

NUOVI STUDI

21

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA

REDAZIONE

ANDREA BACCHI DANIELE BENATI ANDREA DE MARCHI FRANCESCO FRANGI
GIANCARLO GENTILINI ALESSANDRO MORANDOTTI

SEGRETERIA DI REDAZIONE

ODETTE D'ALBO

COMITATO CONSULTIVO INTERNAZIONALE

KEITH CHRISTIANSEN EVERETT FAHY MICHEL LACLOTTE JENNIFER MONTAGU
MAURO NATALE SERENA ROMANO ERICH SCHLEIER ANNE MARKHAM SCHULZ

TABULA GRATULATORIA

Silvana Bareggi Antonio Barletta Ezio Benappi
Edoardo Bosoni Luigi Buttazzoni e Roeland Kollewijn Maurizio Canesso
Carlo Cavalleri Giancarlo e Andrea Ciaroni Ferdinando Colombo
Giovanni Cova Minotti Fabio De Michele Gerolamo Etro Gianni e Cristina Fava
Paola Ferrari Enrico Frascione con Federico e Sasha Gandolfi Vannini
Marco Galliani, Profilati spa Matteo Lampertico Silvano Lodi jr.
Mario, Ruggero e Marco Longari Jacopo Lorenzelli Silvio Maraz Sascha Mehringer
Alfredo e Fabrizio Moretti Gianna Nunziati Carlo Orsi Walter Padovani
Andreas Pittas Huberto Poletti Luca e Patrizia Pozzi Davide Sada
Alvaro Saieh Simonpietro Salini Giovanni Sarti Tiziana Sassoli
Pier Francesco Savelli Mario Scaglia, Sit spa Bruno Scardeoni Rob e Paul Smeets
Edoardo Testori Massimo Vezzosi Carlo Virgilio e Stefano Grandesso Marco Voena

Si ringrazia per il sostegno
Intesa Sanpaolo

© 2016 TIPOGRAFIA EDITRICE TEMI S.A.S. - *Tutti i diritti riservati*

Direttore responsabile: Luca Bacchi
Direttore editoriale: Alessandro Morandotti
Registrazione nr. 912 presso il Tribunale di Trento
Pubblicazione annuale. Euro 60,00

Progetto grafico: Paolo Fiumi e Gabriele Weber. Realizzazione a cura della redazione
Selezioni colore e bicromia: per conto di Tipografia Editrice TEMI - Trento
Redazione: 20121 Milano - Via Fatebenefratelli, 5 - Tel. e Fax 02/6599508
Distribuzione e abbonamenti: Libro Co. Italia, 50026 San Casciano V.P. (Firenze)
Tel. 055/8228461 Fax 055/8228462 e-mail: massimo@libroco.it
ISBN 978-88-99910-01-3

DA PIETRO DE' MARASCALCHI A PIETRO MERA.
A PROPOSITO DI STAGIONI, ESPERIENZE E METODI
DEL MANIERISMO VENETO

Le difficoltà che talvolta si incontrano nell'indagine filologica sulla pittura veneta tra Cinque e Seicento sono dovute, come noto, al suo 'sincretismo' stilistico e all'affollarsi di voci spesso discontinue, modulate sul lascito specie del Tintoretto e del Veronese, che si sovrappongono a quelle meglio distinguibili delle "sette Maniere in certa guisa consimili"¹. Al riguardo, un caso emblematico per la vicenda critica è quello della pala di *San Giovanni Battista tra i santi Caterina d'Alessandria e Rocco* di Sedico nel Bellunese². Salì alla ribalta critica con la pubblicazione di Fiocco nel 1929, quando fu inclusa nel pionieristico profilo di Pietro de' Marascalchi detto dalla Spada (1522? -1589), edito in 'Belvedere'³. Al nobile pittore feltrino era finalmente assegnato un valore d'interesse, non solo locale, giustificato dalla singolarità dell'elaborazione stilistica: pur ammettendo la difforme qualità dei risultati, come avviene tuttora, gli si riconoscevano capacità di riscatto in virtù di un'ingenua *verve* espressiva dalla tensione spesso sorprendente. Si osservi che Fiocco, in un contributo di poco successivo, istituiva il pittore feltrino come precedente de El Greco, la questione critica dibattuta immancabilmente anche in quegli anni⁴. Una suggestione, certo, anche a tener conto dell'incerta cronologia, ma da accogliersi utilmente perché evidenzia una comunanza nel voler forzare il senso rappresentativo dell'immagine devozionale. Fondata su matrici culturali diverse e rispondente all'estro tutto individuale, essa si manifesta in entrambi i pittori con accenti di visionarietà dettata dalla risonanza interiore di un peculiare sentire religioso su presupposti pre e post-tridentini⁵. Assegnata agli anni sessanta inoltrati, la pala di Sedico era ritenuta tra le più significative per misurare l'elaborazione stilistica del pittore feltrino nel suo rapportarsi al modello fondamentale individuato, dapprima, nel parmigianesimo di Jacopo Bassano. In particolare, si concretizzava altresì un richiamo estemporaneo a Battista del Moro, dovuto forse al suo romanismo interpretato con una cromia ben più libera, di ascendenza ancora giorgionesca perché ispirata dal Torbido. Con una generosa lettura formale, Adolfo Venturi confermò l'emblematicità dell'opera bellunese, mentre indicava nel conterraneo Lorenzo Luzzo (*alias* il Morto da Feltre) la fonte della componente giorgionesca, seppure poca cosa rispetto alle ribadite connessioni con il Bassano della maturità⁶. In seguito, l'attenzione riservata a Marascalchi nelle mostre veneziane del 1945 e 1946 a cura di Pallucchini, le incisive osservazioni e la giusta distinzione dal geniale e tuttora misterioso "Bassanello" di Longhi ne sancivano l'importanza nell'ambito del manierismo veneto, nonostante egli rivelasse lo *status* di un "appartato in provincia", o meglio forse proprio per questo⁷.

La pala di Sedico perdeva nel contempo la sua centralità, anche se fu accolta poco dopo nel catalogo di Marascalchi da Valcanover, con il recupero di un'altra indicazione di Fiocco, secondo il quale si doveva ritenere il vicentino Giovanni Demio l'istigatore di certi suoi esiti manieristici più spinti⁸. Un'esperienza, questa, ritenuta successiva all'influsso esercitato dallo Schiavone, che fu presente nel Bellunese tra la fine degli anni quaranta e la metà del decennio

successivo, in ogni circostanza dimostratosi fautore di una cadenza disegnativa più sofisticata ed elegante, ma pur sempre alla Parmigianino, e di un cromatismo tizianesco che si direbbe come disgregato anziché “a macchia”⁹. La conferma della pala di Sedico al pittore feltrino spetta da ultimo a Berenson e più tardi, nel 1981, a Pallucchini¹⁰. Nel contempo un parere contrario è espresso da Sgarbi che tentò in breve di dar vita a un ristretto assieme di opere da sottrarre a Marascalchi, in realtà di esito stilistico eterogeneo e semmai accomunate da difformi assonanze con i modi dello Schiavone¹¹. Contribuiva a riportarle tutte sotto il nome di Girolamo Denti, noto anche come Girolamo di Tiziano, la firma “Hier(oni)mo” esibita dalla *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista, Caterina d'Alessandria e Michele arcangelo* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, proveniente dalla chiesa di Santa Maria dei Battuti di Belluno¹². L'incongruenza del gruppo e dell'assegnazione a Girolamo Denti di più opere ha portato alla fatale perdita d'interesse della pala di Sedico o all'emergere, nelle poche eccezioni, dell'incertezza valutativa che è rispecchiata dal riaffacciarsi dell'attribuzione a Marascalchi nella prima monografia a lui dedicata nel 1993 e nel catalogo dell'esposizione sul Cinquecento feltrino dell'anno seguente, in un contesto a dire il vero dal discusso criterio estensivo¹³.

Pertanto, l'attribuzione della pala in oggetto, già assegnata al geniale manierista feltrino, rimane oggi insoluta e pare ragionevole affrontarla senza pregiudizi sul livello qualitativo dell'opera e del suo vero autore, in passato accampati con una pura valutazione al ribasso, forse come alibi di fronte alla difficoltà a risolvere il caso. La proposta che si sostiene dimostra come vi sia poco da condividere con le osservazioni stilistiche fin qui formulate e la relativa cronologia. Si motiva, infatti, l'appartenenza al pittore fiammingo Pietro Mera (Peter Van Der Meeren, Otrest (?) 1577 o 1578 - Venezia 1645) documentato a Venezia dal 1593, e com'è logico per gli appartenenti alla generazione successiva a Marascalchi, l'estroso artista esibisce un linguaggio commisto, nel quale le declinazioni delle più aggiornate maniere delle pittura veneziana si intrecciano con aspetti derivanti da quelle della terra d'origine e la propensione all'utilizzo di fonti grafiche nordiche¹⁴. Lo dovettero supportare da sempre nell'invenzione “quelle stampe in rame de diverse historie” che, infine, risultano raccolte in un libro destinato a Stefano Celesti nel testamento del 5 aprile 1643¹⁵. Secondo la prassi invalsa nella stagione del cosiddetto Tardomanierismo, Mera guarda sia al lascito del Veronese, nelle forme epigoniche indirette, ad esempio di Montemezzano, sia a quello del Tintoretto (specie negli esiti del figlio Domenico), ma soprattutto al ‘descrittivismo’ naturalista di Leandro Bassano. Così facendo egli non manca di allinearsi alle declinazioni dei principali esponenti delle “sette maniere”, con un interesse rivolto, più che al magistero del Palma, ai modi dell'Aliense, almeno da un certo momento della sua carriera¹⁶. Nella fase iniziale sfugge con quale preferenza guardasse a questi modelli ispiratori, mentre è palese un'apertura soprattutto a manierismi foresti, alle esperienze internazionali dagli esiti più sofisticati. In tutti i casi non si può sostenere una presa diretta sulle primarie matrici manieristiche attraverso Schiavone, Demio e Jacopo Bassano. La distanza incolmabile da quelle è espressa - ed è indice di un metodo - dalla citazione da Tiziano che è stata ravvisata nella postura del san Giovanni Battista della pala di Sedico, per la quale egli avrebbe avuto in mente la famosa immagine isolata in paesaggio del santo precursore che il Cadorino eseguì per Santa Maria Maggiore a Venezia, ora alle Gallerie dell'Accademia¹⁷. Nella sua presunta

traduzione Mera non prevede di affrontare la sostanza stilistica del modello, pertanto rimane il sospetto che intervenga la mediazione di un'incisione e non sia affrontato lo studio diretto dell'illustre modello¹⁸. Del resto egli si dimostra disinteressato anche all'imitazione tipologica, poiché i volti del Battista e del san Rocco iterano un suo stereotipo, un semplicistico schema fisionomico di derivazione bassanesca, da Leandro come si è osservato¹⁹.

A tener presenti gli esiti di sintesi e per di più oscillanti di Mera, si ritiene giustificabile una datazione della pala di Sedico nel primo decennio del Seicento, corroborata in questa occasione da altre significative acquisizioni inedite e dal riscontro documentario.

Nel considerare solo le opere accertate con tutta sicurezza, in tale arco temporale è da collocarsi finora unicamente la *Madonna del Rosario* dell'Oratorio di San Pantaleone a Grumello del Monte (Bergamo), firmata e datata 1607, di cui si ricorda soprattutto il brano di paese perché a un tempo visionario e iperrealista, rispondente a un'indubbia matrice neerlandese, alla Jan Brueghel il Vecchio, anziché conformato alle declinazioni flandro-venete di Paolo Fiammingo, Dirck de Vries o del Pozzoserrato, quest'ultimo diversamente attento alle “cose lontane”²⁰.

Per gli anni precedenti offrono altre indicazioni stilistiche le miniature a piena pagina accostate con *Il Crocifisso, la Vergine, san Giovanni evangelista e i santi Marco evangelista e Nicola da Bari* e la *Presentazione di Gesù al tempio* della Mariegola dei Botteri del Fondo Cicogna presso il Museo Correr di Venezia, datate 1603²¹. La composizione di quest'ultima, come dimostra la presenza del giovane reggicero di ascendenza düreriana, non è che l'elaborazione affatto disinvolta di fonti grafiche: ad esempio la *Circoncisione* e la *Presentazione di Gesù al tempio* di Marten de Vos tradotte nel 1581 e 1580 da Johann Sadeler I per la serie dell'infanzia di Cristo e, in seguito, da altri esponenti della dinastia degli incisori anversesi alla quale quest'ultimo appartiene²². Quanto allo stile la *Crocifissione* si direbbe propriamente alla Pozzoserrato quale pittore ‘di figura’, ambito in cui egli mostra una modularità flessuosa e uno scarso interesse per la resa plastica in favore di una sorta di cadenza “decorativa” che riguarda anche la festosità cromatica²³. In tutti i casi, la peculiarità e l'accuratezza del disegno delle miniature di Mera, la definizione formale, la scelta delle gamme cromatiche in chiaro e la loro brillantezza fanno sì che risultino strettamente affini ai modi del bavarese Hans Rottenhammer, al punto da rivelare un atteggiamento addirittura emulativo.

Ancor prima si colloca la piccola tela della *Betsabea al bagno* firmata e datata 1601, sul mercato antiquario londinese nel 1991, in parte duplicata nella versione su rame del 1609 anch'essa ora di ubicazione ignota, la quale, per il migliore stato conservativo, palesa nella forma più sintetica un'ascendenza palmesca e somiglianze con gli esiti di Malombra²⁴.

Questi sono a monte i pochi esempi certificati di Pietro Mera, ai quali si aggiungono il rame firmato con il *Cristo alla colonna* di collezione privata padovana e, in fase di poco successiva, la piccola tela con *Cristo a mensa servito dagli angeli* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia; fanno da corollario poche altre opere dall'attribuzione fondata²⁵. Intrigante è il caso della *Natività e angeli musicanti*, su rame, già in collezione Liechtenstein a Vaduz, in passato oggetto di particolare interesse per l'iscrizione in cui è stata letta l'impossibile data del 1570 e, per di più, la prova che l'esecuzione sarebbe avvenuta a Firenze²⁶. Di conseguenza, si è giunti a fissare in quella città una permanenza di Mera in età giovanile, prima del passaggio a Venezia. Tale congettura ancora oggi è ripetuta nelle biografie poiché non si è mai presentata l'occasione della

155-156.

157.

definitiva verifica. La recente comparsa dell'opera sul mercato antiquario viennese consente di assicurare che Mera aggiunge al proprio nome la consueta qualifica di fiammingo, certo non di fiorentino, e che nella scritta in più punti abrasa non è più leggibile la data. Solo per comparazione stilistica, dunque, è preferibile collocare questo esempio ancora sullo scorcio del Cinquecento, in prossimità della prima registrazione nella Fraglia dei pittori veneziani nel 1598. Il venir meno dell'appiglio positivo per sostenere l'esperienza fiorentina di Mera, non obbliga ad escluderla in via assoluta, potrebbe essersi risolta in un temporaneo soggiorno di studio, del resto consueto; tale dovette essere quello in Roma del 1596 che invece è provato, difatti si prolungò solo per qualche mese.

Per il fatto che il rame già Liechtenstein sembra avvalersi di una matrice figurativa nordica e poco palea della mediazione dei citati pittori neerlandesi della precedente generazione naturalizzatisi a Venezia, si deve conseguentemente lasciare in discussione l'ipotesi dell'apprendistato quinquennale di Mera presso il Palma, principe delle "sette maniere" boschiniane, i cui modi si fatica a trovare esplicitati nelle prime opere, come implicherebbe un tale rapporto²⁷. Il successivo manifestarsi dell'influenza stilistica di quest'ultimo maestro, indubbia ma non sostanziale, lascia il sospetto che sia il contraccolpo di una sorta di mediazione dell'Aliense; in alcune occasioni si configura più semplicemente come traduzione di schemi ideativi o tipologici e si intensifica specie nella fase più tarda²⁸. In ogni caso, la particolare ammirazione di Mera per il Palma è documentata nella lettera che qui si precisa risalire al novembre 1611, quando è indirizzata a quest'ultimo dal camaldolese romano Benedetto Pucci, di certo ben informato sui rapporti fra i due colleghi, dichiarandosi egli antico amico del pittore fiammingo, del quale sappiamo esserne anche un committente²⁹.

Alle primissime opere di Pietro Mera con firma e data, ora considerate, si aggiungono quelle solo firmate o di indubbia paternità, quei piccoli rami di tematica mitologica a proposito dei quali Bert Meijer individua puntualmente sia la sottile mediazione di fonti neerlandesi, nello specifico da Goltzius attraverso le traduzioni incisive, sia la risposta all'emulazione suscitata proprio su questo genere e tecnica da Rottenhammer durante il suo produttivo decennio veneziano dal 1596 al 1606³⁰. La rappresentazione di *Pan e Siringa con ninfe e un dio fluviale*, nota nelle tre varianti della Galleria degli Uffizi di Firenze, del Museo Borgogna di Vercelli e del Museum of Fine Arts di Boston, sono datate dallo studioso rispettivamente alla metà degli anni novanta del Cinquecento (ma probabilmente da posticipare almeno di un lustro), circa il 1610 e infine sul 1615³¹. Sono gli ultimi due esemplari a caratterizzarsi per le assonanze con lo stile dell'Aliense; si colgono altresì in essi gli echi del manierismo rudolfino e una visione del paesaggio nei modi degli anversesi che guardano a Jan Brueghel il Vecchio, questi già notati nella pala di Grumello del 1607³². Una conferma di questa motivata seriazione cronologica e del fondersi di tali componenti viene dal rame con *Venere e Cupido* del Museo di Capodimonte, datato 1610, il quale, a sua volta, consente l'ascrizione in un momento prossimo della significativa tavola con *Diana e Callisto* del Museo Nazionale di Varsavia proposta da Meijer³³. Altrettanto può dirsi a proposito della dinamica *Flagellazione di Cristo* del 1611 eseguita su pietra di paragone che si conserva nella Galleria abbaziale di Santa Maria di Praglia, per ideare la quale il pittore attinge alla composizione e relativa ricerca luministica della pala di Felice Brusasorci del 1596 per il Santuario di Santa Maria di Campagna a Verona che egli, come consuetudine, semplifica e ri-

elabora, si noti, in controparte³⁴. In tale scelta è forse da intravedere l'interesse non sporadico e più remoto nei confronti del manierismo complesso del maestro veronese, che si esprime in parallelo a quello dimostrato nei confronti di Rottenhammer. Lo si può sostenere anche sul piano storico, tenendo conto dell'arrivo a Venezia a partire dal 1596 delle opere di Brusasorci destinate ai Cornaro³⁵. Su questo fondamento, si può istituire un confronto nello specifico fra Mera e Paolo Piazza (fra Cosmo da Castelfranco) in ragione del sostrato bassanesco e veronesiano che caratterizza l'avvio di quest'ultimo, a sua volta alimentato progressivamente dalle visioni di sintesi dei neerlandesi di stanza a Venezia e da altri manierismi extraveneziani, tra i quali, per l'appunto, l'esempio di Brusasorci³⁶.

L'articolarsi degli interessi e di conseguenza degli esiti stilistici di Mera nei diversi generi fin qui considerati, quello della miniatura, della pittura su rame e pietra di paragone, ha un riscontro negli esempi di pala d'altare che, per la fase considerata, risultano finora di più rara attestazione³⁷. L'integrazione al catalogo si costruisce a partire da quella citata di Grumello del 1607 e dalla successiva con *I santi Giacomo Maggiore, Stefano e Lorenzo* del 1611, attualmente ubicata in San Francesco a Cividale del Friuli, quale deposito dal Duomo cittadino³⁸. Specie in quest'ultima si può cogliere l'affiorare della componente alla Aliense, che trova una conferma esterna nel legame di amicizia laconicamente assicurato da Carlo Ridolfi, il quale ne fu indubbiamente ben consapevole poiché si svolse negli stessi anni (1608-12) il suo garzonato presso il maestro greco³⁹. Nel lungo percorso di Mera che si segue fino al 1643, le affinità con i modi dell'Aliense si confermano difatti come basilari, anche se da un certo momento si distinguono soprattutto i recuperi di spunti palmeschi, come ricordato, e, specie nei ritratti, esiti insidiosamente confondibili con quelli di Domenico Tintoretto⁴⁰.

Per la fase iniziale e del primo decennio del Seicento che ora interessa, l'accostamento all'Aliense può riguardare in concreto la ricerca di monumentalità e la scioltezza di movimenti, la solidità volumetrica, il controllato effetto di direzionalità della luce e soprattutto la stilizzazione come cifrata dei panneggi angolosi, che sembra riattualizzare la sprezzante costruzione della forma in movimento del Tintoretto⁴¹.

La ricerca luministica della pala di Mera per Cividale, la tornitura formale dei volti dei santi ottenuta con una stesura cromatica complessa, certa semplificazione nella resa delle mani, trovano una perfetta corrispondenza nel severo *Ritratto di Giovanni Francesco Moscardo* dell'Ospizio esposti di Valcamonica a Malegno, anch'esso datato 1611, che per ora costituisce un caso a sé entro il catalogo del pittore fiammingo⁴². Poco condivide, infatti, con la tipologia dei meticolosi piccoli ritratti su rame di notevole efficacia espressiva, in particolare quelli della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia e dell'Accademia Tadini di Lovere, entrambi del 1615 e quindi di poco successivi⁴³. In questi riemerge la propensione analitica alla Leandro Bassano, anziché l'emulazione dell'approccio di Domenico Tintoretto, solitamente più libero e intuitivo, ma sorprendentemente sempre a segno. Sintomatico del collegamento fra Mera e Leandro Bassano è, invece, l'equivoco attributivo che hanno conosciuto le due tele con *I santi "milites" Giovanni e Paolo* della basilica di San Zanipolo a Venezia, erroneamente identificate con lo stendardo commissionato al pittore fiammingo segnalato in sacristia da Boschini, ma che in seguito si è accertato costituire le porzioni laterali del telero raffigurante *La cena miracolosa di san Domenico*

destinata anch'essa alla sacristia, ora alle Gallerie dell'Accademia, di certo portata a termine da Leandro nel 1612, in base all'iscrizione con firma e data ⁴⁴.

Per inciso, si osserva da ultimo come l'oscillazione degli esiti che caratterizza la produzione di Mera, sempre connessa ai suoi specialismi tecnici, possa trovare in contemporanea un corrispettivo nell'opera di un altro neerlandese di stanza a Venezia qual è Gaspar Rem: si considerino l'*Autoritratto* datato 1614 del Kunsthistorisches Museum di Vienna, anch'esso di carattere bassanese, il rame del *San Girolamo penitente* della stessa raccolta viennese, con l'ambientazione alla Brill e Rottenhammer, i teleri delle *Storie di sant'Elena* della Scuola dei Mercanti di Vino presso San Silvestro a Venezia, che si scalano tra il 1611 e il 1616, questi ultimi pervasi da una drammaticità e speditezza esecutiva alla Aliense ⁴⁵.

Ritornando infine alla pala di Sedico, si può aggiungere che la collocazione cronologica che è stata indicata su fondamento comparativo trova un riscontro documentario, seppure non esplicito. Consiste nell'*ante quem* del 1609 quando l'altare ligneo dedicato a San Giovanni Battista eretto a sinistra della cappella maggiore e relativa pala "cum figuris sancti Joannis Baptista in medio, ab una parte sanctae Catherinae, ab alia sancti Rochi" sono descritti negli atti della visita pastorale del vescovo di Belluno Alvise Lollino (1596-1625) ⁴⁶. Si tralasciano dichiaratamente altri aspetti descrittivi dell'altare e la sua dotazione, per i quali si rinvia agli atti della precedente visita pastorale che fu celebrata dallo stesso presule nell'ottobre 1602, quasi secondo la cadenza prevista dai decreti tridentini. È sfuggito a quanti hanno voluto vedere in questi atti la prima citazione della pala assegnata a Marascalchi che, nel 1602, non vi è corrispondenza di soggetto ⁴⁷. Sull'altare dedicato a san Rocco il dipinto su tavola presentava allora la Beata Vergine tra i santi Rocco e Sebastiano; la pietra sacra e il sepolcro non erano decorosamente conservati, pertanto il vescovo "sospendeva" l'altare finché non si fosse provveduto al ripristino ⁴⁸. È facile congetturare che si colse l'occasione per prescrivere un rinnovo integrale, come testimoniato anche dal cambio di dedicazione; il promotore poteva essere Tiberio Zuppani, il pievano che in quegli anni fu chiamato ad applicare le direttive vescovili ispirate dalle nuove normative liturgiche e culturali tridentine.

159. Analogo percorso si può intraprendere a proposito di un'altra opera che si assegna ugualmente per la prima volta a Pietro Mera: la pala della *Santissima Trinità, san Gregorio Magno tra i santi Benedetto e Tiziano vescovo* della parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Zoppé di San Vendemiano (Treviso), appartenente alla Diocesi Foranea del Patriarcato di Venezia, dipinto finora accostato a Cesare Vecellio (1521-1601), il più bassanese della schiera dei vecelliani, con datazione nella fase finale d'attività ⁴⁹. L'esecuzione dell'opera doveva essersi conclusa da poco nel gennaio 1609 quando si effettua un pagamento al riguardo, di certo lo era entro il successivo mese di agosto allorché si provvede alla doratura del dossale che la conteneva, come si evince dalle registrazioni di spesa dei massari o giurati della villa in territorio coneglianese ⁵⁰.

XVIII, 160.

Si aggiunge altresì in questa occasione nel catalogo di Mera la *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Margherita d'Antiochia tra i santi Sebastiano e Rocco* della parrocchiale di Refrontolo (Treviso), sulla quale non si dispone di dati positivi circa la datazione, tuttavia da ritenersi cronologicamente prossima agli esempi di Sedico e Zoppé o subito successiva, poiché come nella pala di Cividale è palese l'assonanza stilistica con Leandro Bassano e l'Aliense ⁵¹. Sono consuete le tipologie e le espressioni stereotipate, talvolta quasi venate di mestizia, come quella

del san Sebastiano. Vi è qualche brio nello studio dei panneggi in eccesso come quelli di santa Margherita, o nella fantasticheria del drago tenuto al guinzaglio.

In definitiva, non si conoscono di Mera coeve pale d'altare superstiti di pari rappresentatività, anche sul piano qualitativo, rispetto alle tre ora raccolte per la prima volta perlustrando Sedico, Zoppé e Refrontolo, le quali si aggiungono a quelle di Grumello e Cividale. Esse costituiscono il miglior corrispettivo del livello manifestato, su un altro fronte della ricerca espressiva dell'artista, dai rami degli Uffizi, di Vercelli e Boston. Tutte si distinguono indubbiamente dallo stilismo disegnativo ben più bloccato che caratterizza sia il *San Carlo Borromeo* del Duomo di Montagnana del 1613, in cui emergono una sagomatura semplificata e quei movimenti forzati in sintonia con i modi contemporanei dell'Aliense, sia il *San Francesco che riceve le stimmate* della chiesa parrocchiale di San Pietro di Travesio del 1615, in cui il pittore tiene conto liberamente della traduzione di Cornelis Cort dell'invenzione di Girolamo Muziano ⁵². Con queste due opere si apre la fase della carriera in cui Mera è più facilmente riconoscibile, ma purtroppo per conformismo stilistico caratterizzato da un minore livello qualitativo, salvo eccezioni o sporadici dettagli più riusciti. Del resto in questo egli corrisponde al corso declinante del Tardomanierismo veneziano.

Il risarcimento dello stile di Mera nel primo decennio del Seicento, che trova un fondamentale apporto nelle nuove opere destinate alla devozione pubblica ora proposte, conforta l'ipotesi che possa calarsi entro lo stesso arco temporale anche l'unico disegno a lui attribuibile con sicurezza: il *Battesimo di Cristo e i santi Rocco, Girolamo? e Caterina d'Alessandria?* dello Statens Museum for Kunst di Copenaghen, riferito all'artista brillantemente da Bert Meijer ⁵³. Per la concezione iconografica, l'impaginato e la formulazione della gloria angelica tale disegno ha indubbiamente attinenza, come già suggerito, con la pala d'altare di tale soggetto per San Zanipolo della fine degli anni venti, al punto da essere identificato dallo studioso come il suo "modelletto" ⁵⁴. Non si può escludere, tuttavia, che possa invece riguardare la versione precedente del tema, quella perduta che un tempo era posta sull'altare di patronato da Mosto in San Lorenzo di Castello a Venezia, segnalata con firma e data del 1610, e che questa ideazione di cui non si hanno descrizioni fosse rivisitata più tardi nell'opera pervenuta ⁵⁵.

* * *

Dopo aver arricchito di esempi significativi il capitolo migliore di Pietro Mera e avervi annoverato un'opera spuria di Marascalchi, si ritiene di dover cogliere l'occasione per risarcire il singolare pittore feltrino con la restituzione di uno straordinario inedito che si giudica del suo massimo livello. La nuova proposta è in grado di valorizzare al meglio, se non il problematico percorso della formazione, almeno il metodo di elaborazione stilistica sopra richiamato a proposito della prima vicenda critica della pala di Sedico, a tal fine ricostruita in modo consapevolmente analitico. Si tratta dell'eccentrica *Adorazione dei pastori* della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis a Palermo (inv. 281), dove la tela, di dimensioni relativamente modeste, è stata inventariata in modo generico come di "Scuola centroitaliana del secolo XVI" ⁵⁶. Sull'elemento marmoreo erratico posto ai piedi del pastore in primo piano a sinistra vi sono tracce dell'iscrizione, della quale, nell'attuale stato conservativo, si scorge con

161-162.

chiarezza solo la prima lettera maiuscola, una "P", che si ha ragione di ritenere l'inizio della firma autografa di Marascalchi, purtroppo non seguita da una data leggibile. Non sussistono dubbi, tuttavia, sull'appartenenza dell'opera al 1560 circa, un momento della carriera del pittore stilisticamente vitale e ancora una volta intelligentemente ricettivo, forse il più sfuggente perché rarefatto di opere certe e di buona conservazione, messo comunque in luce nella più recente e affidabile seriazione cronologica del catalogo dell'artista feltrino ⁵⁷.

- XIX, 163. Quale punto di riferimento è ancora da considerare la più nota e rappresentativa *Adorazione dei pastori* (denominata *Madonna della Misericordia* o di *Sant'Anna*) della Cattedrale di San Pietro Apostolo a Feltre, che le riflessioni critiche più accreditate giungono ad anticipare con convinzione a circa il 1550, o collocano più opportunamente solo pochi anni dopo ⁵⁸. Una datazione preferibilmente di poco posteriore, non fosse altro che per le peculiari accensioni di corposi riflessi, merita il dipinto di devozione privata raffigurante la *Madonna con il Bambino, santo vescovo (Tiziano?) e santa Caterina d'Alessandria* giunto al Museo Civico di Feltre dalla collezione Agosti di Belluno; esso mostra convincenti riscontri tipologici con l'opera palermitana, in particolare nella figura della Vergine ⁵⁹. L'eminente pala feltrina è esemplata sui testi prossimi di Jacopo Bassano, specie sulla sacra conversazione destinata alla parrocchiale di San Giacomo di Tomo, ora all'Alte Pinacothek di Monaco di Baviera ⁶⁰, e si caratterizza altresì per un accentuato vigore plastico dei personaggi, taluni dalle movenze goffe e all'apparenza smisurati, tanto più perché, entro una spazialità compressa, sono come risospinti sul primo piano. Aspetti, questi ultimi, per i quali merita ancora di essere speso *una tantum* il nome di Demio ⁶¹. Si aggiunge, al proposito, soprattutto l'immaginario indimenticabile dei vecchi pastori, la rappresentazione di un'umanità ispirata - ma senza che trapelino intellettualismi - alla sensibilità pauperistica del tempo delle riforme religiose. Nondimeno il ricordo va, a titolo d'esempio, agli altrettanto veritieri, ma più controllati, apostoli dell'*Ultima cena* del Bassano alla Galleria Borghese ⁶². Dal punto di vista formale gli schematismi disegnativi e plastici che caratterizzano le prime opere di Marascalchi sono riassorbiti in virtù di una nuova fluidità di conduzione della materia cromatica, che mai era risultata così densa d'impasto e brillante. La sostanza tonale della pittura risulta evidente se, per contro, si osserva la conduzione abbreviata delle *Storie della Vergine* e dei *Santi* a corredo della conservatissima cornice lignea della pala. I fantasmagorici personaggi dalla struttura corporea cifrata e dai movimenti molto studiati, presentano anche efficaci effetti di cangiamento. Essi si presentano come fossero subitaneamente visioni entro una sapiente organizzazione spaziale manieristica, per cui si sceglie, quale esemplificazione comparativa, la più articolata e definita *Nascita della Vergine* della cimasa.

165. In coerenza con queste linee di ricerca e con l'aggiornamento sull'evoluzione del Bassano, un altro punto di svolta di Marascalchi è rappresentato, dopo un lustro o poco più, dalla *Natività di Maria* della Fondazione Cariverona, tela attualmente concessa in comodato gratuito al Museo Civico di Feltre ⁶³. Nel riconoscerla per la prima volta al pittore feltrino, Mauro Lucco elenca i riscontri puntualissimi con le prove del Bassano della prima metà degli anni cinquanta: riguardano in particolare la *Decollazione del Battista* dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen, del 1550, la pala della *Discesa dello Spirito Santo* della chiesa parrocchiale di San Giacomo di Lusiana (Vicenza), del 1551, più avanti il *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria* del Wadsworth Atheneum di Hartford, del 1552-1553, il *Banchetto del ricco Epu-*

lone del Museum of Art di Cleveland, del 1554, infine il *Miracolo della manna e delle coturnici* di collezione privata fiorentina ⁶⁴. Al di là delle corrispondenze figurative, si tratta di cogliere soprattutto l'acquisizione di un valore espressivo del colore ancora diverso, un "colpizar" al modo bassanesco che conduce analogamente sulla soglia del disfacimento della forma e che di certo è esaltato dagli effetti luministici giustificati dall'ambientazione in un interno. Tale ricerca risulta condivisa in modo più diretto da Marascalchi sia nell'assai danneggiata *Madonna con il Bambino in trono e i santi Michele arcangelo e Vittore* della chiesa di San Michele di Sartena presso Santa Giustina Bellunese, sia nello *Sposalizio mistico di santa Caterina* del Museo Civico di Feltre, proveniente dalla collezione Dei ⁶⁵.

Al confronto con questi esiti fondamentali che si scalano negli anni cinquanta, l'*Adorazione dei pastori* palermitana esprime, in sostanza, la valorizzazione delle diversificate e coerenti sperimentazioni dell'artista attraverso il passaggio a una strutturazione disegnativa della forma più complessa e soprattutto minuziosa, così da risultare come innervata o scheggiata; nell'occasione è nuovamente esaltato il colore raddensato e a un tempo sfolgorante. Quanto alla libertà esecutiva solo apparente, se si considerano la sapienza delle impulsive accensioni luminose della veste e la profondità ed efficacia della fusione cromatica nel volto, una diretta corrispondenza si trova nel *Ritratto del centenario Zaccaria Dal Pozzo* del Museo Civico di Feltre, firmato e databile al 1561 ⁶⁶. In particolare, l'*Adorazione dei pastori* palermitana anticipa gli esiti della piccola pala raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono sotto arcata tra i santi Giacomo Maggiore, Prodocimo vescovo e un angelo musicante* firmata e datata 1564, già al Paul Getty Museum di Malibu e ora in collezione privata di Lugano, ben noto caposaldo nel percorso di Marascalchi anche per il raggiungimento qualitativo ⁶⁷. L'artista conduce la sua indagine sui personaggi e sugli oggetti con insistenza e magistrale scioltezza esecutiva, rivela una percezione come deformata delle cose e della spazialità, a causa della quale anche il simbolico impianto architettonico, nella sua simmetria normativa, è destinato a essere manieristicamente proiettato su un piano irreali ⁶⁸.

Al confronto di questi selezionati esempi e rispetto alle inequivocabili corrispondenze tipologiche e stilistiche, il dipinto palermitano si caratterizza per un'invenzione compositiva che, nella sua articolazione, è affatto sorprendente per Marascalchi. Non trova spunti diretti, anche parziali, in esempi del Bassano, non solo se si cerca fra le prove destinate al territorio prossimo all'artista feltrino, sulle quali si basa la sua formazione ed evoluzione. Ad allargare l'indagine ad altri modelli, come è di prassi per gli anni più ricettivi, ad esempio verso soluzioni ispirate a Tiziano o a Parmigianino, anche mediante lo Schiavone, non si trovano confronti migliori ⁶⁹. Neppure si è in grado di accertare questi influssi con puntualità, volendo ammettere che la vorace curiosità del pittore, quella peculiare della fase intorno agli anni cinquanta, possa giustificare l'accampata ipotesi di un aggiornamento compiuto durante una sosta emiliana (a tralasciare quella fiorentina ancora più ingiustificata) e non solo attraverso l'intelligente selezione e lo studio di modelli grafici di tale provenienza ⁷⁰.

La nuova acquisizione al catalogo di Marascalchi obbliga, infatti, a indirizzarsi oltre la ricerca di uno spunto riguardo a specifici aspetti figurativi, come si è fatto finora a proposito di soluzioni specialmente bassanesche. A fare chiarezza sul metodo messo in atto dal pittore è determinante tener presente che l'invenzione nel suo insieme, comprensiva della citazione della

168. *Madonna del Diadema o del Velo* di Raffaello al Louvre, si configura in modo inequivocabile quale traduzione assai libera della celebre *Adorazione dei pastori* di Polidoro da Caravaggio per la chiesa della Madonna dell'Altobasso di Messina, commissionata nel 1533 e compiuta intorno al 1535-36, nella quale è riconosciuto, motivatamente, l'esteso intervento di Stefano Giordano⁷¹. Il confronto con l'autorevole modello, per quanto sia sostanzialmente rispettato nella sua articolata e fantasiosa messa in scena - semmai amplificata quasi ossessivamente - avvantaggia Marascalchi. Egli si rivela traduttore non meccanico, bensì in grado di cogliere l'occasione per sprigionare la sua migliore forza espressiva. Le qualificazioni fisionomiche, nient'affatto caricaturali, comprendono l'ingenuo stupore dei giovani pastori e, nei volti dei vecchi - fra i quali quello del san Giuseppe -, una connotazione meditativa, una *gravitas* dall'accento talora quasi visionario. Non è questa la circostanza per distorsioni e forzature muscolari iperespressive delle figure, quasi fossero astrattamente compresse in poco spazio, alla Demio, esiti che caratterizzano il manierismo del pittore feltrino e che si manifestano al massimo pochi anni prima, come si è visto, nella *Madonna della Misericordia*. Il dipinto palermitano si pone ai vertici dell'elaborazione qualitativa di Marascalchi anche per la resa cromatica. Alcuni brani, come quello della scomposta gloria d'angeli, ripropongono in modo più sintetico e spuntato la tecnica delle *Storie della Vergine* e dei *Santi* della cornice architettonica della pala feltrina, ne ripetono le pose esagerate e la stesura veloce o sommaria, il colore è altrettanto magro, anche a tener conto dello stato conservativo. Per questi raggiungimenti ci si può chiedere se Marascalchi guardi alle parti secondarie del dipinto messinese, agli angeli e soprattutto al paesaggio che apre sul mondo antico, popolato di cavalieri e dromedari, nelle quali la stesura autografia di Polidoro è ancora riconoscibile e si distingue da quella più compatta e levigata riconosciuta a Giordano.

Gli altri brani dell'*Adorazione dei pastori* di Palermo rivelano un'esecuzione assai elaborata e caratterizzante al pari della pala già Getty del 1564, come si ravvisa nelle figure principali: il colore si raddensa e si stabilisce un contrappunto fra le accensioni luminose giustificate dalla direzionalità della luce e i passaggi chiaroscurali, che prevedono la stesura di zone di colore cupo, ma trasparente, senza le quali non si giustificerebbero le frequenti finiture preziose, quasi fossero un esercizio calligrafico⁷².

Le osservazioni comparative lasciano l'interrogativo se si debba dare per scontata la conoscenza diretta del modello di Polidoro da parte di Marascalchi, certo in mancanza di qualsiasi avvallo storico o storiografico. Nemmeno si dispone di dati sulla provenienza dell'opera che possano spiegare la significativa coincidenza dell'arrivo nelle raccolte palermitane, purtroppo documentato solo in anni relativamente recenti. Non rimane che constatare come, a livello collezionistico, il soggetto possa aver suscitato, in qualche fase da determinarsi, un'attrazione per le sue affinità iconografiche con il capolavoro messinese di Polidoro da Caravaggio e, semmai, ipotizzare che la tela di Marascalchi possa addirittura celarsi tra le molte versioni riconosciute al pittore lombardo, ma non più individuabili per decidere quante fossero autografe, di nuova invenzione o meno⁷³.

Caso singolare e intrigante è che del dipinto messinese nella fattispecie, come risaputo, non si conoscono modelletti pittorici e neppure grafici compiuti, ma solo studi disegnativi parziali non in grado di veicolare la conoscenza in ambiti lontani⁷⁴. È pur vero, come si è osservato, che erano numerose le *Natività* del pittore, a tener conto solo di quelle segnalate dalle fon-

ti, conservate a Messina o anche a Palermo, mentre l'unica copia finora catalogata della pala dell'Altobasso è tarda rispetto al problema cronologico che qui si profila⁷⁵. Pertanto, rimane aperto il quesito sulle modalità con le quali Marascalchi poté venire a conoscenza dell'invenzione di Polidoro. L'ipotesi più ardua sarebbe quella di sostituire il suo supposto soggiorno emiliano con uno meridionale. Cosicché non resta che percorrerne un'altra, forse più accettabile, vale a dire la disponibilità di una replica perduta e autografa di Polidoro. Nel tentativo di configurare per quali vie Marascalchi possa essere venuto a conoscenza dell'opera, dal momento che egli risulta attivo soprattutto a Feltre, si profilerebbe una più facile soluzione se l'idea della pala dell'Altobasso si fosse diffusa in modo analogo - almeno in parte - a quella dell'*Adorazione dei pastori* della fase romana di Polidoro, intorno al 1524 (ancora con la citazione della *Madonna del Velo*), della quale è pervenuto il disegno autografo ora alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid (inv. 2374)⁷⁶. La notevole fortuna di questa prova è attestata dalle copie disegnative compiute, da quelle su tavola e tela e, infine, dalla traduzione grafica di Cornelis Cort del 1569, a sua volta copiata in controparte da Johan Sadeler I, circostanza che ne ha facilitato la più tarda diffusione⁷⁷. Uno spiraglio per la soluzione del quesito che qui si affronta avrebbe potuto aprirsi, in particolare, con la conferma dell'attribuzione di una delle derivazioni su tavola dall'esemplare polidoresco, quella già in collezione Weitzner poi Sparks a New York: riconosciuta a Girolamo da Carpi da Longhi, in seguito, seppure in modo estemporaneo, è stata riferita all'ambito di Giovanni Demio da Robinson⁷⁸. La paternità del pittore vicentino, purtroppo da escludere, avrebbe documentato nel modo più diretto il suo interesse per Polidoro nei pellegrinaggi in Italia centrale e meridionale, in particolare nell'occasione del suo soggiorno napoletano, documentato tra 1547 e 1552, quando risulta aver partecipato alla realizzazione delle decorazioni perdute per l'appartamento del Castellano in Castel Nuovo e nell'attiguo Palazzo del Vicerè⁷⁹. Il metodo di traduzione della *Presentazione di Gesù al tempio* di Vasari per la chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, attuato da Demio nella pala per San Francesco a Maiori, avrebbe trovato un corrispettivo nell'affrontare un soggetto di Polidoro risalente alla fase romana. Rifiutata l'attribuzione a Demio della tavola già Spark, rimane di conseguenza affatto peregrina l'ipotesi che egli si fosse impegnato a tradurre una versione dell'*Adorazione dei pastori* dell'Altobasso e che, senza utilizzarla personalmente, fosse in grado di renderla nota a Marascalchi, proprio quando egli dimostrava un vivo interesse per i suoi esiti manieristici alimentati da complesse esperienze extravenete. La controprova sull'inattendibilità dell'ipotesi sta nel fatto che la versione palermitana che si aggiunge al catalogo di Marascalchi, nella sua coerenza espressiva, non lascia trapelare aspetti specifici che possano essere riconducibili alla sensibilità interpretativa di Demio.

A questo punto del sovrapporsi di pure ipotesi, è utile specificare le varianti compositive e figurative attuate da Marascalchi rispetto alla versione dell'Altobasso. La disposizione dei personaggi, anziché su balzi del terreno roccioso, avviene sulla gradinata di un tempio diruto. Le vestigia sono distribuite non solo in tralice sul lato destro, ma anche sul sinistro, collegate fra loro da quanto rimane della rustica orditura lignea del tetto di paglia. Oltre le varianti apportate alle figure principali, delle quali si conferma nella sostanza la postura e la distribuzione, si aggiungono personaggi di nuova invenzione anche nei gesti, come i pastori in secondo piano sul lato sinistro, d'ispirazione bassanesca. Altrettanto può dirsi per la gloria angelica, come si è

già osservato ricomposta con più libertà e più affollata, fino a comprendere l'angelo che reca la corona, così da introdurre una specifica iconografica. Affatto singolare è soprattutto l'invenzione del pastore inginocchiato in primo piano, colto di spalle mentre protende il pannolino, che ripete, così, il gesto significante della Vergine. Un pastore non in adorazione come di consueto, o intento a portare doni o all'intrattenimento, ma si potrebbe dire "cooperante", al modo di altri astanti che trovano ispirazione talvolta nell'amplificazione narrativa dei Vangeli apocrifi, come le figure della levatrice o degli artigiani al servizio della sacra famiglia⁸⁰.

Rimane aperto il quesito, che si aggiunge agli altri, se le varianti compositive e iconografiche - nella fattispecie quella di maggior perspicacia, anche spaziale, riguardante quest'ultimo pastore - siano dovute alla disinvolture interpretativa di Marascalchi, in ogni caso indubitabile, oppure risalgano al supposto prototipo di Polidoro a sua disposizione, prossimo e tuttavia diverso dalla pala dell'Altobasso. Un'ipotesi, quest'ultima, che si ritiene percorribile di preferenza.

In definitiva, quale che sia la soluzione ai problemi sulle modalità della conoscenza del modello di Polidoro, impresa ardua risolvere, la restituzione del dipinto palermitano aggiunge un motivo tra i più appassionanti per riconoscere ancora una volta, a Pietro de' Marascalchi, il merito di un'esperienza tra le meno allineate rispetto alla pur articolatissima evoluzione del manierismo veneto. Il pittore feltrino dimostra così di non avere referenti privilegiati e, se è indubbia e preponderante per lui la lezione di Jacopo Bassano, questa viene valorizzata secondo le prerogative migliori di una "doppia periferia", senza accademismi e senza sminuire l'intraprendenza conoscitiva individuale. È ora provato, una volta in più, che egli può aver guardato non necessariamente solo verso Venezia, bensì molto lontano e seguendo percorsi inaspettati, fino a intercettare eccezionalmente una declinazione di raffaellismo d'avanguardia come l'attraente invenzione, per ora attestata solo a Messina, dell'*Adorazione dei pastori* di Polidoro da Caravaggio.

¹ Tale espressione, divenuta celebre, è di M. BOSCHINI, *Breve Instruzione per intender in qualche modo le maniere degli Autori Veneziani*, in *Le ricche minere della pittura veneziana. Seconda impressione con nove aggiunte*, Venezia 1674, s. p.

² Olio su tela, 191 x 108 cm. Sul cartiglio apposto alla croce rustica retta dal Battista si legge la consueta scritta "ECCE AGNVS DEI". Si trova sul primo altare a destra dell'arcipretale di Santa Maria Annunziata, ricostruita negli anni trenta del secolo scorso.

³ La più antica menzione, come opera della "scuola di Tiziano", la riportava nell'alveo di quella sorta di pan-tizianismo della pittura cinquecentesca in area bellunese, cfr. O. MONTI, *Arte bellunese*, in 'Memoria della inaugurazione della ferrovia Belluno-Feltre-Treviso', Belluno, 10 novembre 1896, p. 34. Si veda quindi G. FIOCCO - M. C. DE FRANCESCHI, *Pietro de' Marescalchi detto lo Spada*, in 'Belvedere', 2, 1929, p. 213, fig. 17.

⁴ G. FIOCCO, *El maestro del Greco*, in 'Revista Española de Arte', 12, 1934, p. 20; ID., *El maestro del Greco*, version española de A. Vegue y Goldoni, Madrid 1934, pp. 6 segg. Non è menzionata nel profilo più completo dello studioso: G. FIOCCO, *Il pittore Pietro de' Mariscalchi da Feltre*, in 'Arte Veneta', I, fasc. I, 1947, pp. 37-41; fasc. II, 1947, pp. 96-107. La proposta è oggetto della recensione di G. BIASUZ, *Giuseppe Fiocco, El Maestro del Greco*, in 'Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore', VI, 38, 1935, pp. 639-640. Il confronto è ripreso da F. VALCANOVER in *Mostra d'Arte Antica. Dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo*, catalogo della mostra di Belluno a cura di F. Valcanover - G. Fiocco, Belluno 1950, p. 33. In proposito le osservazioni più convincenti sono di R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana dal Cinquecento*, Novara 1946, II, pp. XLIV-XLVI; ID., *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950, pp. 59-61. In quest'ultimo profilo lo studioso riscontra, nel pittore feltrino, anche "una sensibilità figurativa incoerente, oscillante, balenante di intuizioni e di compromessi". Sulla ricostruzione di Fiocco lo studioso si era già espresso in occasione di una nuova proposta attributiva in favore di Marascalchi, riguardante i tre scomparti di predella con *Storie di santo Stefano protomartire* dell'Accademia Carrara di Bergamo, già riferiti ad Andrea Schiavone e a Lorenzo Lotto. Cfr. R. PALLUCCHINI, *Una predella del Marescalchi*, in 'Belvedere', XII, 1934, 9-12, pp. 168-170. L'attribuzione definitiva a Gian Francesco Bembo spet-

tò in seguito a F. BOLOGNA, *Altobello Meloni*, in 'The Burlington Magazine', XCVII, 629, 1955, p. 244. Fece seguito la ricostruzione del complesso originario, per il percorso del quale basti qui il rinvio a F. FRANGI, in *La Collezione Cagnola. I. I dipinti dal XIII al XIX secolo*, a cura di M. Boskovits - G. Fossaluzza, Busto Arsizio (VA) 1998, pp. 164-166 cat. 44.

⁵ PALLUCCHINI, *La giovinezza...* cit. (nota 4), p. 60. Sulla fortuna critica di El Greco in quegli anni e il contesto in cui intervenne Fiocco si veda il contributo di E. M. DAL POZZOLO, *La giovinezza perduta di El Greco. Breve storia di una ricerca labirintica*, Verona 2015, pp. 65, 70-75. La tesi di Fiocco non ebbe seguito. Non era fissato con chiarezza l'arco temporale del primo soggiorno veneziano del pittore, mentre per il successivo doveva valere quello del 1573-'76 come era stato sostenuto da Cossío (M. B. COSSÍO, *El Greco*, Madrid 1908; ID., *Lo que sabe de la vida del Greco*, Madrid 1914). Il collegamento con Marascalchi è da ritenersi, in particolare, una conseguenza delle condivise tesi sulla partecipazione di El Greco alla scuola "periferica" di Jacopo Bassano che vedono sostenitori Zottmann (L. ZOTTMANN, *Zur Kunst der Bassan*, Strassburg 1908), lo stesso Cossío nei contributi sopra citati, Mayer (A. L. MAYER, *Greco und Bassano. Ein Beitrag zu ihren künstlerischen Beziehungen*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', VII, 1914, 6, pp. 211-214) e inoltre Willumsen (J. F. WILLUMSEN, *La jeunesse du peintre El Greco*, Paris 1927). Anche su tale questione si rinvia a DAL POZZOLO, *La giovinezza perduta...* cit. (nota 5), pp. 43-47.

⁶ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1934, 9/VII, pp. 135-136, 138, 143.

⁷ R. PALLUCCHINI, *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra di Venezia a cura di R. Pallucchini, Venezia 1945, pp. 91-92 cat. 101; ID., *I capolavori dei Musei Veneti*, catalogo della mostra di Venezia a cura di R. Pallucchini, Venezia 1946, pp. 135-137, catt. 235-244; R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, p. 27. L'interesse ad allestire una personale di Marascalchi nell'ambito della mostra del 1946 è chiarito dallo stesso PALLUCCHINI, *Musei e Mostre a Venezia*, in 'Arte Veneta', I, 1947, fasc. II, p. 149. Anche Feltre colse l'occasione per una raccolta di opere del pittore: *I pittori feltrini: Luzzo, Marescalchi, Turro*, catalogo della mostra di Feltre a cura di G. Biasuz, Feltre 1948; R. PALLUCCHINI, *La mostra di Feltre*, in 'Arte Veneta', II, 1948, pp. 171-172.

Aspetto molto dibattuto è quello della pala della *Pietà con i simboli della Passione e le sante Chiara e Scolastica* della chiesa di Santa Maria Assunta e San Bellino di Bassanello (Padova), località dalla quale Longhi traeva il fortunato *name piece*. Sulla questione è ancora utile ricorrere alla ricostruzione di F. ZULIANI, in *Dopo Mantegna*, catalogo della mostra di Padova a cura di L. Puppi, Venezia 1976, pp. 119-120. Si veda, tuttavia, la posizione che tiene aperta la possibilità dell'appartenenza a Marascalchi nel profilo delineato da R. PALLUCCHINI, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra di Venezia a cura di R. Pallucchini, Milano 1981, p. 55. Le ultime posizioni attributive e la discussione da queste suscitate si ricavano da Lucco (M. LUCCO, *Sul Luzzo, il Marascalchi e il Cinquecento a Feltre*, in 'Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore', LXVI, 291, 1995, pp. 114, 125 note 5-6); ID., "Foresti" a Venezia nel Seicento, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, Milano 2001, p. 487. Lo studioso aveva valorizzato in precedenza il riferimento di Longhi, al quale alcuni esiti pittorici sembravano "d'uno spagnolo del 1630, di un Alonso Cano in viaggio per il Veneto, non di un pittore morto nel Cinquecento", giungendo all'attribuzione a Diego Polo negli anni trenta del Seicento. A quest'ultimo Lucco riconosce, oltre la pala di Basanello, anche quella raffigurante *La Vergine con il Bambino in gloria e i santi Eusebio vescovo e Giovanni evangelista* della chiesa di Sant'Eusebio ad Angarano, presso Bassano del Grappa. Cfr. M. LUCCO, *Esercizi e divagazioni sul "Dopo Mantegna"*, in 'Paragone', XXVIII, 323, 1977, pp. 129-130; ID., *Una nuova opera del Bassanello, con qualche conseguente riflessione*, in 'Paragone', XXXVI, 419-421-423, 1985, pp. 236-242; ID., *La pittura del Seicento a Treviso e a Belluno*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1988, pp. 208-209. In occasione della mostra feltrina del 1994 si attesta su altra posizione Marinelli (S. MARINELLI, *Marascalchi, Flacco, fra Semplice*, in *Pietro de Marascalchi. Restauri studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra di Feltre, a cura di G. Ericani, Dosson (Treviso) 1994, pp. 217-230) che propone il nome di Fra Semplice da Verona. Al pittore cappuccino sono assegnate nell'occasione anche opere in verità spettanti ad Andrea Vicentino, autore dell'*Adorazione dei magi* del Museo di Castelvecchio di Verona, e a Pietro Malombra, al quale è riconosciuto in seguito il disegno dell'*Incoronazione della Vergine e santi francescani* di collezione privata, cfr. BERT W. MEIJER, *Per Pietro Malombra disegnatore e per Ascanio Spineda*, in 'Arte Veneta', 49, 1996, pp. 30-31 fig. 1.

⁸ F. VALCANOVER, in *Mostra d'Arte Antica...* cit. (nota 4), pp. 33-34, fig. 32; ID., *La mostra di Belluno*, in 'Arte Veneta', IV, 1950, p. 176; ID., *Indice fotografico delle opere d'arte della città e della provincia di Belluno*, Venezia 1960, p. 71. Dopo le mostre veneziane del 1945 e 1946 e il pronunciamento di Roberto Longhi (LONGHI, *Viatico per cinque secoli...* cit. [nota 7], p. 27), l'aggiornato profilo di Fiocco del 1947 trascurava la pala di Sedico per quanto in precedenza l'avesse ritenuta fondamentale. Cfr. G. FIOCCO, *Il pittore Pietro...* cit. (nota 4), fasc. I, pp. 34, 37-41; ID., fasc. II, pp. 96-107.

⁹ L'osservazione è valida a seguito della rettifica della seriazione cronologica delle opere prospettata da Fiocco. La componente alla Schiavone subentrerebbe in Marascalchi negli anni sessanta; all'altezza degli avvisi del pittore feltrino nei primi anni quaranta non erano ancora giunte le opere bellunesi di Schiavone. Per l'attività di quest'ultimo nel Bellunese e la cronologia si rinvia a P. ROSSI, *La presenza di Andrea Schiavone nel Bellunese*, in *Pietro de Marascalchi...* cit. (nota 7), pp. 175-185.

¹⁰ B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, London 1957, I, p. 111. R. PALLUCCHINI, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *Da Tiziano a El Greco...* cit. (nota 7), p. 54.

¹¹ V. SGARBI, *Pietro de Mariscalchi*, in *Da Tiziano...* cit. (nota 7), p. 208; ID., *Pietro de Mariscalchi*, in *The Genius of Venice 1500-1600*, catalogo della mostra di Londra a cura di J. Martineau - C. Hope, London 1983, p. 184; ID., *Il genio di Venezia: 1500-1600*, in 'FMR', 18, 1983, pp. 26-27.

¹² Rientra nel gruppo delle espunte di Sgarbi, oltre la pala di Sedico, anche la *Sacra famiglia, san Girolamo e san Vittore* segnalata da FIOCCO, *Pietro de' Marescalchi...* cit. (nota 3), p. 212, fig. 11, presso la collezione Menegoni di Roma, ora di ubicazione ignota. È da confermare a Marascalchi come sostiene, tra gli altri, Lucco (M. LUCCO, *Il Cinquecento*, in *Le pitture del Santo di Padova*, Vicenza 1984, p. 171) che ne sposta la datazione da opera giovanile agli anni 1565 - 70. Cfr. M. C. BAGOLAN, *Pietro Marescalchi 1522?-1589*, Cornuda (Treviso) 1993, pp. 180-182 cat. 32, fig. 32, con bibliografia e fortuna critica.

È annoverata la modestissima *Sacra famiglia e santa Caterina d'Alessandria* della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia, anch'essa già assegnata da FIOCCO, *Pietro de' Marescalchi...* cit. (nota 3), p. 214, fig. 21. Cfr. BAGOLAN, *Pietro Marescalchi...* cit. (nota 12), p. 205, cat. A14. LUCCO, *Il Cinquecento...* cit. (nota 12), p. 171, propone un accostamento a Damiano Mazza che non è sostenibile in base alla ricostruzione del catalogo, per il quale si consenta il rinvio a G. FOSSALUZZA, *Tra i "discepoli" di Tiziano: Damiano Mazza e il soffitto della Scuola dei Sartori*, in 'Studi Tizianeschi', VI-VII, 2011, pp. 97-116.

Tali opere erano collegate al citato dipinto di provenienza bellunese ora alle Gallerie dell'Accademia, per il quale si veda S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del sec. XVI*, Roma 1962, p.148, cat. 239, come Girolamo Muziano.

Nel formulare la personale soluzione Sgarbi si avvaleva della concomitante proposta di Lucco (M. LUCCO, *Opere d'arte del Convento Antoniano*, in *Sant'Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto, la sua città*, catalogo della mostra di Padova a cura di G. Gorini, Padova 1981, pp. 46-48 cat. 25) che aggregava un corpus di opere sotto il nome di "Hieronimo bellunese", pittore "partito da una costola" di Marascalchi, discusso a proposito della modesta tavola raffigurante la *Madonna con il Bambino tra i santi Paolo e Pietro* del Convento Antoniano di Padova. Si tratta di una soluzione aggiornata in seguito in un primo profilo della maturità di Girolamo Denti sopra ricordato. Cfr. LUCCO, *Il Cinquecento...* cit. (nota 12) pp. 171-174. Nel frattempo chi scrive proponeva alcuni dati documentari sulla giovinezza di Denti e una prima opera significativa datata circa al 1540, destinata a essere accolta ma a rimanere isolata nel suo catalogo. Si tratta della pala raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Rocco e Sebastiano* eseguita per il nobile Bonetto Sarcinelli che vi è ritratto, ancora conservata presso la cattedrale di Ceneda (Vittorio Veneto). Una sorta di incunabolo del pittore la cui attribuzione si ritiene supportata a sufficienza da documenti, nonostante l'assegnazione di Ridolfi (C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte* (1648), ed. a cura di D. von Hadeln, 2 voll., Berlin 1924, I, p. 202) a Naldino da Murano. Cfr. G. FOSSALUZZA, *Per Ludovico Fiumicelli, Gian Pietro Meloni e Girolamo Denti*, in 'Arte Veneta', XXXVI, 1982, pp. 139-141; ID., in *Un Cinquecento inquieto. Da Cima da Conegliano al rogo di Riccardo Perucolo*, catalogo della mostra di Conegliano a cura di G. Romanelli - G. Fossaluzza, Venezia 2014, pp. 180-182. Le novità su Denti di Lucco confluivano poi nel più ampio profilo di S. CLAUT, *All'ombra di Tiziano: contributo per Girolamo Denti*, in 'Antichità Viva', 5-6, 1986, pp. 19-20. Per un consuntivo sui successivi apporti, qualche rettifica riguardo a conflitti attributivi fra Bordon e Denti e per altre novità si rinvia a G. FOSSALUZZA, *Francesco Frigimelica inconsueto e una "variazione sul tema" da Paris Bordon*, in 'Archivio Storico di Belluno, Feltrino e Cadore', LXXIX, 337, 2008, pp. 181-185.

¹³ Senza giungere a concrete alternative interviene in proposito M. LUCCO, *Belluno e Feltre*, in *Itinerari per il Veneto. Guide de l'Espresso, Veneto (esclusa Venezia)*, a cura di C. Semenzato - N. Pozza, Roma 1983 p. 347: Marascalchi; ID., *Il Cinquecento...* cit. (nota 12), 1984, p. 171: no Marascalchi, no Denti, ma problema attributivo aperto. Si esprime altresì S. CLAUT, *Novità, divagazioni e note su Pietro Marascalchi*, in 'Arte Veneta', XXXVIII, 1984, p. 46: esclude la paternità di Denti e ravvisa la "identità" - si evince figurativa - tra la santa Caterina d'Alessandria di Sedico e la sant'Elena della tavola raffigurante *L'Eterno Padre in gloria e Cristo alla colonna tra san Rocco e sant'Elena (Pala della Trinità)* con sigla "PMP" della chiesa cattedrale di San Pietro Apostolo di Feltre. Sul dibattito riguardante l'attribuzione al primo Marascalchi di quest'opera si rinvia alle più recenti posizioni compendiate nella nota 58.

Una semplice menzione della pala di Sedico come Marascalchi è di L. BENTIVOGLIO, *Sedico e la sua storia. Appunti, a cura della Parrocchia di santa Maria Annunziata*, Sedico (Belluno) 1984, p. 34. Ritorna sulla questione in una scheda specifica S. CLAUT, *Opere d'arte della Pieve di Santa Maria di Sedico*, in *Sedico e la sua chiesa*, Belluno 1989, p. 57. Allo studioso "l'opera pare un'esercitazione accademica di gusto chiaramente manieristico, forse d'ambito veronesiano verso il terzo quarto del secolo XVI", pertanto propone l'assegnazione ad anonimo operante in tale fase. Ritornano sul parere originario di Fiocco M. C. BAGOLAN, *Pietro Marascalchi...* cit. (nota 12), pp. 202-204, cat. A.12: con fortuna critica, Pietro Marascalchi circa 1560?; G. ERICANI, in *Pietro de Marascalchi...* cit. (nota 7), pp. 278-279, cat. 49: nota un nitore tipico della pittura veronese, coglie caratteri morelliani riconducibili a Marascalchi, sull'attribuzione a quest'ultimo persiste dubbiosamente. Si veda anche T. CONTE, *La pittura del Cinquecento in Pro-*

vincia di Belluno, Milano 1998, pp. 194-195: artista del XVI secolo. Stigmatizza il riferimento a Marascalchi fondato su basi morelliane S. CLAUT, *Marascalchi Pietro*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano 1999, p. 1305.

¹⁴ Risulta iscritto alla Fraglia veneziana dei pittori dal 1598 e fino al 1639. Cfr. E. FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, pp. 151, 165, 166, 176.

Le precisazioni sulla prima fase veneziana, soprattutto di natura documentaria, sono merito di M. HOCHMANN, *Hans Rotenhammer and Pietro Mera: two northern artists in Rome and Venice*, in 'The Burlington Magazine', CXLV, 1206, 2003, pp. 643-644, *speciatim* 643 doc. 2. Le due testimonianze messe agli atti sul suo stato libero in vista del matrimonio, riportate a seguito di un documento del 4 luglio 1598, consentono di fissarne l'arrivo a Venezia nel 1593 circa, all'età di quindici o sedici anni e di stabilire la data di nascita a "Otrrest" (?) nel 1577 o 1578. Il soggiorno a Roma la cui durata varia, secondo le testimonianze, dai cinque ai sei mesi, o dai due ai tre mesi, si può fissare nel 1596 circa.

La tesi che Mera possa aver compiuto i cinque anni di garzonato presso Palma il Giovane è sostenuta in B. W. MEIJER, *Pietro Mera e le Metamorfosi di Ovidio*, in *L'Arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2000, p. 275; ID., *Dipinti fiamminghi nelle Pinacoteca Tosio Martinengo*, in *Da Raffaello a Ceruti*, catalogo della mostra di Brescia a cura di E. Lucchesi Ragni - R. Stradiotti, Conegliano (Treviso) 2004, p. 28.

¹⁵ Venezia, Archivio di Stato, *Notarile, Testamenti*, Pietro Bracchi, busta 180, n. 1075. Pubblicato il 13 febbraio 1644 m. v. Il testo è integralmente trascritto da L. PUPPI, *Documenti inediti per la pittura veneta del Seicento: Pietro Mera*, in 'Bollettino dei Musei Civici veneziani', XIII, 1968, pp. 29, 30-31 doc I.

¹⁶ L'amicizia fra Antonio Vassillacchi detto l'Aliense e Mera che fu ritratto dal maestro greco è documentata da RIDOLFI, *Le Maraviglie...* cit. (nota 12), p. 217.

Per il profilo di Mera il più approfondito saggio di riferimento, con bibliografia precedente, è quello sopra citato di MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 14), pp. 275-283. Si tenga conto delle schede di A. BERTON, in *Fiamminghi. Arte fiamminga e olandese del Seicento nella Repubblica Veneta*, catalogo della mostra di Padova a cura di C. Limentani Viridis - D. Banzato, Milano 1990, pp. 34 cat. 1; E. ANNOVAZZI, in *Fiamminghi. Arte...* cit. (nota 16), p. 66 cat. 17, 68 cat. 18. In precedenza un profilo significativo è quello di T. H. FOKKER, *Werke niederländischer Meister in dem Kirchen italiens*, Haag 1931, pp. 40-42. Seguono i contributi o profili di G. T. FAGGIN, *Pietro Mera: un paesaggio*, in 'Arte Veneta', XXVIII, 1964, pp. 172-173; G.M. PILO, in C. DONZELLI - G. M. PILO, *I pittori del Seicento Veneto*, Firenze 1967, pp. 285-286; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, I, pp. 82-83. Si aggiunge la seguente tesi di laurea: T. RAGUSA, *Pietro Mera detto il Fiammingo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, A. A. 1974-1975.

¹⁷ L'iterazione è già rilevata da CLAUT, *Opere d'arte...* cit. (nota 13), p. 57.

¹⁸ La postura del Battista e lo studio anatomico hanno qualche assonanza, ad esempio, con le immagini di Cristo della *Mistica fontana* di Crispin de Passe del 1575 incisa da Johan Sadeler I e della *Ascensione* di Maarten de Vos incisa anch'essa da Sadeler. Cfr. F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Woodcuts, Etchings and Engravings ca. 1450-1700*, Amsterdam 1980, XXI, p. 125 no. 268; vol. XXII, pp. 131 no. 268, 157 no 462; *The illustrated Bartsch. Johann Sadeler I*, 70, part 2 (Supplement), edited by I. DE RAMAIX, New York 2001, pp. 16, 18 no. 232; pp. 307, 310 no. 432.

Il caso più clamoroso di applicazione di tale metodo del recupero inventivo riguarda, ben più tardi, la pala di *San Teodoro martire in gloria* della chiesa di San Salvador a Venezia che sostituisce quella commissionata a Simon Vouet nel 1627, acquistata dalle collezioni reali di Dresda nel 1731, ora alla Gemäldegalerie. Sulla ricostruzione della vicenda si rinvia a LUCCO, *"Foresti" a Venezia...* cit. (nota 7), pp. 496-497.

¹⁹ Nonostante la derivazione della postura, non si rinviene nulla che possa dirsi tizianesco, neppure riguardo la santa Caterina d'Alessandria che Claut (CLAUT, *Opere d'arte...* cit. [nota 13], p. 57) collega a moduli del Tiziano maturo.

²⁰ Olio su tela, 176 x 122 cm. Reca l'iscrizione: "1607/ PIETRO DE/ (M)EILA FI(A)M(EN)GO/PINCIT VENETIIS". Per le menzioni antiche e i rilievi dell'iscrizione si rinvia a F. NORIS, *Presenze straniere*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, II, Bergamo 1984, pp. 383, 397 cat. 6, 399 fig. 4; si rinvia a *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collection, II. Lombardy*, 2, a cura di G. Jansen - B. Meijer - P. Squellati Brizio, Firenze 2002, p. 76 cat. 504, con bibliografia; Laura Paola GNACCOLINI, *Una traccia per le presenze "foreste" in Val Sabbia tra XV e XVIII secolo*, in *Dal Moretto al Ceruti. La pittura in Valle Sabbia dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra di Sabbio Chiese a cura di C. Sabatti, Sabbio Chiese (Brescia) 2002, p. 40. Si veda inoltre G. FOSSALUZZA, *Identificazione di Pase Pace e appunti sulle "Sette maniere" della pittura veneziana nel Bergamasco e all'Accademia Carrara*, in *Pase Pace: un pittore veneziano nel periodo delle "Sette maniere". Scoperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra di Bergamo a cura di A. Pacia, Cinisello Balsamo (Milano) 2013, p. 81. L'osservazione che qualifica i paesaggi del Pozzoserrato è quella ben nota di RIDOLFI, *Le Maraviglie...* cit. (nota 12), p. 93.

²¹ Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. CL. IV, n. 116. Sullo zoccolo di un gradino della *Presentazione di Gesù al tempio* si legge: "P. D. Mera F. 1603". Cfr. R. BRATTI, *Notizie d'arte e di artisti*, 'Nuovo Archivio Veneto', XXX, 1915, p. 37; A. PERIS-

SA, in *Scuole di arti e mestieri e devozione a Venezia*, Venezia 1981, p. 108 fig. 138; MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), pp. 276, 281 nota 9; P. ELEUTERI, in B. VANIN - P. ELEUTERI, *Le mariegole della Biblioteca del Museo Correr*, Venezia 2007, pp. 81-82 cat. 116, fig. 26. Su un foglio di guardia la nota autografa di Cicogna segnala l'Annunciazione descritta in *Catalogo di quadri esistenti in casa del signor D.n Giovanni D.r Vianelli canonico della cattedrale di Chioggia*, Venezia 1790, p. 121. Per le notizie su Mera si fa rinvio a Boschini e Zanetti e si osserva come non ne parli P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura, e architettura: nel quale sotto brevità si descrivono le notizie dei suddetti artefici antichi, moderni, e viventi, cifre, e tempi nei quali fiorirono*, Bologna 1704. La voce compare, infatti, in P. A. ORLANDI - P. GUARIENTI, *Abecedario pittorico contenente le notizie de' professori di pittura, scultura, ed architettura del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi. In questa ed. corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia 1753 p. 428. In proposito si veda M. MAGRINI, *Giunte all'abecedario pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi compilate dal conte Giacomo Carrara*, in 'Saggi e Memorie di Storia dell'Arte', 19, 1994, p. 292.

D'interesse è la nota seguente di Cicogna: "Germano Prosdocimi pittore-miniatore de nostri tempi mi ha detto oggi 4 aprile 1867 che non vide altre miniature come queste che rechino il nome del miniatore ch'è Pietro Mera fece 1603. Sembra che i pittori di quadri o tele sdegnassero di sottoporre il loro nome a un piccolo lavoro come erano quelli ignoti delle così dette mariegole, cioè matricole".

²² Riguardo la *Circoncisione* ispirata da quella di Dürer sono note più traduzioni di Johan Sadeler I e una di Johan Sadeler II, cfr. HOLLSTEIN, *Dutch and Flamish Woodcuts, Etchings and Engravings ca.1450-1700*, Rotterdam 1996, XLIV, pp. 64-65, no. 260; Id., XLV, p. 108 Pl. 260; *The illustrated Bartsch. Johann Sadeler I*, vol. 70, Part I (Supplement), edited by I. DE RAMAIX, New York 1999, pp. 153-154 no. 134, no. 134 C3. La versione incisa da Crispin de Passe è databile al 1595. Riguardo la *Presentazione al tempio* cfr. HOLLSTEIN, *Dutch and Flamish Woodcuts...* cit. (nota 22) 1995, XLIV, p.65 no. 262; Id. 1995, p. 108, Pl. 262; *The illustrated Bartsch...* cit. (nota 22), pp. 156-157, cat. 136. Ma si veda anche la versione con il reggicero in primo piano di Johan Sadeler I e Aegidius Sadeler I, *ibidem*, vol. 70, part 4 (Supplement), edited by I. DE RAMAIX, New York 2003, pp. 127-128 cat. 096.

²³ Per un confronto con il Pozzoserrato "di figura" si consenta il rinvio al catalogo formulato e vagliato da chi scrive. Cfr. G. FOSSALUZZA, *Gli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano*, Conegliano 2005, pp. 375-403. Si tenga conto inoltre delle nuove significative acquisizioni trevigiane della metà degli anni novanta illustrate in G. FOSSALUZZA, *I dipinti della chiesa di San Gregorio Magno. Temi d'arte trevigiana dal Quattrocento al primo Ottocento*, in *La chiesa di San Gregorio Magno a Treviso. Ricerche, studi e restauri*, a cura di R. Secco, Zero Branco (Treviso) 2011, pp. 146-147 figg. 102-103, 156-157.

²⁴ Olio su tela, 30,48 x 43,18 cm. Cfr. *Old Master Paintings*, Sotheby's, London, 17th April, 1991, lotto 119. Reca l'iscrizione: "PIETRO/MERA/1601/VENETIA". Citata anche da A. CRAIEVICH, in *Istria Città Maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di G. Pavanello - M. Walcher, Mariano del Friuli (Gorizia) 2001, p. 68. Il confronto si istituisce in questa occasione con l'olio su rame, 45,72 x 38,10 cm, anch'esso datato e firmato, presentato in *Old Master & Modern Art*, Million & Associates, Paris, December 3, 2001, lotto 51.

²⁵ P. L. FANTELLI, *Pietro Mera nel padovano*, in 'Padova e la sua provincia', XXIV, 11/12, 1978, pp. 40 fig. 1, 42 nota 6. Da ricordare che è perduta la pala degli *Apostoli* della chiesa veneziana dedicata ai Santi Apostoli della quale fanno menzione PALLUCCHINI, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *Da Tiziano a El Greco...* cit. (nota 7), p. 82, e NORIS (NORIS, *Presenze straniere...* cit. [nota 20], p. 383) perché risulta datata 1603 sulla scorta di Moschini (G. A. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, Venezia 1815, I, p. 654) ripreso da FOKKER, *Werke niederländischer...* cit. (nota 16), p. 40. Per la tela (63 x 75 cm) delle gallerie veneziane si rinvia a MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia...* cit. (nota 12), p. 139 cat. 222; PALLUCCHINI, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *Da Tiziano a El Greco...* cit. (nota 7), pp. 82-83; C. LIMENTANI VIRDIS, *Nota intorno al Pozzoserrato ed altri flandroveneti, con alcune aggiunte e proposte*, in *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, atti del seminario di Treviso a cura di S. Mason Rinaldi - D. Luciani, Asolo (Treviso) 1988, p. 107. La versione in collezione privata, a cui fa riferimento senza chiosa alcuna la studiosa, è probabilmente da identificare con quella documentata presso la Fototeca Fiocco dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione G. Cini di Venezia la cui soluzione ideativa è affatto diversa. Si caratterizza per l'episodio dell'angelo che tiene l'ombrellino processionale, per gli elementi che popolano il paese tra cui il pastore con gregge e due conigli. A giudicare dalla riproduzione i caratteri tipologici sono in via generale coincidenti, la stesura risulta invece più compendiarica, forse a motivo delle dimensioni molto ridotte dell'opera. Non si trova pertanto quel carattere "calligrafico" tipico, per cui l'attribuzione si conferma in via dubitativa in attesa della ricomparsa dell'opera.

Si segnalano altresì due dipinti su rame assegnati a Mera da Dal Pozzolo, (E. M. DAL POZZOLO, *Su un pregevole quadro d'autore a Montagnana*, in 'Padova e il suo territorio', XI, 59, 1996, p. 17): *Assunzione della Vergine*, 66 x 38 cm. Cfr. *Catalogue of Fine Old Master Paintings*, Sotheby's & Co., London, 14 May 1975, p. 31, lotto 123, come Palma il Giovane, non riprodotto; *Battesimo di Cristo*, 30,5 x 23,5 cm. Cfr. *Pictures by Old Masters*, Christie's, London, January 31, 1975, p. 14 lotto 87, come Mera, non riprodotto.

Nel catalogo delle opere attribuite figura, quale riferimento per i caratteri tipologici dell'ambientazione, il *Paesaggio con*

caccia al cervo della Galleria Palatina di Palazzo Pitti a motivo dell'erronea didascalia della pubblicazione di FAGGIN (*Pietro Mera...* cit. [nota 16], p. 172 fig. 206). Lo studioso, in realtà, scelse il dipinto per testimoniare i caratteri alla Paul Brill delle ambientazioni di Mera. Il dipinto fiorentino è infatti firmato da Brill e datato 1595. Cfr. M. CHIARINI, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, II. Catalogo*, a cura di M. Chiarini - S. Padovani, Firenze 2003, p. 99 cat. 136 a-b.

Rimane problematica l'attribuzione della tela (55 x 114 cm) dell'*Andata a Emmaus* del Museo Civico di Padova (inv. 543). Non hanno riscontro i modi esecutivi delle figure e il paesaggio non è inequivocabilmente caratterizzato. Sulla questione che chiama in causa, in alternativa, Gillis van Coninxloo o un appartenente alla sua cerchia basti il rinvio a E. ANNOVAZZI, in *Fiamminghi...* cit. (nota 16), p. 66 cat. 17; M. PIETROGIOVANNA, in *Ponentini e foresti. Pittura europea nelle collezioni dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra di Padova a cura di C. Limentani Virdis - D. Banzato, Roma 1992, p. 67 cat. 17.

Il rame con *Giacobbe e il gregge* della collezione abbaziale di Praglia non si ritiene attribuibile a Mera sulla scorta del confronto con i citati dipinti su rame raffiguranti *Pan e Siringa* di Firenze, Boston e Vercelli. In proposito si rinvia alla ricostruzione della fortuna critica e osservazioni di ANNOVAZZI, *Fiamminghi...* cit. (nota 16), p. 68 cat. 18. Potrebbe essere presa in considerazione una datazione più tarda, nel secondo decennio. A questa fase di maggior avvicinamento ai modi palmeschi appartiene con sicurezza il coperchio di spinetta con la rappresentazione di *Diana e Atteone* (olio su tavola sagomata, 86 x 179 cm) già in collezione Italo Brass di Venezia con la paternità di Rottenhammer, poi sul mercato antiquario fiorentino come cerchia di Paolo Fiammingo, infine in quello torinese come Pietro Mera, cfr. *Catalogo di dipinti antichi - comprendente Gaspar van Wittel ed altri dipinti del secolo 19. e 20.*, Sotheby Parke Bernet Italia, Firenze, 22-23 ottobre 1976, lotto 82; *Gilberto Zabert millenovecentottantasei*, Torino 1986, cat. 7. È assegnato al pittore fiammingo da MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), pp. XXVI ill. 7, 279.

Sono i dipinti su rame e quelli devozionali di piccole dimensioni ad aver conosciuto il maggiore interesse attributivo. Il *Caino che uccide Abele* della Galleria abbaziale di Praglia realizzato su pietra di paragone è assegnato a Mera negli inventari settecenteschi, tale paternità trova conferma in SPIAZZI, *La pinacoteca dell'abate*, in *L'Abbazia di Santa Maria di Praglia*, Cinisello Balsamo (Milano) 1985, p. 128, fig. 118, che indica nella tela del 1603 di Palma il Giovane per il Duomo di Salò il prototipo. L'interpretazione, in tutti i casi, è assai libera. La datazione proposta è posteriore al 1611, data della *Flagellazione* appartenente alla stessa collezione.

La tavola (52 x 67 cm) della *Cena in Emmaus* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, non proviene dall'ambito benedettino padovano, come affermato in passato, bensì dalla chiesa di Santa Giustina di Venezia. Lo segnala E. NOÈ, in *Incontrarsi a Emmaus*, catalogo mostra di Padova a cura di G. Mariani Canova - A. M. Spiazzi - C. Valenziano, Padova 1997 pp. 175-176, cat. 13. Lo studioso ravvisa l'identità di mano nel *Cristo fra i dottori* delle stesse dimensioni che ne condivide la provenienza ed è ugualmente pervenuto alle gallerie veneziane. Sono colte affinità stilistiche nell'*Ultima cena* proveniente da Santa Maria del Pianto, deposito delle gallerie veneziane (dove figura con il numero di inventario 968) presso la Camera dei deputati nel Palazzo di Montecitorio. Per queste opere si rinvia anche a MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia...* cit. (nota 12), pp. 139 cat. 223; cat. 224. Si condivide l'osservazione di Noè circa la mancata corrispondenza stilistica con le opere sicure di Mera. Dal Pozzolo (DAL POZZOLO, *Su un pregevole...* cit. [nota 25], p. 17) aggiunge al catalogo di Mera un *San Giovanni Battista nel deserto* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze, inv. 1890 n. 1390 (come Palma il Giovane), olio su rame, 22 x 17 cm.

Non si ravvisano i requisiti stilistici per confermare l'attribuzione a Mera della *Predica di san Giovanni Battista* in collezione privata ungherese. Cfr. M. MOJZER, *Vier italienische spärenaissance-frühbarock Gemälde in der Ungarischen Nationalgalerie*, in 'Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae', XXXIV, 3-4, 1989, pp. 100 Abb.4, 101, [102 nota 13, non edita].

Alla luce delle verifiche effettuate del corpus di Mera e del rinvenimento dell'esemplare già Lichtenstein, qui di seguito illustrato non può trovare conferma l'attribuzione in fase giovanile del rame dell'*Adorazione di pastori* dell'Accademia Carrara di Bergamo, cfr. FOSSALUZZA, *I dipinti della chiesa...* cit. (nota 23), p. 81 fig. 43.

²⁶ Olio su rame, 60 x 31 cm. L'iscrizione in basso a destra è leggibile al modo seguente: "PIETRO MERA /FIA[men] GO [fecit] / [15] (...). Il cartiglio recato dagli angeli reca l'iscrizione "GLORIA IN ALTISSIMIS DEO". Il dipinto è presentato nel seguente catalogo d'asta: *Kinsky Kunst Auktionen*, Wien, November 25, 2014, lotto 801. Figura in *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*, Wien 1873, pp. 116-117 cat. 1019; *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*, Wien 1885, cat. 173. Non menzionato nel successivo catalogo di A. KRONFELD, *Führer durch die Fürstlich Liechtensteinische Gemäldegalerie in Wien*, Wien 1927. È elencato in voce redazionale, *Mera, Pietro*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, a cura di H. Vollmer, XXIV, Leipzig 1930, p. 405. Il problema suscitato dall'iscrizione è considerato da Faggini (FAGGIN, *Pietro Mera...* cit. [nota 16], pp. 172-173, nota 2) e discusso per la sua incongruità da PUPPI, *Documenti inediti...* cit. (nota 15), pp. 28-29; HOCHMANN, *Hans Rottenhammer...* cit. (nota 14), p. 642 nota 22.

²⁷ Ipotizzata con la giusta cautela del caso da Mejer (MEIJER, *Pietro Mera...* cit. [nota 15], p. 275). Per un quadro d'assieme sui pittori neerlandesi operanti a Venezia qui citati si rinvia al saggio di B. W. MEIJER, *A proposito della Vanità della ricchezza di Ludovico Pozzoserrato*, in *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato...* cit. (nota 25).

²⁸ Le occasioni in cui Mera desume da Palma sono puntualmente considerate in MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), pp. 275-276.

Il caso più rilevante proposto dallo studioso è quello del rame (28 x 36 cm) della *Predica di san Giovanni Battista* del Musée des Beaux-Arts di Besançon (inv. 843.37) la cui composizione è dedotta dal telero di Palma del 1590 circa ora dell'Indiana University Art Museum di Bloomington, cfr. MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), pp. XXV, 275, 280 nota 4 fig. 1.

Non ha attinenza con Mera un'altra versione con aggiunte presa in considerazione dallo studioso, cfr. *Importanti dipinti antichi*, Finarte, Milano 1988, asta 641, lotto 73, come Paolo Fiammingo.

Nella fase tarda mostrano citazioni palmesche quanto a invenzione e tipologie - con riguardo alla ricca produzione dei primi anni venti - i teleri ora nel coro conventuale della chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia: quello rappresentante *La Vergine Maria che porge il Bambino a san Francesco e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, con un committente in adorazione* e quello, con ogni probabilità attribuibile a Mera, con *San Francesco chiede l'intercessione della Vergine Maria per un'inferma*.

²⁹ La lettera di Benedetto Pucci (1540-1621) al Palma, come pure le due all'amico Mera, sono opportunamente valorizzate in MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), pp. 275-276, 280 note 4 e 6. Lo studioso fa riferimento alla seguente edizione: B. PUCCI, *Nuova Idea di lettere*, Venezia 1627. Quella di cui si avvalgono per la riedizione G. C. BOTTARI - S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura, scritte da più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano 1822, IV, pp. 15-16.

Si ritiene utile precisare la data d'invio di tale lettera il 20 novembre 1611, come riportato in un'edizione precedente dell'epistolario, cfr. B. PUCCI, *Lettere Con varii concetti sententiosi di Cornelio Tacito, et altri / d. Benedetto Pucci reviste, riformate nuovamente dall'Autore già dedicate all' Illustrissimo Signor Luigi Zerbinati maestro di campo nella Marca per N. S. Paolo Papa Quinto*, Venezia 1616, p. 50.

Tra le lettere editate da Pucci, precisamente con le esemplificazioni di lettere di negozi, si trova quella del cardinale Luigi d'Este a Mera finalizzata a sollecitare l'esecuzione del quadro raffigurante san Francesco d'Assisi, con questi termini: "corrisponderete alla fama ch'avete già acquistata fra i nobili pittori". L'interesse aggiuntivo sta nel fatto che tale lettera figura già nella silloge edita nel 1608, pertanto è un'attestazione relativamente precoce del riconoscimento tributato al pittore. Cfr. B. PUCCI, *L'idea di varie lettere usate nella secretaria d'ogni principe, e signore con diversi principii concetti, e fini di lettere missive pronti da servirsene a luogo, e tempo. Aggiuntovi una breue, e facile regola dell'ortografia nella lingua volgare*, Venezia 1608, p. 113. Anche questa è tra le lettere di nuovo editate in BOTTARI - TICOZZI, *Raccolta di lettere...* cit. (nota 29), p. 14. Il cardinale d'Este ricevette la berretta cardinalizia nel 1566 e morì nel 1586, pertanto la lettera è solo un modello epistolare e non ha valenza storica diretta. Benedetto Pucci si qualifica come suo creato, essendone stato il segretario per diciotto anni come meglio specifica nella dedicatoria al cardinale Alessandro d'Este dell'edizione delle lettere data alle stampe nel 1621. Cfr. B. PUCCI, *Della nuova idea di lettere usate adesso nelle segreterie de' Principi e Signori: In questa nostra Sesta, & Vltima Impressione arricchita, & ampliata il doppio Libro Quarto nel quale oltre molte nuove Lettere Missive e Risponsive sotto diversi cap.; vi è vna scelta di concetti cavati da Cornelio Tacito*, ed. Venezia 1621. Ne deriva in passato l'erronea indicazione di Luigi d'Este o di Alessandro d'Este quali committenti di Mera, cfr. J. K. NAGLER, *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1840, X, p. 184; N. HYMANS, *Mera Pierre*, in *Biografie nationale Belgique*, XIV, Bruxelles 1897, coll. 368-369; A. VON WÜRZBACH, *Niederländische Künstlerlexikon*, Wien-Leipzig 1910, II, p. 145.

Maggiore rilevanza per la cronologia delle più importanti commissioni pubbliche veneziane di Mera, per quanto si tratti di opere perdute, assume il fatto che le celebrate pale per la chiesa di San Nicolò del Lido e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* del Refettorio monastico commissionategli dall'abate Angelo Grillo, noto poeta, rientrano nell'arco temporale che va dagli inizi del 1612 al 1616 in cui egli assume tale ministero. Su di esse ("ultimamente poste") si pronuncia in termini laudativi in una sua lettera edita nel 1619 da B. PUCCI, *Della nuova idea di lettere usate adesso nelle segreterie de' Principi e Signori: In questa nostra Sesta, & Vltima Impressione arricchita, & ampliata il doppio Libro Quarto nel quale oltre molte nuove Lettere Missive e Risponsive sotto diversi cap.; vi è vna scelta di concetti cavati da Cornelio Tacito*, ed. Venezia 1619, pp. 355-356. Sull'abbaziato di Grillo a Padova e a Venezia cfr. L. MATT, *Grillo, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 59, 2002, pp. 445-448.

³⁰ MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), pp. 275 segg. I rapporti con Rottenhammer sono ricordati anche da T. FUSENIG, *Rottenhammers Einfluss auf die Malerei*, in *Hans Rottenhammer. Begebrt, Vergessen, neu Entdeckt*, catalogo della mostra a cura di H. Borggreffe - M. Bischoff - T. Fusenig, München 2008, p. 83.

Per un confronto con Rottenhammer si tenga conto anche dell'esito stilistico del piccolo rame raffigurante *Sant'Orsola* delle civiche raccolte vicentine per la cui lettura stilistica si rinvia a M. LUCCO, in *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di M. E. Avagnina Gostoli - M. Binotto - G. C. F. Villa, Milano 2003, pp. 405-406 cat. 236.

La fortuna di questo genere è attestata, ad esempio, dalla presenza di ben quattro "quadretti" nella collezione di Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, ultimo duca di Mantova, come risulta dall'inventario redatto presso il palazzo in Santa Sofia a Venezia nel 1709, alla cui stesura partecipa Nicolò Cassana. Verona, Archivio di Stato, Antico Archivio del Comune, Registro 609, *Inventario de' mobili et altri effetti di ragione del quondam Duca di Mantova dal 1 gennaio 1708 (m. V.) al 15 aprile 1709*, c. 105. Cfr.

Lettere ed altri documenti intorno alla storia della pittura: raccolta di quadri a Mantova nel Sei-Settecento: Galleria Gonzaga del ramo principale, Galleria Gonzaga del ramo di Vescovado, Galleria Canossa, Monzambano (Mantova) 1976, p. 66; L. ANELLI, *Pietro Bellotti (1625 - 1700)*, s.l., 1996, p. 73 nota 32; R. PICCINELLI, *Collezionismo a corte. I Gonzaga Nevers e la "superbissima galleria" di Mantova (1637-1709)*, Firenze 2010, pp. 390 cat. 1124, cat. 1125. In tal caso i soggetti sono sacri: *Assunzione e Incoronazione di Maria, Presepio e Strage degli innocenti*. Era in possesso di suoi rami anche il mercante di drappi Giovanni di Fiandra abitante in San Giovanni Laterano a Venezia come risulta dall'inventario del 1651, cfr. I. CECCHINI, *Forme dello scambio. I circuiti del mercato artistico*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, Milano 2001, p. 761 nota 25.

Il collezionista e mercante Domenico Gambato risulta possedere altri piccoli dipinti di diversa tipologia e tecnica: un quadretto in forma di pala con la Madonna, un San Francesco su rame, una testa su tavola di formato circolare, inoltre "due ovadini di pietra del tocho con Cristo e la Vergine", come si legge nell'inventario del 1705. Cfr. I. CECCHINI, *Domenico Gambato*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean - S. Mason, Venezia 2007, p. 275.

Cicogna (A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia 1853, VI, p. 553) riferisce l'elenco degli autori dei dipinti inventariati nel Seicento in casa del conte Filippo Nani Mocenigo, tra questi compare Mera accanto a Rottenhammer. In casa del prete Angelo Bozza a Santa Marina un inventario del 25 maggio 1680 riporta la presenza di un sopra porta raffigurante *Giacobbe benedice Esau*. Si veda anche S. SAVINI BRANCA, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padova 1964, pp. 38, 156.

Un caso attributivo singolare riguarda la *Scena d'interno* della collezione di Gasparo Craglietto, proveniente da quella di Bartolomeo Vitturi. La paternità di Mera è attestata dalla scritta apposta alla traduzione all'acquaforte di Marco Pitteri (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, inv. Cicogna 1842), inoltre nel catalogo della collezione: *Quadreria di Gasparo Craglietto*, Venezia 1838. In realtà è opera di Anthoine Palamedesz. Cfr. P. BENUSSI, *Gasparo Craglietto*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean - S. Mason, Venezia 2009, p. 265.

Uno *Spesalizio di Fiume* compare nell'inventario della collezione Curtoni di Verona, cfr. G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzerie, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870, p. 199; MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), p. 282 nota 16.

³¹ Si rinvia in particolare a MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), pp. 276, 282 note 15-17.

Due schede sull'esemplare di Pitti (31 x 41 cm) sono di M. CHIARINI, in *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze 1979, p. 381; ID., in *La Galleria Palatina* 2003, p. 263 cat. 419).

Per quello di Boston (30,7 x 29,8 cm) cfr. R. MURPHY, *European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. An illustrated Summary Catalogue*, Boston 1985, p. 188.

Il rame di Vercelli (30,7 x 39,8 cm) che figura all'asta delle raccolte del marchese Ricciardi di Firenze, tenutasi presso Genolini di Milano nel 1897, portava significativamente l'attribuzione a Brill e Rottenhammer. Sul carattere dei paesi eseguiti a quattro mani si veda L. PIJL, *Paintings by Paul Brill in collaboration with Rottenhammer, Elsbeimer and Rubens*, in 'The Burlington magazine', CXL, 1147, 1998, pp. 660-667. L'attribuzione a Mera su indicazione di F. Zeri è registrata da V. VIALE, *Civico Museo Francesco Borgogna. I dipinti*, Vercelli 1969, p. 80 cat. 126, tav. 132.

³² Si sintetizza in questo modo la lettura ineccepibile di MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), p. 278.

È da associare a questo gruppo l'*Alfeo e Aretusa* passato sul mercato antiquario londinese nel 1965-66 come Lambert Stris, nel 1967 presso la casa d'aste Dorotheum di Vienna come Lodovico Pozzoserrato, giustamente riconosciuto a Mera in DAL POZZOLO, *Su un pregevole...* cit. (nota 25), p. 17. Prossimo al rame di Pitti e di Boston, la singolarità consiste nel paesaggio slontanato in assenza delle quinte arboree alla Brill.

³³ Olio su rame, 27 x 34 cm. Con l'iscrizione "PIETRO MERA / FACEBA 1610". Deposito 85, inv. Q 691 (1930). Una scheda sull'opera in cui si mettono in luce le molteplici tangenze stilistiche e si qualifica il paesaggio «alla Brill» è redatta da P. LEONE DE CASTRIS, in *I tesori dei d'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, catalogo della mostra di Napoli, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1994, p. 68 cat. 30, con bibliografia. Si veda inoltre MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), p. 279.

Una menzione è di E. CAMESASCA, in U. GALLETTI - E. CAMESASCA, *Enciclopedia della pittura italiana*, II, Milano 1951, p. 1657; *Le Dictionnaire des peintres Belges du XIVe siècle à nos jours*, II, Bruxelles 1995, II, p. 735.

Per la tavola di Varsavia (67 x 5 x 151 cm) e le fonti grafiche impiegate si veda MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), pp. XXVI ill. 5, 278, 283 nota 30.

³⁴ SPIAZZI, *La pinacoteca...* cit. (nota 25), pp. 127-128 fig. 117. Sulla committenza benedettina a Venezia e Praglia, in particolare sui rapporti con l'abate dom Angelo Grillo si sofferma MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), pp. 280-281 nota 6 (come ricordato nel presente contributo nella nota 29). La *Flagellazione* del 1611 è erroneamente menzionata come presente a Venezia da ANNOVAZZI, in *Fiamminghi...* cit. (nota 16), pp. 66 cat. 17, 68 cat. 18.

³⁵ S. MARINELLI, *Il giovane Turchi: la nobiltà del pittore*, in *Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578-1649*, catalogo della mostra di Verona a cura di D. Scaglietti Kelesian, Milano 1999, pp. 11, 20 note 3,4.

³⁶ S. MARINELLI, *Paolo Piazza pittore veneto*, in *Paolo Piazza. Pittore cappuccino nell'età della Controriforma tra conventi e corti d'Europa*, Verona 2002, pp. 8 segg.

³⁷ L'elenco più completo delle pale d'altare è quello fornito da A. M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche di Veneziani maestri*, Venezia 1771, pp. 500-503. Le menzioni delle fonti veneziane sono vagliate da MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), p. 281 nota 12, 13. Si tenga conto anche dei controlli effettuati da FOKKER, *Werke niederländischer...* cit. (nota 16), pp. 40-45, 147; A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, Milano 1972, II, pp. 304, 308, 314, 318, 322, 365, 368, 432, 510, 514, 611. Più di recente si applica ancora nella verifica MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), pp. 280-282 note 6, 13.

³⁸ Proviene dalla Collegiata di Santa Maria Assunta. Olio su tela, 360 x 220 cm. Reca l'iscrizione: "PIETRO MERA PINSE / IN VENETIA / 1611". Per i riferimenti bibliografici basti il rinvio a MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), p. 280 nota 5. La riproduzione è in FOKKER, *Werke niederländischer...* cit. (nota 16), Abb. 4; P. RIZZI, *Storia dell'arte in Friuli. Il Seicento*, s.l., 1969, p. 39, fig. 80. Si veda inoltre P. CASADIO, *Pietro Mera e Luca da Reggion: due dipinti seicenteschi ritrovati in Friuli*, in 'Archeografo Triestino', Serie IV, vol. L (XCVIII della raccolta), 1990, pp. 225-226, fig. 3.

³⁹ Fu questo un motivo, tra altri, per l'equivoco attributivo fra i disegni di Mera e Ridolfi, sulla cui problematica anche collezionistica si rinvia al saggio di B. W. MEIJER, *Per Carlo Ridolfi disegnatore*, in *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, a cura di A. Forlani Tempesti - S. Prosperi Valenti Rodinò, Rimini 1998, pp. 216-229. Lo studioso risponde alle ipotesi attributive fondate sulla scritta antica (apposta da Ridolfi?) del disegno per pala d'altare di Oxford discusso da J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, 2 voll., Oxford, Oxford 1976, I, pp. 223-224 cat. 836; II, Pl. 493; J. BEAN, *15th and 16th century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1982, p. 136 cat. 130. Il profilo artistico più recente di Ridolfi, carente di molti aggiornamenti, è edito da A. POLATI, *Il cavalier Carlo Ridolfi (1594-1658): la vita e l'opera pittorica*, Vicenza 2010. Quanto al disegno firmato Mera della *Caduta di Fetonte* del Gabinetto dei Disegni degli Uffizi (2401 F) riconosciutogli in M. MURARO, *Mostra di disegni veneziani del Sei e Settecento*, catalogo, Firenze 1953, p.14 cat. 12, e l'attribuzione a Paolo Fiammingo si veda B. W. MEIJER, *Paolo Fiammingo reconsidered*, in 'Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome', n.s., 2, 1975, pp. 4-5, nota 35, Pl. 34/2; S. MASON RINALDI, *Paolo Fiammingo*, in 'Saggi e Memorie di Storia dell'Arte', 11, 1978, p. 72 cat. 47, fig. 7.

⁴⁰ La ricezione dello stile dell'Aliense da parte di Mera è chiaramente attestata nelle sue modalità dal telero dell'*Apparizione di Gesù risorto alla Vergine e tre magistrati* con firma e data del 1619, deposito demaniale presso la chiesa parrocchiale di Montegaldella, Gallerie dell'Accademia di Venezia, inv. 1640. Cfr. FANTELLI, *Pietro Mera...* cit. (nota 25), pp. 41-42 fig. 3, nota 15; PALLUCCHINI, *La pittura veneziana...* cit. (nota 16), p. 82, II, fig. 206; DAL POZZOLO, *Su un pregevole...* cit. (nota 25), p. 17. A ben vedere, è da ritenere indubbiamente quello citato da Zanetti (ZANETTI, *Della pittura veneziana...* cit. [nota 37], p. 500) "Nel magistrato de' Camarlinghi di Comune a Rialto", per quanto nell'Annunciata identifichi invece Maria Maddalena. I tre stemmi sono identificabili con quelli delle famiglie Marcello, Gradenigo e Dandolo.

Si ritiene in sostanza concomitante l'esecuzione della rappresentativa pala raffigurante la *Visitazione di Maria ad Elisabetta* ora nell'Aula Magna dell'Università Cattolica di Brescia, proveniente dalla chiesa delle monache dell'Ordine canonico di San Faustino dedicata ai Santi Filippo e Giacomo in Brescia (ora sala esposizioni comunale), dove la ricordano come buona opera dell'autore fiammingo B. FAINO, *Pitture Nelle chiese di Brescia*, s.d. [1630 - 1669], Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. E.I.10, c. 43r, ed. a cura di C. Boselli, Supplemento ai 'Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1961', 1961, pp. 108-109; ID., *Catalogo Delle Chiese riverite in Brescia, et delle Pitture et Scolture memorabili, che si vedono in esse in questi tempi*, s.d. [1630 - 1669], Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. E. VII. 6, c. 174r; ed. a cura di C. Boselli, Supplemento ai 'Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1961', 1961, pp. 108-109. Nell'occasione Boselli riporta l'indicazione delle altre fonti manoscritte in cui l'opera è ricordata come spettante a Mera o ad Antonio Gandino. A quest'ultimo la riconosce, ad esempio, G. A. AVEROLDO, *Le scelte pitture di Brescia aditate al Forestiere*, Brescia 1700, p. 260. Lo conferma successivamente anche F. MACCARINELLI, *Le Glorie di Brescia raccolte dalle Pitture che nelle sue Chiese, Oratorii, Palazzi, et altri Luoghi pubblici sono esposte. Date in luce da me N.N. Sacerdote Brescia, Nell'anno 1747*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. G. IV.8, ed. a cura di C. Boselli, Supplemento ai 'Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1959', 1959, pp. 149-151. Si rinvia inoltre a B. PASSAMANI, *La pittura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia, III, La Dominazione Veneta (1576-1797)*, Brescia 1964, p. 149-151; V. VOLTA, *Un pittore fiammingo a Brescia (P. Mera)*, in 'Giornale di Brescia', 8 maggio 1987, p. 3. La pubblicazione in sede scientifica spetta ad ANELLI, *Pietro Bellotti...* cit. (nota 30), pp. 45 fig. 20, 73 nota 30. Si veda in seguito *Repertory of Dutch and Flemish* 2002, p. 76 cat. 503; GNACCOLINI, *Una traccia...* cit. (nota 20), p. 40.

Un passaggio successivo è individuato nella ritrattistica, a tener conto della serie iconografica dei santi e beati veneziani fatta eseguire nel 1621 dal Patriarca Giovanni Tiepolo per la Cappella Morosini detta del Presepio in Madonna dell'Orto, con pala di Domenico Tintoretto, alla quale partecipano oltre a Mera, autore dell'immagine del *Beato Giovanni [Olini]*, Palma il Giovane e Matteo Ponzone. Cfr. J. F. TOMASINI, *Annales Canoniorum secularium S. Georgii in Alga*, Udine 1642, p. 328; M. BOSCHINI, *Le minere della pittura*, Venezia 1664, p. 445; ID. *Le ricche minere...* cit. (nota 1), *Sestier di Canareggio*, p. 31. Si veda in proposito A. NIERO, in *Venezia e la peste. 1348/1797*, catalogo della mostra di Venezia, Venezia 1979, p. 257, cat. a31; A. NIERO, in L. MORETTI -

A. NIERO - P. ROSSI, *La Chiesa del Tintoretto. Madonna dell'Orto*, Venezia 1994, pp. 63-65; ANELLI, *Pietro Bellotti...* cit. (nota 30), p. 73 nota 32; L. ATTARDI, in *Da Padovano a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, Milano 1997, p. 109. A Mera spetta anche il *Ritratto del Beato Leone Bembo* e probabilmente quelli più tardi dei beati Giacomo Salomoni, Illuminata Bembo e Matteo da Bascio, fondatore dei Cappuccini, cfr. FOSSALUZZA, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Seicento e Settecento*, a cura di M. Bona Castellotti - E. Lucchesi Ragni, Venezia, pp. 261-262 cat. 167.

Reca la data 1620 il *Ritratto di giovane cavaliere* della Pinacoteca Tosio Martinengo inv. 184 la cui attribuzione è affatto convincente, cfr. FOSSALUZZA, in *Pinacoteca Tosio Martinengo...* cit. (nota 40), pp. 261-262 cat. 167.

Il confronto con queste opere certe rende difficile la conferma a Mera del *Ritratto di Giovanni Iacopo Cattaneo* del Museo Camuno di Breno, Inv. 332/53. Catalogato come opera di anonimo bresciano del secolo XVII da R. STRADIOTTI, in *Breno. Museo Camuno*, Bologna 1994, p. 6, fig. XII, è ascritto con qualche cautela al pittore fiammingo da ANELLI, *Pietro Bellotti...* cit. (nota 30), pp. 44-73 nota 2.

Si segnala che solo in U. GALLETTI - E. CAMESASCA, *Enciclopedia della pittura italiana*, Milano 1951, II, p. 1657, è attribuito a Pietro Mera un ritratto virile in collezione Corsini a Roma non meglio descritto. Forse da riconoscere nel *Ritratto di cavaliere in piedi* della Collezione Barberini (inv. 0816; F.N. 563), di provenienza Torlonia (inv. Torlonia 1855, n. 10; inv. Torlonia 1892, n. 10; Tintoretto) poi catalogato come di anonimo veneziano del XVI secolo, in deposito dal 1967 presso il Centro Studi Italo-Latinoamericani Roma, (olio su tela, 250 x 146 cm). Cfr. R. VODRET ADAMO, *Primi studi sulla collezione di dipinti Torlonia*, in 'Storia dell'Arte', 82, 1994, p. 410; L. MOCHI ONORI - R. VODRET, *Galleria Nazionale: Palazzo Barberini. I dipinti - catalogo sistematico*, Roma 2008, p. 405.

Il telero (166 x 169 cm) datato 1627 raffigurante *La Vergine con il Bambino appare agli avogadori Ottaviano Malipiero, Benedetto Civran e Pietro Venier* attualmente esposto nella Stanza della Bolla di Palazzo Ducale, già nella Sala degli Scudieri, è stato considerato l'esempio di massima tangenza di Mera con lo stile di Domenico Tintoretto. Cfr. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana...* cit. (nota 16), p. 82; MEIJER, *Pietro Mera...* cit. (nota 15), pp. 276, 281 nota 13. Ritiene invece dubitativa l'attribuzione a Mera I. KLEINSCHMIDT, *Gruppenvotivbilder venezianischer Beamter (1550-1630). Tintoretto und die Entwicklung einer Augabe*, Venezia 1977, p. 82 Nr. 6, fig. 5. In effetti, contrariamente a quanto sostenuto in più occasioni, anche da chi scrive (FOSSALUZZA, in *Pinacoteca Tosio...* cit. (nota 40), p. 261 cat. 167), non è opera firmata. Pertanto si avanza ora il dubbio che possa essere ricondotta proprio a Domenico Tintoretto. Si può associare a questo telero la *Sacra Famiglia con santa Elisabetta e san Giovannino* (118 x 92 cm) già in collezione Coin a Venezia, edito come Palma il Giovane secondo il parere di G. B. TIOZZO del 1960 riportato in *Dipinti ed opere d'arte in collezioni private. Antologia*, a cura di L. Magugliani, Torino 1968, pp. 44, 53 ill.

Per quanto riguarda i temi sacri si devono considerare le telette destinate in origine alla "cuba" lignea di copertura del tempio della venerata immagine mariana della chiesa di Santa Maria Maggiore a Treviso che fu allestita nel 1625. Sono assegnabili ai trevigiani Ascanio Spineda e Bartolomeo Orioli, di sicuro tre a Mera: l'*Adorazione dei Magi*, la *Fuga in Egitto* e la *Madonna della Ghiara*. Cfr. FOSSALUZZA in *Pinacoteca Tosio...* cit. (nota 40), pp. 166, 203 nota 122. L'impegno in ambito trevigiano in questa fase comprende la pala dell'*Immacolata che consegna lo scapolare a san Simone stock, i potenti della Lega Santa e santi, l'arcangelo Michele che libera le anime del Purgatorio* della parrocchiale di Merlengo (Treviso) con firma e data del 1624 in passato letta come 1634, per la quale si veda BRATTI *Notizie d'arte...* cit. (nota 21), p. 37; A. NIERO, *Aggiunte di Giannantonio Moschini al Federici*, in 'Arte Veneta', XXIII, 1969, pp. 249, 251 fig. 301, 252 nota 32; G. FOSSALUZZA in *Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana. 1987-1995*, a cura di G. Fossaluzza, Treviso 1995, pp. 261-262.

Si riferisce stilisticamente agli esempi trevigiani della metà degli anni venti la piccola tela con *Lo sposalizio di santa Caterina d'Alessandria*, opera firmata della Národní Galerie di Praga, inv. n. O 17253, illustrata da L. DANIEL, in *Tesori di Praga: la pittura veneta del '600 e del '700 dalle collezioni nella Repubblica Ceca*, catalogo della mostra di Trieste a cura di L. Daniel, Milano 1996, pp. 128-129 cat. 26. Lo studioso indica le palesi desunzioni dai dipinti dello stesso soggetto di Palma il Giovane, entrambi del 1620, appartenenti alla chiesa di San Silvestro a Renacci, frazione di San Giovanni Valdarno, e alla collezione Bassi Rathgeb ad Abano Terme, per i quali si veda S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984, pp. 109-110 cat. 274, 446 fig. 704; p. 73 cat. 1, 434 fig. 661.

Tra le opere di maggior livello qualitativo della fase più inoltrata di Mera si annoverano le pale della *Circoncisione di Gesù* e del *Battesimo di Gesù* della basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, cappella del Nome di Dio. Sono menzionate da BOSCHINI, *Le minere...* cit. (nota 40), Santa Croce, p. 62; ZANETTI, *Della pittura veneziana...* cit. (nota 37), p. 500. Sugli aspetti stilistici si sofferma VENTURI, *Storia dell'arte...* cit. (nota 6), pp. 175-177 figg. 100-101. In seguito intervengono al riguardo F. ZAVA BOCCAZZI, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Venezia 1965, pp. 292-294 fig. 191, 360; PALLUCCHINI, *La pittura veneziana...* cit. (nota 16), pp. 82-83. Non si può confermare la data del 1641 del *Battesimo di Gesù* riportata, tra gli altri, da NORIS (NORIS, *Presenze straniere...* cit. [nota 20], p. 383). Sulla collocazione cronologica per ragioni soprattutto congiunturali interviene S. Sponza in una nota a G. VIO, *La cappella del Santo Nome di Dio: dodici sculture lignee di Giovanni Ach e un altare di Matteo Ingo-*

li, in 'Quaderni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia', 20, p. 77 nota 29, 96 fig. 19. Lo studioso collega la datazione delle due pale all'approvazione nel 1627 del progetto dell'altare della cappella che esse affiancano. Esso fu presentato dal pittore Matteo Ingoli, in tal caso in qualità di architetto.

Si deve tener conto che la gloria celeste della *Circoncisione* era stata riconosciuta di altra mano da G. A. MOSCHINI, *Guida per la città...* cit. (nota 25), p. 136. Identifica l'intervento di Ingoli G. B. SORAVIA, *Le chiese di Venezia descritte e illustrate*, Venezia 1822, I, pp. 32, 34.

Si giunge alla pala della *Madonna con il Bambino e i santi Francesco d'Assisi e Domenico* della cattedrale di Santa Maria Annunziata di Otranto, con firma e data del 1628. Una menzione è di M. D'ELIA, *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, catalogo della mostra di Bari a cura di M. D'Elia, Bari 1964, pp. 97-98. Dell'anno seguente è la pala dedicata a *San Diego d'Alcalá che guarisce il cieco* della chiesa di Sant'Anna a Capodistria, per la quale si veda ora la scheda di CRAIEVICH, in *Istria Città Maggiori...* cit. (nota 24), pp.67- 68 cat. 67.

Si conferma alla fase tarda di Mera, preferibilmente agli inoltrati anni venti, il *Battesimo di Cristo* della chiesa di San Michele Arcangelo di Valnegra per il quale si veda FOSSALUZZA, *Identificazione di Pase Pace...* cit. (nota 20), pp. 81, 82 fig. 44, 114 nota 155. Ad anni prossimi appartiene la pala della *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Giovanni evangelista e Stefano protomartire* ora nella chiesa parrocchiale di San Giorgio di Bagolino (Brescia), illustrata da GNACCOLINI, in *Dal Moretto al Ceruti...* cit. (nota 20), pp. 156-157. La studiosa classifica soprattutto quanto deriva dal Palma.

Lesito più disarmante per ingenuità è quello della pala raffigurante *Maria Vergine con il Bambino in gloria e i santi Nicola da Tolentino e Faustino* della chiesa di San Martino di Levranghe (Brescia), acquistata a Venezia nel 1632, edita in *Repertory of Dutch and Flemish Paintings...* cit. (nota 20), p. 77 cat. 505; GNACCOLINI, *Una traccia...* cit. (nota 20), pp. 39 fig. 8, 10.

Mera mostra ancora accuratezza d'esecuzione e *verve* espressiva nel "ritratto" di Gregorio Magno che compare nella pala per la chiesa di Santa Maria Minore di Zara raffigurante la *Natività di Maria e i santi Gregorio Magno e Agnese* con la scritta: "PIETRO MERA F(ecit) IN VENETIA / DEL 1635". Per l'illustrazione dell'opera, ora alla Mostra Permanente dell'Arte Sacra, si rinvia a I. PETRICIOLI, *Mostra permanente dell'arte sacra Zadar*, Zadar 1980, p. 130 cat. 118; ID., *Stalna izložba crkvene umjetnosti u Zadru*, Zadar 2004, p. 121 cat. RP 12. Allo stesso momento si assegna il *Cristo e la samaritana al pozzo* già in collezione Michelin di Venezia catalogato con questa attribuzione da G. Fiocco, Fondazione G. Cini di Venezia, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte.

Al momento chiude il catalogo il rame raffigurante il *Volto della Vergine* della parrocchiale di Santa Maria Assunta di Valtorta (Bergamo) che reca nel retro l'iscrizione autografa: "Pietro Mera pinse in Venezia 1643". Cfr. NORIS, *Presenze straniere...* cit. (nota 20), pp. 383-384, 397 cat. 6, 399 fig. 5; *Repertory of Dutch and Flemish Paintings...* cit. (nota 20), p. 78 cat. 508; GNACCOLINI, *Una traccia...* cit. (nota 20), p. 40.

Si ricorda, infine, come non sia stato rintracciato nei depositi del Museo Correr il *San Giovanni a Patmos* un tempo nei magazzini dell'ex Palazzo Reale a Venezia dove lo segnala VENTURI, *Storia dell'arte...* cit. (nota 6), p. 175. Da escludere è il *Gesù crocifisso e i santi Agostino e Scolastica* segnalato presso la Sacristia della chiesa di San Nicolò del Lido da Meijer (MEIJER, *Pietro Mera...* cit. [nota 15], p. 280 nota 6) che lo ritiene opera probabile di Mera.

⁴¹ Il repertorio più completo dell'opera dell'Aliense spetta ad H. K. MAKRYKOSTAS, *Antonio Vassilacchi Aliense, 1556-1629: a Greek painter in Italy*, Athens 2008.

⁴² In basso a sinistra vi è l'iscrizione identificativa del personaggio "IO. FRANC(ISCV)S MOSCARD(V)S/AETATIS SVAE/XXXVIII/". In basso a destra sono apposte la firma e la data: "PIETRO MERA/FIAMENGO/ FECE/ VENETIA 1611". Per i riferimenti bibliografici sulla provenienza dell'opera e sul personaggio è da tener conto della segnalazione di G. PANAZZA, in A. BERTOLINI - G. PANAZZA, *Arte in Val Camonica, I, Monumenti e opere*, Brescia 1980, pp. 133, 135. Si rinvia inoltre alla scheda completa in *Repertory of Dutch and Flemish Paintings...* cit. (nota 20), p. 78 cat. 507. Una menzione è di GNACCOLINI, *Una traccia...* cit. (nota 20), p. 40. Di particolare rilievo l'esser stato egli "più volte Deputato e Sindico Publico et anco Nunzio della Valle in ardui affari appresso il Serenissimo Principe", come ricorda G. BRUNELLI, *Curiosi trattenimenti contenenti ragguagli sacri e profani dei Popoli Camuni*, Venezia 1698, p. 632. Nell'occasione delle sue nunziature a Venezia poté farsi ritrarre da Mera.

⁴³ Risulta affatto diverso da quello ben noto alla Leandro eseguito su rame della Pinacoteca Tosio Martinengo firmato e datato 1615 e a quello su tela della Pinacoteca dell'Accademia Tadini di Lovere. Cfr. B. W. MEIJER in *Fiamminghi e olandesi: dipinti dalle collezioni lombarde*, catalogo della mostra a cura di B.W. Meijer, Cinisello Balsamo (Milano), 2002, pp. 34 cat. 8; *Repertory of Dutch and Flemish Paintings...* cit. (nota 20), pp. 75 cat. 502; 77 cat. 506; FOSSALUZZA, in *Pinacoteca Tosio Martinengo...* cit. (nota 40), pp. 258-260 cat. 166, pp. 260-263 cat. 167. Un poco più semplificato rispetto a questi ultimi, tuttavia stilisticamente omogeneo, è quello su rame (7,5 x 5,3 cm) solo firmato sul retro con l'effigie in ovale di *Una giovane con collana di perle* passato sul mercato antiquario di recente, pubblicato in *Centuries of style: Silver, European Ceramics, glass, portrait miniatures and gold boxes*, Christie's, London, 29 November 2011, lotto 98.

Il gruppo di ritratti del 1615, può essere integrato con il perduto *Ritratto di Emilio Parisano* in quanto noto attraverso la tra-

duzione incisoria di Raphael Sadeler I, realizzata verosimilmente nel corso del suo soggiorno veneziano. Il primo stato della quale figura come antiporta in E. PARISANI, *Nobilium exercitationum. Libri duodecim. De subtilitate. Ad Ferdinandum 2. maximum ... Accessit per & sanius iudicium, de seminis à toto proventu, ac de stigmatibus*, Venezia, E. Deuchino, 1623. I due stati sono catalogati senza indicazione di data in *The illustrated Bartsch. Raphael Sadeler I*, vol. 71, part 1 (supplement), edited by I. DE RAMAIX, New York 2006, pp. 305-307 cat. 7101.213, cat. 7101.213 S1, cat. 7101.213 S2.

Per inciso, si segnala la non pertinenza dell'attribuzione a Mera del *Ritratto di famiglia* apparso di recente sul mercato fiorentino, cfr. *Arredi, Dipinti, Ceramiche, Argenti e oggetti d'Arte provenienti da Casa Pasquali da Cepperello e altre importanti collezioni private*, Casa d'aste Pandolfini, Firenze, 5 ottobre 2009, lotto 202.

⁴⁴ BOSCHINI, *Le Minere...* cit. (nota 40), p. 221; ID., *Le ricche minere...* cit. (nota 1), *Sestier di Castello*, p. 58.

Il riconoscimento come il "penello" di Mera è proposto da S. SPONZA, *Gian Sisto de Laudis, un "penello" di Pietro Mera ed un dipinto di Francesco Zanella nella sacristia dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia*, in 'Quaderni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia', 19, Venezia 1994, pp. 97-98, 103 fig. 9. La ricostruzione del telero di Leandro Bassano è merito di L. MORETTI, *Le tele di Leandro Bassano con i santi Giovanni e Paolo*, in *Per una monografia sulla basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, numero unico dei 'Quaderni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia', 20, Venezia 1996, pp. 143, 150-151 figg. 4-6.

⁴⁵ Si veda in proposito G. T. FAGGIN, *Su Gaspare Rem e altri pittori neerlandesi - veneziani del '500*, in 'Emporium', 1964, pp. 243-246; A. RIZZI, *Un ciclo veneziano di Gaspar Rem*, in 'Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti', 1969-1970, pp. 463-478; R. AN DER HEIDEN, *Die Porträtmalerei des Hans von Aachen*, in 'Jahrbuch des Kunsthistorisches Museum Wien', 66, 1970, pp. 135-226; E. DUVERGER, *Enkele gegevens over Gaspar Rem (1542-1617), een Antwerps schilder te Venetië*, in 'Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis', 25, 1979-1980, p. 115-123. Il profilo più completo e arricchito di novità è quello di V. MANCINI, *Gaspar Rem. Un veneziano di Anversa e una Giuditta ritrovata*, Firenze 2010.

⁴⁶ Belluno, Archivio Vescovile, Sezione A, Reparto II°, busta 3, cartella 6, *Visite pastorali alla Pieve di Sedico*, fascicolo di cc. 80, in particolare c. 30v. Una diligente trascrizione dattiloscritta spetta a G. ARGENTA, *Pieve di Santa Maria di Sedico. Documenti che riguardano le visite pastorali desunti dall'Archivio della Curia Diocesana di Belluno qui trascritti da don Giuseppe Argenta negli anni 1985 - 1986 - 1987*, Belluno, Archivio Vescovile, segnatura 390.

⁴⁷ Utilizzati da F. TAMIS, *Sedico: la chiesa pievanale antica. Struttura e opere d'arte*, in 'Rivista bellunese', 1, 1974; CLAUT, *Opere d'arte...* cit. (nota 13), p. 57; ERICANI, in *Pietro de Marascalchi...* cit. (nota 7), p. 278 cat. 14.

⁴⁸ Belluno, Archivio Vescovile, Sezione A, Reparto II°, busta 3, cartella 6, *Visite pastorali alla Pieve di Sedico*, c. 71v: "Altare sub titulo sancti Rochi a parte sinistra, palla picta inclusa ornamento ligneo deaurato partim et partim picto, cum figuris Beatae Virginis, sancti Rochi, sancti Sebastiani in tegumento ligneo. Crux ex auricalco, tria mantilia, duo candelabra ex auricalco, pallium ligneum et aliud pallium ex corio inaurato. Septum cancellis ligneis, et habet lampadam ex auricalco, non est consecratum, sed erat in eo altariolum, quod diligenter inspexit, et quia nimius quatiebatur, ut petra amota cognosceretur, dixit illud esse execratum, et propterea illud interdixit".

⁴⁹ Olio su tela, 198 x 118 cm. Ricordata da F. M. MALVOLTI, *Catalogo delle migliori pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano, da me riconosciute e consegnate in forma per essere custodite in relazione al decreto dell'Eccelloso Consiglio de' Dieci 20 aprile 1773, e supremi comandi degli Illustrissimi ed Eccellentissimi inquisitori di stato 31 luglio susseguente e relativo decreto di questa Eccellentissima rappresentanza 27 agosto pur susseguente per l'oggetto che abbia ad avere il suo effetto la sovrana pubblica ordinazione come pure relazione dello stato loro, e di ciò che crederci più opportuno alla loro miglior custodia e rispettivo ristauo ecc. a preservazione delle medesime (1774)*, ed. a cura di L. Menegazzi, Treviso 1964, p. 21 nota 53: "antica e di buona mano", ridipinte alcune figure rappresentanti la Trinità, L'opera è menzionata anche da A. VITAL, *Arte e Monumenti del mandamento di Conegliano*, Conegliano, Biblioteca comunale, ms 1944, c. 175: "autore ignoto secolo XVII di buona scuola", ripete Malvolti riguardo l'aggiunta della Trinità; G. MIES, *L'arte*, in *San Vendemiano. San Vendemiano e il suo territorio: storia, cronaca e memoria*, a cura di G. Galletti, Dosson (Treviso), 1999, pp. 398-400, 415 fig. 50, 416: Cesare Vecellio?

⁵⁰ Zoppé di San Vendemiano, Archivio parrocchiale, *Libro dell'entrata e rendimento de' conti de' massari o giurati della Villa di Zoppé*, 1 cc. 2r, 3r. Cfr. MIES, *L'arte...* cit. (nota 49), pp. 398-399.

⁵¹ Olio su tela, 285 x 157 cm. Riprodotta solo parzialmente da S. BEVILACQUA, *Arte per il sacro: nel quartier del Piave e nel Feletto*, Treviso 2002, p. 60. La studiosa accoglie, senza chiosa, l'attribuzione a Mera avanzata da chi scrive in occasione della catalogazione regionale dei beni artistici della Diocesi di Vittorio Veneto negli anni novanta del secolo scorso.

⁵² Il dipinto di Montagnana (olio su tela, 175 x 135 cm) reca la scritta con firma, data e i nomi dei committenti: "PIETRO MERA / FIAMENGO FACEVA / L'ANNO 1613 / MVNIFICENCIA R(everendi) D(omini) / IOAN(n)IS ALBERTI. LAV / RE-DANI. S(er) MICHAELIS / CANDIANE. ABBATIS / ANNO. D: MDCXIII". Cfr. FANTELLI, *Pietro Mera...* cit. (nota 25), pp.

41 fig. 2, 42 nota 14; A. BORIN - E. M. DAL POZZOLO, *Su un pregevole quadro d'autore a Montagnana*, in 'Padova e il suo territorio', XI, 59, 1996, pp. 16-17.

Il dipinto di Travesio, firmato e datato, è giunto in stato frammentario. La segnalazione spetta a P. CASADIO, *Pietro Mera...* cit. (nota 38), pp. 221-227, fig. 1. Lo studioso individua la derivazione dall'incisione di Cornelis Cort, per la quale si veda S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *La diffusione della iconografia francescana attraverso l'incisione*, in *L'immagine di S. Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra, Roma 1982, pp. 170-171, 191 fig. 92; *The illustrated Bartsch. Netherlandisch artists*. Cornelis Cort, vol. 52, edited by W. L. STRAUSS, T. SHIMURA, New York 1986, p. 151 cat. 129-II (137).

Poco aggiunge sul piano stilistico la *Santa Lucia* del Santuario di Santa Maria dei Martiri a Otranto datata 1616. Di essa fa cenno D'ELIA, *Mostra dell'arte...* cit. (nota 40), p. 98.

⁵³ Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. Tu it mag XV 7, 287 x 182 mm., penna e inchiostro bruno, rialzato a biacca su traccia di matita nera. Cfr. MEIJER, *Per Carlo Ridolfi...* cit. (nota 39), pp. 219, 224 nota 13.

⁵⁴ Si rinvia in proposito alla nota 40.

⁵⁵ Si trovava sull'altare da Mosto come ricordato da BOSCHINI, *Le Minere...* cit. (nota 40). ID. *Le ricche minere...* cit. (nota 1), *Sestieri di Castello*, p. 222; ZANETTI, *Della pittura veneziana...* cit. (nota 37), p. 500. L'unico a riportarne l'iscrizione è BRATTI (*Notizie d'arte...* cit. [nota 21], p. 37): "Pietro Mera Fiamengo pingeva in Venezia 1610".

⁵⁶ Olio su tela, 117 x 102 cm. Compare nell'inventario redatto dopo il 1954, a seguito dell'apertura della Galleria. È stato sottoposto a intervento conservativo, comprensivo di foderatura e rintelaiatura, alla fine degli anni sessanta del secolo scorso.

⁵⁷ Si fa riferimento in particolare all'impegnata recensione sulle posizioni critiche adottate nel catalogo della mostra feltrina del 1994 proposta da LUCCO, *Sul Luzzo...* cit. (nota 7), pp. 119-120. Inoltre, si deve tener conto della datazione proposta per alcune opere di Marascalchi nelle didascalie delle ottime tavole a colori edita da A. BALLARIN, *Jacopo Bassano. Tavole. Parte Prima, 1531-1568*, Tomo III, Cittadella (Padova) 1996, tavv. 233-242, 388-395. Successivamente tiene conto di alcune proposte di Lucco anche S. CLAUT, *Feltre e Belluno 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, II, Milano 1998, pp. 717-720, 736 note 6-10; ID., *Marascalchi Pietro, ibidem*, III, Milano 1999, pp. 1305-1306. Sono discusse in particolare le posizioni assunte da G. ERICANI, *Lorenzo Luzzo, Pietro de Marascalchi ed il Cinquecento feltrino*, in *Pietro de Marascalchi...* cit. (nota 7), pp. 130 segg.

La vicenda critica pregressa delle opere qui considerate e le proposte cronologiche antecedenti si trovano compendiate da ERICANI, in *Pietro de Marascalchi...* cit. (nota 57), pp. 262-275 cat. 10-12; E. CODA, *ibidem*, pp. 283-287 cat. 16; N. COMAR, *ibidem*, pp. 288-289 cat. 17; BAGOLAN, *Pietro Marascalchi...* cit. (nota 12).

⁵⁸ Per la bibliografia e fortuna critica di quest'opera fondamentale si rinvia alla scheda di BAGOLAN, *Pietro Marascalchi...* cit. (nota 12), pp. 128-133 cat. 12, 64-73 tavv. IV-XVI, 245-252 figg. 12, 12 a-m; P. CARBONI, in *Pietro de Marascalchi...* cit. (nota 57), pp. 356-360 cat. I.6. Risulta anticipata a prima del 1561 da S. CLAUT, *Note d'archivio*, in 'Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore', LII, 237, 1981, p. 159; ID., *Regesto Marascalchi* tav. 235, p. 22.

La data del 1550 circa è proposta da BALLARIN (*Jacopo Bassano...* cit. (nota 57) 1996, tavv. 232, 235, 236) che pone l'opera a confronto con la pala della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giacomo il Maggiore e Giovanni Battista* datata al 1550 circa eseguita da Jacopo Bassano per la chiesa parrocchiale di San Giacomo di Tomo (Feltre), ora all'Alte Pinacothek di Monaco di Baviera. Analoga datazione è motivata con impegno da LUCCO, *Sul Luzzo...* cit. (nota 7), pp. 122-123. Propone l'esecuzione verso la metà degli anni cinquanta S. CLAUT, *Feltre e Belluno 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, II, Milano 1998, p. 717; ID., *Marascalchi Pietro...* cit. (nota 13). Lo studioso giunge in altra occasione a datarla nel 1560, rispecchiando nella sostanza le posizioni precedenti. Cfr. S. CLAUT, *Marascalchi, Pietro de'*, in *The Dictionary of Art*, edited by J. Turner, 20, New York-London 1996, p. 373.

La pala della cattedrale feltrina è preceduta dalla *Madonna con il Bambino in trono e i santi Martino vescovo, Vittore, Marco e Corona* della chiesa di Farra di Feltre che dispone di dati documentari sufficientemente espliciti per una datazione tra il 1545 e il 1547, ed è arricchita sul verso da disegni autografi raffiguranti un *Busto virile* di tre quarti orientato verso sinistra che mostra grande sicurezza, un *San Sebastiano che subisce il martirio delle frecce*, una *Testa virile*. Sulla questione documentaria cfr. S. CLAUT, *Note archivistiche per il Marascalchi*, in *Pietro Marascalchi*, 1994, pp. 189, 193-194. LUCCO, *Sul Luzzo...* cit. (nota 7), p. 120: 1545-1547. Da notare che Ballarin (BALLARIN, *Jacopo Bassano...* cit. [nota 57], tavv. 340, 342) la posticipa alla fine degli anni cinquanta. Purtroppo la qualità delle riproduzioni consente una valutazione solo parziale dei disegni sul retro della tela, cfr. ERICANI, in *Pietro de Marascalchi...* cit. (nota 57), pp. 270-271 figg. 42-44. Si veda inoltre BAGOLAN, *Pietro Marascalchi...* cit. (nota 12), cat. 6, tav. 1, p. 239 fig. 6.

In anticipo sulla pala di Farra si ritiene collocabile quella di Aune di Sovramonte (Belluno), ma anche la *Pala della Trinità* della cattedrale feltrina, la cui assegnazione non trova unanime consenso. La pala di Aune raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Pietro e Lorenzo* è collocata da Lucco (LUCCO, *Sul Luzzo...* cit. [nota 7], p. 119) tra il 1543 e il 1544, in quanto derivazione dalla pala di Jacopo Bassano per la chiesa parrocchiale di San Martino di Rasai (Belluno) ora all'Alte Pinaco-

thek di Monaco di Baviera che viene datata 1542-1544. Agli inizi degli anni sessanta la pone BALLARIN, *Jacopo Bassano...* cit. (nota 57), tavv. 118-120; 391-393.

Sulla pala raffigurante *L'Eterno Padre in gloria e Cristo alla colonna tra san Rocco e sant'Elena (Pala della Trinità)* della cattedrale feltrina si rinvia alla rassegna critica di BAGOLAN, *Pietro Marascalchi...* cit. (nota 12), pp. 136-138 cat. 14. Si aggiunga ERICANI, in *Pietro Marascalchi...* cit. (nota 57), pp. 272-275 cat. 12: Marascalchi; LUCCO, *Sul Luzzo...* cit. (nota 7), p. 110: no Marascalchi; BALLARIN, *Jacopo Bassano...* cit. (nota 57), tav. 390: Marascalchi, inizio degli anni sessanta. Espunta da CLAUT, *Marascalchi Pietro...* cit. (nota 58), p. 1305.

Un problema aperto, in questa stessa fase, riguarda altresì gli affreschi di Villa Tonello - Zampieri ad Arten di Fonzaso (Belluno) e di Villa Bovio a Tussui di Cesiomaggiore (Belluno), inoltre alcuni brani di decorazione di Palazzo de Mezzan a Feltre, il manierismo dei quali per ricercata sofisticatezza impone anche a quanti non sostengono l'attribuzione a Marascalchi i richiami alla cultura centro-italiana, o nella fattispecie salviatesca. Cfr. S. CLAUT, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello - V. Mancini, Venezia 2008, pp. 118-1231 cat. 10: ad Arten pittore di cultura tosco-emiliana; pp. 523-525 cat. 170: a Tussui pittore di formazione salviatesca. Esclusi anche da LUCCO, *Sul Luzzo...* cit. (nota 7), pp. 120-121. Li annovera nel catalogo di Marascalchi BALLARIN, *Jacopo Bassano...* cit. (nota 57), tavv. 233-234, 236-239: Arten, 1545-1550 circa. Per queste decorazioni e gli affreschi di Palazzo de Mezzan cfr. F. MAGANI, *Testimonianze di Pietro de Marascalchi frescante, tra sesto e settimo decennio*, in *Pietro de Marascalchi...* cit. (nota 7), pp. 203-214.

⁵⁹ BAGOLAN, *Pietro Marascalchi...* cit. (nota 12), pp. 126-127 cat. 10: 1558-1560 circa. Datata da Lucco (LUCCO, *Sul Luzzo...* cit. (nota 7), p. 123) al 1550 circa tra la pala di Farra e quella della *Madonna della Misericordia*, da Ballarin (BALLARIN, *Jacopo Bassano...* cit. [nota 57], tav. 339) al 1556 circa.

⁶⁰ BALLARIN, *Jacopo Bassano...* cit. (nota 57), tavv. 232, 243.

⁶¹ Quest'ultimo è ancora richiamato, ad esempio, in G.A. DELL'ACQUA, *Il Manierismo a Venezia*, in 'Arte Veneta', XXXV, 1981, p. 297, che vi ravvisa inoltre quelli consueti bassaneschi, parmigianiniani e schiavoneschi.

⁶² Riprodotta con datazione al 1548 circa da BALLARIN, *Jacopo Bassano...* cit. (nota 57), tavv. 185, 187-195, 197-198, 201-206, 208-209.

⁶³ Olio su tela (probabilmente decurtata), 70,5 x 97,5 cm. L'opera era stata segnalata in collezione privata da Lucco (LUCCO, *Sul Luzzo...* cit. [nota 7], pp. 123-125) con datazione alla seconda metà degli anni cinquanta e non risulta edita in seguito.

⁶⁴ Per queste opere si rinvia alle eccellenti riproduzioni edita da BALLARIN, *Jacopo Bassano...* cit. (nota 57).

⁶⁵ Per la pala di Sartena si rinvia a BAGOLAN, *Pietro Marascalchi...* cit. (nota 12), pp. 166-169 cat. 26: 1553-1555; ERICANI in *Pietro De Marascalchi...* cit. (nota 57), pp. 297-298 cat. 22: 1560-1564; LUCCO, *Sul Luzzo...* cit. (nota 7), p. 124: fine anni cinquanta.

Sembrirebbe una ricerca avviata in occasione della pala della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Girolamo e Vittore, un angelo musicante* della chiesa di Santa Maria della Libera di Cart presso Feltre che segue la pala della *Madonna della Misericordia*, per la quale si rinvia a BAGOLAN, *Pietro Marascalchi...* cit. (nota 12), pp. 108-110 cat. 3: 1555-1560; E. CODA, in *Pietro De Marascalchi...* cit. (nota 57), pp. 283-287 cat. 16: inizi anni cinquanta; LUCCO, *Sul Luzzo...* cit. (nota 7), p. 123: dopo la pala della Misericordia.

Si assiste in questi esempi a un grado di elaborazione cromatica che non ha corrispondenza nella pala di Farra di Feltre, per quanto in essa si trovino invece evidenti i riscontri tipologici riguardo la fisionomia della Vergine (la stessa della citata *Sacra conversazione* del Museo di Feltre) e del san Marco, così da potersi preferire per essa la datazione nel decennio precedente in coerenza con i dati documentari, anziché quella che ora interessa alla fine degli anni cinquanta proposta in alternativa. In proposito si rinvia alla nota 57.

Per la teletta che fu di Jacopo Dei di conservazione molto compromessa, datata solitamente in fase più avanzata, si rinvia a BAGOLAN, *Pietro Marascalchi...* cit. (nota 12), pp. 119-121 cat. 7: settimo decennio; N. COMAR, in *Pietro de Marascalchi...* cit. (nota 57), pp. 306-307 cat. 24: settimo decennio.

⁶⁶ Per le informazioni essenziali sul ritratto databile al 1561 in base all'età dichiarata di 102 anni dell'effigiato si veda almeno BAGOLAN, *Pietro Marascalchi...* cit. (nota 12), pp. 121-123 cat. 8, tav. XVII, 241 fig. 8.

⁶⁷ Olio su tela, 162,6 x 124,5 cm. Sulla provenienza dell'opera, già in collezione Cavendish-Bentinck a fine Ottocento, si rinvia alla scheda in *Important Old Master Paintings*, Christie's, New York, 21 May 1992, Sale 7460, lotto 11.

Fu illustrata da G. FIOCCO, *Un Pietro de Marescalchi in Inghilterra e uno in Svizzera*, in 'Arte Veneta', III, 1949, pp. 161-162, fig. 166; ID., *Del 'Greco' Veneziano e di un suo ritratto di Ottavio Farnese*, in 'Arte Veneta', V, 1951, p. 120. Lo studioso coglie l'occasione per riproporre il parallelismo con lo stile di El Greco e l'interrogativo se si tratti di "concordanza casuale dei raggiungimenti o precorrimiento a quel mondo profondamente spirituale, scosso dalla Riforma e dalla Controriforma, proprio del sommo pittore cretese, ma anche del non meno spirituale Marescalchi". L'accostamento a El Greco è ripreso ancora in B. SUIDA MANNING in *1550-1650. A Century of Masters from the Collection of Walther P. Chrysler Jr.*, catalogo della mostra di Fort Worth,

Fort Worth 1962, p. 20 cat. 40) e in H. B. CALDWELL, *Italian Renaissance and Baroque Paintings from the Collection of Walther P. Chrysler Jr.*, Norfolk (VA) 1967, p. 18.

Sulle ipotesi di provenienza originaria rese interessanti dalle scritte identificative dei santi in greco si vedano i contributi in S. CLAUT, *Regesto Marascalchi*, in 'Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore', LV, 246-247, 1984, pp. 2, 6 nota 10; ID., *Altre Indagini su Pietro Marascalchi*, 'Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore', LIX, 262, 1988, pp. 9, 12, nota 23) che ravvisa in quest'opera i segnali di una involuzione formale in Marascalchi.

Per le novità degli esiti stilistici si vedano le osservazioni di V. SGARBI, *Pietro de Marascalchi*, in *Da Tiziano a El Greco...* cit. (nota 7) 1981, pp. 208, 211; ID., in *The Genius of Venice...* cit. (nota 11), pp. 183, 185; LUCCO, *Sul Luzzo...* cit. (nota 7), p. 121. La bibliografia completa e la fortuna critica si trovano in BAGOLAN, *Pietro Marascalchi...* cit. (nota 12), pp. 161-164 cat. 24; ERICANI in *Pietro De Marascalchi...* cit. (nota 57), pp. 293-296 cat. 21.

⁶⁸ Si fa riferimento alle letture di Fiocco (FIOCCO, *Un Pietro de Marescalchi...* cit. [nota 67], p. 162) e LUCCO, *Sul Luzzo...* cit. (nota 7), p. 121.

⁶⁹ La xilografia di Niccolò Boldrini consente a Marascalchi di citare nella pala di Farra, nello specifico al riguardo della postura di santa Caterina d'Alessandria, la soluzione ideativa di Tiziano della celebre pala destinata alla chiesa di San Nicolò dei Frari, ora alla Pinacoteca vaticana. Cfr. BAGOLAN, *Pietro Marascalchi...* cit. (nota 12), p. 119 cat. 6. Un soggiorno a Firenze è stato ipotizzato a proposito della postura di ispirazione michelangiolesca del Cristo della citata pala per la Scuola del Santissimo Sacramento della cattedrale di Feltre. Cfr. ERICANI, *Lorenzo Luzzo...*, in *Pietro de Marascalchi...* cit. (nota 57), pp. 133-134; EAD., in *Pietro de Marascalchi...* cit. (nota 57), pp. 274-275 cat. 12. Tuttavia Lucco (LUCCO, *Sul Luzzo...* cit. [nota 7], p. 120) destituisce di valore tale ipotesi, richiamando la disponibilità delle traduzioni incisive di Giulio Bonasone.

⁷⁰ Postulato, ad esempio, da Claut (CLAUT, *Novità, divagazioni...* cit. [nota 13], pp. 52, 56 nota 14) ma anche indirettamente in M. LUCCO, *La pittura nelle province di Treviso e di Belluno nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1987, I, p. 211, a proposito della pala di Farra. Con l'osservazione di Claut che la cattedra vescovile feltrina era retta nel Cinquecento dai presuli bolognesi Lorenzo, Tommaso e Filippo Campeggi e dai loro vicari emiliani.

Si ricordi che un viaggio a Firenze di Marascalchi è ricordato senza indicazioni di fonti da A. VECELLIO, *I pittori feltrini*, Feltre 1898, p. 134.

⁷¹ P. LEONE DE CASTRIS, in *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, catalogo della mostra di Napoli a cura di P. Leone de Castris, Milano-Roma 1988, pp. 148-150, catt. XI b 1-6; ID., *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001, pp. 413 segg.

⁷² Tale raffinata tecnica pittorica di derivazione bassanesca è la stessa della pala di Farra, ma è meglio apprezzabile per la migliore conservazione in alcune parti della pala palermitana.

⁷³ Si rinvia in proposito alla nota 76.

⁷⁴ LANFRANCO RAVELLI, *Polidoro Caldara da Caravaggio, I, Disegni di Polidoro; II, Copie da Polidoro*, Bergamo 1978, pp. 204 205 catt. 225, 226; LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio...* cit. (nota 71), pp. 416, 421, figg. 519 - 525; pp. 248-251 cat. D 15, 265-266 D 33, 317 D. 243, 323-342 D 269, 413-432 D. 260.

⁷⁵ LEONE DE CASTRIS in *Polidoro da Caravaggio fra Napoli...* cit. (nota 71), p. 150, segnala quella di Antonio Catalano il Vecchio della chiesa madre di Sant'Antonio abate a Gesso che è datata 1600. Sulla presenza a Messina di più *Natività* con figure in piccolo testimoniate fin dal Seicento si veda A. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969, I, pp. 281-282; LEONE DE CASTRIS, in *Polidoro da Caravaggio fra Napoli...* cit. (nota 71), p. 150; ID., *Polidoro da Caravaggio...* cit. (nota 71), p. 421 nota 20. Ci si basa sulle fonti a partire da quelle secentesche. Sei *Natività* sono ricordate ad esempio da F. SUSINNO, *Le Vite de' Pittori Messinesi* (ca. 1724), ed. a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, pp. 61-62. Per quelle palermitane, quattro inventariate nel Settecento in collezione Cesarò, si veda LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio...* cit. (nota 71), p. 462 nota 20.

⁷⁶ A. E. PEREZ SANCHEZ, *Catalogo de los Dibujos. Real Academia de san Fernando*, Madrid 1967, pp. 120-121; LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio...* cit. (nota 71), pp. 250-251, 481-482 cat. D 166; con completa fortuna critica, l'indicazione delle derivazioni disegnative e pittoriche e relativa questione attributiva.

⁷⁷ Sulle derivazioni disegnative intervengono A. GNANN, *Zwei Kompositionen Polidoro da Caravaggio und deren Kopien*, in *Musis et litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag*, München 1993, p. 160; N. DACOS, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 1995, pp. 84, 119, note 9,10. Sui dipinti che ne derivano si veda A. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio...* cit. (nota 75), I, cat. 23; II, p. LXV, 2.

La questione nel suo complesso è oggetto di un saggio di M. ROSCI, *L'Adorazione dei pastori di Polidoro da Caravaggio*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate - F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, pp. 141-143.

Per la fortuna nelle due traduzioni grafiche si rinvia a D. BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort graveur hollandais 1533-1578*, The Hague 1948, pp. 52-53, cat. 30. Riguardo la copia in controparte si veda *The illustrated Bartsch. Johann Sa-*

delor I, vol. 70, part 3 (supplement), edited. by I. DE RAMAIX, New York 2003, pp. 209-210 cat. 019. Elenca le derivazioni disegnative dalla incisione di Cort J. GERE, *Lanfranco Ravelli. Polidoro Caldara da Caravaggio. I disegni di Polidoro; Copie da Polidoro*, in 'Master Drawings', XXIII-IV, 1986, 1, p.70

⁷⁸ R. LONGHI, *Officina Ferrarese 1934. Nuovi ampliamenti (1940-1955)*, Firenze 1956; *Edizione delle opere complete*. V, Firenze 1968, p. 192. L'attribuzione longhiana è ripresa da A. MEZZETTI, *Girolamo da Ferrara detto Da Carpi*, Milano 1977, p. 97, cat. 119. L'accostamento a Demio spetta a F. W. ROBINSON, *La fonte per una serie di incisioni del Cinquecento*, in 'Bollettino d'arte', serie V, LVII, III-IV, 1972, pp. 222-223. Non prende posizione in proposito ROSCI, *L'Adorazione dei pastori...* cit. (nota 77), p. 142.

⁷⁹ P. LEONE DE CASTRIS, *Un disegno di Giovanni De Mio*, in 'Arte Veneta', XLVII, 1995, pp. 87-91. Si veda in proposito anche il contributo seguente: ID., *Su Giovanni Demio nell'Italia meridionale e i suoi rapporti con la pittura e la committenza napoletana*, in *Giovanni Demio: Uomo di bellissimo ingegno: un artista girovago nell'Italia del cinquecento*, a cura di M. E. Avagnina - G. C. F. Villa, Sandrigo (Vicenza), 2006, pp. 93-107. Sugli esiti salviateschi nelle opere del ritorno in patria di Demio si veda l'illustrazione degli affreschi di un salottino di Villa Thiene a Quinto vicentino proposta da P. LEONE DE CASTRIS, *Una proposta e un'aggiunta al Giovanni Demio di Villa Thiene*, in *Giovanni Demio: Uomo...* cit. (nota 79), pp. 108-111.

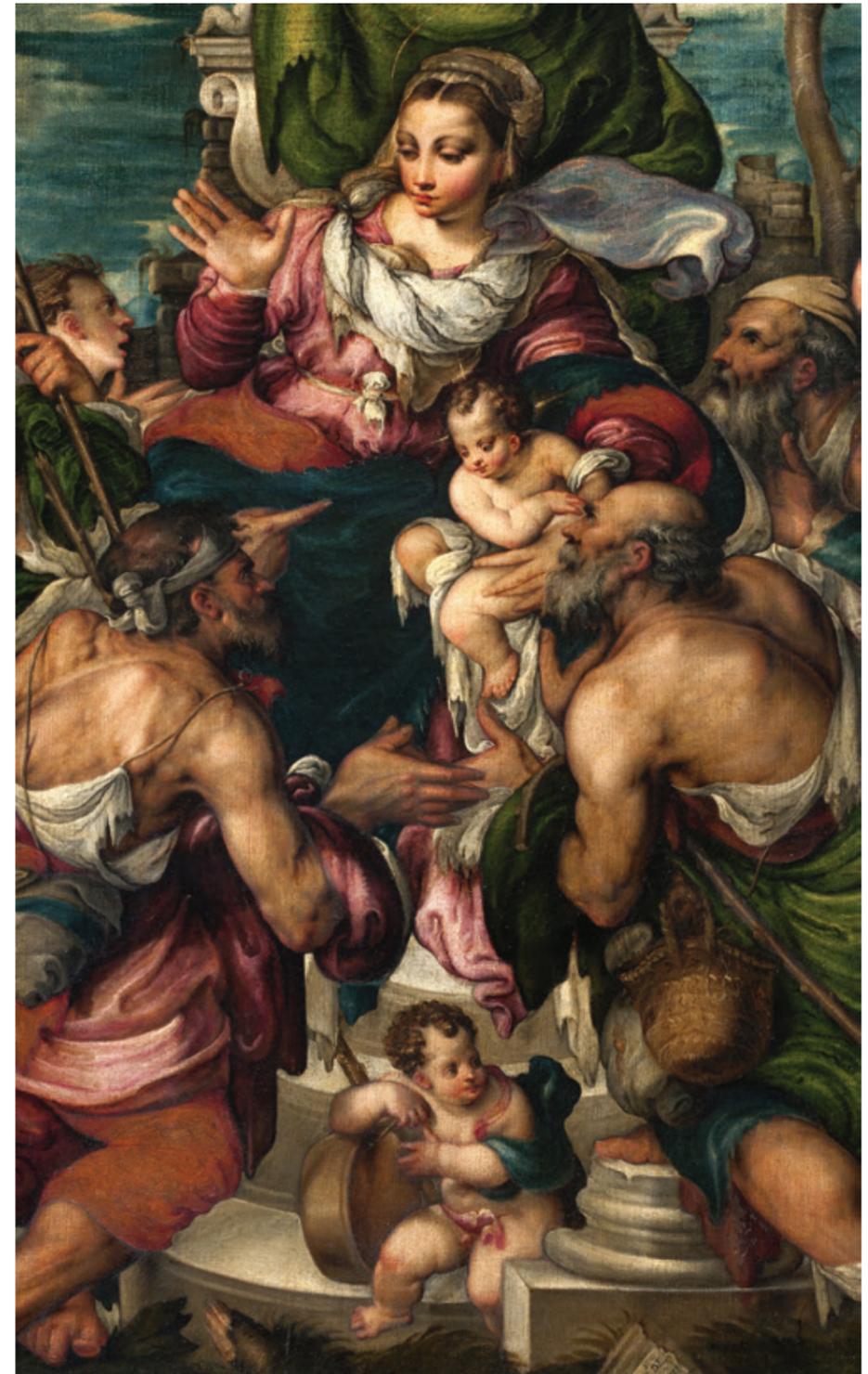
Sull'impresa decorativa napoletana lo studioso era intervenuto escludendo in un primo tempo Demio, cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Castel Nuovo: da reggia a museo*, in *Castel Nuovo: il Museo Civico*, Napoli 1990, pp. 55-58.

Come noto, partendo dalla rettifica di attribuzioni a Michele Curia di alcune opere dislocate a Napoli e in Calabria avanzate da Previtalli (G. PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino 1978) contribuiscono al recupero del capitolo meridionale di Demio i chiarimenti di C. STRINATI, *La "Cona Grande"*, in *La cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento*, a cura di M. S. Calò Mariani - C. G. Faldi - C. Strinati, Cinisello Balsamo (Milano) 1978, pp. 85-93; F. ABBATE, *Pittura e scultura tra Riforma e Controriforma*, in *Cultura materiale Arti e Territorio in Campania*, 22, in 'La Voce della Campania', 30 settembre 1979, pp. 343-358; V. SGARBI, in *Palladio e la Maniera. I pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio 1530-1630*, catalogo della mostra di Vicenza a cura di V. Sgarbi, Milano 1980; ID., *Giovanni De Mio, Bonifacio de' Pitati, Lamberto Sustris: indicazioni sul primo tempo del Manierismo nel veneto*, in 'Arte Veneta', XXXV, 1981, pp. 52-61. Un consuntivo spetta a M. LUCCO, *Profilo di Giovanni Demio*, in *Giovanni Demio* 2006, pp. 15-33. Ma si vedano anche le schede di M. DANIELI, in *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, mostra di Milano a cura di M. Lucco, Milano, pp. 190-193 cat. 38; 194-197 cat. 39. Notevoli sono le aggiunte al catalogo e le considerazioni di S. MARINELLI, *De Mio miniatore*, in *Sine musica ulla disciplina. Scritti in onore di Giulio Cattin*, Padova 2006, pp. 409-411; ID., *De Mio nel manierismo veneto*, in 'Verona illustrata', 2008, 21, pp. 87-93.

⁸⁰ Quanto al significato simbolico e di prefigurazione del velo con cui la Vergine ricopre il figlio, estensibile a quello del pastore che compie il gesto di una delle levatrici Salomé o Zelomi (a volte indicate come Anastasia e Sebel), successivamente della Veronica, si può fare riferimento ancora agli studi di G. FIRESTONE, *The Sleeping Christ Child in Italian Renaissance Representations of The Madonna*, in 'Marsyas', II, 1942, pp. 54-55; L. STEINBERG, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, New York 1983, pp. 31-32.



XVIII. PIETRO MERA: *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Margherita d'Antiochia tra i santi Sebastiano e Rocco*, particolare. REFRONTOLO (Treviso), chiesa parrocchiale di Santa Margherita di Antiochia.



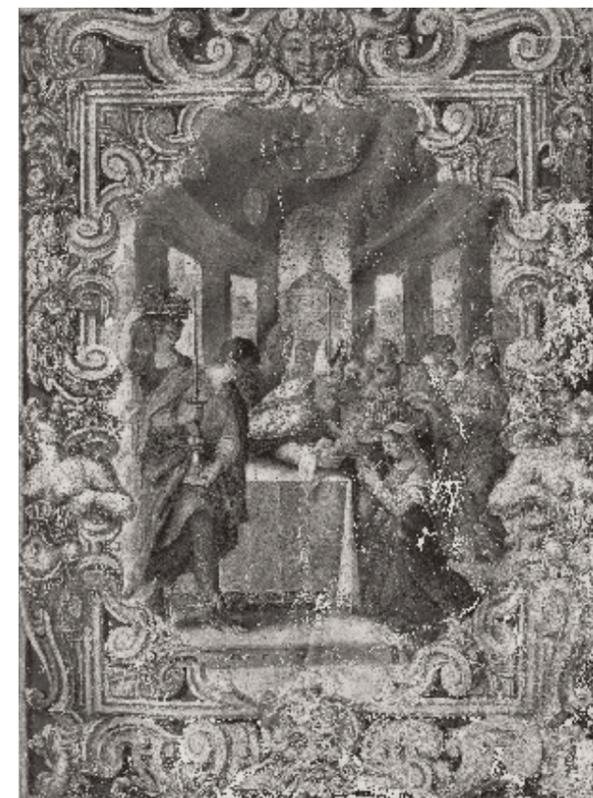
XIX. PIETRO DE MARASCALCHI: *Adorazione dei pastori*, particolare. FELTRE, chiesa cattedrale di San Pietro Apostolo.



154. PIETRO MERA: *San Giovanni Battista tra i santi Caterina d'Alessandria e Rocco*. SEDICO (Belluno), chiesa parrocchiale.



155. PIETRO MERA: *Crocifissione con i dolenti e i santi Marco evangelista e Nicola da Bari*. VENEZIA, Biblioteca del Museo Civico Correr, Fondo Cicogna, Mariegola dei Botteri.



156. PIETRO MERA: *Presentazione di Gesù al tempio*. VENEZIA, Biblioteca del Museo Civico Correr, Fondo Cicogna, Mariegola dei Botteri.



157. PIETRO MERA: *Natività e angeli musicanti*. Già VADUZ, collezione Liechtenstein.



158. PIETRO MERA: *I santi Giacomo maggiore, Stefano e Lorenzo*. CIVIDALE DEL FRIULI, chiesa di San Francesco.



159. PIETRO MERA: *Santissima Trinità, san Gregorio Magno tra i santi Benedetto e Tiziano vescovo*. ZOPPÉ DI SAN VENDEMIANO (Treviso), chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo.



160. PIETRO MERA: *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Margherita d'Antiochia tra i santi Sebastiano e Rocco*. REFRONTOLO (Treviso), chiesa parrocchiale di Santa Margherita di Antiochia.



161. PIETRO DE MARASCALCHI: *Adorazione dei pastori*. PALERMO, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis.



162. PIETRO DE MARASCALCHI: *Adorazione dei pastori*, particolare. PALERMO, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis.



163. PIETRO DE MARASCALCHI: *Adorazione dei pastori*. FELTRE, chiesa cattedrale di San Pietro Apostolo.



164. PIETRO DE MARASCALCHI: *Madonna con il Bambino, santo vescovo (Tiziano?) e santa Caterina d'Alessandria*, FELTRE, Museo Civico.



165. PIETRO DE MARASCALCHI: *Natività di Maria, cimasa dell'Adorazione dei pastori*. FELTRE, chiesa cattedrale di San Pietro Apostolo.



166. PIETRO DE MARASCALCHI: *Natività di Maria*. Verona, Fondazione Cariverona, in comodato al Museo Civico di Feltre.



167. PIETRO DE MARASCALCHI: *Madonna con il Bambino in trono sotto arcata tra i santi Giacomo Maggiore, Prodocimo vescovo e un angelo musicante*. LUGANO, collezione privata.



168. POLIDORO DA CARAVAGGIO: *Adorazione dei pastori*. MESSINA, chiesa della Madonna dell'Altobasso.