridotto Ridolfi, non si può prescindere dal dato cronologico che pone l'edizione del pometto in volgare nella prima metà del Seicento: troppo tardi rispetto alla realizzazione dell'affresco che viene datato, su base stilistica, ai primi anni Settanta del Cinquecento. Agganciandosi dunque alla cronologia della pittura murale, si è così cercato di ricostruire il bacino letterario da cui l'anonimo scrittore veneto avesse potuto prendere spunto.

Fin dalla tarda epoca medievale le traduzioni in volgare delle *Metamorfosi* di Ovidio avevano infatti goduto di un grande successo, con la circolazione di numerose riedizioni nel corso del Quattrocento e del Cinquecento anche in Veneto⁹¹⁸.

Dato il crescente sviluppo di circoli letterari eruditi e dell'interesse per la letteratura antica, si riscontra un forte incremento delle traduzioni cinquecentesche di Ovidio, con un aggiornamento, soprattutto nella seconda metà del secolo, delle immagini allegorico-letterarie del testo; ad esempio il racconto dei sentimenti astratti dei personaggi avviene

⁹¹⁵ Accademico Veneto, *La Galatea*, Venezia, 1625, p. 144. La cronologia delle edizioni del pometto sono successive alla realizzazione dell'affresco di Farinati ma, come si vedrà in seguito, la tematica rielaborata secondo queste fervide immagini letterarie è desunta da edizioni precedenti che circolavano già dall'inizio del Quattrocento.

⁹¹⁶ Ibidem

⁹¹⁷ Accademico Veneto, *La Galatea*, Venezia, 1625. ⁹¹⁷ Pennisi, in *Agorà*, v. IV, 2003, p. 26.

⁹¹⁷ Le due edizioni conosciute sono quella veneziana del 1625 e quella cremonese del 1628.

⁹¹⁸ Ad esempio l'edizione del 1508 di Alessandro de Bindoni e quella del 1517 di Georgio de Rusconi, entrambe piuttosto fedeli del testo latino. Si veda in particolare il testo e le tavole di A. De Bindoni, *Metamorphoseos vulgare historiado*, Venezia, 1508.

attraverso una vera e propria concretizzazione dell'immagine, sovente con l'accostamento delle vicende agli eventi naturali.

Giovanni Andrea dell'Anguillara si sofferma sulla figura di Galatea, dal «crine d'oro»⁹¹⁹, descrivendola come un'entità oscillante tra la purezza dell'acqua e l'ardere del fuoco; la Nereide che piange le sue lacrime – la pioggia metallica dell'affresco Guarienti – a causa dell'amore sincero provato per Aci che le infiamma il cuore⁹²⁰. Nei versi successivi, quando la vista dei due amanti innesca la collera di Polifemo, evidente è il raffronto della gelosia del ciclope all'ardere del fuoco e all'esplosione del del vulcano:

«Ahi che di tanto ardore il petto ho pieno
Che par, ch l'mote Etneo có tutto il foco
Sia stato trasportato etro al mio seno»⁹²¹

E ancora:

«Tremò per torppo horrore Etna e Tifeo
Fece maggior la fiamma uscir dal monte;
E Pachino e Pelore e Lilibeo»⁹²²

Di maggior diffusione fu sicuramente l'edizione del 1553 di Lodovico Dolce⁹²³ che, sottolineando il candore dell'amore di Galatea per Aci, sembra suggerire a Farinati di velare la figura della ninfa con un candido abito mosso dal vento del mare:

«O più bianca (dicea) ch'in prato ameno
Candido Giglio, o che Ligustro, o Rosa
Più vermiglia che fior vapo e, ridente,
E più chiara ch l'vetro e più lucente»⁹²⁴

E la trasformazione dell'amato, dopo la morte, è descritta da Galatea grazie a una figura letteraria che mette in collegamento il colore dell'acqua che sgorga dalla testa di Aci a un fiume in piena, gonfiato dalla pioggia copiosa:

«Or quel, che potrei far, fei prontamente:
Il sangue, ch'uscita fuor de la gran mole,
conversi in quel color, che propriamente
fiume serbar gonfio di pioggia suole»⁹²⁵.

Il collegamento delle quattro divinità fluviali alla figura di Galatea è dunque spiegato dalla storia dell'amore puro provato dalla ninfa per Aci e dalla sua trasformazione in

⁹¹⁹ Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi con annotazioni di Giuseppe Orologgi e argomenti di M. Francesco Turchi*, Venezia, 1587 (1563), p. 170.

⁹²⁰ Ibidem

⁹²¹ Idem, p. 174.

⁹²² Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi con annotazioni di Giuseppe Orologgi e argomenti di M. Francesco Turchi*, Venezia, 1587 (1563), p. 174.

⁹²³ Lodovico Dolce, *Le trasformazioni*, Venezia, 1553.

⁹²⁴ Idem, p. 271.

⁹²⁵ LODOVICO DOLCE, *Le Trasformazioni*, Venezia, 1553, p. 273.

un'entità naturale immortale. Come collegare però il riquadro bucolico (fig.15) con quello eseguito dirimpetto con le donne danzanti (fig.16)?

La scena bucolica si svolge in un ambiente idilliaco e boschereccio che sembra essere, grazie all'atmosfera distesa e serena, l'espressione di un luogo perduto d'Arcadia. Ciascuna delle quattro figure giacenti è accompagnata da una preziosa anfora marmorea e, ancora una volta, l'immagine sembra desunta dalle *Metamorfosi*⁹²⁶ di Ovidio, nel cui incipit si narra della condizione felice e incontaminata del mondo prima dell'arrivo dell'uomo. Ancora una volta torna dunque nell'iconografia il concetto dell'armonia cosmica, persa in un passato aureo di cui rimane solamente il ricordo narrato dalla mitologia e a cui ogni uomo dovrebbe tendere per raggiungere l'ordine e l'equilibrio dell'esistenza. Gli strumenti musicali, abbandonati sulla cornice marmorea del riquadro, sembrano infatti ribadire che il segreto per giungere all'equilibrio sia l'armonia universale, ricercata attraverso la musica proprio nel piccolo ridotto Guarienti.

Tale interpretazione è suffragata dall'iconografia della scena raffigurata dirimpetto in cui le quattro figure femminili sorreggono il putto che ostenta due mazzi di briglie. Il piccolo cupido sembra aver abbandonato l'arco e le frecce, con cui sovente scatena la folgorazione amorosa irrazionale nelle sue vittime, per divenire invece garante dell'equilibrio e della moderazione delle passioni; non a caso si sorregge su una gamba, in equilibrio grazie al contrappeso delle redini, egualmente ripartite tra le mani. La totale assenza di attributi di riconoscimento nelle quattro figure però rende difficile il riconoscimento di esse come allegorie delle Stagioni⁹²⁷, soprattutto se confrontate con le figure solitamente ben caratterizzate della produzione farinatesca. Mantenendo come principio di interpretazione la dialettica tra l'amore puro e le passioni irrazionali che tende al raggiungimento dell'armonia suprema, è forse da ridiscutere la definizione delle quattro figure; due di esse sono incoronate d'alloro, una è priva di corona e disarticolata nel movimento e con i capelli sciolti al vento, mentre la quarta, di cui si intravedono solo una gamba e una mano, è rappresentata totalmente in secondo piano e, pur allungando il braccio verso l'alto, non riesce a toccare il piccolo fanciullo innalzato dalle compagne. Rimanendo nell'ambito delle *Metamorfosi* di Ovidio, che verosimilmente furono il principale testo di riferimento a cui si ispirò l'ideatore del ciclo, sembra plausibile riconoscere nelle fanciulle la personificazione delle quattro età del mondo: l'età dell'oro e l'età d'argento – entrambe coronate –, l'età del bronzo più selvaggia e in ultimo, nascosta, l'età del ferro. Queste quattro personificazioni, che costituiscono la storia del

⁹²⁶ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, I, vv. 89-112.

⁹²⁷ ZAMPERINI, 2005, p. 184.

mondo, dovrebbero essere governate dall'armonia universale e a tal fine tentano infatti di afferrare il piccolo Cupido, che tende loro le briglie per salvarle dagli eccessi; solo tre di esse però riescono nell'impresa. Scorrendo il primo Libro ovidiano, infatti, le età dell'oro e dell'argento vengono elogiate per le loro sconfinite virtù:

«Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo,
sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat⁹²⁸».

«[...]»

«Postquam Saturno tenebrosa in Tartara misso
Sub Iove mundus erat, subiit argentea proles,
auro deterior, fulvo pretiosior aereo⁹²⁹».

Il bronzo è un'età mediana che si distacca dalla perfezione delle precedenti, ma non scade ancora nella scelleratezza, per questo nell'allegoria si presenta senza corona e spicca tra tutte per il suo portamento poco armonioso:

«Tertia post illam successit aenea proles,
saevior ingeniis et ad horrida promptior arma,
non scelerata tamen⁹³⁰».

L'ultima, il ferro, ossia l'età moderna, è descritta da Ovidio come la più tragica; l'età in cui l'amore non è più governatore del mondo e il principio di armonia universale è svanito e perduto. Il poeta ne restituisce in pochi versi un'immagine davvero drammatica, che spiegherebbe perché la figura è quasi totalmente nascosta nell'affresco e non riesce in alcun modo a sfiorare il piccolo Eros:

«Iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum
Prodierat; prodit bellum, quod pugnat utroque,
sanguineaque manu crepitantia concutit arma.
Vivitur ex raptu. Non hospes ab hospite tutus,
non socer a genero: fratrum quoque gratia rara est
Imminet exitio vir coniugis, illa mariti;
lurida terribiles miscent aconita novercae;
filius ante diem patrios inquirat in annos.
Victa iacet pietas, et virgo caede madentes

⁹²⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, Libro I, versi 89-90. Traduzione di Vittorio Sermoni:

«Prima a fiorire è l'età dell'oro, che senza leggi
e senza tutori coltiva di suo giustizia e lealtà».

⁹²⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, Libro I, versi 113-114. Traduzione di Vittorio Sermoni:

«Quando,
poi cacciato Saturno nel buio del Tartaro, Giove
imperava sul mondo, subentra l'età dell'argento,
più scadente dell'oro, ma più prezioso del bronzo brunastro».

⁹³⁰ Ovidio, *Metamorfosi*, Libro I, versi 125-127. Traduzione di Vittorio Sermoni:

«Terza, la tiene dietro l'età del bronzo, più dura
D'indole, più corriva agli orrori delle armi, non
Scellerata, però».

ultima caelestum terras Astrae reliquit⁹³¹».

Le figure degli dei e le due scene – che rappresentano la razionalità, l'amore, l'equilibrio e la purezza – si intersecano inoltre alle rappresentazioni di sei figure femminili, caratterizzate anch'esse da attributi legati al raggiungimento dell'equilibrio e dell'armonia. Esse alludono all'utilizzo della musica e della ragione come mezzi per il raggiungimento dell'immanente armonia universale. Sul tema della raffigurazione e del valore allegorico della musica nel corso del Cinquecento, un acuto intervento di Augusto Gentili mette in luce come questa tematica abbia avuto grande risonanza a Venezia nei primi decenni del secolo, portando un cospicuo sviluppo di iconografie riguardanti la musica come mezzo di espressione a più livelli, da quella più erudita a quella più immediata e popolare⁹³². Le Muse, allegorie delle arti umane, non sarebbero dunque altro che la manifestazione della tendenza dell'uomo – «sempre impegnato a riprodurre attraverso la *mimesis* moduli e gerarchie dell'ordine superiore»⁹³³ – a emulare la perfezione cosmica, rappresentata dal perfetto sistema delle sfere celesti. Gentili sottolinea come l'arte privilegiata dall'uomo sia la musica in quanto essa, governata dagli stessi principi matematici che regolano l'universo, garantisca l'armonia universale e l'ordine di tutte le cose.

La tematica dell'amore universale in palazzo Guarienti risulta articolata, come nella teoria di Gentili, in diversi livelli di lettura, dai più intelleggibili – la presenza delle Muse e degli strumenti musicali – a quelli di più difficile decodificazione, legati ad una cultura umanistica erudita e identificabili nelle storie e nei personaggi mitologici rappresentati. Questa dinamica dimostra che «l'armonia non è di tutti, ma solo di coloro che arrivano a comprenderne integralmente le leggi, dei pochi dunque che dell'armonia musicale determinano l'apprezzamento elitario e la gestione funzionale alla codificazione di livelli di cultura diversi e mai comunicati»⁹³⁴. Si noti infatti come la simbologia legata alla musica e all'amore venga adoperata per costruire un sistema iconografico che tende alla

⁹³¹ Ovidio, *Metamorfosi*, Libro I, versi 141- 145. Traduzione di Vittorio Sermoni:

«E appare il ferro funesto e, più funesto del ferro,
brandisce stridule armi con mani che grondano sangue.
Di rapina si vive; l'ospite non può più fidarsi dell'ospite,
del genero il suocero; è raro perfino l'amore fraterno.
Il marito propizia la morte della moglie; lei del marito;
atroci matrigne rimescolano pozioni giallastre di sconito;
il figlio calcola gli anni del padre e non vede l'ora».
Tramortita è la pietà e, ultima lei dei celesti,
la vergine Astrea diserta questa terra sudata di stragi».

⁹³² GENTILI, 1978, p.84.

⁹³³ *Ibidem*

⁹³⁴ GENTILI, 1978, p.84.

manifestazione di un concetto assoluto: quella di armonia universale. Con una figura a chiasmo, sulla diagonale ovest-est si trova Venere che educa Eros e Anteros a mitigare gli eccessi per raggiungere l'equilibrio – indicando Cupido con le briglie – e dall'altra quella di Galatea, simbolo dell'amore puro che, grazie alla lotta contro l'amore irrazionale, dona all'amato l'immortalità. Agli estremi sud-nord invece le due allegorie dell'equilibrio: Minerva, manifestazione della *discordia concors*⁹³⁵, in lotta con la bestia mostruosa e accompagnata da una piccola epigrafe recita «STULTIZIA CONTERITUR» ossia «la stoltezza è disintegrata» e Mercurio che, con il caduceo, infonde l'ordine e la pace nel mondo.

Anche la figura dell'animale, accovacciato sotto la finestra centrale della parete occidentale e riconosciuto inizialmente come un «cane», è da rileggere in funzione del motto che corona il riquadro, che recita «Ognuno è nutrito dagli affetti». Si tratterebbe piuttosto di un leone⁹³⁶ che, in contrapposizione all'aggressivo temperamento della bestia trafitta da Minerva, è ammansito dal cibo con cui si sta nutrendo⁹³⁷. Si può intendere dunque che, come l'anima razionale dell'uomo è temperata e nutrita dai sentimenti, anche l'indole selvaggia e irrazionale della belve feroce è saziata e domata dall'appagamento degli istinti primordiali⁹³⁸.

L'epigrafe della scena con le *Quattro Età del Mondo* recita invece «PUERULUS HIC NOSTER NOBIS» interpretabile come «Questo nostro fanciullino è tra noi». Da notare la figura retorica «noster nobis» che presenta un'allitterazione piuttosto ridondante, scelta per rafforzare ulteriormente il concetto dell'amore che governa il mondo dall'alba dei tempi.

Come già accennato precedentemente le sei figure femminili – quattro giacenti sopra il cornicione superiore della sala e due stanti nelle nicchie delle pareti nord e sud – sono state, fin dall'inizio della storia critica del ciclo, l'elemento chiave per riconoscere la funzione della sala all'interno del palazzo. Queste, caratterizzate da una pluralità di attributi legati all'equilibrio e alla produzione musicale, celano però un nodo iconografico ancora in parte irrisolto, dovuto all'inusuale numero di figure presenti all'interno del ciclo e al diverso ruolo che esse assumono nella decorazione: le quattro giacenti infatti sono inserite in una posizione meno rilevante rispetto alle due figure in piedi che si trovano alloggiate nel grande porticato che ospita le storie mitologiche. Si

⁹³⁵ Introdotta per la prima volta a Mantova da Mantegna nel *Parnaso*. GENTILI, 1978, p. 85.

⁹³⁶ MARINI, 2005, pp. 225.

⁹³⁷ Nonostante l'affresco in questa zona sia notevolmente danneggiato, si distingue chiaramente il sangue di cui sono bagnate le fauci della bestia che sta scarnificando un osso.

⁹³⁸ ZAMPERINI, 2005, p.184.

potrebbe intendere, grazie al diverso rilievo accordato alle due tipologie, che le figure nelle nicchie rappresentino le allegorie su cui è basata la scelta degli altri personaggi.

Nella nicchia della parete nord si riconosce una figura interpretata dalla critica come l'allegoria della Lode⁹³⁹. La particolare iconografia mostra una donna incoronata con una singolare corona di pietra che alla sommità presenta una sorta di piccolo mascherone grottesco, e una tromba dalla canna sottile che sorregge con la mano destra. L'assenza delle grandi ali e la presenza della corona conferiscono però alla figura gli attributi tipici della Gloria⁹⁴⁰, che sovrasta il mondo; ella scruta le quattro età del mondo mentre sovrasta imperiosa il globo terrestre, mantenuto con il piede sinistro. Come nel caso degli altri personaggi raffigurati, anche le Muse, oltre che ispiratrici per musicisti e poeti, sono garanzia di moderazione per il mondo: coloro che, proteggendo le arti e la musica celeste, sono custodi dell'armonia universale. Nella nicchia della parete sud, che le fa da contrappunto, si scorge invece una figura femminile che regge un grande cembalo che è stata riconosciuta come la musa Erato in virtù dell'attributo del cembalo⁹⁴¹ ma che, più in generale, potrebbe essere l'allegoria della Musica.

Secondo Gentili la musica, come rapporto armonico di suoni alti e bassi, può essere intesa come «scienza delle cose d'amore riguardo armonia e ritmo»⁹⁴², essa crea accordo di tutti gli elementi portando alla concordia reciproca. Sembra dunque chiaro che la scelta di rappresentare le due figure contrapposte sia legato all'intrinseco significato che esse insieme manifestano: la gloria e la musica, elementi che devono essere governati da una forza di armonia e equilibrio volti a contrastare il trasporto irrazionale.

Nonostante ci sia ancora qualche riserva sul corretto riconoscimento delle altre quattro figure da sovrapporre, quello che è certo e che non ricoprono la stessa funzione delle due nelle nicchie; si tratterebbe di quattro muse caratterizzate dagli strumenti maggiormente utilizzati nella musica da camera rinascimentale. Nella figura sopra la porta d'ingresso, che viene indicata dalla musa che le sta accanto, è riconoscibile con discreta certezza la figura di Urania, manifestazione della perfezione dell'universo a cui deve tendere la ricerca dell'armonia universale dell'uomo.

La questione della concezione dell'armonia cosmica come metafora della buona musica viene codificata a Mantova nel corso del Quattrocento, momento in cui, in ambito cortese, si sviluppa una vera e propria teoria dell'umanesimo musicale⁹⁴³. Spostandosi

⁹³⁹ ZAMPERINI, 2005, p.184.

⁹⁴⁰ L'iconografia di Cesare Ripa presenta una figura femminile caratterizzata da una corona e una tromba.

⁹⁴¹ FAIETTI, 1991, pp. 432-435.

⁹⁴² GENTILI, 1978, p. 84.

⁹⁴³ GENTILI, 1978, p. 85.

nella sfera pittorica, l'esempio iconografico legata al simbolismo armonico più vicino all'ambito farinatesco è sicuramente riferibile alla realizzazione *Parnaso* di Mantegna⁹⁴⁴, in cui Apollo, Venere e Mercurio assistono alla danza delle Muse con la definitiva fusione del livello di lettura etico-cosmologico – in cui il discorso allegorico proviene dalla conoscenza del *Libro de natura de amore* di Mario Equicola, dai *Dialoghi di amore* di Leone Ebreo e dagli *Asolani* di Pietro Bembo –, a quello narrativo-figurativo⁹⁴⁵.

5.3.4 Modelli stilistici

Questo caso studio risulta piuttosto interessante per inquadrare non solo il problema dell'ideazione di cicli ad affresco che si articolano in programmi iconografici complessi e sempre caratterizzati dalla reiterazione delle forme, ma soprattutto la questione dell'apertura dell'artista a panorami culturali che esulano dall'ambito veneto. È evidente infatti che, anche nell'esecuzione di un programma così specifico, Farinati abbia fatto riferimento ai modelli di bottega relativi alla sua formazione artistica intrisa di modelli centro-italiani, mediata dalle conoscenze erudite dell'intellettuale che si era occupato di redigere un progetto iconografico appropriato a un ambiente di eruditi e umanisti di grande spessore culturale.

Era già noto infatti che, soprattutto per quanto riguarda l'impaginazione architettonica della saletta di palazzo Guarienti, Farinati avesse rivolto l'attenzione ai modelli di ambito romano⁹⁴⁶ rintracciabili principalmente nell'effetto di sfondamento delle pareti, cui fa da filtro la doppia fila di colonne marmoree che sembrerebbe emulare fedelmente l'impostazione della *Sala delle prospettive* del Peruzzi, e l'iconografia utilizzata dalla scuola raffaellesca nella decorazione della villa Farnesina. Anche la scelta della figura di Galatea ribadisce l'interesse di Farinati rivolto all'ambito artistico romano⁹⁴⁷ poiché si tratta di una tematica essenzialmente assente nella decorazione mitologica in Veneto, nonostante la conoscenza del ricco bacino iconografico riferibile ai miti classici sviluppatosi nelle ville venete nel corso del Cinquecento.

Proprio la figura di Galatea infatti richiama l'attenzione sull'emulazione da parte di Paolo delle soluzioni iconografiche utilizzate da Raffaello nel *Trionfo di Galatea* della villa Chigi,

⁹⁴⁴ Realizzato per lo studiolo di Isabella d'Este.

⁹⁴⁵ GENTILI, 1978, p. 85.

⁹⁴⁶ Lo sviluppo dell'architettura secondo i principi illusionistici concepiti dal Peruzzi nella Sala delle prospettive di Villa Chigi a Roma lascia intendere che il Farinati non conoscesse solamente le grandi impalcature veronesiane. La tendenza generale degli studi è stata infatti quella di attribuire ogni riferimento architettonico alle invenzioni del collega e amico veronese che sicuramente ha giocato un ruolo fondamentale nell'evolversi dell'attività farinatesca ma che è inevitabilmente da mediare con il grande apporto delle esperienze artistiche romane.

⁹⁴⁷ Oltre all'episodio raffaellesco, di eguale fama gode la decorazione della loggia di palazzo Farnese in cui Annibale Carracci, con particolari giochi di prospettive e contrapposizioni, dipinge la storia della ninfa come monito moraleggiante all'interno del ciclo della Loggia.

un modello che trovò ampio successo a Roma nella seconda metà del Cinquecento, grazie alle numerose rielaborazioni, come quella di Annibale Carracci in palazzo Farnese. La figura di Farinati richiama però la posizione della ninfa in primo piano, che si copre il capo con il lembo di tessuto gonfiato al vento, e non la figura che incarna la Galatea raffaellesca; in effetti, come è stato messo in luce in ambito iconografico, è proprio questo gesto a determinare la natura di Ninfa marina di Galatea che, come si è visto, deriva direttamente dai modelli dell'antichità romana, probabilmente noti agli stessi pittori grazie agli studi antiquari e ai manuali iconografici più in voga all'epoca. Anche se non è certo un viaggio di Farinati nella Città Eterna, la questione si fa sempre più tangibile man mano che emergono dati stilistici afferenti all'ambiente artistico romano nella pittura dell'artista; in ogni caso, numerose erano le stampe in circolazione riguardanti questa fortunata iconografia, che avevano avuto successo nel nord Italia soprattutto grazie al prezioso lavoro di Marcantonio Raimondi (fig.17). Le altre due figure, scaturite dall'album dei modelli della bottega farinatesca, sono la figura di Minerva che sembra derivare dalla rielaborazione del personaggio centrale della composizione di Raffaello con la *Cacciata di Eliodoro dal tempio* – probabilmente desunto dall'intreccio con il modello degli *Arvieri* del foglio michelangiotesco, databile entro gli anni Trenta del Cinquecento⁹⁴⁸ (fig.18) – e Mercurio, fedele ripresa del corpo muscoloso e teso del San Pietro della Sistina di Michelangelo (fig.19).

Venere e i due cupidi sono invece più affini ai modelli stereotipati e seriali di bottega e mostrano una capacità disegnativa e compositiva nettamente inferiore alle altre figure; non si esclude che tali personaggi potrebbe essere frutto delle prime esperienze pittoriche in cantiere di un giovanissimo Orazio. Si mostra maggiormente interessante, soprattutto a livello compositivo, la scena delle *Quattro età del mondo*, con una danza ispirata alle composizioni mantovane di Mantegna e di Giulio Romano.

Le due muse inscritte nelle nicchie, la cui impostazione iconografica sembra scaturire dalla conoscenza dei *Tarocchi del Mantegna*⁹⁴⁹, richiamano le muse di Veronese di villa Barbaro a Maser e le incisioni di Marcantonio Raimondi, su disegno di Raffello. Non è difficile immaginare che entrambi gli artisti veronesi avessero fatto riferimento, soprattutto nel primo periodo di formazione, agli stessi modelli compositivi che provenivano dall'intreccio di matrici culturali romane e mantovane, il cui punto di incontro è da riconoscersi nell'operato di Giulio Romano, e nel rapporto che con le sue invenzioni ebbero i due giovani pittori negli anni Quaranta del Cinquecento.

⁹⁴⁸ ALBERTI, 2015, pp. 209-220.

⁹⁴⁹ FAIETTI, 1991, pp. 431-437.

Sul cornicione dipinto che sovrasta le porte e le finestre della sala si trovano invece le quattro figurine giacenti, una caratterizzata dal compasso e dalla sfera armillare, la seconda dal corno rinascimentale, la terza dal violino e la quarta dal piccolo organo portatile. Se nella prima figura è senza dubbio riconoscibile la musa Urania, la seconda invece desta qualche dubbio⁹⁵⁰; secondo l'iconografia dei *Tarocchi*, il corno è l'attributo della musa Melpomene, protettrice della tragedia⁹⁵¹, anche se si riscontra una conformazione leggermente diversa dello strumento⁹⁵². Le altre due muse giacenti, poste all'incrocio delle pareti ovest e nord, sono entrambe raffigurante con un globo terrestre e con l'aggiunta, rispettivamente, di un violino la prima e di un organo portativo la seconda. Questi particolari porterebbero a riconoscere, ancora una volta secondo l'iconografia dei *Tarocchi*, le muse Talia e Polinnia⁹⁵³. Come già preannunciato non si spiega però la scelta di inserire un numero di figure non identificabile con quello canonico utilizzato per identificare le nove muse. Per questo motivo rimane aperta l'ipotesi che si tratti di figure allegoriche legate alla musica ma, almeno per due di esse, non esattamente identificabili. A livello stilistico esse sono paragonabili alle muse realizzate da Peruzzi nella *Sala delle Prospettive* e riprese da Perin del Vaga a Genova nella loggia di villa del Principe; l'impostazione è la medesima, si tratta di figure femminili caratterizzate da strumenti musicali che giacciono sdraiate sul cornicione superiore della sala, fungendo da decorazioni da sovrapporta, anche se le posizioni plastiche sono ancora frutto della cristallizzazione iconografica basata sui modelli di bottega riscontrabili nelle opere e nei disegni (fig.20). Accanto a questi modelli strettamente connessi all'ambito romano, si evince inoltre un forte legame di tali raffigurazioni al personaggio recante uno strumento musicale posto sul cornicione superiore di un apparato pittorico murale della chiesa di San Lorenzo a Verona e attribuito a Nicolò Giolfino. La figura, datata 1534 e riconosciuta come un *Re Davide citaredo*⁹⁵⁴, sovrasta un affresco, ormai quasi totalmente perduto, in cui è visibile la parte inferiore di un *Battesimo di Cristo*, anch'essa un'iconografia di grande interesse per la produzione successiva di Paolo.

⁹⁵⁰ FAIETTI, 1991, p. 433; Si veda anche: Anonimo urbinato, *Talia*, Palazzo Corsini al Parione, Firenze, 1460-1520 ca. Il dipinto, datato indicativamente alla seconda metà del Quattrocento, rappresenta la Musa Talia che ostenta uno strumento a forma di corno sinuoso e che si potrebbe ritenere proveniente da un modello comune a quello scelto dal Farinati per la realizzazione dello strumento.

⁹⁵¹ La raffigurazione più comune infatti è quella che vede come attributo la maschera.

⁹⁵² SACHS, 1995, pp. 381-382. La differenza sta nella tipologia di corno che viene raffigurato. Nel caso dei *Tarocchi* si tratterebbe di un cornetto curvo mentre nel dipinto urbinato e nell'affresco del Farinati è ritratto un cornetto tenore, entrambi strumenti utilizzati dai musicisti in età rinascimentale.

⁹⁵³ FAIETTI, 1991, pp. 432-433.

⁹⁵⁴ PASSUELLO, 2018, p. 19-25.

Si evince dalla disamina stilistica, ancora una volta, come l'estremo eclettismo dei modelli farinateschi, provenienti dall'album dei disegni dell'artista, sia stato in seguito inquadrato in una logica di bottega cristallizzata che, alla stregua dell'idea del maestro, prevedeva il lavoro dei collaboratori in situ, che si intensifica a partire proprio dagli anni Settanta del secolo.

5.3.5 Analisi non invasive

Al fine di approfondire la lettura iconografica del ciclo e di ricostruirne, nella sua interezza, il valore allegorico si è ritenuto necessario indagare il sistema di iscrizioni dislocato nell'architettura dipinta attraverso una campagna di indagini riflettografiche sull'opera. Le analisi sono state svolte da Paola Artoni, tecnico del laboratorio LANIAC dell'Università di Verona, su alcuni specifici brani del ciclo, in data 10 luglio 2017. Le analisi hanno messo in evidenza, per quanto riguarda la lettura delle iscrizioni, una superficie pittorica fortemente abrasa e lacunosa a causa delle manovre di stacco, che non lasciano alcuna traccia di disegno soggiacente al livello dell'epigrafe, ovvero neppure il "negativo" della scritta perduta. Ad una visione ravvicinata si possono estrapolare però alcune informazioni sulla tecnica esecutiva dell'affresco nell'ambito della produzione di Farinati.

Il segno dell'*underdrawing*, non agevolmente leggibile a causa del sottile strato di pellicola conservato, si presenta più chiaro e marcato in corrispondenza della figura di Mercurio e della figura femminile con l'abito bianco sulla parete che ospita il camino marmoreo (fig.21). Il disegno sottostante è stato realizzato con leggere linee di spessore variabile, eseguite con un medium liquido, particolarmente identificabili negli arti inferiori dei due personaggi e nel panneggio delle vesti. Le linee del disegno sono meno evidenti nella costruzione degli elementi architettonici mentre si rivelano materiche e spezzate nei contorni dei corpi e dei drappaggi. L'oggetto che risulta maggiormente chiaro, presentando un segno sottile e calcato nel disegno soggiacente, è il caduceo di Mercurio, eseguito con un tratto scuro e marcato e con l'evidente ausilio di un compasso, vista la precisione geometrica delle curvature dello scettro.

In alcune zone è inoltre evidente il segno delle incisioni dell'arriccio, che sono state eseguite in particolari aree in cui il colore viene steso poi a secco. Alcune linee orizzontali sono poste proprio in corrispondenza delle iscrizioni perdute, come linee guida entro cui inserire le lettere, che vengono stese direttamente al termine dell'asciugatura dell'intonaco, senza alcun disegno soggiacente.

Nel caso dell'affresco dei Guarienti è stato inoltre fondamentale analizzare la pellicola pittorica del ciclo da una posizione estremamente ravvicinata e a luce radente, al fine di

approfondire le questioni tecniche di stesura del colore e di resa cromatica. Emerge innanzitutto che, come si era riscontrato durante lo studio dei dipinti su supporto mobile, la stesura della pellicola pittorica risulta sottile a tal punto da non ammettere alcuna pennellata in rilievo, ma una resa omogenea e levigata della pittura. Questo dato ha influito moltissimo sulle condizioni di conservazione delle pitture murali strappate, che nella maggior parte dei casi mostrano ampie lacune dovute alle manovre meccaniche di distacco dell'affresco dal supporto originario e alla conseguente rintelaiatura.

Mettendo a confronto l'*underdrawing* dell'affresco Guarienti con quello di palazzo Quaranta, emergono diverse similitudini dal punto di vista della prassi esecutiva. Il disegno soggiacente risulta infatti caratterizzato nella composizione generale – nel caso della *Cavalcata di Carlo V* viene anche riportato mediante una evidente quadratura realizzata sull'arriccio – con un'attenzione particolare alla resa prospettica delle figure ma senza una specifica attenzione alle effigi dei volti. Secondo la datazione proposta per l'affresco del ridotto Guarienti, intorno al 1570, è dunque plausibile dedurre che Paolo non avesse bisogno di riportare in maniera eccessivamente dettagliata il progetto iniziale dei fregi sull'arriccio, ma che si limitasse a una composizione generale per seguire una corretta proporzione e che i dettagli scaturissero dalla lavorazione successiva dell'immagine attraverso la stesura dei colori. Tale pratica subì qualche lieve modificazione negli anni successivi poiché, con la necessità di impiegare i figli in articolati lavori ad affresco, Paolo aveva dovuto prevedere una stesura della sinopia più dettagliata e complessa, che permettesse di mantenere un buon livello qualitativo anche senza la perpetua presenza del capo bottega durante la stesura dei colori.

Apparati

CAPITOLO 3. IL DISEGNO – APPARATO DELLE IMMAGINI

Fig. 1

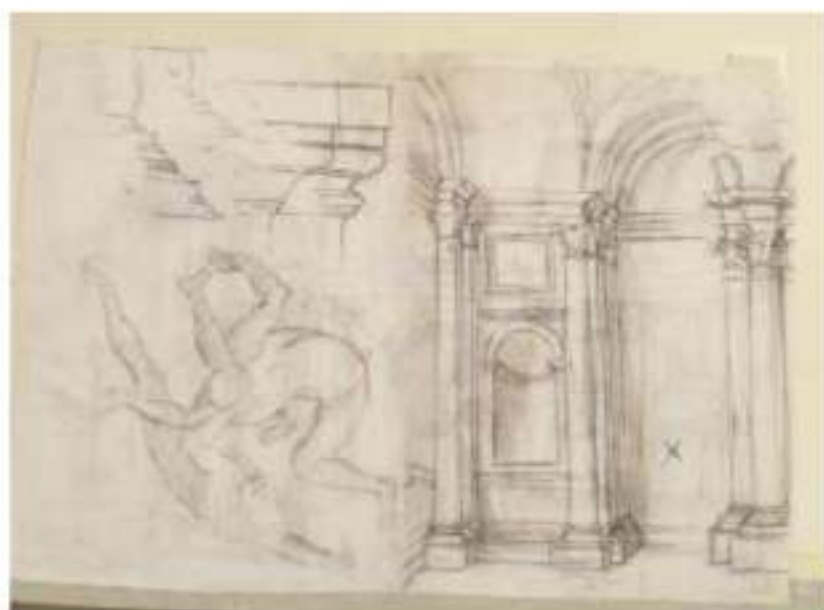


Fig. 2



Fig. 3



a



b

Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

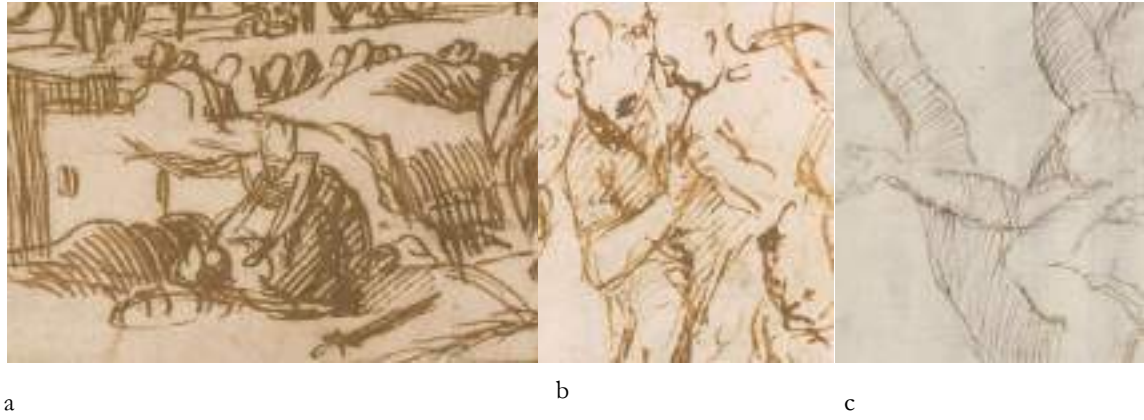


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

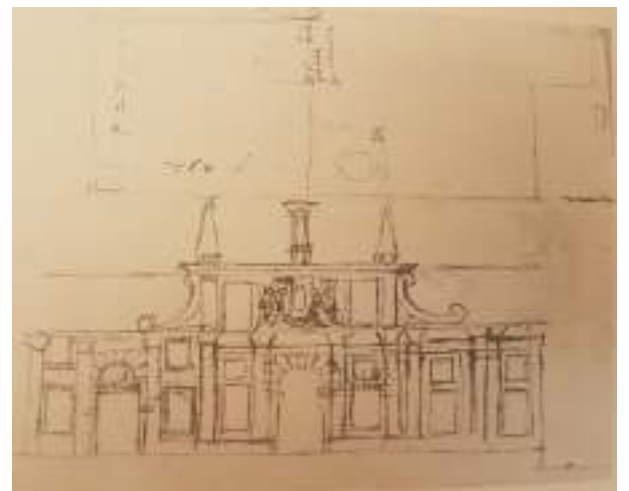


Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



a



b

Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

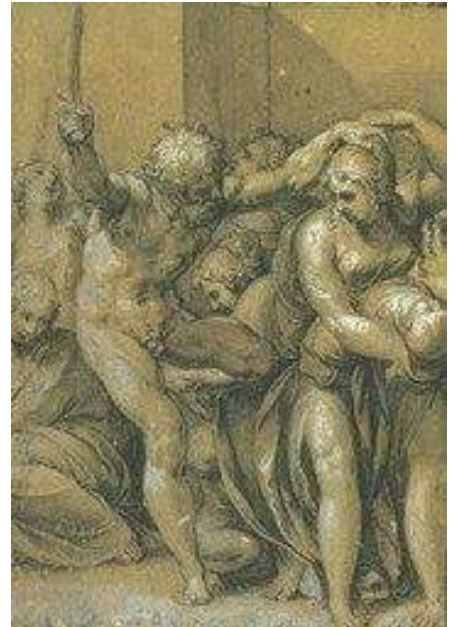


Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

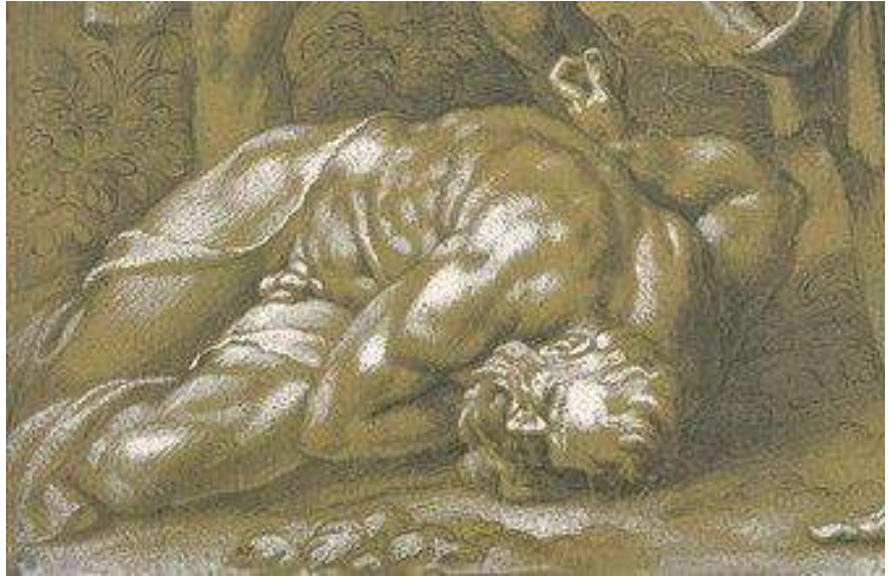


Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



a



b

Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68



a



b

Fig. 69



Fig. 70



CAPITOLO 4. LA PITTURA SU SUPPORTO MOBILE – APPARATO DELLE IMMAGINI

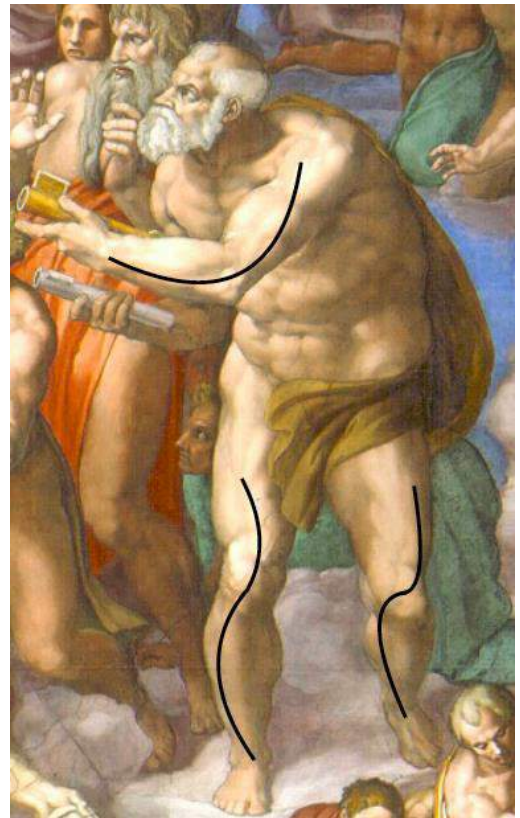
1.



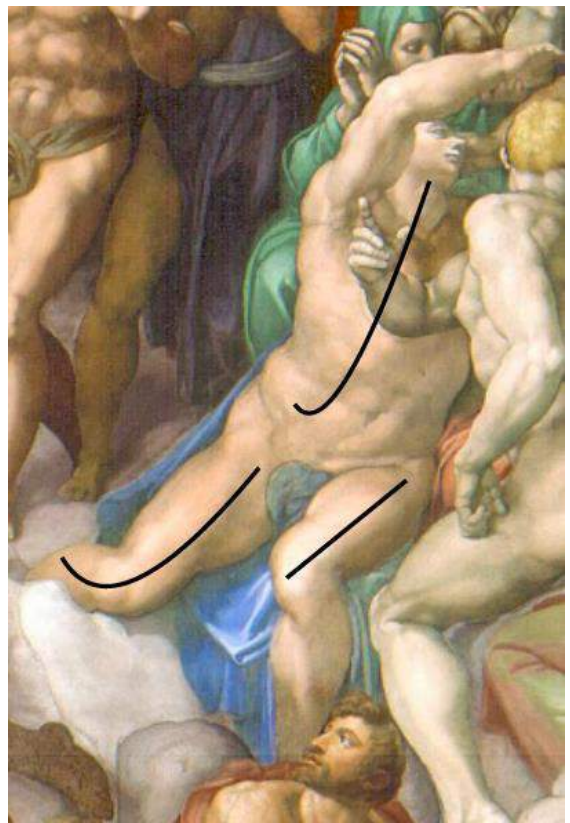
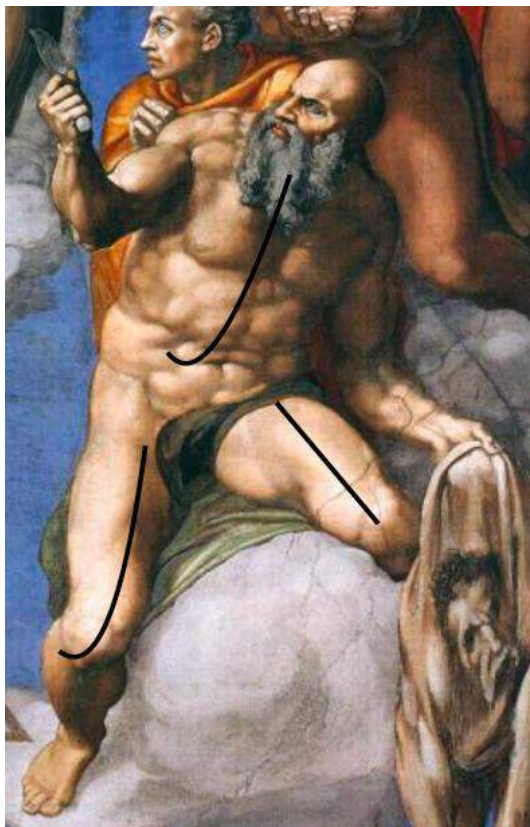
2.



3.



4.



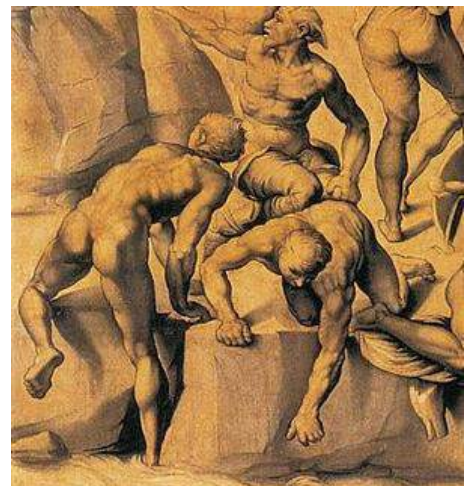
5.



6.



a

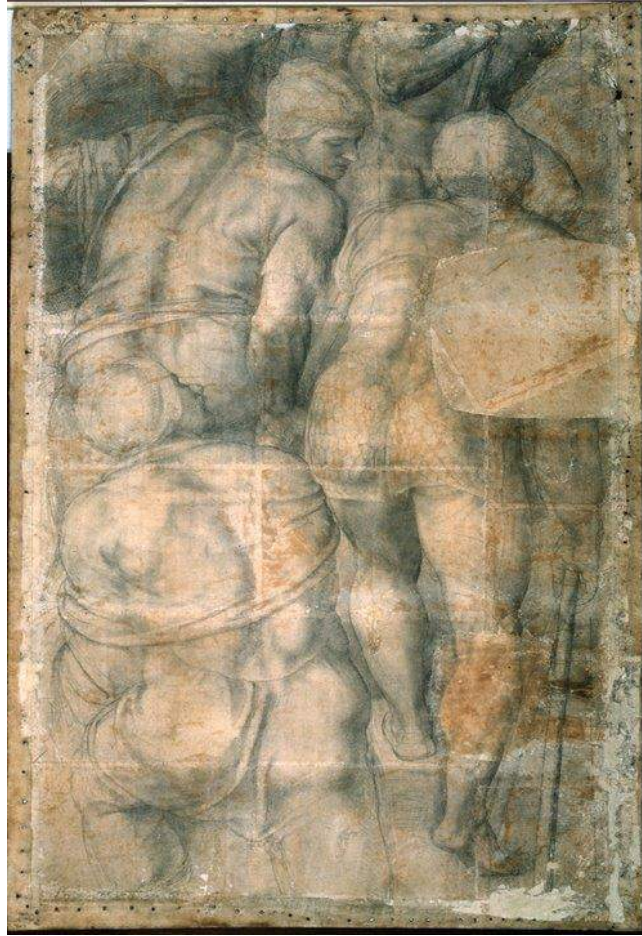


b

7.



8.



9.



10.



11.





13.



14.



15.



16.



a

b

17.



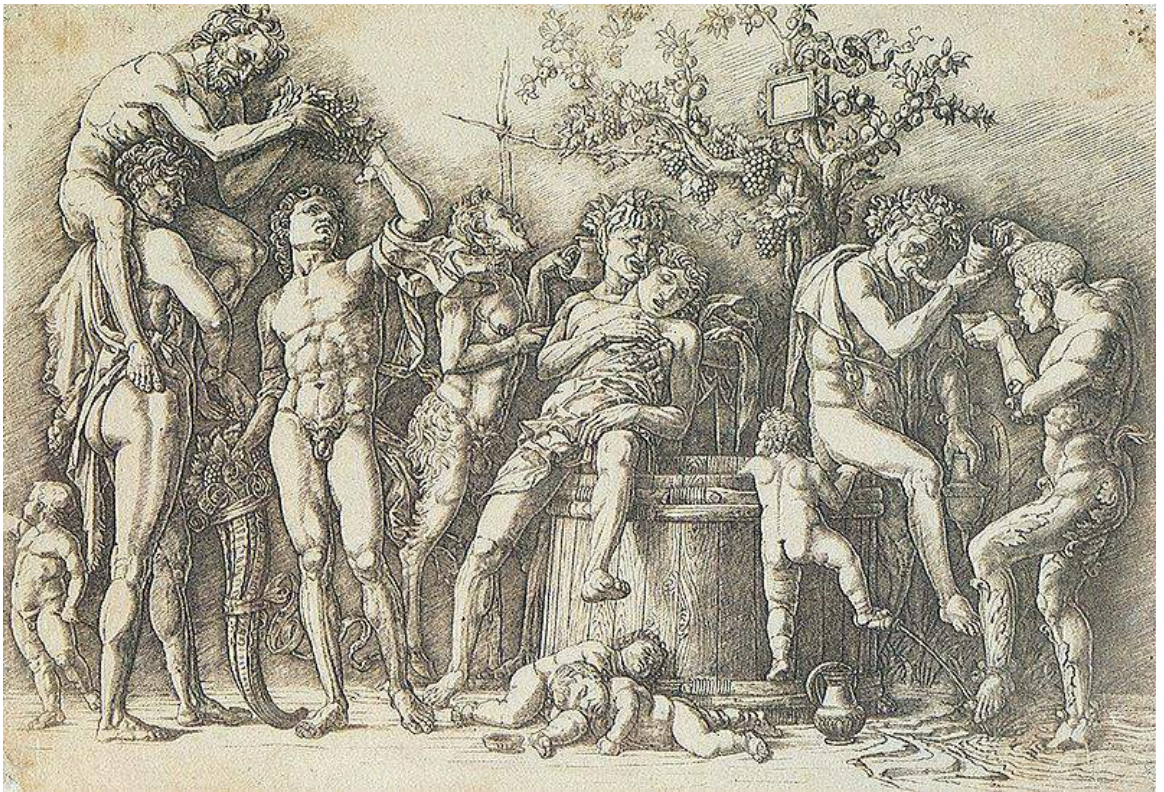
18.



19.



20.



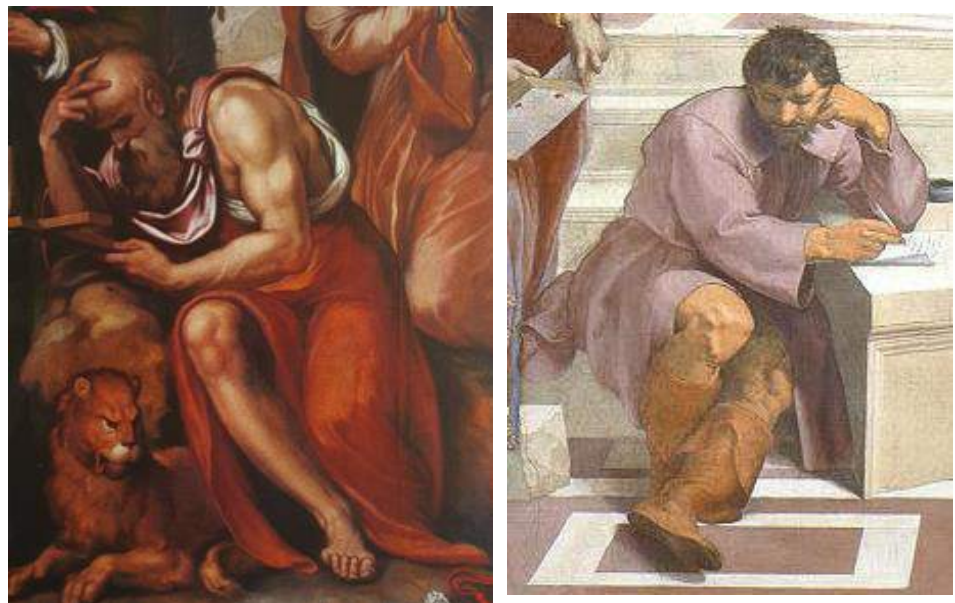
21.



22.



23.



24.



25.



26.



27.



28.



29.



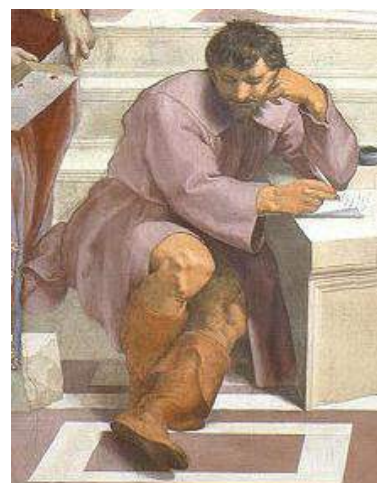
30.



31.



32.



33.



34.



35.



36.



a



b

37.



38.



39.



40.



41.



42.



43.



CAPITOLO 5. LA PITTURA MURALE - APPARATO DELLE IMMAGINI

1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



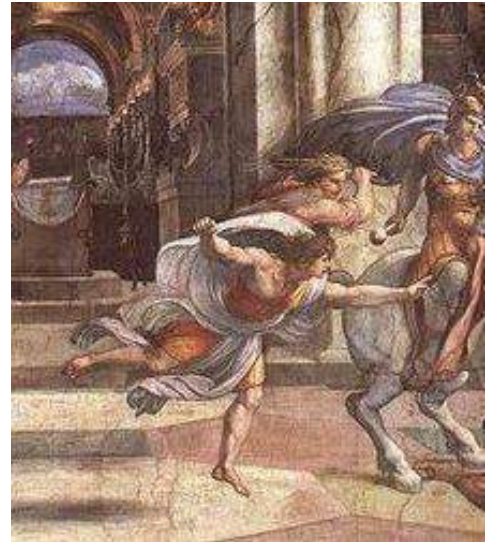
16.



17.



18.



19.



20.



21.



Catalogo delle opere

1545-1606



1

Ritratto di fanciullo in armatura

DATAZIONE: 1550 (proposta:1545)

TECNICA: olio su tela, 117x86,5cm

COLLOCAZIONE: collezione privata

BIBLIOGRAFIA: Rearick 1990, p. 352, fig. 282;
Peretti 2012, pp. 31-34.



2

San Martino e il povero

DATAZIONE: 1552

TECNICA: olio su tela, 200x151cm

COLLOCAZIONE: Mantova, chiesa di San Pietro

BIBLIOGRAFIA: Perina 1965, p. 357, scheda 70;
Baldissin Molli 1984, pp. 31-45; Wonjo Kiefer
1987, pp. 34-43; Peretti 1998, p. 44.



3

Il comando della strage

DATAZIONE: 1556

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di Santa Maria in Organo

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, pp. 222-223; Vesentini 1954, pp. 20-21; Gerola 1913, p. 14; *Santa Maria in Organo*, 2002, pp. 215-222.

4

Strage degli innocenti

DATAZIONE: 1556

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di Santa Maria in Organo

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, pp. 222-223; Vesentini 1954, pp. 20-21; Gerola 1913, p. 14; Tagliaferri, 1980, p. 37 e 500; *Santa Maria in Organo*, 2002, pp. 215-222.



5

Annunciazione

DATAZIONE: 1557

TECNICA: olio su tela, 280x180cm

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa dei Santi Nazaro e Celso

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno 1965, p. 28; Rognini, 1980, p. 613; Dal Forno 1982, p. 60; Baldissin Molli 2005, pp. 10-12; *San Nazaro e Celso*, 2002, pp. 232-235.



6

Allegoria del battesimo di Andriana Verona Ferro

DATAZIONE: 1558

TECNICA: olio su tela, 108x90cm

COLLOCAZIONE: collezione privata

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno 1965, p.55 n.99, fig.60; Repetto Contaldo 1977, pp. 193-196; Baldissin Molli 1984 p.36; Baldissin Molli 1985, pp.47-48,50, fig. 1; Banterla 1992, p. 417, ripr a p. 390; Marini 1994, pp. 106-108, n.28; Camerlengo 2001, p.71, fig.12; Marini 2005, pp. 176-178.



7

Gesù che cammina sulle acque

DATAZIONE: 1558

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di Santa Maria in Organo

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, pp. 222-223; Vesentini 1954, pp. 20-21; Gerola 1913, p. 14; Baldissin Molli 1985, pp. 47-54.



8

Cena di san Gregorio Magno

DATAZIONE: 1558

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di Santa Maria in Organo

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, pp. 222-223; Vesentini 1954, pp. 20-21; Gerola 1913, p. 14; Baldissin Molli 1985, pp. 47-54.



9

Ritratto femminile

INVENTARIO: inv. 5768-1B234

DATAZIONE: entro gli anni Cinquanta
(proposta: 1545)

TECNICA: olio su tela, 93x81cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Ferrari 1871, cc. 65v-66r n.230;
Bernardini 1902, 1428, 1429; Rossi 2005, p.178,
n. 166; Galimberti 2010, pp. 98-103, n. 11.



10

Dio, San Francesco e Sant'Antonio abate

DATAZIONE: 1560

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Peschiera del Garda,
santuario della Madonna del Frassino

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, 2 voll., pp. 74-
75; Simeoni 1909, p. 411; Baldissin Molli 2010,
pp. 145-149.



11

Natività con san Bernardino da Siena e san Francesco d'Assisi

DATAZIONE: 1560

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Peschiera del Garda,
santuario della Madonna del Frassino

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, 2 voll., pp. 74-75; Simeoni 1909, p. 411; Baldissin Molli 2010, pp. 145-149.



12

Cristo mostrato al popolo

INVENTARIO: 4034-1B13

DATAZIONE: 1562

TECNICA: olio su tela, 131x179cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p. 300; [Alardi, Bernasconi] 1851, p. 14 n. 49; Bernasconi 1864, p. 348; Ferrari 1871, cc. 11v- 12r n. 49; Bernardini 1902, p. 1428; Biermann 1904, p. 174, fig. 113; Berenson 1907, p. 215; Trecca 1912, pp. 60-61; Catalogo 1913, p. 6; Hadeln, 1915, p. 271; Fiocco 1916, p. 52; Gerola 1919, p. 222 n. 45; Silvestri 1924, p. 646, ripr.; Fiocco 1926, p. 126, fig. 74; Fiocco 1928, p. 35; Venturi 1929, pp. 1030, 1032, 1036, 1039, fig. 732; Berenson 1932, p. 181; Berenson 1936, p. 156; Avena 1937, p. 9; Avena 1947, p. 48 n. 90, fig. 76; Galetti, Camesasc 1951, II, p. 896, ripr.; Avena 1954, p. II; Brugnoli 1956, p. 397; Aldrighetti 1960, p. 89, fig. 69; Dal Forno 1965, pp. 30-31, 54, fig. 4; Berenson 1968, p. 126; Puppi 1968, pp. XXXII, 5 nota 2; Freedberg (1971) 1988, p. 684; Mullaly 1971, pp. 43-44; Brenzoni 1972, p. 140; Carpeggiani 1974, p. 234; Mullaly 1974, pp. 86, 90; Brognara Salazzari 1980, pp. 32, 171; Marinelli 1983, p. 91; Baldissin Molli 1984, pp. 38-39, 42, 45 nota 50, fig. 7; Baldissin Molli 1988b, p. 708; Marinelli 1988, pp. 346-348 n. 58; Meijer 1988, pp. 109-110; Sueur 1989, p. 30; Marinelli 1991, p. 64; Baldissin Molli 1995b, p. 15; Gisolfi 1996, p. 805; Marinelli 1998, p. 850; Tordella 2000, p. 425; Tosetti 2000-2001, pp. 14, 16; Poeschel 2003, p. 54; Peretti 2005, cat. 187, pp. 201-202; Rossi 2005, p. 21; Marini 2006, p. 25; Artoni 2010, pp. 21-22, Caglio, Poldi 2010, pp. 28-30; Cerani 2010, pp. 80-85, n. 8; Zamperini 2010, p. 13; Rainoldi 2015, pp. 388-390; Fabrello 2018, pp. 91-92.



13

Cristo tra Santa Caterina e la Maddalena

DATAZIONE: 1565

TECNICA: Olio su tela, 180x135cm

COLLOCAZIONE: Bovolone, chiesa di San Biagio

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, p. 258; Da Persico, 1820, pp. 251-252; Scola Gagliardi, 1997, p. 33; Berardo, 2005-2006, pp. 77-79.



14

Cristo risorto con i santi Zeno e Lorenzo

DATAZIONE: 1568

TECNICA: olio su tela, 238x170cm

COLLOCAZIONE: Roverchiara, parrocchia di San Zeno

BIBLIOGRAFIA: Lanceni, 1720, p. 278; *Visite pastorali del vescovo Agostino Valier 1592-1599*, 2000, p. 103; *Splendori del risorto. Arte e fede nelle chiese del Triveneto*, 2006, p. 130; Berardo, 2005-2006, pp. 80-82.



15

San Giovanni evangelista

DATAZIONE: 1565 circa

TECNICA: olio su tavola, 61x47cm

COLLOCAZIONE: collezione privata

BIBLIOGRAFIA: Lebrun, 1809, p. 90, tav. 67; Puppi, 1968, p. 19; Dorotheum, Palais Dorotheum, Vienna, asta del 25 aprile 1567, lotto 13.



16

Battesimo di Cristo

DATAZIONE: 1568

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa San Giovanni in Fonte

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno 1965, tav. 52; Baldissin Molli 1995, ad vocem Paolo Farinati; Baldissin Molli 2005, p. 13; Agostini, Musetti, Piccoli 2015, pp. 65-66, tav. IV.



17

Santa Maddalena e santa Margherita

DATAZIONE: 1568

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, museo capitolare

BIBLIOGRAFIA: Baldissin Molli 1995, ad vocem
Paolo Farinati.



18

I santi Girolamo, Bartolomeo e Chiara

INVENTARIO: inv. 4033-1B496

DATAZIONE: 1568

TECNICA: olio su tela, 250x165cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p.226 Lanceni 1720, p.219; Biancolini 1749-1771, III (1750), p. 241; Dalla Rosa (1803-1804) 1996, p.163; Dalla Rosa, Ugolini, Marchesini (1812) 1907, pp. 54-55 nn. 20/262; Dalla Rosa, Pompei 1829, p. 6; Zannandreis (1831-1834) 1891, p.154; Ferrari (1850) 1907, p.68 n. 58; Balladoro, Bernasconi 1865, p. 8 n.12; Belviglieri 1898, p.50; Bernardini 1902, p.1428; Berenson 1932, p. 215; Pighi 1907, p.10; Trecca 1912, p.60; Catalogo, 1913, p.64; Hadeln 1915, p.271; Forti 1920, p.113; Berenson 1932, p.181; Avena 1937, p.9; Galetti Camesasca 1951, II, p. 896; Avena 1954, p. II; Brugnoli 1956, p.397; Dal Forno 1965, p.54; Berenson 1968, p.126; Dal Forno 1978, pp. 135-136; Marinelli 1987, pp. 171-172; Baldissin Molli 1988a, p.110 nota 30; Baldissin Molli 1955b, p. 15; Poeschel 2003, p.54; Franchini 2005, pp. 179-180.



19

Assunzione della Vergine

DATAZIONE: 1565-1570

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di Santa Maria del Paradiso

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno 1965, cat. 78, p. 53, tav. 30; Tessari, 1954, pp. 52-53; Tessari 1993, pp. 40-41; *Santa Maria del Paradiso*, 2002, p. 201.



20

Vergine con i santi Alberto e Girolamo

DATAZIONE: 1569

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di San Tomaso Cantuariense

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno, 1965, cat. 82, p. 53, tav. 34; Segala, 1988, pp. 30-34; *San Tomaso Cantuariense*, 2002, p. 274-276.



21

I Santi **Girolamo, Bartolomeo e Anna**

DATAZIONE: 1570 circa

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Quinto di Valpantena, chiesa parrocchiale

BIBLIOGRAFIA: Baldissin Molli 2005, p. 13; Maoli, 2008, pp. 22-25; Benato, 2008, pp. 32-33.



22

Apollo e Marsia

INVENTARIO: inv. 1518-1B1642

DATAZIONE: 1573

TECNICA: olio su tavola, 37x64cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Vignola 1911, n. 309; Avena 1914, p. 126 n. 66; Berenson 1932, p. 181; Avena 1937, p. 16; Avena 1947, p. 49 n. 92; Galetti, Camesasca 1951, II, p. 896; Avena 1954, p. 12; Dal Forno 1965, p. 54; Berenson 1968, p. 126; Dal Forno 1968, p. 331; Puppi 1968, p. 4; Puppi 1969, p. 54; Bjurström 1979, n. 53; De Grazia Bohlin 1982, p. 361; Lachenmann 1995, n.3; Guzzo 1995-1996, p. 416 nota 136; Rossi cat. 183, pp. 197-199; Piubello 2018, scheda 113, p. 115.



23

Matilde di Canossa

INVENTARIO: inv. 5166-1B1881

DATAZIONE: 1573

TECNICA: olio su tela, 84x68cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Vignola 1911, n. 262; Berzaghi 1981, p. 305, fig. 43; Piva 1981, p. 47; Baldissin Molli 1989, pp. 56-58; Baldissin Molli 1989-1990, p. 49; Baldissin Molli 1995b, p. II; Tincani 1997, pp. 4, 6; Piccinelli 2003, pp. 76, 83-85, fig. 73; Peretti cat. 188, pp. 203-204.



24

Trittico (Deposizione dalla croce con i santi Francesco e Antonio da Padova; Apostoli che aprono il sepolcro; Pie donne)

INVENTARIO: MG18

DATAZIONE: 1573

TECNICA: Olio su tavola

COLLOCAZIONE: Grenoble, Museo civico Arona, chiesa dei Santi Gratiniano e Felino

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, pp. 3-4; Baldissin Molli 2005, pp. 9-17.



25

San Michele arcangelo

DATAZIONE: 1573

TECNICA: Olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di Sant' Eufemia

BIBLIOGRAFIA: Lanceni, 1720, I, pp. 123-124; Maffei, 1732, III, p. 285; Biancolini, 1749, II, p. 608; Dalla Rosa, 1803-1804, p. 115, p.6; Zanolli Gemi, 1991, pp. 133-135; Baldissin Molli 1995, ad vocem Paolo Farinati; Guzzo, 1998, p.244; *Sant'Eufemia*, 2002, p. 125; Totolo, 2005-2006, pp. 227-238.



26

Il battesimo di san Nazaro impartito da san Lino

DATAZIONE: 1575

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa dei Santi Nazaro e Celso

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, p. 242; Fiocco 1926, p. 34, Fiorini 1982, p. 72, Pietropoli 2005, pp. 222-224; *San Nazaro e Celso*, 2002, pp. 232-235.



27

Viaggio di san Nazaro da Roma a Milano

DATAZIONE: 1575

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa dei Santi Nazaro e Celso

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, p. 242; Fiocco 1926, p. 34, Fiorini 1982, p. 73, Pietropoli 2005, pp. 222-224; *San Nazaro e Celso*, 2002, pp. 232-235.



28

Vocazione di san Nazaro

DATAZIONE: 1575

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa dei santi Nazaro e Celso

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, p. 242; Fiocco 1926, p. 34, Dal Forno 1982, p. 74, Pietropoli 2005, pp. 222-224; *San Nazaro e Celso*, 2002, pp. 232-235.



29

I santi Nazaro e Celso gettati in mare

DATAZIONE: 1575

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa dei santi Nazaro e Celso

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, p. 242; Fiocco 1926, p. 34, Dal Forno 1982, p. 75, Pietropoli 2005, pp. 222-224; *San Nazaro e Celso*, 2002, pp. 232-235.



30

Madonna in gloria con san Francesco d'Assisi, il beato Andrea da Peschiera e san Sebastiano

DATAZIONE: 1576

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Peschiera del Garda, santuario della Madonna del Frassino

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, pp. 74-75; Simeoni 1909, p. 411; Baldissin Molli 2010, pp. 145-149.



31

Devoti

INVENTARIO: inv. 4041-1B2163

DATAZIONE: 1576

TECNICA: olio su tela, 65x103cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio (in deposito presso Palazzo Giuliani)

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, p. 19; Dal Forno 1975, pp. 155-156. Baldissin Molli 2010, p. 144; Piubello, 2018, pp. 98-99, scheda 97.



32

Santo Stefano

DATAZIONE: 1576

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Garda, chiesa parrocchiale

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, p. 24; Baldissin Molli 1988, p.99; Baldissin Molli 2010, p. 144



33

Natività

DATAZIONE: 1578

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Pozzolo, chiesa parrocchiale

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno, 1965, p. 51, cat.51; Lucca, 2000, pp. 19-21; Baldissin Molli, 2010, p. 144.



34

San Girolamo penitente

INVENTARIO: inv. 6498- 1B2514

DATAZIONE: 1578

TECNICA: olio su tela, 258x163cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio (in deposito presso il MATR di Veorna)

BIBLIOGRAFIA: Da Persico 1820-1821, II, p. 323; Bennassuti 1842, p.112; Rossi 1854, p.261; Vignola 1911, n. 544; Avena 1914, p. 138 n.180; Dal Forno 1965, p.54; Brenzoni 1972, p.140; Marinelli 1987, pp. 176-179; Arduini 1995, p. 208; Guzzo 1995-1996, p. 402 nota 84; Rossi 2005, pp. 180-182; Baldissin Molli 2010, p. 144.



35

Madonna con il bambino

INVENTARIO: inv. 4042-1B197

DATAZIONE: 1579

TECNICA: olio su tela, 99x91cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Ferrari 1871, cc. 60v-62r, n. 211; Bernardini 1902, p. 1482; Berenson 1907, p.215; Trecca 1912, p. 60; Catalogo, 1913, p. 29; Berenson 1932 p. 181; Avena, 1937, p. 9; Avena 1954, p.11; Brugnoli 1956, p. 397; Dal Forno 1965, p. 54; Berenson 1968, p.126; Dal Forno 1968, pp. 333-335; Berzaghi 1981, pp. 305, 421; Marinelli 1987, pp. 174-175; Baldissin Molli 1991, p. 225; Guzzo 1992-1993, p. 506 nota 164; Franchini 2005, p. 183; Baldissin Molli 2010, p. 144.



36

Martirio di Santa Caterina d'Alessandria

INVENTARIO: 849

DATAZIONE: 1579

TECNICA: olio su tela, 71.5x57cm

COLLOCAZIONE: Budapest, Museum of fine arts

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, p. 114; Baldissin Molli 2010, p. 144.



37

Adorazione dei pastori

DATAZIONE: 1580 ca.

TECNICA: olio su tela, 420x280cm

COLLOCAZIONE: Salò, chiesa di San Bernardino

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, p. 61-62.



38

Cristo uomo dei dolori

DATAZIONE: 1581

TECNICA: olio su tela, 59x44 cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Vignola, 1906, n. 15; Trecca 1912, p. 62; Marinelli 2005, p. 28; Donati 2012, p. 256; Piubello 2018, pp. 100-101.



39

Madonna con il bambino e San Giovannino

DATAZIONE: Primi anni '80

TECNICA: olio su paragone, 22,1x17,9cm

COLLOCAZIONE: collezione privata

BIBLIOGRAFIA: Rossi 2005, pp. 183-184.



40

Cristo risorgente

DATAZIONE: 1582

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Brescia, chiesa di Calcinato

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, p. 55-56.



41

I santi Sebastiano, Giacomo e Fabiano incoronati da angeli

DATAZIONE: 1582

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Lonato, chiesa di San Giovanni Battista

BIBLIOGRAFIA: Puppi, 1968, p. 53; Baldissin Molli 1995, ad vocem Paolo Farinati



42

Ritratto di Paolo Cartolari

INVENTARIO: inv. 1668-1B58

DATAZIONE: 1582 ca.

TECNICA: olio su tela, 90x73cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Aleardi, Bernasconi 1851, p. 15 n. 50; Ferrari 1971, cc. 11v-12r n.50; Berenson 1907, p. 215; Trecca 1912, p.61; Catalogo, 1913, p. 11; Gamba 1927, p. 119, tav. IX; Berenson 1932, p. 181; Avena 1937, p. 15; Galetti, Camesasca 1951, II, p. 896; Avena 1954, p. II, Dal Forno 1965, p. 54; Berenson 1968, p. 126; Guarienti 1988, p. 146; Marinelli 1988, pp. 350-352 n. 60; Rossi 2005, pp. 184-186.



43

Madonna con il bambino e i santi Giorgio e Barbara

DATAZIONE: 1583

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Villafontana, chiesa di Sant'Agostino

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo, 1718, p. 313; Lanceni, 1720, col. 94; Da Persico, 1820-1821, II, p. 251; Da Persico, 1838, p. 295; Benassuti, 1848, p. 127; Simeoni, 1909, p. 514; Simeoni, 1953, p. 295; Dal Forno, 1965, p. 55, n. 97; Modena, 1978, p. 117; Marchini, 1981, p. 594; Il Veneto paese per paese, 1982, p. 231; Turrini, 1983, p. 17; Baldissin Molli 2005, p. 15; Tomezzoli, 2008, pp. 128-129.



44

Madonna con il bambino e in alto i santi Emiliano e Miletto, sotto i santi Ippolito, Cassiano, Vito e Modesto

DATAZIONE: 1583 ca.

TECNICA: olio su tela, 302x207cm

COLLOCAZIONE: Padenghe sul Garda (Brescia), chiesa dei Santi Maria ed Emiliano

BIBLIOGRAFIA: Simeoni 1908, p. 134, n.1; Tua 1912, p. 156; Hadeln 1915, p. 272; Gerola 1919, p. 219, n. 9; Berenson 1932, p. 180; 1936, p. 155; Puppi 1968, p. 43; Baldissin Molli 1999, p. 184; Berardo, 2005-2006, p. 51.



45

Annunciazione

DATAZIONE: 1584

TECNICA: olio su tela, 420x280cm

COLLOCAZIONE: Salò, chiesa di San Bernardino

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, p. 61-62.



46

Mosè difende le figlie di Jetro

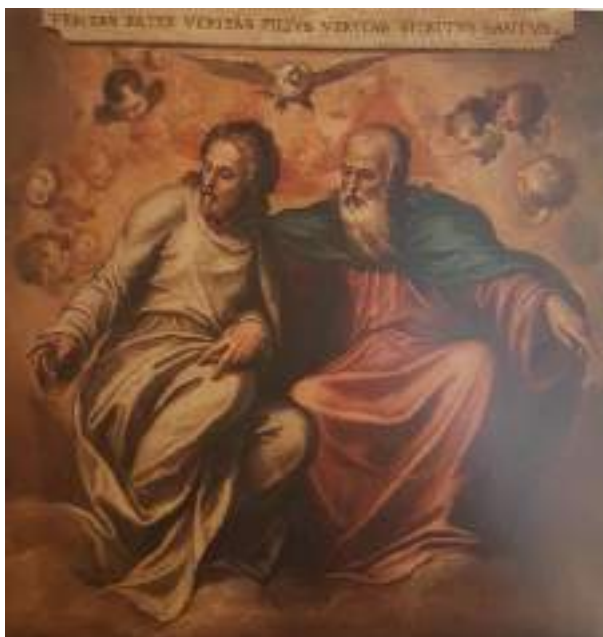
INVENTARIO: 1762-1B1607

DATAZIONE: 1584

TECNICA: olio su tela, 225x517 cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo degli affreschi G.B. Cavalcaselle

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p. 294; Dalla Rosa (1803-1804) 1891, p. 156; Benassuti 1825, p. 76; Zannandreis (1831-1834) 1891, p. 156; Rossi 1854, p. 134; Mündler 1855-1858, p. 2019; Giro 1869, II, p. 74; Caliarì 1888, p. 35, fig. 24; Simeoni 1909, p. 228; Tua 1912, p. 155, n.9; Hadeln 1912b, p. 272; Gerola 1919, p. 223, n. 52; Corso 1929, pp. 33-39; Fiocco 1926, p. 128; Venturi 1929, pp. 1037-1039; Berenson 1932, p. 181; Berenson 1936, p. 156; Avena 1937a, p. 12; Galetti, Camesasca 1951, II, p. 896; Puppi 1963a, pp. 114,117-118; Dal Forsno 1965, p. 54; Zava Boccazzi 1967, p. 143 nota 42; Berenson 1968, p. 126; Puppi 1968 pp. 57-58; Mullaly 1971, pp. 49-50; Brenzoni 1972, p. 140; Carpeggiani 1974, p. 234; Mullaly 1979, p. 91; Pallucchini 1974, pp. 136-137; Magagnato 1979, pp. 68-69, n. 18, fig. 33; Sueur 2005, p. 140; Bertolaso 2013, pp. 35-41, fig. 20; Bertolaso, 2018, pp. 103-104, scheda 103.



47

Stendardo della Trinità

INVENTARIO: 4028-1B408

DATAZIONE: 1584

TECNICA: olio su tela, 113,7x113,7cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Dalla Rosa, Ugolini, Marchesini (1812) 1907, pp. 60-61; Zannandreis (1831-1834), 1891, p. 154; Bernardini 1902, p. 1428; Ferrari (1850) 1907, p. 72, n. 122; Simeoni 1909, p. 129; Trecca 1912, p. 61; Tua 1912, p. 156, n. 14; Hadeln 1915b, p. 272; Gerola 1919, p. 222, n. 46; Berenson 1932, p. 181, Berenson 1936, p. 156; Avena 1937a, p. 9; Galetti, Camesasca 1951, p. 896; Avena 1954, p. 11; Brugnoli 1956, p. 397; Dal Forno 1965, p. 54; Berenson 1968, p. 126; Puppi 1968, pp. 60-61; Brenzoni 1972, p. 140; Carpeggiani 1974, p. 234; Zardini, 2018, pp. 106-107, scheda 105.



48

Deposizione di Cristo

DATAZIONE: 1585

TECNICA: olio su tela, 78x122cm

COLLOCAZIONE: collezione privata

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno 1965, p. 54, fig. 31; Marinelli 1988, pp. 349-350, n. 59; Arduini 1995, p. 206; Baldissin Molli 1999, pp. 80-82, fig. 4; Rossi 2005, p. 186.



49

Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta

DATAZIONE: 1586

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Peschiera del Garda, santuario della Madonna del Frassino

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, 2 voll., pp. 74-75; Simeoni 1909, p. 411; Puppi 1968, p. 50; Baldissin Molli 2010, pp. 145-149.



50

Deposizione nel sepolcro

DATAZIONE: 1585-1590

TECNICA: olio su paragone, 34x28,5cm

COLLOCAZIONE: collezione privata

BIBLIOGRAFIA: Arduini 1995, pp. 206-208, 211, fig. 1; Baldissin Molli 1999a, pp. 80, 82, fig.3; Peretti 2005, pp. 186-189.



51

Cristo cammina sulle acque

DATAZIONE: 1585-1590

TECNICA: olio su paragone

COLLOCAZIONE: mercato antiquario

BIBLIOGRAFIA: Dossi 2013, pp. 22-37.



52

*Matrimonio mistico di
santa Caterina con la Maddalena*

DATAZIONE: 1585-1590

TECNICA: olio su paragone

COLLOCAZIONE: mercato antiquario

BIBLIOGRAFIA: Dossi 2013, pp. 22-37.



53

*Pietà con san Giovanni e la
Maddalena*

DATAZIONE: 1585-1590

TECNICA: olio su paragone

COLLOCAZIONE: mercato antiquario

BIBLIOGRAFIA: Dossi, 2013, pp. 22-37.



54

I santi Taddeo e Francesco di Paola

INVENTARIO: inv. 5544-1B2277

DATAZIONE: 1585-1590

TECNICA: olio su tela, 73x85cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Vignola 1911, n. 6; Avena 1914, p. 138 n. 175; Avena 1937, p. 12; Avena 1947, pp. 49-50 n. 94, fig. 77; Galetti, Camesasca 1951, II, p. 896; Avena 1954, p. II; Brugnoli 1956, p. 397; Aldrighetti 1960, p. 89; Dal Forno 1965, pp. 33, 54 fig. 28; Carpeggiani 1974, p. 234; Marinelli 1991, p. 64; Peretti 2005, cat. 189, p. 204; Artoni, 2010, pp. 21-22; Caglio, Poldi 2010, pp. 28-30; Ponzoni 2010, pp. 92-97, n.10; Zamperini 2010, p. 13; Turri, 2018, pp. 108-110, scheda 107.



55

Cristo al limbo

DATAZIONE: 1585-1590

TECNICA: olio su paragone, 43x31,5cm

COLLOCAZIONE: collezione privata

BIBLIOGRAFIA: Peretti 2005, p. 189.



56

**Dio padre con Cristo morto
tra le braccia e i santi Stefano
e Antonio abate**

DATAZIONE: 1587

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Trobiolo di Volciano
(Brescia), Chiesa parrocchiale

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, p. 77; Baldissin
Molli 1999, p. 184-185; Berardo, 2005-2006, p.
52.



57

Annunciazione

DATAZIONE: 1587

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di San Pietro in
monastero

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno, 1965, p. 53, cat.81;
Puppi 1968, p. XXXVI.



58

Ritratto di Matilde di Canossa

DATAZIONE: 1587

TECNICA: olio su tela, 85x65cm

COLLOCAZIONE: San Benedetto Po, santuario

BIBLIOGRAFIA: Simeoni 1909, p. 125, n.1; Tua, 1912, p. 155; Hadeln 1915, p. 272; Gerola 1919, p. 220, n. 24; Berenson 1932, p. 180 e 1936, p. 155; Puppi, 1968, p. 53; Baldissin Molli 1989, pp. 55-65.



59

Deposizione di Gesù con la Vergine e i santi Pietro e Paolo

DATAZIONE: 1587

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di Santa Anastasia

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p. 218; Lanceni 1720, (I), p. 49; Biancolini 1749-1777, (II), p. 564; Maffei 1792-1793, (V), p. 136; Catalogo (Ms. p.9); Da Persico, 1820, (I), p. 22; Benassuti 1825, p.122; Zannandreis 1891, p.152; Simeoni 1910, p. 210, n.1; Tua 1912, p.157; Hadeln 1915, p. 272; Gerola 1919, p. 221, n. 30; Silvestri 1924, p. 646; Berenson 1932, p. 181; 1936, p. 156; Simeoni 1953, p. 81; Puppi 1968, p. 140; *Sant'Anastasia* 2002, p. 185; Marini, 2011, p. 80.



60

Venere disarmava Amore

DATAZIONE: 1588

TECNICA: olio su tela, 262x220 cm

COLLOCAZIONE: Noventa Padovana, villa Giovanelli (da palazzo Murari Bra a San Nazaro di Verona)

BIBLIOGRAFIA: Puppi, 1958, pp. 88-89; Ericani, 1996, pp. 69-86; Ericani, 2001, pp. 9-20, fig. 4; pp. 32-36, cat. 1.2.3.



61

Zefiro e Psiche

DATAZIONE: 1588

TECNICA: olio su tela, 262x220 cm

COLLOCAZIONE: Noventa Padovana, villa Giovanelli (da palazzo Murari Bra a San Nazaro di Verona)

BIBLIOGRAFIA: Puppi, 1958, pp. 88-89; Ericani, 1996, pp. 69-86; Ericani, 2001, pp. 9-20, figg. 3; pp. 32-36, cat. 1.2.3.



62

Mercurio trasporta Psiche nell'Olimpo

DATAZIONE: 1588

TECNICA: olio su tela, 262x220 cm

COLLOCAZIONE: Noventa Padovana, villa
Giovanelli (da palazzo Murari Bra a San Nazaro
di Verona)

BIBLIOGRAFIA: Puppi, 1958, pp. 88-89; Ericani,
1996, pp. 69-86; Ericani, 2001, pp. 9-20, fig. 5;
pp. 32-36, cat. 1.2.3.



63

San Benedetto resuscita un bambino

DATAZIONE: 1588

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Piacenza, chiesa di San Sito

BIBLIOGRAFIA: Arisi 1962, pp. 163.167; Puppi
1968, pp. 151-152, 160-161-162.



64

Pala Falconi

DATAZIONE: 1588

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di San Paolo in Campomarzio

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno 1965, cat. 80, p. 53, tav. 23; Puppi 1968, p. 93; La Chiesa di San Paolo Campo Marzio in Verona, Verona, 1987, pp. 37-41; *San Paolo in Capomarzio*, 2002, pp. 250-251.



65

La Madonna col bambino e i santi Lorenzo e Francesco

DATAZIONE: 1589

TECNICA: olio su tela, 150x120cm

COLLOCAZIONE: Arco, chiesa di San Bernardino

BIBLIOGRAFIA: Trener 1902, p. 459; Cervellini 1909, p.138; Simeoni 1909, p. 164, n.1; Tua 1912, p.155; Hadeln 1915, p.272; Gerola 1919, p. 223, n. 53; Berenson 1932, p. 181; 1936, p.156; Puppi 1963, p. 112 e 117, n. 41, fig. 117; Puppi 1968, p. 91; Berardo, 2005-2006, p. 53.



66

Adorazione dei pastori

INVENTARIO: 47105-1B4079

DATAZIONE: 1589

TECNICA: olio su tela, 390x290cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio (in deposito presso il santuario della Madonna di Campagna)

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p. 124; Maffei 1731-1732, III, c.188; Biancolini 1749-1771, IV, (1752), p. 416; Dalla Rosa (1803-1804)1996, p. 204; Da Persico 1820-1821, I, p. 123; Gaiter 1853, P. 14, Rossi 1854, p. 288; Finetti 1893, p. 18; Berenson 1968, p.127, Puppi 1968, P. XXXVI, nota 100; Mauli 1980, p. 59; Guzzo 1995-1996, p. 407; Marinelli 1998, p. 852, fig. 926; Marini 1998, p. 115; Rognini 1998, p. 152; Tosetti 2000-2001, p. 19; Baldissin Molli 2005, p. 15; Baldissin Molli 2010, p. 141, fig. 6; Rodella 2018, p. 110, scheda 108.



67

San Paolo folgorato sulla strada per Damasco

DATAZIONE: 1590

TECNICA: olio su tela, 340x220cm

COLLOCAZIONE: Prun, chiesa parrocchiale

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p. 312, Lanceni 1720, p. 28; Da Persico 1820, vol. II, p. 156; Simeoni 1909, p. 168, n. 1; Tua 1912, p. 156; Hadeln 1915, p.272; Gerola 1919, p. 220, n. 20; Fiocco 1926, p. 130; Berenson 1932, p. 180; 1936, p. 155; Brizio 1932, p. 809; Silvestri 1950, p. 89; Simeoni 1953, p. 224; Salamina 1963, p. 25, fig. 13; Puppi 1968, p. 99;



68

David penitente

INVENTARIO: 58AC00324

DATAZIONE: 1590ca.

TECNICA: olio su tela, 25x38cm

COLLOCAZIONE: Bergamo, Accademia Carrara

BIBLIOGRAFIA: Baldissin Molli 2005, p. 16.



69

Cristo risorgente

DATAZIONE: 1590ca.

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Colognola ai colli,
chiesa di San Zeno

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, II, p. 148;
Hadeln, 1915, p. 272; Simeoni 1953, p.
270; Puppi 1968, p. 56.



70

Nettuno e Anfitrite

DATAZIONE: 1590ca.

TECNICA: olio su tela, 88x128cm

COLLOCAZIONE: collezione privata

BIBLIOGRAFIA: Peretti 2005, cat. 184, p. 199.



71

San Michele Arcangelo

DATAZIONE: 1590ca.

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di San Lorenzo

BIBLIOGRAFIA: Simeoni, 1909, p. 144; Flores D'Arcais, 1980, p. 523; Totolo, 2005-2006, p. 236.



72

Adorazione dei Magi

INVENTARIO: inv. C1532

DATAZIONE: 1591

TECNICA: olio su tela, 115x 161

COLLOCAZIONE: Amsterdam, Rijksmuseum

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, p. 112; Peretti 2005, pp. 195-196; Fabrello 2018, p. 93, scheda117.



73

Madonna con il bambino in gloria con san Francesco d'Assisi, san Nicola da Tolentino e sant'Antonio abate

DATAZIONE: 1591

TECNICA: Olio su tela, 208x140cm

COLLOCAZIONE: Avio, chiesa del Castello di Avio (in deposito presso Trento, Castello del Buonconsiglio)

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, II, p. 61; Zucchelli 1909, p. 91; Chiusole 1787, p. 36; Cervellini 1909, p. 138; Tua 1912, p. 156; Hadeln 1915, p. 272; Gerola 1919, p. 218, n.1; Berenson 1932, p. 181 e 1936, p. 156; Puppi 1968, p. 107.



74

Pentecoste

DATAZIONE: 1591

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di Santo Stefano.

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno 1965, p. 53, cat.77; Puppi 1968, p. 111; Brownell 1988, pp. 53-83; *Santo Stefano*, 2002, p. 264; Berardo, 2005-2006, pp. 58-64; Venturini, 2013, pp. 110-112;



75

Madonna con il bambino in gloria e santi, detta Pala Fogazza

INVENTARIO: inv. 6655-1B574

DATAZIONE: 1592

TECNICA: olio su tela, 270x185cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, II, p.92; Biancolini 1749-1771, IV (1752), p. 401; Dalla Rosa, Ugolini, Marchesini, (1812) 1907, pp. 54-55 nn. 12/729; Da Persico 1820-1821, I, p. 230; [Dalla Rosa, Pompei] 1829, p.6; Zannandreis (1831-1834) 1891 p.154; Ferrari (1850) 1907, p.68 n.62; Processi verbali 1857-1861, n.80; [Balladoro, Bernasconi] 1865, p.35 n.215; Bernardini 1902, p. 1428; Berenson 1907, p. 215; Simeoni 1909a, p. 223 nota 1; Trecca 1912, p.61; Catalogo, 1913, p.73; Hadeln 1915, p. 272; Forti 1920, p. 113 n.89; Berenson 1932, p. 181; Berenson 1936, p.156; Galetti Camesasca 1951, II, p. 896; Puppi 1959, pp. 92-93; Beam, Stampfle 1966, p.70; Berenson 1968, p.126; Puppi 1968, pp. XXXVIII nota 103, 105-107, fig. 34; Ballarin 1971, p. III; Mullaly 1971, p.52; Puppi 1971, p. 169; Carpeggiani 1974, p. 234; Mullaly 1974, p.92 n.62, fig. 81; Chastel (1977) 1988, p. 197; Anelli 1980, p.204; Baldissin Molli 1987, pp. 117-118, fig.9; Puppi 1988, p.207; Tosetti 2000-2001, pp. III, 194; Chiappa 2002, p.141; Guzzo 2002, pp. 278-281; Fabbri 2005, cat. 179, pp. 193-194; Sueur 2005, p.152; Zardini 2018 pp. 112-113, scheda 110.



76

Cristo mostrato al popolo

INVENTARIO: inv. 6489-1B501

DATAZIONE: 1593

TECNICA: olio su tela, 120x164cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p.223; [Lanceni] 1720, I, p. 92; Biancolini 1749-1771, II (1749), p. 599; Dalla Rosa (1803-1804) 1996, p.38; Dalla Rosa, Ugolini, Marchesini (1812) 1907, pp. 60-61 nn. 117-183; Da Persico, 1820-1821, I, p.230; [Dalla Rosa, Pompei] 1829, p.7; Zannandreis (1831-1834) 1891, p.154; Ferrari (1850) 1907, p. 71 n.138; Bernasconi 1864, pp. 348-349; [Balladoro, Bernasconi] 1865, p. 32 n.180; Bernardini 1902, p. 1428; Simeoni 1909a, p. 226 nota 2; Trecca 1912, p. 61; Tua 1912, p.154; Catalogo, 1913, p. 65; Hadeln 1915, p. 272; Fiocco 1916, p.52; Gerola 1919, p. 223 n. 47; Berenson 1932, p. 181; Galetti, Camesasca 1951, II, p. 896; Berenson 1968, p. 126; Puppi 1968, pp. 5 nota 2, 113 nota3, fig.5; Brenzoni 1972, p. 140; Carpeggiani 1974, p. 234; Brognara, Salazzari 1980, p. 171; Baldissin Molli 1984, p. 45 nota 47; Marinelli 1988, p. 348; Baldissin Molli 1955b, p.15; Tordella 2000, p. 425; Peretti 2005, pp. 195-196; Fabrello 2018, pp. 92-93.



77

Adorazione dei magi

INVENTARIO: 6598-1B2419

DATAZIONE: 1593

TECNICA: olio su tela, 118x163cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p.223; [Lanceni] 1720, I, p. 92; Biancolini 1749-1771, II (1749), p. 599; Dalla Rosa (1803-1804) 1996, p.38; Dalla Rosa, Ugolini, Marchesini (1812) 1907, pp. 60-61 nn. 117-183; Da Persico, 1820-1821, I, p.230; [Dalla Rosa, Pompei] 1829, p.7; Zannandreis (1831-1834) 1891, p.154; Ferrari (1850) 1907, p. 71 n.138; Bernasconi 1864, pp. 348-349; [Balladoro, Bernasconi] 1865, p. 32 n.180; Bernardini 1902, p. 1428; Simeoni 1909a, p. 226 nota 2; Trecca 1912, p. 61; Tua 1912, p.154; Catalogo, 1913, p. 65; Hadeln 1915, p. 272; Fiocco 1916, p.52; Gerola 1919, p. 223 n. 47; Berenson 1932, p. 181; Galetti, Camesasca 1951, II, p. 896; Berenson 1968, p. 126; Puppi 1968, pp. 5 nota 2, 113 nota3, fig.5; Brenzoni 1972, p. 140; Carpeggiani 1974, p. 234; Brognara, Salazzari 1980, p. 171; Baldissin Molli 1984, p. 45 nota 47; Marinelli 1988, p. 348; Baldissin Molli 1955b, p.15; Tordella 2000, p. 425; Peretti 2005, pp. 195-196; Fabrello 2018, pp. 92-93.



78

Riposo in Egitto

DATAZIONE: 1593

TECNICA: olio su tela, 61,5x87cm

COLLOCAZIONE: Varese, collezione privata

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno 1965, p. 55 cat.102, tav. 61; Puppi 1968, p. 117.



79

San Diego, San Bernardino e Sant'Antonio con il donatore

DATAZIONE: 1593

TECNICA: olio su tela, 274x171cm

COLLOCAZIONE: Vicenza, palazzo Nievo

BIBLIOGRAFIA: Arslan 1954, p.281, n.5; Puppi 1963, pp. 115-116, p. 118, n. 57, fig. 26; Puppi 1968, p. 103.



80

San Pietro

INVENTARIO: inv. 6488-1B2361

DATAZIONE: 1595

TECNICA: olio su tela, 106x37cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvechio

BIBLIOGRAFIA: Vignola 1911, n. 572; Avena 1914, p. 127 n.73; Marini 1994, pp. 134-135 n. 50; Marini 2005, cat. 182, p. 197; Turri, 2018, pp. 114-115, scheda 112.



81

San Bovo, San Francesco e Sant'Antonio

DATAZIONE: 1595

TECNICA: olio su tela, 280x200cm

COLLOCAZIONE: Soave, chiesa di San Lorenzo

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p. 313; Lanceni 1720, (II), p.154; Da Persico 1820, (II), p. 134; Tua 1912, p.156; Hadeln 1915, p.272; Gerola 1919, p. 221; Berenson 1932, p. 181; 1936, p. 156; Puppi 1963, p. 116, 118, n. 58, fig. 134; Puppi 1968, p. 66.



82

San Giacinto resuscita un annegato

DATAZIONE: 1595

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di Sant'Anastasia

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo, 1718 p. 218; Lanceni 1720, (I), p. 49; Biancolini 1749-1777, (II), p. 564; Maffei 1792-1793, (V), p. 136; Catalogo (Ms. p.9); Da Persico 1820, (I), p. 22; Benassuti 1825, p.122; Zannandreis 1891, p.152; Simeoni 1910, p. 210, n.1; Tua 1912, p.157; Hadeln 1915, p. 272; Gerola 1919, p. 221, n. 30; Silvestri 1924, p. 646; Berenson 1932, p. 181; 1936, p. 156; Simeoni 1953, p. 81; Puppi 1968, p. 140; Peretti 2011, p. 179-180.



83

Vergine con i Santi Antonio abate e Onofrio

DATAZIONE: 1596

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di San Tomaso Cantuariense

BIBLIOGRAFIA: Lanzi (1808) 1970, p. 105; Dal Forno 1965, cat. 82, p. 53, tav. 33; Segala 1988, pp. 30-34; *San Tomaso Cantuariense*, 2002, p. 274-276.



84

San Michele Arcangelo

DATAZIONE: 1596

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di Santa Maria in Organo.

BIBLIOGRAFIA: Vesentini 1954, p. 17; Gerola 1913, p. 14; Puppi 1968, p. 143; Flores D'Arcais, 1980, p. 521.



85

La liberazione di un indemoniato

DATAZIONE: 1597

TECNICA: olio su tela, 105x76cm

COLLOCAZIONE: Piacenza, chiesa di San Giovanni

BIBLIOGRAFIA: Simeoni 1910, pp. 217-218; Simeoni 1911, pp. 81-82; Venturi 1929, vol. IX, p. IV, pp. 1026-1039; Arisi 1962, pp. 163-165.



86

San Giacinto guarisce una donna muta

DATAZIONE: 1597

TECNICA: olio su tela, 105x76cm

COLLOCAZIONE: Piacenza, chiesa San Giovanni.

BIBLIOGRAFIA: Simeoni 1910, pp. 217-218; Simeoni 1911, pp. 81-82; Venturi 1929, vol. IX, p. IV, pp. 1026-1039; Arisi 1962, pp. 163-165.



87

San Giacinto resuscita un giovane

DATAZIONE: 1597

TECNICA: olio su tela, 105x76cm

COLLOCAZIONE: Piacenza, chiesa San Giovanni.

BIBLIOGRAFIA: Simeoni 1910, pp. 217-218; Simeoni, 1911, pp. 81-82; Venturi 1929, vol. IX, p. IV, pp. 1026-1039; Arisi 1962, pp. 163-165.



88

San Rocco tra i Santi Giovanni Battista e Elisabetta

DATAZIONE: 1598

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: San Giovanni Lupatoto, chiesa parrocchiale

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, (II), p. 86; Puppi 1968, p. 158, fig.44



89

La vittoria dei Veronesi contro Federico Barbarossa

INVENTARIO: inv. 5898-1B0878

DATAZIONE: 1598

TECNICA: olio su tela, 950x350cm

COLLOCAZIONE: Sala degli Arazzi, Palazzo Barbieri, Verona.

BIBLIOGRAFIA: Ridolfi 1648, p. 129; Dal Pozzo 1718, pp. 124-125; Lanceni 1720, (I), p. 61; Dalla Rosa (Ms. 1803-1804) p.35; Benassuti 1831, p. 66; Zannandreis 1891, p. 154; Hadeln 1915, p. 272; Silvestri 1924, p. 646; Venturi 1929, p. 1027; Berenson 1932, p. 181 e 1936, p. 156; Puppi 1968, p.53 e 147; Berzaghi 1981, p. 305, fig. 43; Piva 1981, p. 47; Baldissin Molli 1989-1990, p. 49; Baldissi Molli 1995, p. 11; Tincani 1997, pp. 4, 6; Piccinelli 2003, pp. 76, 83-85, fig. 73; Peretti 2005, pp. 203-204, n. 188; Spinelli 2008, p. 40; Artoni 2008, p. 110; Rossi 2008, pp. 454-455, n. XV.9; Artoni 2010, p. 21; Caglio, Poldi 2010, p. 30; Bonè 2010; pp. 86-91, n. 9; Zamperini 2010, p. 13; Pandolfini 2013, p. 142; Napione, in corso di pubblicazione.



90

Martirio di San Fabiano

DATAZIONE: 1598

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Piacenza, chiesa di San Sisto

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, pp. 151-152.



91

Allegoria dell'Autunno

INVENTARIO: 5288-1B1932

DATAZIONE: 1595-1600

TECNICA: olio su tela, 111x168 cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Vignola 1911, n. 554; Piubello, 2018, pp. 117-118, scheda116.



92

Incoronazione della Vergine

DATAZIONE: 1595-1600

TECNICA: olio su tela, 11x28cm

COLLOCAZIONE: USA, Princeton, Museo dell'Università di Princeton

BIBLIOGRAFIA: Berenson 1932, p. 179 e 1936 p. 155; Dal Forno 1965, p. 50, cat.49; Puppi, 1968 p. 34; Baldissin Molli 2005, pp. 15-17;



93

Adorazione dei pastori

DATAZIONE: 1595-1600

TECNICA: olio su tela, 11x28cm

COLLOCAZIONE: USA, Princeton, Museo dell'Università di Princeton

BIBLIOGRAFIA: Berenson 1932, p. 179 e 1936 p. 155; Dal Forno 1965, p. 50, cat. 49.



94

Salita di Cristo al monte Calvario

INVENTARIO: inv. 1636

DATAZIONE: 1601

TECNICA: olio su tela, 90x81.5cm

COLLOCAZIONE: Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, Roma.

BIBLIOGRAFIA: Silvestri 1924, p. 644-645; Dal Forno 1965, tav. 29; Puppi 1968, pp. 62-63; Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Catalogo sistematico, 2008, p. 191.



95

Deposizione

DATAZIONE: 1595-1600

TECNICA: olio su tela, 210x140cm

COLLOCAZIONE: Vangadizza (Legnago), chiesa parrocchiale.

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno, 1965, pp. 38-39; Magagnato, 1974, p. 88; Sueur, 1994, p. 124; Baldissin Molli, 1999, p. 78; Marchiori, 2005.



96

Madonna con i santi Francesco e Antonio da Padova, detta pala Verzeri

INVENTARIO: 5884-1B2338

DATAZIONE: 1600

TECNICA: olio su tela, 325x220cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Simeoni 1911, p. 82, n.1; Vignola 1911, n. 546; Avena 1914, p. 139, n. 181; Fiocco 1916, p. 50; Gerola 1919, p. 223, n. 51; Dal Forno 1965, p. 54; Berenson 1968, p.126; Puppi 1968, p. 163; Brenzoni 1972, p. 140; Carpeggiani 1974, p. 234; Baldissin Molli 1987; pp. 117-120; Marinelli 1988b, p. 852; Baldissin Molli, 1995, p. 16; Poeschel 2003, p. 54; Rossi 2005, pp. 21-22; Zardini 2018, pp. 114, scheda 111.



97

Cristo morto sorretto da due angeli

INVENTARIO: 6499-1B850

DATAZIONE: 1550- 1600

TECNICA: olio su tela, 200x141,5cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p. 219; Lanceni 1720, p. 149; Biancolini 1749-1771, III, p. 62; Dalla Rosa 1803-1804, 1996, p. 18; Dalla Rosa, Ugolini, Marchesini (1812) 1907, pp. 64-65; Ferrari (1850) 1907, p. 67; Avena, 1907, pp. 20-28, Trecca 1912, p. 62; Catalogo 1913, p. 92; Berenson 1932, p. 181; Magagnato 1967, II, fig. 111; Berenson 1968, p. 126; Piubello, 2018, pp. 118-119.



98

Discesa dello Spirito Santo

DATAZIONE: 1595-1600 ca.

TECNICA: olio su tela, 348x200cm

COLLOCAZIONE: Villa Bartolomea, chiesa di San Bartolomeo

BIBLIOGRAFIA: Lanceni, 1720, p. 274; Da Persico, 1820, pp. 260-261; Perini, 1994, p. 239; De Guidi, 2003, pp. 169-170; Occhi, Poggiani, Garau, 2006, p. 107; Berardo, 2005-2006, pp.88-90.



99

Visitazione

DATAZIONE: 1601

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Tarmassia di Isola della Scala, chiesa di San Giorgio.

BIBLIOGRAFIA: Lanceni, 1720, p. 260; Baldissin Molli, 1995, p. 127; Berardo, 2005-2006, pp. 94-96.



100

**Matrimonio mistico tra Santa
Caterina da Siena e la donatrice
Caterina Pellegrini come Sant'Anna**

INVENTARIO: 6658-1B862

DATAZIONE: 1602

TECNICA: olio su tela, 317,6x202,9 cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Moscardo 1668, p. 447; Dal Pozzo 1718, p. 225; Lanceni 1720, p. 251; Biancolini 1749-1771, IV (1752), p. 360; Marini 1795, p. 4; Dalla Rosa (1803-1804) 1996, pp. 165-166; Marchesini (1812) 1907, pp. 56-57 n. 41/212; Da Persico 1820-1821, I, p. 230; Zannandreis (1831-1834) 1891, pp. 153-154; Ferrari (1850), 1907, p. 70, n. 101; Balladoro, Bernasconi 1865, p. 36, n. 225; Simeoni 1909, p. 167; Trecca 1912, p. 62, Tua, 1912, p. 157; Gerola 1919, p. 223, n.48; Berenson 1932, p. 181; Berendon 1936, p. 156; Galetti, Camesasca 1951, II, p. 896; Dal Forno 1965, p. 54, Berenson 1968, p. 126; Puppi 1968, pp. 9-10 e 97-98; Brenzoni 1972, p. 140; Carpeggiani 1974, p. 234; Mullaly 1974, p. 93, n. 63; Magagnato 1979, p. 68, n. 19; Baldissin Molli 1995, p. 16; Poeschel 2003, p. 54; Zardini, 2018, pp. 116-117, scheda 114.



101

Sposalizio di Santa Caterina

INVENTARIO: inv. 26

DATAZIONE: 1603

TECNICA: olio su tela, 96x78cm

COLLOCAZIONE: Pavia, Musei civici

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno 1965, cat. 44 p. 50, tav. 5; A. Peroni 1981, p. 186; Maiocchi ms. p. 77 n. 189; Venturi 1929, pp. 1032-1035; Bicchi 1958, p. 46; Peroni 1963, pp. 44-45; Mullaly 1963, pp. 522-523; Dal Forno 1965, p. 50 cat. 44.



102

Discesa dello Spirito Santo

DATAZIONE: 1603

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Cadidavid, chiesa parrocchiale

BIBLIOGRAFIA: Baldissin Molli 1995, ad vocem
Paolo Farinati; Berardo, 2005-2006, pp. 58-63.



103

Madonna del rosario

DATAZIONE: 1604

TECNICA: olio su tela 280x200cm

COLLOCAZIONE: Mori di Trento, chiesa di
Santo Stefano

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p. 263;
Lanceni 1720, (I), p. 194; Biancolini 1749-
1777, (I), p. 25; Catalogo (Ms. p. 37); Marini
1795, p. 109 e 1797, p. 20; Dalla Rosa 1803-
1804, p. 191; Da Persico 1820, (II), p. 86;
Benassuti 1825, p. 169; Belviglieri 1898, p. 66;
Simeoni 1909, p. 225, .1; Tua 1912, p. 157;
Hadeln 1915, p. 272; Gerola 1919, p. 222, n.
42; Berenson 1932, p. 182 e 1936, p. 157;
Puppi 1968, p. 111.



104

Adorazione dei magi

INVENTARIO: 6598-!B2419

DATAZIONE: 1600-1606 ca.

TECNICA: olio su tela, 103x84cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Vignola 1911, n. 143; Avena 1914, p. 138, n. 178; Marinelli 1988, p. 852, fig. 924; Fabrello 2018, pp. 118-119, cat. 117.



105

Cristo morto

INVENTARIO: 5616-1B2308

DATAZIONE: 1595-1600 ca.

TECNICA: Olio su tela, 51x117cm

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio

BIBLIOGRAFIA: Vignola 1911, n. 499; Marinelli 2005, pp. 28-30, fig.7; Piubello 2018, pp. 117-118, scheda 115.



106

Visitazione di santa Elisabetta

DATAZIONE: 1605-1606 ca.

TECNICA: olio su tela, 420x285cm

COLLOCAZIONE: Villafranca, chiesa parrocchiale

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720, (II), p. 106; Da Persico 1820, (II), p. 224; Zannandreis 1891, p. 158; Simeoni 1910, p. 207, n.1 e 1953, p. 291; Hadeln 1915, p. 270; Puppi 1968, p. 37 e 127; Berardo, 2005-2006, pp. 67-71.



107

Moltiplicazione dei pani e dei pesci

DATAZIONE: 1604

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di San Giorgio in Braida

BIBLIOGRAFIA: Ridolfi 1648, p. 129; Dal Pozzo 1718, p. 127 e 240; Lanceni 1720, (I), p. 198; Maffei 1792-1793, (V), p. 130; Marini 1795, p. 107 e 1797, p. 17; Dalla Rosa 1803-1804, p. 195; Lanzi (1808) 1970, p. 104; Da Persico 1820, (II), pp. 91-92; Benassuti 1825, p. 172; Zannandreis 1891, p. 153; Belviglieri 1898, p. 71; Simeoni 1911, p. 84, n.1; Tua 1912, p. 157; Hadeln 1915, p. 272; Gerola 1919, p. 221, n. 31; Silvestri 1924, p. 646; Fiocco 1926, p. 130; Venturi 1929, pp. 1026, 1028 e 1039; Berenson 1932, p. 182 e 1936, p. 156; Simeoni 1953, p. 183; Puppi 1968, p. 165; *San Giorgio in Braida*, 2002, p. 159.



108

Cristo con la croce

DATAZIONE: 1595-1606

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Siena, Pinacoteca civica

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno 1965, cat. 61 p. 51,
tav. 6.

Attribuzioni e datazioni incerte



109

Saint Jean

INVENTARIO: MI.881.10

DATAZIONE: 1545-1606

TECNICA: olio su tavola, 118x 54,5cm

COLLOCAZIONE: Montauban, Musèe Ingres

BIBLIOGRAFIA: inedito



110

Vocazione di san Nazario

DATAZIONE: Fine del Cinquecento (sicuramente post 1575)

TECNICA: olio su tela, 31x74cm

COLLOCAZIONE: collezione privata (Londra, Regno Unito, Asta Sotheby's, 16 giugno 1971, n. 55)

BIBLIOGRAFIA: inedito



111

Madonna con il bambino e San Giovannino

INVENTARIO: inv.1635

DATAZIONE: 1545-1606

TECNICA: olio su tela, 63.5x49cm

COLLOCAZIONE: Roma, Galleria Nazionale
d'Arte Antica di Palazzo Barberini

BIBLIOGRAFIA: Catalogo sistematico Palazzo
Barberini, Galleria d'Arte Antica, 2008, p. 191



112

Ratto delle Sabine

DATAZIONE: 1550-1600

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Roma, mercato antiquario
prima del 1980.

BIBLIOGRAFIA: inedito



113

Tentazione di Sant'Antonio

DATAZIONE: 1545-1606

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Muzeum Narodowe w Warszawie, Varsavia, Polonia.

BIBLIOGRAFIA: inedito



114

Ritratto di uomo con barba

INVENTARIO: 1915.77

DATAZIONE: 1545-1606

TECNICA: olio su tela, 108.5x89.7cm

COLLOCAZIONE: USA, Worcester Museum

BIBLIOGRAFIA: inedito



115

Madonna con il bambino, san Rocco e san Sebastiano

DATAZIONE: 1565-1580

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Colà, chiesa parrocchiale

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno 1965.



116

Santa Caterina, santa Margherita e santa Lucia

DATAZIONE: 1590 (bottega?)

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Diocesi di Verona

BIBLIOGRAFIA: inedito



117

Cristo che cade sotto la croce

DATAZIONE: 1590-1606

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Diocesi di Verona (Mezzane di sotto, chiesa parrocchiale?)

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno 1965.

Si ritiene quest'opera di bottega, probabilmente realizzata su un modello di Paolo dai figli.



118

Madonna con i santi Giovanni e Paolo

DATAZIONE: 1584

TECNICA: Olio su tela, 221x130cm

COLLOCAZIONE: Belfiore d'Adige, chiesa Santi Vito e Modesto

BIBLIOGRAFIA: Simeoni 1909, p. 128, n.1; Tua 1912, p. 155; Hadeln 1915, p. 272; Gerola 1919, p. 218, n. 2; Berenson 1932, p. 179 e 1936, p. 154; Puppi 1968, p. 59; Baldissin Molli 2005, p. 15.

Si ritiene che il dipinto sia una copia di un'opera farinatesca, per questioni puramente stilistiche.



119

Cristo in croce con la Vergine, la Maddalena e san Giovanni

DATAZIONE: 1545-1606

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Diocesi di Verona

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno, 1965.

L'opera è forse identificabile con il dipinto realizzato da Paolo Farinati per la chiesa di san Zaccaria a Venezia.



120

San Girolamo

DATAZIONE: 1545-1606

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Milano, pinacoteca del
Castello Sforzesco

BIBLIOGRAFIA: scheda LombardiBeniCulturali



120



121

121

Allegoria di Verona

DATAZIONE: 1590-1606 (bottega?)

TECNICA: olio su tela, 100x48 cm

COLLOCAZIONE: Lovere, Accademia di Belle arti Tadini

BIBLIOGRAFIA:scheda LombardiaBeniCulturali; Balestrieri 1955; Puppi 1968, pp. 153, 156-157; Marini 2005, pp. 177.

122

Allegoria di Padova

DATAZIONE: 1590-1606 (bottega?)

TECNICA: olio su tela 100x48 cm

COLLOCAZIONE: Lovere, Accademia di Belle arti Tadini

BIBLIOGRAFIA: scheda LombardiaBeniCulturali; Balestrieri 1955; Puppi 1968, pp. 153, 156-157; Marini 2005, pp. 177.



123

Cristo coronato di spine

DATAZIONE: 1590-1606 (bottega?)

TECNICA: olio su tela, 48x38 cm

COLLOCAZIONE: Trento, Collezione Grezler

BIBLIOGRAFIA: inedito



124

Cristo uomo dei dolori

INVENTARIO: P78

DATAZIONE: 1575- 1606

TECNICA: olio su tavola, 35,5x25,5 cm

COLLOCAZIONE: Lovere, Galleria Tadini

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, p. 14; Donati 2012, p. 254; Piubello 2018, pp. 101-102, scheda 102.



125

Madonna con il bambino

DATAZIONE: 1590-1606 (bottega? Copia da prototipo del 1549?)

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Milano, museo Poldi Pezzoli

BIBLIOGRAFIA: Natale 1980.



126

San Giovanni Battista

DATAZIONE: 1590-1606

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Venezia, Museo di Ca' Rezzonico, collezione Egidio Martini

BIBLIOGRAFIA: Martini 1992, p. 88; Pedrocco 2001, p. 134, scheda 101.

Opere problematiche per datazione

Le seguenti opere vengono annoverate secondo i dettagli estrapolati dalla bibliografia più recente sull'argomento ma non è stato possibile valutarle in mancanza di immagini.

127. Mosè che riceve le tavole della legge

DATAZIONE: 1580-1590

TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: collezione privata

BIBLIOGRAFIA: Dal Forno 1965, p. 48; Adami, 2013- 2014.

Il dipinto, probabilmente proveniente dalla chiesa di San Sebastiano di Verona è stato conservato presso la villa Balladoro di Novaglie fino alla seconda metà del Novecento. Attualmente l'opera risulta trafugata.

128. Cristo uomo dei dolori

DATAZIONE: 1595-1600

TECNICA: olio su tela, 53,5x43,5cm

COLLOCAZIONE: Collezione privata (Sotheby's, Londra, 12 dicembre 1979, lotto 51)

BIBLIOGRAFIA: Piubello 2018, pp. 101-102.

129. Cristo al limbo

DATAZIONE: 1585-1590

TECNICA: olio su paragone, 39,5x31,8cm

COLLOCAZIONE: collezione privata

BIBLIOGRAFIA: Mullaly, 1992, p.277, fig. 1; Peretti 2005, p. 189; Rodella, 2018, p. 126.

130. Cristo al limbo

INVENTARIO: gen.184

DATAZIONE: 1585-1590

TECNICA: olio su paragone, 39x31cm

COLLOCAZIONE: Pinacoteca di Brera

BIBLIOGRAFIA: Peretti 2005, p. 189; Rodella, 2018, p. 126.

131. Cristo al limbo

DATAZIONE: 1580-1606

TECNICA: olio su paragone

COLLOCAZIONE: collezione privata

BIBLIOGRAFIA: Peretti 2005, p. 189; Rodella, 2018, p. 126.

Opere problematiche dall'elenco di Federico Dal Forno del 1965:

132. Berlino, Presentazione, olio su tela,
Reichskanzer Palais
133. Bonavigo, Natività di San Giovanni Battista,
chiesa parrocchiale
134. Cerea, Madonna con il martirio di un santo,
chiesa parrocchiale
135. Madrid, Testa di Vecchio, Duca d'Alba
136. Mezzane di Sopra, Le sante Agnese, Caterina e
Cecilia, chiesa parrocchiale
137. New Heaven, Apparizione di Cristo ai santi
Pietro e Paolo, Collezione Yarves
138. Stoccarda, Ritratto di Veneziano
139. Tregnago, Tre Sante con dedica all'offerente,
chiesa di Sant'Egidio

PITTURE MURALI



A1

Storie di Ciro e Tomiri e Guerra tra gli Sciti e e i Persiani

DATAZIONE: 1545-1550

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Verona, palazzo Verità ai Leoni

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, vol. II, p. 39; Dalla Rosa (1803-1804) 1996, p.368; Da Persico 1838, pp. 108-109; Rossi 1854, p. 158 Zannandreis 1891, pp. 155; Simeoni 1909, p. 206; Lenotti 1964, p. 88-89; Baldissin Molli 1988, pp. 100,109; Marinelli 1988, p. 145; Marinelli 1998, p. 849; Smith 2000, p. 378-381; Zamperini 2005, p. 167; Baldissin Molli 2005, pp. 10-11.



A2

Fregio con figure allegoriche

DATAZIONE: 1555-1560

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Verona, palazzo Marogna

BIBLIOGRAFIA: Ridolfi (1648) 1924, pp. 129-130; Dal Pozzo 1718, pp. 122, 278; [Lanceni] 1720, I, p. 259; Maffei 1731-1732, III, c. 179; Marini 1797, p. 6. Dalla Rosa (1803-1804) 1996, pp. 242, 248, 276; Da Persico 1820-1821, II, p. 28; Zannandreis (1831-1834) 1891, p. 154; Rossi 1854, p. 225; Bernasconi 1864, p. 348; Nanin 1864, tavv. 37-42; Giro 1869, II, pp. 209-210; Simeoni 1909b, pp. 338-339; Hadeln 1915, p. 272; Venturi 1915, p. 1039; Lenotti 1964, p. 62; Dal Forno 1965, p. 55 n. 94; Puppi 1968, p. 65 nota 3; Dal Forno 1973, p. 228; Schweikhart 1983, pp. 64, 69-70, 163-164, tav. 23; Schweikhart 1993, pp. 36-37; Baldissin Molli 1987, p. 119 e nota 38; Repetto Contaldo 1987, p. 56; Marinelli 1988, p. 218; Repetto Contaldo 1990, pp. 42-44 nota 29; Samadelli 1990; Baldissin Molli 1993, pp. 61-63, 64 nota 10; Marinelli 1993b, p. 72 e nota 15; Baldissin Molli 1995b, p. 15; Samadelli 2005, pp. 226-228.



A3

Storie di Davide

DATAZIONE: 1555-1560

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Verona, palazzo Stoppi

BIBLIOGRAFIA: Zamperini 2008, pp. 154-157.



A4

Ratto di Proserpina

DATAZIONE: 1570

TECNICA: Affresco monocromo

COLLOCAZIONE: Verona, palazzo Giuliari

RESTAURI: 1990 ca.

BIBLIOGRAFIA: Zannandreis 1891, pp. 154-157; Zamperini 2005, p. 115; Zamperini 2013, pp. 83-104.



A5

Fregi con scene mitologiche

DATAZIONE: 1570

TECNICA: Affresco in parte a colori in parte monocromo.

COLLOCAZIONE: Verona, palazzo Giuliani

BIBLIOGRAFIA: Dalla Rosa, (1803-1804) 1996, pp. 272-273; Da Persico 1820-1821, II, pp. 23-24; Benassuti 1825, p. 139; Zannandreis (1831-1834) 1891, p. 155; Rossi 1854, p. 222; Giro 1869, II, p. 207; Dal Forno 1965, p. 54; Puppi 1968, p. 8 nota 6; Dal Forno 1973, pp. 210-211; De Grazia Bohlin 1982, pp. 347-369; Baldissin Molli 1984, p. 35; Garofalo 1999, pp. 118-120; Tosetti 2005, pp. 231-232; Zamperini 2013, pp. 83-104.



A6

Scene allegoriche e mitologiche

DATAZIONE: 1570 ca.

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Verona, Museo degli Affreschi G.B. Cavalcaselle

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p. 279; Maffei 1731-1732, IV, c. 289; Marini 1797, p. 23; Dalla Rosa (1803-1804) 1996, p. 270; Da Persico 1820-1821, I, p. 188; Zannandreis (1831-1834) 1891, p. 155; Rossi 1854, p. 139; Bernasconi 1864, p. 348; Avena 1947, pp. 48-49 n. 91; Brognara Salazzari 1980, pp. 31-32, 170-171; Baldissin Molli 1984, pp. 36-38; Sueur 1989, pp. 29-30; Zamperini 2005, pp. 165-167; Marini 2005, pp. 224-226.



A7 Sibille

DATAZIONE: 1570-1575

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Avio, pieve

BIBLIOGRAFIA: Baldissin Molli, 2005, p. 14



A8 Elia rapito in cielo sul carro di fuoco, Giona gettato in mare per placare la tempesta, Il Salvatore e angioletti

DATAZIONE: 1575

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di San Paolo in Campo Marzio, Cappella Marogna

BIBLIOGRAFIA: Ridolfi (1648) 1924, p. 130; Dal Pozzo 1718, p. 126; [Lanceni] 1720, I, pp. 256-258; Maffei 1731-1732, III, c. 179; Recueil 1729-1742, II, n. 39; Biancolini 1749-1771, II (1749), p. 398; Dalla Rosa (1803-1804) 1996, pp. 213-214; Da Persico 1820-1821, II, p. 25; Zannandreis (1831-1834) 1891, p. 155; Simeoni 1909b, pp. 334, 337; Tea 1912, pp. 170-176; Hadeln 1915, p. 273; Galetti, Camesasca 1951, II, p. 896; Tessari 1955, pp. 57-60; Dal Forno 1965, pp. 31, 53 n. 80; Andrews 1968, I, p. 48; Puppi 1968, pp. XV, 65-66; Puppi 1969, p. 53; Cuppini 1970, pp. 132-133, fig. 100; Brenzoni 1972, p. 140; Carpeggiani 1974, p. 234; Baldissin Molli 1987, pp. 114-115 e nota 28; Baldissin Molli 1988a, pp. 102-104; Baldissin Molli 1988b, p. 708; Sueur 1993, pp. 89-90 n.30; Sueur 1994, pp. 114-115 n.34; Baldissin Molli 1995b, pp. 15, 16; D'Arcais, 2002, p. 500; *San Paolo in Capomarzio*, 2002, pp. 250-251; Weston-Lewis 2004, pp. 250-251 n. 108; Samadelli 2005, pp. 228-231.

A9



A10



A9 Storie dei Santi titolari

DATAZIONE: 1575

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa dei Santi Nazaro e Celso

BIBLIOGRAFIA: Ridolfi (1648) 1924, p. 128; Dal Pozzo 1718, p. 124; [Lanceni] 1720, p. 242; Biancolini 1749-1771, I (1749), p. 285; Dalla Rosa (1803-1804) 1996, p. 208; Da Persico 1820-1821, II, p. 42; Zannandreis (1831-1834) 1891, p. 151; Rossi 1854, p. 236; Simeoni 1909b, p. 323; Hadeln 1915, pp. 271-272; Venturi 1929, pp. 1027, 1039; Berenson 1932, p. 182; Berenson 1936, p. 156; Tessari 1958, pp. 32-35; Dal Forno 1965, pp. 28-30; Berenson 1968, p. 127; Puppi 1968, p. XXXII; Dal Forno 1982, pp. 65-67; Baldissin Molli 1988a, p. 102; Arduini 1990, p. 42; Baldissin Molli 1993, p. 65; Marinelli 1993b, p. 72; Baldissin Molli 1995c, p. 15; Dal Forno 2000, p. 244; *San Nazaro e Celso*, 2002, pp. 232-235; Poeschel 2003, p. 53; Pietropoli 2005, pp. 222-224.

A10 Adamo ed Eva

DATAZIONE: 1575

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa San Nazaro e Celso

BIBLIOGRAFIA: Ridolfi (1648) 1924, p. 128; Dal Pozzo 1718, p. 124; [Lanceni] 1720, p. 242; Biancolini 1749-1771, I (1749), p. 285; Dalla Rosa (1803-1804) 1996, p. 208; Da Persico 1820-1821, II, p. 42; Zannandreis (1831-1834) 1891, p. 154-157; Rossi 1854, p. 236; Simeoni 1909b, p. 323; Hadeln 1915, pp. 271-272; Fiocco 1926, pp. 125-126; Venturi 1929, pp. 1027, 1039; Berenson 1932, p. 182; Berenson 1936, p. 156; Tessari 1958, pp. 32-35; Dal Forno 1965, pp. 28, tavv. 8-9; Berenson 1968, p. 127; Puppi 1968, p. XVII e XXXII; Dal Forno 1982, pp. 65-67; Baldissin Molli 1988a, p. 102; Arduini 1990, p. 42; Baldissin Molli 1993, p. 65; Marinelli 1993b, p. 72; Baldissin Molli 1995c, p. 15; Dal Forno 2000, p. 244; Rognini, 2002, p. 613; *San Nazaro e Celso*, 2002, pp. 232-235; Poeschel 2003, p. 53; Pietropoli 2005, pp. 222-224.



A11

Storie di Dario e Alessandro

DATAZIONE: 1575 ca.

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Verona, palazzo Fregoso Monselice

BIBLIOGRAFIA: Benassuti 1831, pp. 80- 81; Zannandreis 1891, pp. 154-157; Dal Forno 1964, p. 231; Dal Forno 1971, pp. 9-10; Dal Forno 1986; Baldissin Molli 1988a, pp. 98-111; Baldissin Molli 2005, p. 9-17.



A12

Putti e figure allegoriche

DATAZIONE: 1575?

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Verona, chiesa di Sant'Anastasia, Monumento Miniscalchi

BIBLIOGRAFIA: Zannandreis 1891, pp. 154-157; Zavatta, 2014, pp. 53-56.



A13

A13

Cavalcata di Carlo V e Clemente VII (e Storie di Alessandro a monocromo perdute)

DATAZIONE: 1584

TECNICA: Affresco staccato (7 partimenti), 137x 256cm; 137x299,5cm.

COLLOCAZIONE: Verona, Palazzo Quaranta

BIBLIOGRAFIA: Ridolfi (1648) 1924, II, p. 130; Dal Pozzo, 1718, pp. 126, 279; Maffei 1731- 1732, III, c. 189; Marini 1797, p. 32; Dalla Rosa (1803-1804) 1996, pp. 271- 272, Da Persico 1820-1821, I, p. 56; Bennassuti 1831, p. 23; Zannandreis (1831-1834) 1891, p. 155; Da Persico 1838, p. 34; Giordani 1842, p. 167; Rossi 1854, p. 34; Bernasconi 1864, p. 348; Giro 1869, II, p. 120; Gerola, Ricci 1901, p. 18 nota 3 ; Simeoni 1909b, p. 110; Tua 1912, p. 155; Hadeln 1915, p. 272; Gerola 1919, p. 221 n.28; Hadeln 1924, p. 130 nota 4; Venturi 1929, pp. 1027, 1039; Berenson 1932, p. 181; Berenson 1936, p. 156; Galetti, Camesasca 1951, II, p. 896; Filippini 1953, p. 55 nota 2; Lenotti 1960, p. 358; Lenotti 1964, p. 67; Dal Forno 1965, p. 52; Berenson 1968, p. 126; Puppi 1968, pp. 53-55, figg. 15-16; Brenzoni 1972, p. 140; Dal Forno 1973, p. 249, n. 388; Carpeggiani 1974, p. 234; Harprath 1977, pp. 58-59; Kliemann 1983, p. 51; Baldissin Molli 1988a, pp. 100, 103, 109; Baldissin Molli 1988a, p. 708; Sueur 1989, p. 33; Kliemann 1993, p. 128 nota 38; Schweikhart 1993, p. 39, cat. 122; Marinelli 1994, pp. 16-17; Peretti 1994, pp. 57-65, figg. 16-22; Baldissin Molli 1995b, p. 16; Marinelli 1998, p. 852; Peretti 1999, p. 12; Peretti 2000a, p. 392; Poeschel 2003, p. 54; Peretti 2005, pp. 190-193; Zamperini 2005, pp.170-181.



A14

A14

La famiglia di Dario davanti ad Alessandro

DATAZIONE: 1584

TECNICA: Affresco monocromo

COLLOCAZIONE: Verona, palazzo Quaranta

BIBLIOGRAFIA: Zannandreis 1891, pp. 154-157; Saverio Dalla Rosa 1996, p. 272; Peretti 2005, pp. 190-193.



A15

Scene mitologiche

DATAZIONE: 1585 ca.

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Sommacampagna, villa Forlati (ex Ca' Zenobia)

BIBLIOGRAFIA: Da Persico 1820-1821, II, p. 237; Rossi 1854, p. 514; Franzosi 1957, pp. 64-65; Crosato 1962, pp. 43-44, 190-191; Puppi 1968, p. II nota 3; Puppi 1969, p. 53; Mazzotti 1973, pp. 255, 296; Viviani 1975, pp. 614-618 n. 193; Viviani 1986, pp. 273-276; Sueur 1989, pp. 30-33; Dal Forno 1996, pp. 207-216; Marinelli 1998, p. 852; Favaretto 2003, pp. 523-524, cat. VR406; Malavolta 2005, pp.232-235.



A16

Storie di Alessandro

DATAZIONE: 1585 ca.

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Belfiore, palazzo Moneta

BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo, 1718, pp. 40-41; Silvestri e Polfranceschi, 1954, p. 376; Brenzoni, 1972, pp. 248-249; Marchini e Marchiori, 1975, pp. 787-788; Conforti Calcagni, 1980, pp. 172-176; Marinelli, 1980, pp. 192-194; Rognini, 1980, pp. 328-329; Baldissin Molli, 1995, pp. 11-13; Gemma Brenzoni, 2008, cat. 20.



A17

**Storie di Venere e Adone con satiri,
satiresse e amorini**

DATAZIONE: 1585 ca.

TECNICA: Affresco monocromo

COLLOCAZIONE: Verona, palazzo Bocca Trezza

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, pp. 88-89-90; Dal Forno 1971, n. 9-10- 1971; Schweikhart, Cova, Sona 1993, p. 39, cat. 124; Baldissin Molli 2005, pp. 9-17.



A18

Storie di Ester

DATAZIONE: 1587

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Verona, palazzetto Sebastiani

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, pp. 68-74; Maffei 1731-1732, III, c. 189; Biancolini 1749-1771, IV (1752), p. 499; Dalla Rosa (1803-1804) 1996, p. 136; Da Persico 1820-1821, I, pp. 207-208; Bennassuti 1825, p. 94; Zannandreis (1831-1834) 1891, p. 154; Belviglieri, 1898 p. 161; Simeoni 1909a, p. 154 nota 1; Simeoni 1909b, p. 261; Hadeln 1915, p. 272; Puppi 1968, pp. 68-74; Carrara 1976, pp. 9-18; Cristani 1976, pp. 19-22; Magagnato 1976, pp. 23-30; Baldissin Molli 1988a, p. 104; Baldissin Molli 1988b, p. 708; Sueur 1989, pp. 33-34; Zumiani 1991, pp. 123-125, 170- 171; Sueur 1994, p. 129; Tosetti 2005, pp. 235-236.



A19



A20

A19

Storie di Giuditta

INVENTARIO: Oloferne ordina assedio inv. 1557-1B901; Giuditta nella tenda di Oloferne inv.1678-1B902; Gli Ebrei a Betulia inv. 1731-1B903. Sovrapporte invv. 1732-1B904; 4128-1B905

DATAZIONE: 1587

TECNICA: Affresco monocromo strappato, 170x660cm ca (sovrapporte 170x115 cm)

COLLOCAZIONE: Verona, Museo di Castelvecchio (in deposito presso la Biblioteca Civica)

BIBLIOGRAFIA: Da Persico 1820-1821, I, pp. 207-208; Zannandreis 1891, pp. 154-157; Ferrari (1850) 1907, p. 74 n. 165; [Balladoro Bernasconi] 1865, p. 43 n. 314; Avena 1907, pp. 46-47; Avena 1937, p. 14; Avena 1954; p. II; Tessari 1955b, pp. 57-58; Puppi 1968, pp. 73-74; Magagnato 1979, p. 66 n. 16, fig. 32; Sueur 1989, p. 33; Marini 2005, pp. 189-190; Adami, 2016, pp. 5-19.

A20

Storie di Davide

DATAZIONE: 1580-1590

TECNICA: Affresco monocromo

COLLOCAZIONE: Verona, palazzo Brognoligo

RESTAURI: 2013 ca.

BIBLIOGRAFIA: Da Persico 1820-1821, vol. II, p. 22; Benassuti 1831, p. 80; Rossi 1854, pp. 219-220; Zannandreis 1891, pp. 154-157; Vecchiato, 2013, pp. 101-113.



A21

Scene mitologiche

DATAZIONE: 1590

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Verona, palazzo Da Lisca a San Vitale

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, pp. 96-97; Marini 2002, pp. 145-159; Marini 2005, p. 237.

A22

Scene mitologiche e allegoriche

DATAZIONE: 1585-1590

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Sant'Ambrogio di Valpolicella, villa Nichesola

BIBLIOGRAFIA: Ridolfi (1648) 1924, p. 133; Dal Pozzo 1718, p. 126; Lanceni 1720, p. 42; Maffei 1731-1732, III, c. 285; Da Persico 1820-1821, II, p. 173; Benassuti 1825, p. 185; Zannandrei (1831-1834) 1891, p. 156; Popham, Wilde 1949, pp. 219-221; Silvestri 1950, pp. 116-117; Crosato 1962, pp. 44-45, 173-175; Dal Forno 1965, p. 50; Andrews 1968, p. 48; Puppi 1968, pp. XXXVI, 148; Silvestri 1970, pp. 165-166; Mullaly 1971, p. 46; Brenzoni 1972, p. 140; Mazzotti 1973, pp. 297-298; Carpeggiani 1974, p. 232; Puppi 1975, pp. 115, 136 nota 92; Viviani 1975, pp. 394-397 n. 55; Dal Forno 1977, pp. 68-71; Viviani 1983, pp. 154-157; Pietropoli, Bacchin 1984-1985, pp. 101-108; Sandrini, Pietropoli, Rivetti, Meneghelli, Fiocco 1987, pp. 65-82; Conforti 1988-1990, pp. 65-124; Baldissin Molli 1989-1990, pp. 51-53; Sueur 1989, pp. 41-42; Sueur, 1994, p. 133; Favaretto 2003, pp. 495-497, cat. VR388; Poeschel 2003, p. 54; Pietropoli 2005, pp. 237-241; Zaggia, 2005, pp. 105-106; Pietropoli, 2008, pp. 415-420; Buonopane, Zavatta, 2013-2014, pp. 119-142. Conforti, 2016, pp. 853-873.



A23

Scene mitologiche e allegoriche e
Storie di Alessandro (perdute)

DATAZIONE: 1595

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Mezzane di Sotto, palazzo
Della Torre

BIBLIOGRAFIA: Puppi 1968, pp. 133-136; Dal Pozzo 1718, pp. 126, 312; Da Persico 1820-1821, II, p. 127; Zannandreis (1831-1834) 1891, p. 156; Rossi 1854, p. 292; Simeoni 1909b, p. 458; Dal Forno 1957, p. 37; Crosato 1962, pp. 45, 151-152; Dal Forno 1965, pp. 31-32, 49; Kaposy 1971, pp. 39-40; Dal Forno 1975a, pp. 86-92; Dal Forno 1975b, pp. 549-553 n. 149; Dal Forno 1977, pp. 68-71; Baldissin Molli 1988b, p. 708; Sueur 1989, pp. 39-40; Baldissin Molli 1989-1990, pp. 49-51; Dal Forno 2002, pp. 101-105; Bandera 2003, pp. 287-288, cat. VR229; Tosetti 2005, pp. 241-244.

A24

Quadrature architettoniche e teorie
di santi

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Mezzane di sotto, chiesa di
Santa Maria Assunta

BIBLIOGRAFIA: Lanceni 1720 pp. 163-164 ;
Biblioteca Civica di Verona, Elenco delle opere
d'arte di Don Giambattista Munier, 1804,
manoscritti cartella B. Giuliani, n. 59; Da
Persico 1821, p. 126; Dal Forno 1974, n. 7-8,
pp. 212-213; Dal Forno 1974, p. 78-80;
Molteni, 2017.



A25

Decorazione con finte architetture e figure allegoriche (facciata), fregio vegetale (salone)

DATAZIONE: 1595

TECNICA: Affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo Giusti del Giardino

BIBLIOGRAFIA: Conforti Calcagni, 2016.

AFFRESCHI DECORATIVI DI DUBBIA DATAZIONE

A26 Fregio di putti

TECNICA: Affresco
COLLOCAZIONE: Verona, palazzetto Arvari
BIBLIOGRAFIA: Battiferro Bertocchi 2005, p. 245.

A27 Madonna con il bambino

TECNICA: Affresco
COLLOCAZIONE: Chiesa dei Cappuccini, San Bernardino, Verona
BIBLIOGRAFIA: Zannandrei 1891, pp. 154-157.

A28 Madonna con Bambino tra i santi Antonio Abate e Giacomo

TECNICA: Affresco
COLLOCAZIONE: Via XX settembre, 27
BIBLIOGRAFIA: Maffei 1732, III, p. 178; Dalla Rosa 1803-1804, p. 319, n. 220; Da Persico 1820-1821, II, p. 37; Rossi 1854, p. 221; Giro 1869, p. 212; Zannandrei 1891, pp. 154; Schweikhart 1973, n. 156, p. 251; Pittura murale a Verona 1989, III, pp. 50-51;

A29 Annunciazione della Vergine

TECNICA: Affresco
COLLOCAZIONE: Via San Nazaro, 36.
BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p. 278; Maffei, 1732, III, p. 179; Marini 1797, p.3; Dalla Rosa 1803-1804, p. 319; Da Persico 1820-1821, II, p. 37; Rossi 1854, p. 229; Giro 1869, p. 212; Zannandrei 1891, pp. 154; Schweikhart 1973, n. 151, p. 250- 251; Pittura murale a Verona 1989, III, pp. 48-49;

A30 Madonna con bambino

DATAZIONE: 1594
TECNICA: Affresco
COLLOCAZIONE: Verona, corso Porta Borsari
BIBLIOGRAFIA: Dal Pozzo 1718, p. 278; Maffei 1732, III, p. 183; Dalla Rosa 1803-1804, p. 319, n. 220; Da Persico 1820-1821, I, p. 219; Rossi 1854, p. 183; Giro 1869, p. 78; Zannandrei 1891, pp. 154-157; Simeoni 1909, p. 124; Cristani 1962, n. 35, p. 55; Brenzoni 1972, p. 140; Schweikhart 1973, n. 164, p. 253; Pittura murale a Verona, 1987, III, pp. 52-53.

A31 Quattro parti del mondo che sostengono l'architettura

TECNICA: Affresco
COLLOCAZIONE: Verona, casa Castellani
BIBLIOGRAFIA: Zannandrei 1891, pp. 154-157.

A32 Camera dipinta

TECNICA: Affresco
COLLOCAZIONE: Verona, palazzo Liorsi
BIBLIOGRAFIA: Zannandrei 1891, pp. 154-157.

A33 Stemmi e figure allegoriche a monocromo

TECNICA: Affresco monocromo
COLLOCAZIONE: Verona, villa Vendri,
BIBLIOGRAFIA: Mazzotti 1963, p. 254, fig. 330; Dal Forno 1971, anno XXIV N. 9-10- 1971; Viviani 1975, p. 484, n. 101; Dal Forno 1987, pp. 42,43,44; Schweikhart 1993, pp. 94-95, cat. 471

A34 San Michele arcangelo

TECNICA: Affresco
COLLOCAZIONE: Verona, Diocesi
BIBLIOGRAFIA: inedito

A35 Teste di angeli

TECNICA: Affresco strappato e reintelaiato
COLLOCAZIONE: Verona, Museo Capitolare
BIBLIOGRAFIA: Guzzo, 2004, pp. 7-25.

Bibliografia

Fonti primarie

Archivio di Stato di Verona (ASVr), Atti dei Rettori Veneti, vol. 105, f. 117

Archivio di Stato di Verona (ASVr), Antico Archivio del Comune, Ufficio del registro, faldoni 266, 267, 268, 269.

Archivio Storico Gonzaga, Mantova, EN., XLI, n. 2

Volumi a stampa

DE BINDONI, A., *Metamorphoseos vulgare historiado*, Venezia, 1508.

VASARI, G., *Vita di Michele Sanmichele* in *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle riedizioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Verona, 1984 [1568], vol. V, pp. 360-379.

DELL'ANGUILLARA, G. A., *Le Metamorfosi con annotazioni di Giuseppe Orologgi e argomenti di M. Francesco Turchi*, Venezia, 1587.

VALERINI, A., *Le bellezze di Verona*, edizione critica a cura di G.P Marchi, Verona, 1568.

DALLA CORTE, G., *Dell'Istoria di Verona*, II, Verona.

MORO, M., *Pomposi fregi di Verona*, Verona, 1611.

PONA, F., *Sileno, ovvero Delle bellezze del luogo dell'Ill.mo sig. Co. Gio. Giacomo Giusti*, Verona, 1620.

RIDOLFI, C., *Vita di Paolo Farinati* in *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degl'illustri pittori veneti e dello stato*, II, a cura di Detlev Freiherrn von Hadeln, Venezia, 1965 [1648], pp. 127-134.

MOSCARDO, L., *Museo Moscardo*, 1672, pp. 472-473.

BOSCHINI, M., *Le ricche Minere della Pittura Veneziana*, Venzia, 1674.

DAL POZZO, B., *Le vite de' pittori degli scultori et architetti veronesi. Raccolte da varj Autori stampati, e manuscritti, e da altre particolari memorie. Con la narrativa delle Pitture, e Sculture, che s'attrovano nelle Chiese, case et altri luoghi pubblici, e privati di Veronna, e nel Territorio*, Verona, 1718.

ANTINARI, A. L., *Raccolta di Memorie storiche delle tre province degli Abruzzi dell'Arcivescovo di Matera*, Napoli, 1718.

LANCENI, G. B., *Ricreazione pittorica ossia notizia universale delle pitture delle chiese e dei luoghi pubblici della città e della Diocesi di Verona*, Verona, 1720.

MAFFEI, S., *Verona Illustrata*, Verona, 1731-1732.

MARIETTE, P. J., *Description sommaire des dessins du Cabinet de M. Crozat*, Parigi, 1741.

- BIANCOLINI, G.B., *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona, 1749-1771.
- PAGANI, G.F., *Descrizione della pittura e dei Disegni che esistono nel grande ducale appartamento di Francesco III* in *Le Pitture e Sculture di Modena*, 1770.
- MARINI, G., *Indicazione delle Chiese, Pitture e Fabbriche della città di Verona*, Verona, 1797.
- DALLA ROSA, S., *Catastico delle Pitture e Sculture esistenti nelle Chiese, e Luoghi Pubblici situati in Verona*, edizione critica a cura di S. Marinelli e P. Rigoli (1996), Verona 1803-1804.
- DALLA ROSA, S., *Esatto catalogo delle Pitture e delle Sculture di pregio esistenti in Verona ne' Conventi e nelle Chiese, che vanno ad essere soppresse e chiuse*, edizione a cura di S. Marinelli e P. Rigoli (1996), Verona, 180
- LANZI, L., *Paolo Farinati* in *Storia pittorica della Italia*, III, (edizione 1970), Firenze, 1809.
- LEBRUN, J.B.P, *Recueil de Gravures au trait, a l'eau forte, et ombrées, d'après un choix de tableaux de toutes le écoles, recueillies dans en voyage fait en espagne, au midi de la France et en Italie, dans les années 1807 et 1808*, vol. I, 1809.
- DALLA ROSA, S., UGOLINI, L., MARCHESINI, V., *Elenco dei pezzi di pittura e stampe dietro la ricognizione fattane dal signor Cav. Prof. Bossi vengono da questa Direzione del Demanio ceduti al signor Podestà di Verona per formare la Pinacoteca Comunale*, edito da A. Avena in *L'Istituzione del Museo Civico di Verona* (1907, pp. 66-74), Verona, 1812.
- DA PERSICO, G.B., *Descrizione di Verona e la sua provincia*, Verona, 1820-1821.
- CENNINI, C., *Il libro dell'arte*, edizione a cura di F. Frezzato(2003), Roma, 1821.
- BENASSUTI, G., *Guida della città di Veronae cenni intorno alle cose più notabili della sua provincia*, Verona, 1825.
- MAFFEI, S., *Verona Illustrata con giunte, note e correzioni inedite dell'autore*, Milano. 1825.
- DALLA ROSA, S., POMPEI, A., *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Verona, 1829.
- BETTONI, N., *Scrittori di Belle arti, Carlo Ruberto, Luigi Lanzi, Francesco Algarotti*, Milano, 1831, I, p. 293.
- ZANNANDREIS, D., *Paolo Farinati Degli Uberti pittore* in *Le vite dei Pittori Scultori e Architetti Veronesi*, a cura di G.Biadego (1891), Verona, 1831-1834.
- DA PERSICO, *Verona e la sua provincia nuovamente descritte*, 1838.
- BENASSUTI, G., *Verona colla sua provincia descritta al forestiere e guida all'amenissimo Lago di Garda*, Verona, 1842.
- GIORDANI, G., *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore celebrata l'anno MDXXX. Cronaca con note, documenti e incisioni*, Bologna, 1842.

- FERRARI, C., *Catalogo delle opere contenute nella Pinacoteca Comunale di Verona nel Gennaio del 1850, compilato dal Pittore Ferrari per ordine del Podestà*, edito in A. Avena L'Istituzione del Museo Civico di Verona (1907, pp. 66-74), Verona, 1850.
- ALEARDI, A., BERNASCONI, C., *Descrizione dei dipinti raccolti del d.r Cesare Bernasconi nella sua casa di Verona*, Verona, 1851.
- ROSSI, G.M., *Nuova Guida di Verona e della sua Provincia*, Verona, 1854.
- ZAMBRINI, F., *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV ed altre a medesimi riferibili o falsamente assegnate*, Bologna, 1861.
- WYATT, A., *Le Libro dei Disegni du Vasari in Gazette des Beaux-Arts*, 1859.
- BERNASCONI, C., *Studj sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV, e della scuola pittorica veronese dai medj tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Verona, 1864.
- NANIN, P., *Disegni di varie dipinture a fresco che sono in Verona*, Verona, 1864.
- BALLADORO, L., BERNASCONI, C., *Catalogo degli oggetti d'arte e d'antichità del Museo Civico di Verona*, Verona, 1865.
- GIRO, L., *Sunto della storia di Verona politica, letteraria ed artistica dalla sua origine all'anno 1866 con riferimento a quella generale d'Italia susseguito da una guida per esaminare i principali monumenti e le cose più pregevoli di detta città*, Verona, 1869.
- FERRARI, C., *Catalogo con Stima dei Quadri componenti la Pinacoteca di ragione del benemerito Cavaliere fu D.r Cesare Bernasconi lasciata in proprietà con Testamento 27 Dicembre 1869 al Comune di Verona*, Verona, 1871.
- CIPOLLA, C., *Testamento di Francesco Morone pittore in Archivio Veneto*, XXIII, 1882, pp. 213-216.
- CALIARI, P., *Paolo Veronese. Sua Vita sue opere*, Roma, 1888.
- BELVIGLIERI, G., *Guida alle chiese di Verona*, Verona, 1898.
- GEROLA, G., RICCI, L., *L'affresco di Domenico Riccio detto il Brusasorci nel palazzo Da Lisca (già Ridolfi) a Verona e l'incisione in legno di Nicola Hogenberg rappresentanti la solenne cavalcata di Carlo V a Bologna*, Trento, 1901.
- BERNARDINI, G., *La collezione dei quadri del Museo civico di Verona in Bollettino Ufficiale del Ministero della Istruzione Pubblica*, Roma, 1902, pp. 1359-1448.
- BIERMANN, G., *Verona*, Leipzig, 1904.
- AVENA, A. *L'Istituzione del Museo Civico di Verona. Cronistoria artistica degli anni 1797-1865 in Madonna Verona*, I, Verona, 1907, pp. 2-4.
- BERENSON, B., *The North Italian Painters of the Rainassance*, New York-Londra, 1907.
- GEROLA, G., *Il primo pittore bassanese, Francesco Da Ponte il Vecchio in Bollettino del Museo Civico di Bassano*, IV, 1907, pp. 97-98.

- SIMEONI, L., *Il giornale del pittore veronese Paolo Farinati: cenni biografici sul pittore* in *Madonna Verona*, 1907, pp. 123-129.
- SIMEONI, L., *Il giornale del pittore veronese Paolo Farinati: cenni biografici sul pittore* in *Madonna Verona*, 1908, pp.49-53; 90-101; 130-140.
- SIMEONI, L., *Il giornale del pittore veronese Paolo Farinati: cenni biografici sul pittore* in *Madonna Verona*, 1909, pp. 125-130; 151-170; 222-227.
- SIMEONI, L., *Verona. Guida Storico-Artistica della Città e Provincia*, 1909.
- FAINELLI, V., *Gli India pittori* in *Madonna Verona*, III, Verona, 1909, pp. 173-189.
- SIMEONI, L., *Il giornale del pittore veronese Paolo Farinati: cenni biografici sul pittore* in *Madonna Verona*, 1910, pp. 197-218.
- SIMEONI, L., *Il giornale del pittore veronese Paolo Farinati: cenni biografici sul pittore* in *Madonna Verona*, 1911, pp. 78-85.
- TRECCA, G., *Note per la biografia dei pittori veronesi* in *Atti e memorie dell'Accademia di A.S.L di Verona*, Verona, 1911, pp. 117-125.
- VIGNOLA, F.N., *Catalogo della collezione Monga*, Verona, 1911.
- AVENA, A., *Per la storia delle cartiere e dell'Arte dei cartai in Verona* in *Il Libro e la Stampa* in *Bullettino Ufficiale della "Società Bibliografica Italiana"*, anno VI, fasc. II, marzo-aprile 1912, pp. 33-48.
- FIOCCO, G., *Paolo Farinati e le sue opere per il Frassinò* in *L'Arte*, 1912, pp. 198-199.
- MAZZI, A., *Gli estimi e le anagrafi inedite dei pittori veronesi del secolo XV* in *Madonna Verona*, n. 21, Verona, 1912, pp. 43-60.
- TEA, E., *La cappella Marogna* in *Madonna Verona*, IV, Verona, 1912, pp. 170-176.
- TUA, P.M., *Per un elenco delle opere pittoriche della scuola veronese prima di Paolo* in *Madonna Verona*, VI, Verona, 1912, pp. 29-36; 100-108; 154-169.
- TRECCA, G., *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Bergamo, 1912.
- Catalogo dei quadri e stampe del Museo Civico di Verona*, Bergamo, 1913.
- GEROLA, G., *Le antiche pale di S. Maria* in *Organo*, Bergamo, 1913.
- MAZZI, A., *Gli estimi e le anagrafi inedite dei ricamatori, intagliatori e armaroli veronesi del secolo XV* in *Madonna Verona*, fasc. 7, Verona, 1913, pp. 143-153.
- AVENA, A., *Catalogo della Pinacoteca Monga* in *Madonna Verona*, VIII, Verona, 1914, pp. 117-139.
- VON HADELN, D., *Farinato, Orazio e Farinato, Paolo*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* a cura di U. Thieme, F. Becker, XI, Leipzig, 1915, pp. 270-273.
- CIPOLLA, C., *Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona* in *L'Arte*, XIX, 1916, pp. 115-124.

- FIOTTO, G., *Un'opera di Paolo Farinati nel Museo Reale dell'Aia in Madonna Verona*, X, 38-39, 1916, pp. 50-52.
- GEROLA, G., *Le attribuzioni delle opere d'arte in rapporto colla scuola pittorica veronese* in *Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*, XCV, Verona, 1919, pp. 187-238.
- CORSO, G., *Nella quadreria di Luigi Ravignani. Una trilogia pittorica di Mosè di Felice Brusaporzi, Anselmo Canerio e Paolo Farinati* in *Madonna Verona*, XIV, Verona, 1920, pp. 34-39.
- SILVESTRI, G., *Centenari di artisti minori. Paolo Farinati (1524-1606)* in *Emporium*, LX, 358, Bergamo, 1924, pp. 543-646.
- FIOTTO, G., *Paolo Veronese und Farinati* in *Jarbuch viennese*, Vienna, 1926.
- GAMBA, C., schede in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, catalogo della mostra fiorentina del 1911, Bergamo, 1927.
- FIOTTO, G., *Paolo Veronese 1528-1588*, Bologna, 1928.
- PITTALUGA, M., *L'incisione italiana del Cinquecento*, Milano, 1928.
- VENTURI, A., *La pittura del Cinquecento* in *Storia dell'arte italiana* (IX), IV, Milano, 1929.
- PITTALUGA, *L'incisione italiana del Cinquecento*, Milano, 1930.
- ARSLAN, W., I Bassano, 1931.
- BERENSON, B., *Italian pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford, 1932.
- MUCCHI, A.M., *Il Duomo di Salò*, Bologna, 1932.
- TIETZE CONRAT, E., *A Drawing by Farinato for the "Massacre of the Innocents" in Santa Maria in Organo at Verona* in *Old Master Drawings*, X, 39, 1935, pp. 39-42.
- BERENSON, B., *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano, 1936.
- AVENA, A., *Il Museo di Castelvecchio a Verona*, Roma, 1937.
- KURZ, O., *Giorgio Vasari's Libro de' Disegni* in *Old Master Drawings*, 1937-38, 12, pp. 1 e 32.
- BODOMER, E., *Le note marginali di Agostino Carracci nell'edizione del Vasari del 1568* in *Studi vasariani*, Firenze, 1939, pp. 89-127.
- ZUCCHINI, *Un libro di cassa del pittore Marcantonio Franceschini* in *l'Archiginnasio*, 1942, pp. 66-71.
- TIETZE, H., TIETZE CONRAT, E., *The drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York, 1944.
- AVENA, A., *Capolavori della pittura veronese, catalogo della mostra*, Verona, 1947.

- ARSLAN, E., *Appunti su Domenico Brusaporzi e la sua cerchia* in *Emporium*, 1947, pp. 15-28.
- ARSLAN, E., *Veronese e Zelotti* in *Belle Arti*, 1948, pp. 227-245.
- POPHAM, A., WILDE, J., *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of H.M. the K. At Windsor Castle*, Londra, 1949, pp. 217-222, cat. 276-324.
- KURZ, O., *Il Libro de' Disegni di Giorgio Vasari* in *Studi vasariani*, Atti del Congresso per il IV centenario della I edizione delle Vite, Firenze, 1950, p. 225.
- SILVESTRI, G., *La Valpolicella nella storia dell'arte, nella poesia*, Verona, 1950.
- GALETTI, U., CAMESASCA E., *Enciclopedia della pittura italiana*, Milano, 1951.
- FILIPPINI, V., *Il palazzo Ridolfi e l'affresco di Domenico Brusaporzi* in *La nuova sede del liceo scientifico "A. Messedaglia" nel palazzo Ridolfi di Verona*, Verona, 1953, pp. 47-54.
- SIMEONI, L., *Verona. Guida Storico-Artistica della Città e Provincia. Nuova edizione riveduta e curata da Ugo Zannoni*, Verona, 1953.
- ARSLAN, E., *Cinque disegni veneti (Farinati, Fetti, Bassetti, Crosato, Pietro Longhi)* in *Arte Veneta*, Venezia, 1954, pp. 289-294.
- AVENA, A., *Il Museo di Castelvecchio a Verona*, Roma, 1954.
- BRUGNOLI, P., *La chiesa di San Giorgio a Verona*, Roma, 1954.
- TESSARI, U. G., *Santa Toscamo, Santa Chiara, Santa Maria del Paradiso* in *Vita Veronese*, 1954, pp. 52-53.
- VESENTINI, P., *S. Maria in Organo* in *Vita Veronese*, 1954, pp. 20-21.
- BALESTRIERI, P., *Gli stemmi di Verona e di Padova dipinti da Paolo Farinati* in *Vita Veronese*, VIII, Verona, 1955, pp. 138-141.
- TESSARI, U.G., *San Tomaso C.S. Paolo S. Fermo minore*, Verona, 1955.
- TESSARI, U.G., *Castelvecchio*, Verona, 1955.
- BRUGNOLI, P., *Dizionario Bibliografico dei pittori veronesi* in *Vita Veronese*, IX, Verona, 1956, pp. 396-401.
- PARKER, K. T., *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, Oxford, 1956.
- DAL FORNO, F., *Val di Mezzane*, Verona, 1957.
- FRANZOSI, M., *Sommacampagna*, Verona, 1957.
- MURARO, M., *Disegni veneti della collezione Janos Scholz*, catalogo della mostra, Venezia, 1957.
- HARTT, F., *Giulio Romano*, University of Minnesota, 1958.
- TESSARI, U.G., *La chiesa di San Nazaro*, Verona, 1958.
- PUPPI, L., *Su alcuni disegni inediti di Paolo Farinati al Louvre* in *Prospettive*, 1959, pp. 90-93.
- ALDRIGHETTI, A., *Il Museo di Castelvecchio*, Venezia, 1960.

- BRENZONI, R., *Per l'iconografia di Michele Sanmicheli in Michele Sanmicheli. Studi raccolti dall'Accademia di agricoltura e scienze e lettere di Verona per la celebrazione del IV centenario della morte*, Verona, 1960, pp. 169-194.
- LENOTTI, T., *Famiglie veronesi. Gli Ottolini e i Quaranta in Vita Veronese*, XIII, 9, Verona, 1960, pp. 356-359.
- MAGAGNATO, L., commento e note a G. Vasari, *Michele Sanmichele architetto veronese* (1568), Verona, 1960.
- ARISI, F., *Cinque tele di Paolo Farinati a Piacenza in Arte Veneta*, Venezia, 1962, pp. 163-167.
- CROSATO, L., *Gli affreschi nelle ville Venete del Cinquecento*, 1962, pp. 151-152, 173-175, 190-191.
- CUPPINI, M. T., *Alcune opere del Museo Miniscalchi Erizzo in La Fondazione Miniscalchi Erizzo* a cura di P. Gazzola, Verona, 1962, pp. 43-72.
- PUPPI, L., *Appunti su Paolo Farinati in Arte Veneta*, XVII, Venezia, 1963, pp. 106-118.
- BAROCCHI, P., *Mostra dei disegni del Vasari e della sua cerchia*, Firenze, 1964, pp. 3-7.
- LENOTTI, T., *Palazzi di Verona*, Verona, 1964.
- DAL FORNO, F., *Paolo Farinati in Paolo Farinati*, 1965, pp. 19-33.
- PERONI, A., schede in *Arte a Pavia. Salvataggi e restauri*, catalogo della mostra, Pavia, 1966.
- TAGLIAFERRI, A., *L'economia veronese secondo gli estimi dal 1409 al 1635*, Varese, 1966.
- ZAVA BOCCAZZI, F., *Profilo di Felice Brusasorci in Arte Veneta*, XXI, 1967, pp. 125-143.
- ANDREWS, K., *Catalogue of Italian drawings*, National Gallery of Scotland, Cambridge, 1968.
- BERENSON, B., *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, Londra, 1968.
- DAL FORNO, F., *Recenti ritrovamenti di alcune opere di P. Farinati in Vita Veronese*, XXI, Verona, 1968, pp. 331-335.
- DE WITT, A., *Marcantonio Raimondi incisioni*, Firenze, 1968.
- MAGAGNATO, L., *I collaboratori veronesi di Andrea Palladio in Bollettino del CISA*, X, Vicenza, 1968, pp. 170-178.
- MULLALY, T., recensione «Dal Forno, Paolo Farinati» in *Master Drawings*, VI, 3, 1968, pp. 286-288.
- PALLUCCHINI A., *Il Giornale di Paolo Farinati in Arte Veneta*, 1968, pp. 224-225.
- PUPPI, L., *Paolo Farinati Giornale (1573-1606)*, edizione critica, Verona, 1968.
- PUPPI, L., *Asterischi per il Farinati grafico in Arte illustrata*, 1969, pp. 49-61.

- ZAMPETTI, P., «*Libro di spese diverse*» con aggiunta di lettere e altri documenti, 1969.
- BECATTI, G., *Ninfe e divinità marine. Ricerche mitologiche iconografiche e stilistiche* in *Studi Miscellanei*, Seminario di Archeologia e storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma, Roma, 1970.
- CUPPINI, M. T., *Pitture murali restaurate*, catalogo della mostra, Trento, 1970.
- FORLANI TEMPESTI, A., *Il Gabinetto dei disegni e delle Stampe degli Uffizi* in *Musei e Gallerie d'Italia*, 1970, 41-42, p. 37.
- VENTURA, A., *Considerazioni sull'agricoltura veneta e sulla accumulazione originaria del capitale nei secoli XVI e XVII* in *Agricoltura e sviluppo del capitalismo*, Roma, 1970, pp. 519-560.
- BALLARIN, A., *Considerazioni su una mostra di disegni veronesi del Cinquecento* in *Arte veneta*, 25, 1971, pp. 92-118.
- COLLOBI RAGGHIANI, L., *Il Libro de' Disegni ed i ritratti per le Vite del Vasari* in *Critica d'Arte*, 1971, 117, p. 37.
- DAL FORNO, F., *Loggia Murari e gli affreschi di Paolo Farinati* in *Vita Veronese*, 1971, pp. 389-395.
- DAL FORNO, F., *Gli affreschi del Farinati in palazzo Fregoso* in *Vita Veronese*, 1971, pp. 307-309.
- FREEDBERG, S.J., *Painting in Italy 1500-1600*, New York, 1971.
- MULLALY, T., *Paolo Farinati (1524-1606)* in *Disegni veronesi del Cinquecento*, Venezia, 1971, pp. 43-52.
- PUPPI, L., *Paolo Farinati architetto* in *Studi di storia dell'arte in onore di Andrea Morassi*, Venezia, 1971, pp. 162-171.
- BRENZONI, R., *Dizionario di artisti veneti. Pittori, Scultori, Architetti etc. dal XIII al XVIII secolo*, Firenze, 1972.
- COLLOBI RAGGHIANI, L., *Aggiunta ai ritratti nel Libro de' disegni del Vasari* in *Critica d'Arte*, 1972, 121, p. 57.
- COLLOBI RAGGHIANI, L., *Nuove precisazioni sui disegni di architettura nel Libro del Vasari* in *Critica d'Arte*, 1973, 130, p. 31.
- DAL FORNO, F., *Casa e palazzi di Verona*, Verona, 1973.
- CARPEGGIANI, P., *Paolo Farinati (Verona 1524-1606)* in *Maestri della pittura veronese*, a cura di Pierpaolo BRUGNOLI, P. P., Verona, 1974, pp. 227-236.
- COLLOBI RAGGHIANI, L., *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Firenze, 1974.
- LUZIO, A., *La Galleria dei Gonzaga*, 1974, p. 107.
- MARINELLI, S., *Lo spazio ideologico di Paolo Veronese* in *Comunità*, 173, pp. 302-364.

- MULLALY, T., *Paolo Farinati in Cinquant'anni di pittura veronese 1580-1630*, a cura di Licisco Magagnato, Verona, 1974.
- DAL FORNO, F., *Sugli affreschi della vecchia pieve di Mezzane di Sotto* in *Vita Veronese*, 1974, n. 7-8, pp. 212-213.
- DAL FORNO, F., *Storia e arte nella valle di Mezzane*, 1974, p. 78-80.
- DAL FORNO, F., *Un inedito gonfalone di Paolo Farinati* in *Vita Veronese*, 1975, pp. 155-156.
- DAL FORNO, F., schede in *La Villa nel Veronese* a cura di G.F. Viviani, Verona, 1975.
- DAL FORNO, F., *Storia e arte nella valle di Mezzane*, Verona, 1975.
- FAVARO, E., *L'arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*, Firenze, 1975.
- PUPPI, L., *Funzioni e originalità tipologica delle ville veronesi* in *La Villa nel Veronese* a cura di G.F. Viviani, Verona, 1975.
- BYAM SHAW, J., *Venetian School in Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford, 1976, vol.1, pp. 183-230, vol.2, tavv. 470-471-472-473.
- BYAM SHAW, J., *The Ridolfi Albums in Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford, 1976, pp. 401-408.
- CARRARA, M., *Sull'affresco raffigurante la «Storia» di Ester nel palazzetto a S. Sebastiano* in *La Storia di Ester affrescata in casa Sebastiani da Paolo Farinati 1587*, Verona, 1976, pp. 9-18.
- CRISTANI, P., *Nota del restauratore* in *La Storia di Ester affrescata in casa Sebastiani da Paolo Farinati 1587*, Verona, 1976, pp. 19-22.
- MAGAGNATO, L., *Paolo Farinati in casa Sebastiani* in *La Storia di Ester affrescata in casa Sebastiani da Paolo Farinati 1587*, Verona, 1976, pp. 23-30.
- REPETTO CONTALDO, M., *Novità e precisazioni su Nicola Giolfino* in *Arte Veneta*, XXX, 1977, pp. 73-80.
- DAL FORNO, F., *Disegni di Paolo Farinati e opere eseguite* in *Vita Veronese*, 1977, pp. 68-71.
- REPETTO CONTALDO, M., *L'allegoria di Verona* in *Vita Veronese*, 1977, pp. 193-196.
- DAL FORNO, F., *Un disegno del Farinati e dipinto eseguito* in *Vita veronese*, 1978, pp. 135-136.
- GENTILI, A., *La tematica musicale nella cultura figurativa di Venezia, ca. 1500-1515* in *I tempi di Giorgione* a cura di Ruggero Maschio, Roma, 1978.
- MODENA, L., *Oppeano*, Verona, 1978.
- DAL FORNO, F., *L'importante pala Madruzzo, opera inedita di Paolo Farinati* in *Vita Veronese*, 1979, pp. 303-305.
- MAGAGNATO, L. schede in *Progetto per un museo secondo. Dipinti restaurati delle collezioni del Comune di Verona esposti alla Gran Guardia*, catalogo della mostra, Verona, 1979.
- ROSSI, F., *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo, 1979.

- ANELLI, L., Per Paolo Farinati in *Vita Veronese*, XXXIII, 9-10, Verona 1980, pp. 203-207.
- ALBRICCI, G., *Le incisioni di Paolo e Orazio Farinati* in *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 12, Verona 1980, pp. 9-30.
- BOREA, E., *Il primato del disegno*, 1980, pp. 264, 276.
- BROGNARA SALAZZARI M., schede in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra a cura di P. Marini, Vicenza, 1980.
- FLORES D'ARCAIS, F., *La pittura nelle chiese e nei monasteri di Verona* in *Chiese e monasteri di Verona* a cura di Giorgio Borelli, 1980, pp. 443-578.
- MARINELLI, S., *Figure e sfondi: aspetti della pittura veronese alla metà del Cinquecento* in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra a cura di P. Marini, Verona, 1980, pp. 187-231.
- PAGANUZZI, *Accademia Filarmonica. Strumenti musicali del Cinquecento* in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra a cura di P. Marini, Verona, 1980, p. 31.
- ROGNINI, L., *Le arti minori* in *Chiese e monasteri di Verona* a cura di Giorgio Borelli, 1980, pp. 581-650.
- TAGLIAFERRI, A., Per una tipologia degli insediamenti ecclesiastici a Verona in *Chiese e monasteri di Verona* a cura di Giorgio Borelli, 1980, pp. 3-42.
- VIVIANI, G.F., *Culti e luogo di culto nei libri* in *Chiese e monasteri di Verona* a cura di Giorgio Borelli, 1980, pp. 652-706.
- BERZAGHI, R., *Committenze del Cinquecento: la pittura in I secoli di Polirone. Committenza e produzione artistica di un monastero benedettino*, catalogo della mostra a cura di P. Piva, Mantova, I, 1981, pp. 295-311.
- PIVA, P., L'arte a Polirone: regesto cronologico-documentario (con documenti inediti) in *I secoli di Polirone. Committenza e produzione artistica di un monastero benedettino*, catalogo della mostra a cura di P. Piva, Mantova, I, 1981, pp. 25-56.
- BYAM SHAW, J., *Disegni veneti della collezione Lugt*, 1981, pp. 16-17.
- DAL FORNO, F., *Il ratto delle Sabine, dipinto inedito di Paolo Farinati* in *Vita Veronese*, 1981, pp. 12-13.
- MARCHINI, G. P., *Per un "catastico" delle pitture e delle sculture nelle chiese del territorio veronese* in *Chiese e monasteri del territorio veronese*, a cura di G. Borelli, Verona, 1981.
- DAL FORNO, F., *La chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona*, Verona, 1982.
- DE GRAZIA BOHLIN, D., *Paolo Farinati in the Palazzo Giuliari: Frescoes and Preparatory Drawings* in *Master Drawings*, XX, 4, 1982, pp. 347-369.
- NATALE, M., schede in *Musei e Gallerie di Milano. Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano, 1982.

- Il Veneto paese per paese*, I, Firenze, 1982.
- MARINELLI, S., *Museo di Castelvecchio*, introduzione di Licisco Magagnato, Verona, 1983.
- TURRINI, L., *S. Agostino Villafontana*, 1983.
- VIVIANI, G.F., *Ville della Valpolicella*, Verona, 1983.
- BALDISSIN MOLLI, G., *Paolo Farinati e gli affreschi della chiesa di San Nazaro e Celso a Verona* in *Arte Veneta*, Venezia, 1984, pp. 31-45.
- MURARO, M., *I conti in tasca a Lorenzo Lotto* in *Notizie da Palazzo Albani*, XIII, 1984, pp. 144-164.
- BACCHIN, P., PIETROPOLI, F., *Gli affreschi di Paolo Farinati a Villa Nicesola a Ponton* in *Annuario storico della Valpolicella*, 1984-1985, pp. 101-108.
- BALDISSIN MOLLI, G., *Qualche riflessione su un quadro poco noto e un disegno inedito di Paolo Farinati* in *Arte Veneta*, 1985, pp. 47-54.
- BORELLI, G., *L'agricoltura veronese tra '500 e '600* in *Uomini e civiltà agraria*, Verona, 1985, pp. 295-296.
- GULLINO, G., *I patrizi veneziani negli ultimi tre secoli della repubblica* in *Mercanti e vita economica nella Repubblica veneta (secoli XIII-XVIII)*, Verona, 1985, pp. 401-451.
- PARMA ARMANI, E., *Il disegno su pergamena su carta* in *Le tecniche artistiche* a cura di Corrado Maltese, 1985, pp. 241-255.
- PIVA, G., *Materiale per il disegno* in *La tecnica della pittura a od olio e del disegno artistico*, Milano, 1985, pp. 22-53.
- BERTI, L., *Michelangelo. I disegni di casa Buonarroti*, Firenze, 1985.
- VIVIANI, G.F., *Monumenti «maggiori» in Sommacampagna. Un territorio, una comunità* a cura di G.F. Viviani, Sommacampagna, 1986, pp. 267-288.
- BALDISSIN MOLLI, G., *L'iconografia di San Francesco nei dipinti e nei disegni di Paolo Farinati* in *Le Venezia francescane*, Padova, 1987, pp. 105-136.
- BALDISSIN MOLLI, G., *L'iconografia di San Francesco nei dipinti e nei disegni di Paolo Farinati* in *Le Venezia Francescane*, IV, 2, 1987, pp. 105-136.
- CARGNELUTTI, L., *I libri dei conti*, Udine, 1987.
- MARINELLI, S., *Catalogo dei dipinti in Proposte e restauri. I musei d'arte negli anni Ottanta*, catalogo della mostra a cura di Sergio Marinelli, Verona, 1987, pp. 57-301.
- Pittura murale a Verona. Catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte*, II, a cura di G. Forti, M. Cova, C. Marini, Verona, 1987.
- SANDRINI, A., PIETROPOLI, F., RIVETTI, L., MENEGHELLI, A., FIOCCO, A., *Villa Nicesola a Ponton* in *La Valpolicella nella prima età moderna (1500c.-1630)* a cura di G. M. Varanini, Verona, 1987, pp. 65-82.

- BALDISSIN MOLLI, G., *Un fregio poco conosciuto e un quadro inedito di Paolo Farinati in Arte Veneta*, Venezia, 1988, pp. 98-111.
- BALDISSIN MOLLI, G., voce *Farinati, Paolo* in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento* a cura di G. Briganti, II, Milano, 1988, pp. 708-709.
- BROWNELL, P. C., *La figura di committente del vescovo Gianmatteo Giberti. Il rinnovamento cinquecentesco della chiesa di S. Stefano in Veronese a Veorna*, catalogo della mostra a cura di Sergio Marinelli, Verona, 1988, pp. 53-83.
- CONFORTI CALCAGNI, A.M., *La collezione di disegni di Federico Morando in Verona Illustrata*, 1988, 1, pp. 37-43.
- DAL FORNO, F., *Un importante ed inedito affresco di Paolo Farinati in villa Giusti a Ca' Vendri in Civiltà Veronese*, Verona, 1988, pp. 41-50.
- FERRI, A., *Dizionario biografico degli italiani* ad vocem Nicolò Della Casa, 1988, vol. 36.
- MARINELLI, S., *La pittura a Verona nel Cinquecento in La pittura in Italia, Il Cinquecento*, tomo I, a cura di Giuliano Briganti, 1988, pp. 140-148.
- GUARIENTI, M. P., *Il diario di Paolo Cartolari in Veronese a Verona*, catalogo della mostra a cura di Sergio Marinelli, Veorna, 1988, pp. 145-160.
- GUZZO, E. M., «Qualche cosa di rimarico»: *appunti sul patrimonio d'arte in Angiari: il territorio, la storia, il patrimonio storico artistico* a cura di B. Chiappa, 1988, p. 244.
- MARINELLI, S., *Intorno a Veronese in Veronese a Verona*, catalogo della mostra a cura di Sergio Marinelli, Verona, 1988, pp. 31-51.
- WOJNO KIEFER, G.A., *Mid-sixteenth century Veronese painting in the Duomo of Mantua in Antichità Viva*, 26, 1988, pp. 34-43.
- BALDISSIN MOLLI, G., *Ritratto di Matilde di Canossa: l'esordio pittorico di Orazio Farinati in Civiltà Mantovana*, 23-24, Mantova, 1989, pp. 55-65.
- BROWN, B., *Replication and the Art of Veronese in Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions*, Studies in the History of Art, vol. 20, 1989, pp. 111-124.
- CONFORTI, G., *Villa Nicesola Mocenigo a Ponton di Sant'Ambrogio in Annuario Storico della Valpolicella*, 1989, pp. 65-124.
- FROMMEL, C.L. *Le opere romane di Giulio Romano in Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano, 1989, pp. 336-379.
- SUEUR, H., *Farinati décorateur. Dessins préparatoires aux fresques de la région de Vérone dans les collections du Louvre in La Revue du Louvre et des Musées de France*, XXXIX, I, pp. 29-45.
- TAFURI, M., *La chiesa abbaziale di San Benedetto in Polirone in Giulio Romano*, Milano, 1989, pp. 538-547.

- BALDISSIN MOLLI, G., *Appunti su Orazio Farinati* in *Arte Veneta*, XLIII, 1989-1990, pp. 49-60.
- ARDUINI, F., *Farinati inconnu?* in *Labyrintos*, 17-18, 1990, pp. 37-46.
- BALDISSIN MOLLI, schede in *Musei e Gallerie di Milano. Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano, 1990.
- COLDAGELLI, M. C., *Gli arazzi* in *I supporti nelle arti pittoriche storia tecnica, restauro* a cura di Corrado Maltese, Milano, 1990, pp. 125-163.
- CONSONI, C. *La carta: i procedimenti esecutivi* in *I supporti nelle arti pittoriche storia tecnica, restauro* a cura di Corrado Maltese, Milano, 1990, pp. 323-354.
- PERINI, G., *Gli scritti dei Carracci*, Bologna, 1990.
- REARICK, W.R., *The Early Portraits of Paolo Veronese* in *Nuovi studi su Paolo Veronese* a cura di M. Gemin, Venezia, 1990, p. 352, fig. 282.
- RINALDI, S., *Supporti lapidei e vitrei* in *I supporti nelle arti pittoriche storia tecnica, restauro* a cura di Corrado Maltese, Milano, 1990, pp. 225-241.
- SAMADELLI, D., *Palazzo Marogna. Gli affreschi*, Verona, 1990.
- TORRIOLI, N., *Le tele per la pittura* in *I supporti nelle arti pittoriche storia tecnica, restauro* a cura di Corrado Maltese, Milano, 1990, pp. 49-81.
- FEIGENBAUM, G., *Drawing and Collaboration in the Carracci Academy* in *II 60 Essay Honoring Irving Lavin on his Sixties Birthday*, a cura di M. Lavin, New York, 1990, pp. 145-165.
- Nicola Giolfino* a cura di Marina Repetto, 1990.
- MOLTEDO, A., *La Sistina riprodotta*, 1990.
- BALDISSIN MOLLI, G., schede in *Da Bellini e Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra a cura di Ballarin e D. Banzato, Roma, 1991.
- MARINELLI, S., *Ritorno al Seicento* in *Verona Illustrata*, 1991, pp. 52-58.
- MORELLO, G., *Michelangelo e la sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, catalogo della mostra, Venezia 27 aprile-28 luglio 1991, 1991.
- CORRIGAN, C., *Le tecniche del disegno* in *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi* di Carlo James et alii, Firenze, 1991, pp. 51-63.
- JAMES, C., *L'identificazione visiva delle tecniche grafiche e dei supporti* in *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi* di Carlo James et alii, Firenze, 1991, pp. 92-105.
- MOLTEDO, A., *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, 1991.

- PETRIOLI TOFANI, *I materiali e le tecniche in Il Disegno forme, tecniche significati* a cura di G.C. Sciolla, S. Prosperi, V. Rodinò e A. Petrioli Tofani, 1991.
- ZANOLLI GEMI, N., Sant'Eufemia: storia di una chiesa e del suo convento a Verona, 1991, pp. 133-135.
- BANTERLA, G., *L'Adige rappresentato in L'Adige il fiume, gli uomini, la storia* a cura di E. Turri e S. Ruffo, Verona, 1992, pp. 390-423.
- HOCHMANN, M., *Peintre et commanditaires à Venise (1540-1628)*, 1992.
- LANARO, P. *Politica ed economia nella vita cittadina in Un'oligarchia urbana nel Cinquecento veneto, istituzioni, economia, società*, 1992, pp. 81-99.
- MARTINI, E., *Pittura veneta e altra italiana dal XV al XIX secolo*, Rimini, 1992.
- MURARO, M., *Il libro secondo di Francesco e Jacopo Dal Ponte*, Bassano, 1992.
- GUZZO, E. M., *Il patrimonio artistico veronese nell'Ottocento tra collezionismo e dispersioni (prima parte)* in *Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*, Verona, 1992-1993, pp. 471-528.
- BONALDI, P. G., BENVENUTO, E., TESSARI, U. G., *Chiesa e reliquiario di Santa Maria del Paradiso a Verona*, Verona, 1993, pp. 40-41.
- BALDISSIN MOLLI, G., *Nuovi affreschi di Paolo Farinati e qualche considerazione sugli inizi* in *Arte Veneta*, 1993, pp. 59-67.
- HIRST, M., *Copiare, studiare e portare a compimento il disegno: le figure in Michelangelo*, i disegni, Torino, 1993, pp. 82-108.
- MARINELLI, S., *Paolo Farinati a Palazzo Stoppi* in *Venezia Arti*, VII, Venezia, 1993, pp. 67-72.
- MARINELLI, S., *"Pensieri" e "ricordi" nel disegno veronese* in *Disegni veronesi al Louvre 1500-1630*, catalogo della mostra, Museo di Castelvecchio di Verona, 29 luglio- 16 ottobre 1994, Milano, 1993, pp. 15-24.
- PERETTI, G., *"Verona Urbs Picta". Affreschi del Museo Cavalcaselle* in *Incontri degli amici del Museo di Castelvecchio*, Verona, 1993.
- SCHWEIKHART, G., COVA M., SONA, G., *Pittura murale esterna nel Veneto. Verona e provincia*, Bassano, 1993.
- SUEUR, H., *Paolo Farinati: la fortuna di un disegnatore veronese in Francia* in *Disegni veronesi al Louvre 1500-1630*, catalogo della mostra, Museo di Castelvecchio di Verona, 29 luglio- 16 ottobre 1994, Milano, 1993, pp. 24-32.
- SUEUR, H., *San Martino e il povero* in *Disegni veronesi al Louvre 1500-1630*, catalogo della mostra, Museo di Castelvecchio di Verona, 29 luglio- 16 ottobre 1994, Milano, 1994, pp. 98-101, cat. 24.

- MARINELLI, S., "Pensieri" e "ricordi" nel disegno veronese in *Disegni veronesi al Louvre 1500-1630*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, P. Marini e H. Sueur, Veorna, 1994, pp. 14-24.
- MARINI, P., schede in *Disegni veronesi al Louvre 1500-1630*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, P. Marini e H. Sueur, Veorna, 1994.
- PERETTI, G., *Due inediti fregi veronesi di soggetto imperiale* in *Quaderni di Palazzo Te*, I, Mantova, 1994, pp. 53-69.
- ARDUINI, F., *Due inediti paragoni* in *Labyrinthos*, XIV, 27-28, 1995, pp. 203-217.
- BENINI, G.F., *Le chiese di Verona: guida storico-artistica*, Verona, 1995, pp. 149-154.
- GENTILI, A., *Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali* in *Tiziano Amor sacro amor profano*, catalogo della mostra 22 marzo-22 maggio 1995, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1995.
- BALDISSIN MOLLI, L' *iconografia di San Giacinto in due dipinti veronesi e un'aggiunta all'Orbetto* in *Arte Cristiana*, LXXXIII, f. 767, 1995, p. 127.
- BALDISSIN MOLLI, G., voci *Farinati, Orazio e Farinati, Paolo* in *Dizionario Biografico degli italiani*, 45, Roma, 1995, pp. 11-18.
- GUZZO, E. M., *Il patrimonio artistico veronese nell'Ottocento tra collezionismo e dispersioni (seconda parte)* in *Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*, CLXXII, 1995-1996, pp. 391-478.
- BALDISSIN MOLLI, G., *Qualche riflessione su un quadro poco noto e un disegno inedito di Paolo Farinati* in *Arte Veneta*, Venezia, 1996, pp. 47-54.
- BALDISSIN MOLLI, G., *Contributo alla conoscenza della grafica veronese del Cinquecento* in *Arte Documento*, 9, 1996, pp. 84-99.
- DAL FORNO, F., *Cà Zenobia a Sommacampagna e gli affreschi di Paolo Farinati esaltanti virtù femminili* in *Studi Storici Luigi Simeoni*, XLVI, 1996, pp. 207-216.
- ERICANI, G., *Tra Padova e Verona: dipinti e disegni inediti di Paolo Farinati e Felice Brusasorci* in *Verona Illustrata*, 1996, pp. 69-86.
- SERAFINI, A., *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 1, Il programma, il contesto*, in *Venezia Cinquecento*, 1996, pp. 75-161.
- CERPELLONI, E., *L'emblema di Paolo Farinati (1524-1606)* in *Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, CLXXIII, 1996-1997, pp. 95-105.
- FARA, G.M., *Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini* in *Prospettiva*, 85, 1997, pp. 91-96.
- GHELFI, B., *Il Libro dei Conti del Guercino 1629-1666*, Venezia, 1997.

- SCOLA GAGLIARDI, R., *La pieve di Bovolone: indagine storico-artistica*, Bovolone, 1997, pp. 33-34.
- TINCANI, A., *Il disegno inedito di Matilde a cavallo* in *Reggio Storia*, XX, 4, pp. 2-8.
- CASSANELLI, R., *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, 1998, pp. 7-29.
- FLETCHER, J., *I Bellini* in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Roberto Cassanelli, 1998, pp. 131-153.
- GALASSI, M. C., *La produzione "seriale" nella bottega di Giovanni Bellini: indagini sulle due Madonne del Museo di Castelvecchio* in *Verona Illustrata*, 1998, pp. 3-11.
- MARINELLI, S., *Le Venezie* in *Pittura murale in Italia. Seicento e Settecento* a cura di M. Gregori, Bergamo, 1998, pp. 156-167.
- MARINELLI, S., *Verona 1540-1606* in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento* a cura di M. Lucco, II, Milano, 1998, pp. 805-883.
- MARINI, P., schede in *Cento opere per un grande Castelvecchio*, catalogo della mostra a cura di P. Marini e G. Peretti, Verona, 1998.
- ROSSI, F., schede in *Cento opere per un grande Castelvecchio*, catalogo della mostra a cura di P. Marini e G. Peretti, Verona, 1998.
- BAMBACH, C. C., *Introduction: From Workshop to Design Theory* in *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge, 1999, pp. 1-32.
- BAMBACH, C. C., *Process, Materials, Tools, and Labor* in *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge, 1999, pp. 33-79.
- BAMBACH, C. C., *The art of disegnarè* in *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge, 1999, pp. 296-332.
- BAMBACH, C. C., *Spolvero, Calco, and Technical Virtuosity of Fresco Painting* in *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge, 1999, pp. 341-361.
- BALDISSIN MOLLI, G., *Le pale d'altare "bresciane" di Paolo Farinati* in *Arte Documento*, Mariano del Friuli, 1999, pp. 182-187.
- BALDISSIN MOLLI, G., *Paolo e Orazio Farinati a confronto sul tema della deposizione* in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento* a cura di Giuseppe Maria Pilo, Venezia, 1999, pp. 78-83.
- GAROFALO, C., *Tre disegni di Paolo Farinati per Palazzo Giuliari a Verona* in *Arte Veneta*, 1999, pp. 118-120.
- MARINELLI, S., *Per una storia del disegno veronese* in *Museo di Castelvecchio. Disegni*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli e G. Marini, 1999, pp. 13-24.

- MARINI, G., *La collezione dei disegni del Museo di Castelvecchio, schede*, in *Museo di Castelvecchio. Disegni*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli e G. Marini, Milano, 1999, pp. 25-31.
- Visite pastorali del vescovo Agostino Valier 1592-1599* a cura dell'Archivio Storico della Curia Diocesana di Verona, Verona, 2000, p. 103.
- CONFORTI CALCAGNI, A., *Palazzo Bocca Trezza a San Nazaro in Edilizia privata nella Veorna rinascimentale*, atti del convegno di studi a cura di P. Lanaro, P. Marini. G. M. Varnini, Milano, 2000, pp. 374-377.
- DAL FORNO, F., *Un documento scomparso: Paolo Farinati testimone alle nozze di Paolo Veronese* in *Studi Storici Luigi Simeoni*, I, pp. 243-250.
- LANARO, P., "Familia est substantia": la trasmissione dei beni nella famiglia patrizia in *Edilizia privata nella Veorna rinascimentale*, atti del convegno di studi a cura di P. Lanaro, P. Marini. G. M. Varnini, Milano, 2000, pp. 98-117.
- LUCCA, E., *La parrocchiale di Pozzolo tra storia e arte*, 2000, pp. 19-21.
- MARINI, G., *Dalle botteghe all'accademia: storia delle raccolte grafiche del Museo civico veronese* in *I grandi disegni italiani del Museo di Castelvecchio a Verona*, 2000, pp. 9-53 e schede 7-8 e 9.
- MARINELLI, S., *Di Cinquecento veronese* in *Venezia Arti*, XIV, pp. 21-27.
- MARINELLI, S., *Il disegno nelle collezioni pubbliche a Verona* in *I grandi disegni italiani del Museo di Castelvecchio a Verona*, 2000, pp. 55-101.
- MARINELLI, S., *I dipinti su paragone veronesi* in *Pietra dipinta. Tesori nascosti dal '500 al '600 da una collezione privata milanese*, catalogo della mostra a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 2000, pp. 27-31.
- MARINELLI, S., *Cinque secoli di disegno veronese*, catalogo della mostra, Firenze, 2000.
- MOLTENI, E., *Palazzo Giusti del Giardino in Edilizia privata nella Veorna rinascimentale*, atti del convegno di studi a cura di P. Lanaro, P. Marini. G. M. Varnini, Milano, 2000, pp. 353-362.
- NODARI, A., *Padenghe sul Garda. Alle radici di una comunità*, Padenghe, 2000.
- PERETTI, G., *Palazzo Ridolfi a San Pietro Incarnario e la "Cavalcata di Carlo V" di Domenico Brusaporci* in *Edilizia privata nella Veorna rinascimentale*, atti del convegno di studi a cura di P. Lanaro, P. Marini. G. M. Varnini, Milano, 2000, pp. 390-394.
- PERETTI, G., schede *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza, Venezia, 2000.

- SMITH, A. A., *Palazzo Verità a San Fermo in Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, atti del convegno di studi a cura di P. Lanaro, P. Marini. G. M. Varnini, Milano, 2000, pp. 378-381.
- SVALDUZ, E., *Palazzo Della Torre a San Fermo in Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, atti del convegno di studi a cura di P. Lanaro, P. Marini. G. M. Varnini, Milano, 2000, pp. 334-344.
- TORDELLA, P. G., *Luigi Malaspina di Sannazaro e la sua collezione di disegni in Luigi Malaspina di Sannazaro 1754-1835. Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, atti del convegno, Milano, 2000, pp. 399-475.
- CAMERLENGO, L., *Vedute e visioni: realtà e immaginario urbano tra Medioevo e Seicento in Imago Urbis. Il volto di Verona nell'arte* a cura di F. Pesci, Verona, pp. 55-76.
- DEMO, E., *Dalla dedizione a Venezia alla fine del Cinquecento in Storia dei Verona caratteri, aspetti, momenti* a cura di Giovanni Zalin, 2001, pp. 149-193.
- ERICANI, G., *Una villa e i suoi tesori. Dipinti, affreschi e stucchi in villa Giovanelli a Noventa Padovana*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 20 marzo-22 maggio 2001), Treviso, 2000.
- GAROFALO, T., *Tre disegni di Paolo Farinati per palazzo Giuliani a Verona in Arte Veneta*, 55, 2001, pp. 118-120.
- PEDROCCO, F., *La pinacoteca di Egidio Martini*, Venezia, 2001.
- REARICK, W. R., *Paolo Veronese e i suoi contemporanei a Verona, 1544-1558 in Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano, 2001, pp. 127-133.
- REARICK, W. R., *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano, 2000.
- ROSSI, F., *Mill'altre meraviglie ristrette in angustissimo spazio. Un repertorio dell'arte fiamminga e olandese a Verona tra Cinque e Seicento*, 2001.
- DAL FORNO, F., *Visione storico artistica della Valle di Mezzane*, Verona, 2002.
- GUZZO, E.M., schede in *Isola della Scala. Territorio e società rurale nella media pianura veronese* a cura di B. Chiappa, Isola Della Scala, 2002.
- MARINI, G., *Italian drawings and prints from the Castelvecchio Museum*, Verona catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, 2002.
- MARINI, G., La decorazione degli interni, in *Domus illorum Da Lischa. Una famiglia e un palazzo del Rinascimento a Verona* a cura di S. Lodi, Verona, 2002.
- RAGIONIERI, P., *Giorgio Ghisi in Michelangelo: grafia e biografia*, Firenze, 2002, pp. 61-65, cat. 26-35.
- ROSAND, D., *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge, 2002.

- Sant'Anastasia* in *Chiese di Verona* a cura di Giuseppe Franco Viviani, 2002, pp. 70-86.
- Sant'Eufemia* in *Chiese di Verona* a cura di Giuseppe Franco Viviani, 2002, pp. 118-126.
- San Giorgio in Braida* in *Chiese di Verona* a cura di Giuseppe Franco Viviani, 2002, pp. 150-160.
- Santa Maria del Paradiso* in *Chiese di Verona* a cura di Giuseppe Franco Viviani, 2002, pp. 199-202.
- Santa Maria in Organo* in *Chiese di Verona* a cura di Giuseppe Franco Viviani, 2002, pp. 212-224.
- San Nazaro e Celso* in *Chiese di Verona* a cura di Giuseppe Franco Viviani, 2002, pp. 226-236.
- San Paolo in Campomarzio* in *Chiese di Verona* a cura di Giuseppe Franco Viviani, 2002, pp. 248-251.
- Santo Stefano* in *Chiese di Verona* a cura di Giuseppe Franco Viviani, 2002, pp. 258-266.
- Santo Tomaso Catuariense* in *Chiese di Verona* a cura di Giuseppe Franco Viviani, 2002, pp. 268-276.
- CHIAPPA, B., schede in *Isola della Scala. Territorio e società rurale nella media pianura veronese* a cura di B. Chiappa, Isola Della Scala, 2002.
- BANDERA, M., schede in *Ville Venete: la Provincia di Verona* a cura di S. Ferrari, Venezia, 2003.
- DE GUIDI, S., *Le parole alle immagini*, Verona, 2003, pp. 169-170.
- DAL POZZOLO, E. M., *Cercar quadri e disegni nella Venezia del Cinquecento* in *Tra Committenza e Collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia Settentrionale durante l'età moderna*, Vicenza, 2003, pp. 49- 66.
- MARINI, P., *Il primo allestimento museale di Castelvecchio in Medioevo ideale e Medioevo reale nella cultura urbana. Antonio Avena e la Verona di primo Novecento*, Verona, 2003, pp. 155-173.
- POESCHEL, S., voce *Farinati (Farinato), Paolo*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 37, München-Leipzig, 2003, pp. 53-55.
- PICCINELLI, R., *Testimonianze figurative di Matilde nel Cinquecento* in *I mille volti di Matilde. Immagini di un mito nei secoli* a cura di P. Golinelli, Milano, pp. 75-77, 83-85.
- REBECCHINI, G., *Il mercato del dono. Forme dello scambio artistico a Mantova tra Cinque e Seicento* in *Tra Committenza e Collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia Settentrionale durante l'età moderna*, Vicenza, 2003, pp. 49- 66.
- AGO, R., VIDOTTO, V., *Guerre d'Italia e formazione degli Stati territoriali* in *Storia moderna*, 2004, pp. 52-64.

- DAVIES, P., HEMSOLL, D., *Michele Sanmicheli*, 2004.
- GUZZO, E.M., *Restauri e donazioni: le ragioni di una mostra in Museo Canonica: restauri, acquisizioni, studi* in catalogo della mostra a cura di E. M. Guzzo, Verona, 2004, pp. 7-25.
- PON, L., *Framing Marcantonio Raimondi's Prints in Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, 2004, pp. 15-33.
- VIVIANI, G.F., *Santa Maria Assunta, Mezzane di Sotto (Mezzane)* in *Chiese nel Veronese*, 2004, p. 178.
- Schede in *Paolo Farinati 1524- 1606*, catalogo della mostra a cura di Giorgio Marini, Paola Marini e Francesca Rossi, Verona, 2005.
- BALDISSIN MOLLI, G., *Paolo Farinati (1524-1606). Una carriera lunga una vita* in *Paolo Farinati 1524- 1606*, catalogo della mostra a cura di Giorgio Marini, Paola Marini e Francesca Rossi, Verona, 2005, pp. 9-17.
- CECCHINI, I., *Al servizio dei collezionisti. La professionalizzazione nel commercio di dipinti a Venezia in età moderna* in atti del convegno: *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, 21-25 settembre 2003, Venezia, 2005, pp. 151-172.
- GENTILI, A., *Ester, che Fortuna!* in *Venezia Cinquecento*, n.15, 2005, pp. 41-62.
- FROMMEL, C. L. «*Ala maniera e uso delj boni antiquj*»: *Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico* in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536* a cura di C. L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F.P. Fiore, P.N. Pagliara, Venezia, 2005, pp. 3-82.
- MARCHIORI, A., *Alla scoperta di Paolo Farinati* in *Il Nuovo Giornale*, Verona, 2005.
- ZAMPERINI, A., *Per «commodo» e per gloria: la pittura affrescata nei palazzi di Verona* in *Nel Palagio* a cura di Francesco Monicelli, 2005, pp. 112-207.
- TALAVICCHIA, B., *Raphael's Workshop and the Development of a Managerial Style* in *The Cambridge Companion to Raphael*, a cura di M.B. Hall, Cambridge, 2005.
- HUBER, H. D., *Paolo Veronese. Kunst also soziales System*, Monaco, 2005.
- TOTOLO, A., *La pala Del Bene di Paolo Farinati in San Michele alla Porta* in *Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*, CLXXXII, 2005-2006, pp. 227-238.
- MARINELLI, S., *Disegni e dipinti: nel Cinquecento veronese*, Verona, 2006, pp. 109-113.
- Splendori del risorto. Arte e fede nelle chiese del Triveneto*, catalogo della mostra, Cinisiello Balsamo, 2006, p. 130.
- OCCHI, F., POGGIANI, I., GARAU, A., *I colori della grande pianura. Viaggio tra arte e prodotti tipici nel territorio veronese, mantovano, rodigino*, Vago di Lavagno, 2006.

- Dizionario anagrafico degli artisti e artigiani veronesi nell'età della Serenissima (DAV)*, volume I (1405-1530), diretto da Loredana Olivato e Pierpaolo Brugnoli, Verona, 2007.
- FAIETTI, M., *Aemulatio versus simulatio. Dürer oltre Mantegna in Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra, Roma 10 marzo-9 giugno 2007, Roma, 2007, pp. 81-87.
- FARA, G. M., *Storia della fortuna dell'opera a stampa di Albrecht Dürer in Italia (ante 1500-1686). Modelli di lettura in Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, Firenze, 2007.
- FARA, G. M., schede in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, Firenze, 2007.
- FARA, G. M., *Venezia, gennaio 1506- gennaio 1507 in Albrecht Dürer Lettere da Venezia*, 2007, pp. 12-17.
- FERRARI, S., *Dürer e il Veneto in Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra, Roma 10 marzo-9 giugno 2007, Roma, 2007, pp. 45-49.
- HERMANN FIORE, K., *Alcune considerazioni su Dürer e la mostra in Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra, Roma 10 marzo-9 giugno 2007, Roma, 2007, pp. 16-22.
- STRINATI, C., *Albrecht Dürer "comunicatore" esemplare in Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra, Roma 10 marzo-9 giugno 2007, Roma, 2007, pp. 12-15.
- ROGNINI, L., *Il ciclo dei Bnedettini illustri di Francesco Morone in La sagrestia di Santa Maria in Organo. Le vicende storico artistiche della «più bella sagrestia che fusse in tutta italia»*, 2007, pp. 43-65.
- SHEARMAN, J., *L'organizzazione della bottega di Raffaello in Studi su Raffaello*, a cura di Barbara Agosti e Vittoria Romani, Milano 2007, pp. 83-95.
- Catalogo sistematico*, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma 2008, p. 191.
- CECCHINI, I., *Collezionismo e cultura materiale in Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia, 2008, pp. 164-191.
- GEMMA BRENZONI, C., *Belfiore, palazzo Moneta*, in *Gli affreschi nelle ville Venete: il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, IRVV, Fondazione Cini, Venezia 2008, pp.151-155.
- PIETROPOLI, F., *villa Nicesola in Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento* a cura di G. Pavanello e V. Mancini, Venezia, 2008.
- TOMEZZOLI, A., *Nota in margine alla mostra di Castelvechio: il singolare caso di un "Farinati" settecentesco in Verona Illustrata*, Verona, 2008, pp. 127- 139.
- MAOLI, R., *Paolo Farinati, San Girolamo con Sant'Anna e San Bartolomeo in La parrocchia di San Giovanni Battista, Quinto di Valpantena. Dipinti Restaurati*, 2008, pp. 22-25.
- BENATO, F.M., *Relazione del restauro della tela di Paolo Farinati in La parrocchia di San Giovanni Battista, Quinto di Valpantena. Dipinti Restaurati*, 2008, pp. 32-33.

- AIKEMA, TAGLIAFERRI, MANCINI, MARTIN, *Bottega e impresa di famiglia* in *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, 2009, pp. 73-109.
- MASON, S., *Domenico Tintoretto e l'eredità della bottega* in *Jacopo Tintoretto: actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 26-27 febbraio 2007, a cura di Miguel Falomir, 2009, pp. 84-90.
- PIERASCA, L., *La bottega dei Farinati e Giovanni Battista Lorenzetti* in *Verona Illustrata*, 2009, pp. 27-36.
- ZAMPERINI, A., *Una famiglia tra gli dei: i Guagnini Rizzoni e la decorazione cinquecentesca del palazzo* in *Palazzo Giuliari a Verona da residenza patrizia a sede universitaria* a cura di L. Olivato e G.M. Varanini, 2009, pp. 85-92.
- BALDISSIN MOLLI, G., *Le pale d'altare di Paolo Farinati* in *La Madonna del Frassino a Peschiera del Garda* a cura di Stefano Lodi e Gianmaria Varanini, 2010, Verona, pp. 135-149.
- CAGLIO, S., POLDI, G., *Pigmenti, fondi e alterazioni cromatiche tra Veronese e Farinati* in *Da Veronese a Farinati. Storia, conservazione e diagnostica al Museo di Castelvecchio di Verona*, a cura di P. Marini e L. Olivato, Treviso, 2010, pp. 25-31.
- CERIANI, A., *Cristo mostrato al popolo* in *Da Veronese a Farinati. Storia, conservazione e diagnostica al Museo di Castelvecchio di Verona*, a cura di P. Marini e L. Olivato, Treviso, 2010, cat. 8, pp. 80-85.
- GALIMBERTI, R., *Ritratto femminile* in *Da Veronese a Farinati. Storia, conservazione e diagnostica al Museo di Castelvecchio di Verona*, a cura di P. Marini e L. Olivato, Treviso, 2010, cat. 9, pp. 98-103.
- PONZONI, B., *I santi Taddeo e Francesco di Paola* in *Da Veronese a Farinati. Storia, conservazione e diagnostica al Museo di Castelvecchio di Verona*, a cura di P. Marini e L. Olivato, Treviso, 2010, cat. 10, pp. 92-97.
- FAIETTI, M., *Il disegno padre delle arti, i disegni degli artisti, il disegno delle Vite. Intersezioni semantiche* in *Vasari scrittore in Figure, Memorie, Spazio Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, catalogo della mostra, Firenze, 8 marzo-12 giugno 2011, pp. 12-39.
- MARINI, P., *Santa Anastasia fuori da sé: spigolature oltre la chiesa gotica* in *La Basilica di Sanata Anastasia a Verona. Storia e Restauro*, Verona, 2011, pp. 75-83.
- PERETTI, P., *Altare di San Raimondo* in *La Basilica di Sanata Anastasia a Verona. Storia e Restauro*, Verona, 2011, pp. 179-180.
- DONATI, A., schede in *Tiziano, Bordon e gli Aquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Pugliae fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra a cura di A. Donati. N. Barbone Pugliese, L. Puppi, Foggia, 2012.

- CECCHINI, I., *A World of Small Objects: Probate Inventories, Pawns, and Domestic Life in Early Modern Venice in Renaissance and Reformation*, vol. 35, 2012, pp. 38-61.
- PEZZOLO, L., CECCHINI I., *Merchants and institutions in early modern Venice in The Journal of European Economic History*, vol. 41, 2012, pp. 89-114.
- GISOLFI, D., *Veronese's skies in S. Sebastiano in The Burlington Magazine*, August 2012, p. 578.
- MARINI, G., *La raccolta del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e le presenze di opere di artisti veneti in Archivi di disegni, disegni in archivio a cura di M. Agazi, M. Frank, S. Marinelli*, atti della giornata di studi (Venezia, Università Ca' Foscari, 20 maggio 2010), 2012, pp. 11-22.
- PERETTI, G., *Una primizia di Paolo Farinati in Verona Illustrata*, Verona, 2012, pp. 31-34.
- PLEBANI, P., *Verona e gli artisti veronesi nelle «Vite» di Giorgio Vasari*, Verona, 2012, pp. 343.
- SALOMON, X. F., *The restoration of Veronese's ceiling in San Sebastiano in The Burlington Magazine*, January 2012, pp. 20-23.
- ZAVATTA, G., *Un disegno di Paolo Farinati tra le carte Serego della Biblioteca Civica di Verona e alcune considerazioni sui rapporti del pittore con l'Accademia Filarmonica in Verona Illustrata*, 2012, pp. 35-40.
- BERTOLASO, K., *Felice Brusasorzi, Anselmo Canera, Paolo Farinati e le storie di Mosè per palazzo Ridolfi in Verona Illustrata*, 2013, pp. 35-41.
- DOSSI, D., *Paragoni di Paolo e Orazio Farinati in Paragone*, 112, novembre 2013, pp. 22-37.
- VENTURINI, L., *Il Cinquecento in Santo Stefano in Verona*, 2013, pp. 99-113.
- VECCHIATO, M., *Paolo Farinati: il ciclo di affreschi del salone di palazzo Brognoligo ed in altre residenze patrizie veronesi in Palazzo Brognoligo a Campo Marzo di Verona e il fregio di Paolo Farinati*, 2013, pp. 101-113.
- BUONOPANE, A., ZAVATTA G., *Un inedito inventario della collezione di antichità appartenuta a Cesare Nicheola a Ponton in Annuario storico della Valpolicella*, Verona, 2013-2014.
- TRINCANATO, A., Bertani: architetto a Mantova, a. a. 2013-2014, relatore Bulgarelli, Università IUAV di Venezia.
- BROWN, B. L., *Tribolazioni di Sant'Antonio in L'illusione della realtà*, catalogo della mostra a cura di P. Marini e B. Aikema, Palazzo della Gran Guardia, Verona, 5 luglio- 5 ottobre 2014, Verona, 2014, pp. 62-63, cat. 1.13.
- BROWN, B. L., *Tribolazioni di Sant'Antonio in L'illusione della realtà*, catalogo della mostra a cura di P. Marini e B. Aikema, Palazzo della Gran Guardia, Verona, 5 luglio- 5 ottobre 2014, Verona, 2014, pp. 64-65, cat. 1.14.

DALLA COSTA, T., *Paolo Veronese e la bottega. Le botteghe dei Caliari in Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra a cura di P. Marini e B. Aikema, Palazzo della Gran Guardia, Verona, 5 luglio- 5 ottobre 2014, Verona, 2014, pp. 314-326.

FARA, G.M., *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686*, Firenze, 2014.

SALOMON, X.F., *Outlandish and Majestic Gods in Veronese*, catalogo della mostra, Londra, 19 Maggio-15 Giugno 2014, 2014, pp. 163-191.

ZAVATTA, G., *Paolo Farinati tra pittura e architettura: due disegni per il monumento Miniscalchi in Santa Anastasia a Verona in Verona Illustrata*, 2014, pp. 53-56.

AGOSTINI, F., MUSETTI, S., PICCOLI, F., *San Giovanni in Fonte* a cura di A. Zagarini, Verona, 2015.

FAIETTI, M., *Fra asrazione e naturalismo. Il Paesaggio degli Uffizi e il disegno fiorentino a penna negli anni del giovane Leonardo in Leonardo da Vinci il disegno del mondo* a cura di P. C. Marani M.T. Fiorio, 2015, pp. 41-50

L'OCCASO, S., *In Palazzo Ducale: l'appartemeneto di Troia e la Rustica in Giulio Romano e dintorni. Soluzioni decorative e la loro diffusione*, 2015, pp. 103-130.

ROBISON, A., schede 26 e 27 in *La Poesia della luce. Disegni veneziani dalla National Gallery of art di Washington*, catalogo della mostra, Venezia, Museo Correr 6 dicembre 2014- 15 marzo 2015, Venezia, 2014, pp. 88-90.

ALBERTI A., *Battaglia di Cascina in D'Apres Michelangelo*, volume II, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, Antico Ospedale Spagnolo 30 settembre 2015-10 gennaio 2016, 2015, pp. 22-36.

ALBERTI A., *Giudizio Universale in D'Apres Michelangelo*, volume II, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, Antico Ospedale Spagnolo 30 settembre 2015-10 gennaio 2016, 2015, pp. 80-105.

ALBERTI A., *Cappella Paolina in D'Apres Michelangelo*, volume II, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, Antico Ospedale Spagnolo 30 settembre 2015-10 gennaio 2016, 2015, pp. 114-123.

ALBERTI A., *Punizione di Tizio in D'Apres Michelangelo*, volume II, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, Antico Ospedale Spagnolo 30 settembre 2015-10 gennaio 2016, 2015, pp. 1128-131.

ALBERTI A., *Arrieri in D'Apres Michelangelo*, volume II, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, Antico Ospedale Spagnolo 30 settembre 2015-10 gennaio 2016, 2015, pp. 144-145.

- ALBERTI A., *Michelangelo nel gusto delle stampe del Cinquecento* in *D'Apres Michelangelo*, volume II, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, Antico Ospedale Spagnolo 30 settembre 2015-10 gennaio 2016, 2015, pp. 13-18.
- ADAMI, G., *Pitture di bronzo: genesi, iconografia e restauro dei fregi di Paolo Farinati in palazzo Sebastiani* in *Verona Illustrata*, 2016, pp. 5-19.
- CONFORTI, G., schede in *Centootto Ville della Valpolicella*, Verona, 2016.
- DOSSI, D., MARCORIN, F., *Ein Entwurf für die Casa Guarienti in Verona. Paolo Farinati im Hessischen Landesmuseum Darmstadt* in *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 2016, pp. 51-61.
- ZAVATTA, G., *Su un disegno di Bartolomeo Ridolfi e Bernardino India per Villa Moneta a Belfiore* in *POSTUMLA*, 2016, vol. 26, pp. 269-278.
- DE CAROLIS, F., *Lorenzo Lotto. Il libro di spese diverse*, 2017.
- MULHERRON, J., Raphael, *Michelangelo and Heliodoros: Intermutations on the figura serpentinata* in *Artibus et Historiae*, 2016, n. 76, pp. 291-296.
- RINALDI, F., *Michelangelo e il disegno a Roma: continuità e sopravvivenza di uno stile dopo il 1564* in *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento* a cura di Marco Simone Bolzoni, Furio Rinaldi, Patrizia Tosini, 2016, pp. 56- 81.
- AIKEMA, B., *Paolo Veronese in prospettiva. A proposito della mostra di Verona* in *Paolo Veronese. Giornate di studio*, atti del convegno, Verona, 26-28 settembre, Università degli Studi di Verona, a cura di Bernard Aikema, Thomas Dalla Costa e Paola Marini, 2016, pp. 205-215.
- TAGLIAFERRO, G., *Drafting characters action and enactment in Veronese's process* in *Paolo Veronese. Giornate di studio*, atti del convegno, Verona, 26-28 settembre, Università degli Studi di Verona, a cura di Bernard Aikema, Thomas Dalla Costa e Paola Marini, 2016, pp. 205-215.
- L'OCCASO, S., *Veneti in Riviera, a cavallo tra Cinquecento e Seicento*, in *Atti dell'Ateneo di Salò*, 2017, pp.1-12.
- MARINI, G., *Funzionalità e riuso dei modelli grafici nella tarda attività di Paolo Farinati* in *Verona Illustrata*, 2017, pp. 57-63.
- AIKEMA, B., *Albrecht Dürer e i suoi contemporanei, fra Oberdeutschland e Valpadana* in *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia* a cura di B. Aikema e A. Martina, catalogo della mostra, Milano 21 febbraio-24 giugno 2018, Milano, 2018, pp. 19-44.
- DI LENARDO, I., *Dürer tra Norimberga e Venezia, 1506-1507* in *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia* a cura di B. Aikema e A. Martina, catalogo della mostra, Milano 21 febbraio-24 giugno 2018, Milano, 2018, pp. 101-106.

BERTOLASO, K., schede in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla Metà del XVI alla metà del XVII secolo* a cura di P. Marini, E. Napione e G. Peretti, 2018.

FABRELLO, S., schede in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla Metà del XVI alla metà del XVII secolo* a cura di P. Marini, E. Napione e G. Peretti, 2018.

NAPIONE, E., schede in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla Metà del XVI alla metà del XVII secolo* a cura di P. Marini, E. Napione e G. Peretti, 2018.

PASSUELLO, A., *San Lorenzo dalla fondazione all'età moderna* in *San Lorenzo in Verona*, 2018, pp. 8-38

PIUBELLO, C., schede in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla Metà del XVI alla metà del XVII secolo* a cura di P. Marini, E. Napione e G. Peretti, 2018.

RODELLA, S., schede in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla Metà del XVI alla metà del XVII secolo* a cura di P. Marini, E. Napione e G. Peretti, 2018.

TURRI, I., schede in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla Metà del XVI alla metà del XVII secolo* a cura di P. Marini, E. Napione e G. Peretti, 2018.

ZARDINI, B., schede in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla Metà del XVI alla metà del XVII secolo* a cura di P. Marini, E. Napione e G. Peretti, 2018.

PEZZOLO, L., *Tintoretto nella vita economica di Venezia* in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra a cura di Roberta Battaglia, Paola Marini e Vittoria Romani, Venezia, Gallerie dell'Accademia 7 settembre 2018- 6 gennaio 2019, Venezia, 2018, pp. 28-35.

Tesi di laurea

REPETTO, M., *Nicola Giolfino*, tesi di laurea, a.a. 1961-1962, relatore prof. Rodolfo Pallucchini, Università di Padova.

NEROZZI, C., *Domenico Brusasorzi (1516-1567)*, tesi di laurea, relatrice Loredana Olivato, Università degli studi di Verona, 2000, pp. 13- 14.

TOSSETTI, B., *Paolo Farinati e la sua scuola. Disegni della collezione Luciano Cuppini al Museo di Castelvecchio di Verona*, tesi di laurea, a.a.2000-2001, Università degli studi di Bologna, relatore prof. D. Lenzi.

- BERARDO, E., *Le opere di Paolo Farinati nel Basso veronese*, tesi di laurea, relatore prof. Bernard Aikema, a.a. 2005-2006.
- MARONESE, A., *La bottega dei Caliarì: Haeredes Pauli e altri collaboratori tra Venezia e la Terraferma*, tesi di laurea, relatore prof. Augusto Gentili, a.a. 2011-2012.
- DE CAROLIS, F., *Il Libro di spese diverse di Lorenzo Lotto. Analisi e commento*, tesi di dottorato, Università di Bologna, relatore prof.ssa Sonia Cavicchioli, 2015.
- ADAMI, G., *Le Storie di Giuditta e Oloferne di Paolo Farinati. Il fregio monocromo di palazzetto Sebastiani*, tesi di laurea, relatore prof. Monica Molteni, a.a. 2013-2014.



DEPOSITO ELETTRONICO DELLA TESI DI DOTTORATO

DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETA'
(Art. 47 D.P.R. 445 del 28/12/2000 e relative modifiche)

Io sottoscritto GIULIA ADAMI

nat. a VERONA (prov. VR) il 06/12/1989

residente a VERONA in LUNGADIGE CATENA n. 4

Matricola (se posseduta) 956228 Autore della tesi di dottorato dal titolo:

TECNICA E PRATICA IN BOTTEGA: PAOLO FARINATI E LA
SERIALITA' NELLA PRODUZIONE ARTISTICA

Dottorato di ricerca in STORIA DELLE ARTI

(in cotutela con

Ciclo XXXI

Anno di conseguimento del titolo 2019

DICHIARO

di essere a conoscenza:

- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decado fin dall'inizio e senza necessità di nessuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni;
- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere, per via telematica, al deposito di legge delle tesi di dottorato presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e di Firenze al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi;
- 3) che l'Università si riserva i diritti di riproduzione per scopi didattici, con citazione della fonte;
- 4) del fatto che il testo integrale della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione viene archiviato e reso consultabile via internet attraverso l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, oltre che attraverso i cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze;
- 5) del fatto che, ai sensi e per gli effetti di cui al D.Lgs. n. 196/2003, i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito del procedimento per il quale la presentazione viene resa;
- 6) del fatto che la copia della tesi in formato elettronico depositato nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto è del tutto corrispondente alla tesi in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, consegnata presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo, e che di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi;
- 7) del fatto che la copia consegnata in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, depositata nell'Archivio di Ateneo, è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie.

Data 11/12/2018

Firma Giulia Adami

AUTORIZZO

- l'Università a riprodurre ai fini dell'immissione in rete e a comunicare al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto il testo integrale della tesi depositata;
- l'Università a consentire:
 - la riproduzione a fini personali e di ricerca, escludendo ogni utilizzo di carattere commerciale;
 - la citazione purché completa di tutti i dati bibliografici (nome e cognome dell'autore, titolo della tesi, relatore e correlatore, l'università, l'anno accademico e il numero delle pagine citate).

DICHIARO

- 1) che il contenuto e l'organizzazione della tesi è opera originale da me realizzata e non infrange in alcun modo il diritto d'autore né gli obblighi connessi alla salvaguardia di diritti morali ed economici di altri autori o di altri aventi diritto, sia per testi, immagini, foto, tabelle, o altre parti di cui la tesi è composta, né compromette in alcun modo i diritti di terzi relativi alla sicurezza dei dati personali;
- 2) che la tesi di dottorato non è il risultato di attività rientranti nella normativa sulla proprietà industriale, non è stata prodotta nell'ambito di progetti finanziati da soggetti pubblici o privati con vincoli alla divulgazione dei risultati, non è oggetto di eventuale registrazione di tipo brevettuale o di tutela;
- 3) che pertanto l'Università è in ogni caso esente da responsabilità di qualsivoglia natura civile, amministrativa o penale e sarà tenuta indenne a qualsiasi richiesta o rivendicazione da parte di terzi.

A tal fine:

- dichiaro di aver autoarchiviato la copia integrale della tesi in formato elettronico nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari;
- consegno la copia integrale della tesi in formato cartaceo presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo.

Data 11/12/2018

Firma 

La presente dichiarazione è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto, ovvero sottoscritta e inviata, unitamente a copia fotostatica non autenticata di un documento di identità del dichiarante, all'ufficio competente via fax, ovvero tramite un incaricato, oppure a mezzo posta

Firma del dipendente addetto

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.

I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti. Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.