

# VERONA ILLUSTRATA



2018



*Rivista del Museo di Castelvecchio · Verona*





VERONA ILLUSTRATA, 2018, n. 31  
*Rivista del Museo di Castelvecchio*

---

*Direttore responsabile:* Francesca Rossi  
*Direzione:* Sergio Marinelli, Paola Marini  
*Comitato di redazione:* Margherita Bolla, Gino Castiglioni, Alessandro Corubolo, Sergio Marinelli, Giorgio Marini, Paola Marini, Francesca Rossi  
*Comitato dei Referee:* Hans Aurenhammer, Frankfurt am Main; Dominique Cordellier, Paris; Sylvia Ferino, Wien; Fernando Marías, Madrid; Catherine Whistler, Oxford  
*Indirizzo:* Corso Castelvecchio, 2 – 37121 Verona

MUSEI D'ARTE  
e Monumenti



© Museo di Castelvecchio, Verona 2018  
ISSN 1120-3226, Aut. Trib. Verona n. 1809, 11 luglio 2008  
*Edizione* veduta e corretta da Gianni Peretti  
*Progetto grafico* di Alessandro Corubolo e Gino Castiglioni  
*Carattere* Custodia (Fred Smeijers)  
*Composizione e stampa* di Trifolio

---

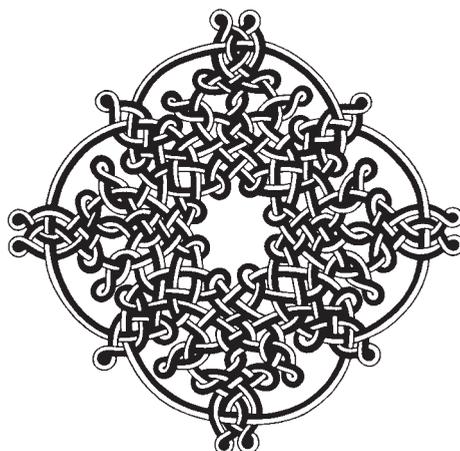
*In copertina: Saverio Dalla Rosa,  
Ritratto dell'abate Giannantonio Moschini (particolare)*

---

*Pubblicazione realizzata con il finanziamento della Regione del Veneto  
Si ringrazia*

**BANCO BPM**  
BANCA POPOLARE DI VERONA

# VERONA ILLUSTRATA



*Le monete d'oro rinvenute nella tomba romana  
di Corrubio (Verona)*

ANTONELLA ARZONE

5

*Ridisegnando il Seicento*

SERGIO MARINELLI

25

*Ancora su Pietro Ronchi: aggiunte, precisazioni e documenti*

MARINA REPETTO CONTALDO

33

*Cristoforo Dall'Acqua e Verona*

CHIARA BOMBARDINI

47

*Un ciclo pittorico dei Marcola dedicato al Perdono di Assisi*

CHIARA RIGONI

61

*Rivista del Museo di Castelvecchio*

2018

*Sulla sfortuna attribuzionistica della pittura  
del Settecento veronese*

LUCA FABBRI

71

*Mocenigo, Mosconi e Moschini. Opere diverse  
di Saverio Dalla Rosa (con una nota su Lorenzo Tiepolo)*

PAOLO DELORENZI

83

*Vere da pozzo e altri resti lapidei veneziani  
già della collezione Heilbronner*

ENRICO NOÈ

99

*Il primo Donati*

LAURA LORENZONI

119

*Gastone Celada*

ALBERTO CIBIN

133

*Il fondo 'Eva Tea' al Museo di Castelvecchio:  
linee interpretative per una ricognizione preliminare*

MYRIAM PILUTTI NAMER

147



SERGIO MARINELLI

L'IMMAGINE del Seicento nella cultura figurativa veneta resta sempre controversa e ambigua, dal punto di vista critico, forse soltanto nella sua conoscenza carente, che solo la scoperta di nuove opere e documenti può ridisegnare e chiarire. Inevitabilmente attingendo dalle collezioni del privato, semplicemente poiché spesso questi dipinti nel privato sono sempre rimasti, quasi mai raggiungendo, per i pregiudizi critici, e ora la sopraggiunta povertà, le raccolte e le esposizioni pubbliche dei musei. Eppure, forse non per caso, in quel secolo d'oro Venezia fu il più grande mercato artistico europeo, irraggiando di luce, non solo riflessa, anche i suoi domini di Terraferma.

La persistenza nel privato fa sì che le attribuzioni dei dipinti vengano inevitabilmente e quasi esclusivamente dall'analisi stilistica, che resta, nella dispersione delle opere e nella cancellazione spesso sistematica delle loro tracce di provenienza, l'unica possibilità della loro identificazione, perché si spera, almeno in qualche caso, che possano essere, con qualche fortuna, ancora riconosciute negli inventari.

L'analisi della perdurante problematicità del Seicento parte da un caso precoce, veronese, una tela di proprietà di un antiquario parigino, Antoine Tarantino.<sup>1</sup> L'immagine è solo una figura possente, plasticamente fortissima, che coniuga classicità e naturalismo insieme, dove il carattere maestoso e duro quasi contrasta e ancor più si accentua nel confronto col colore delicato del vestito, rosa ciclamino. Questo colore è una sigla sicura di riconoscimento del pittore e viene dal manierismo estremo di Bernardino India, pittore cui Pasquale Ottino, l'autore certo di questa, si affianca nelle opere, come nella cappella Pellegrini di San Bernardino. Solo che, nell'arduo passaggio tra le fragili figure del manierismo e quelle solide e monumen-

Ringrazio padre Livio Guerra, Lauro Luchini, Stefano Lusardi, Kenji Nakasone Bettoni Cazzago, padre Fabrizio Orlandi, Andrea Piai, Antoine Tarantino.

1. Olio su tela, 68 × 56 cm, proveniente, come opera di Alessandro Turchi, dalla collezione Turquin di Parigi.

tali del primo Seicento, questo rosa inconfondibile assume una valenza estetica e psicologica nuova, sorprendente, originalissima, ma non facile da valutare.

Non si tratta di una testa di genere perché lo sguardo parla di un contenuto psicologico preciso, anche se a noi precluso, di una storia. Si misura con la qualità espressiva dei ritratti del contemporaneo Marcantonio Bassetti. L'asse diagonale della figura è un elemento curioso, ma non fa pensare necessariamente a un frammento. D'altronde, non sembra trattarsi di un santo. Anche l'abito, una tunica antica, sembra escludere altre ipotesi come quelle dei portatori del corpo morto di Cristo nelle deposizioni. Non si conoscono tuttavia, di Ottino, studi accademici di figura. In questo taglio l'immagine è comunque decisamente forte e può far pensare a un grandissimo pittore. In altri casi forse, specialmente nelle composizioni a più figure, si possono rilevare, nella sua storia, pesantezze e rigidzze di composizione, che lasciano più problematico il giudizio sull'intrinseca validità dell'artista. Il volto rientra perfettamente in una tipologia ricorrente e stretta di Ottino, anche se si può tentare di ipotizzare una cronologia intorno al 1620, che comprende la figura del Gioacchino della cappella Pellegrini in San Bernardino. Comunque, pur nella discontinuità, che sembra spesso imputabile alle condizioni diverse delle opere e agli interventi di una bottega non ancora precisata e documentata, i vertici della pittura e lo spessore dei significati qualche volta, come qui, sono impressionanti e al più alto livello espressivo.

Non bisogna dimenticare anche, nel caso di Ottino, i ritrovamenti documentari romani come purtroppo, nella scarsa letteratura veneta, è stato spesso fatto. Sono le note di pagamento nei registri del cardinale Alessandro Montalto, col tramite del banco di Juan Enriquez de Herrera e Ottavio Costa. Risulta che un quadro fu acquistato il 27 aprile 1609, per «30 soldi d'oro del peso vecchio».<sup>1</sup> Altro pagamento singolare è nel libro di conti di Guido Reni, il 1 gennaio 1610, «al sig.r Pasqual Ottini, per comprare paragoni, scudi cinquanta, a Verona».<sup>2</sup> Nel 1609 Reni ebbe due tele acquistate dal cardinale Montalto, nello stesso tempo dell'acquisto del quadro di Ottino, per cui i due artisti potrebbero essersi anche incontrati nell'occasione. Ma singolare davvero è l'acquisto di Reni, di cui poi non si è conservato nessun dipinto autografo su paragone. Fantascientifica è l'ipotesi, che è stata pure avanzata, che si trattasse di paragoni già dipinti dal veronese e non di semplici supporti della pittura. I pittori veronesi devono aver comunque commerciato con le pietre di paragone, dipinte e non dipinte. Supporti in pietra di paragone non dipinti sono ancora presenti nell'inventario steso alla morte del pittore nel 1630.<sup>3</sup>

In ogni caso il 1609 era anche l'anno indicato da Bartolomeo Dal Pozzo, che si

1. Cfr. B. GRANATA, *Appunti e ricerche d'archivio per il Cardinal Alessandro Montalto*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, a cura di F. Cappelletti, Roma 2003, p. 38.

2. Cfr. S. PEPPER, *Guido Reni's Roman Account Book*, «The Burlington Magazine», cxiii, 819, 1971, p. 316.

3. L. ROGNINI, *L'inventario di Pasquale Ottino*, «Verona illustrata», 4, 1991, pp. 101-110.

conferma in molti casi fonte attendibilissima, per il viaggio di Ottino a Roma. A questo punto, l'acquisto della *Risurrezione di Lazzaro* da parte di Scipione Borghese dalla collezione Martiniani, nel 1614, si riapre come problema da chiarire. Il dipinto può stilisticamente corrispondere a quell'anno, ma non è certo che sia arrivato a Roma insieme con il suo autore.

Incredibilmente agli stessi anni, ma distante anni luce per materia e spirito, dovrebbe risalire una piccola tela, raffigurante *Il sogno di Giacobbe*, conservata in palazzo Bettoni a Bogliaco,<sup>1</sup> dove la pittura, eccezionalmente rifinita, sembra mascherare l'identità dell'autore, che poi sarà famoso invece per la stesura sprezzante e di segno velocissimo. Un quadrato di confronti con *L'incontro di Esaù e Giacobbe* dell'IPAB di Vicenza, *Il Cristo inchiodato alla croce* nel Museo della stessa città, il *San Michele* del Museo Thyssen a Madrid, il *San Carlo* della parrocchiale di Sondalo, del 1626, porta a un'attribuzione possibile al vicentino Francesco Maffei (1605-1660). Maffei fu largamente attivo a Brescia, con splendide tele nel duomo vecchio, ma più tardi, all'incirca alla metà del secolo. Se può sorprendere la presenza di Maffei a questa data sul Garda, occorre ricordare che le sue opere erano allora già in Valtellina.

Qui dovremmo essere, come nelle tele citate di confronto, in anni attorno al 1620-1625. La materia pittorica è molto densa, con tocchi vivaci di colore che salgono a rischiarare il chiaroscuro. Le figure si perdono nel magma di un *horror vacui*, senza alcun interstizio e respiro, che più di ogni altro aspetto contraddistingue la personalità sfuggente e inquieta di questo autore, sempre alla ricerca di una variazione ossessiva delle immagini.

Le figure maggiori del Seicento veneto appaiono spesso sfigurate dalle interferenze col mercato e con le falsificazioni e così presentano, nella grande produzione, una grande discontinuità qualitativa delle opere. È questo anche il caso di Alessandro Varotari, il Padovanino, figlio di un pittore d'origini veronesi ma forse mai presente a Verona. Pittore, lui, di grande successo commerciale, con composizioni facili, anche al limite del pornografico, e pure di fondato classicismo e di composizioni geniali. Dedito alle copie e ai falsi di Tiziano, come sarà ancor più il suo allievo, che lo supererà sicuramente nel male, Pietro Della Vecchia, Padovanino si rivolgerà anche ad altri modelli. Una *Sacra famiglia con angeli*, apparsa recentemente all'orizzonte del mercato, inconfondibilmente sua e come tale tradizionalmente attribuita, è anche una ripresa, di poco variata, da Van Dyck.<sup>2</sup> Il modello è quello dell'anversese conservato all'Accademia di San Luca a Roma, di cui si conoscono pure varie copie della bottega. Il dipinto di Padovanino coincide anche con le mi-

1. Olio su tela, 73 × 60 cm.

2. Olio su tela, 111 × 151 cm.

sure dell'originale vandyckiano rovesciato in orizzontale, è solo maggiore di dieci centimetri in larghezza. Varotari visitò, probabilmente varie volte, Roma e vide là sicuramente la tela da imitare. Poiché questa è datata generalmente tra il 1626 e il 1632, si può agevolmente ricostruire che il pittore veneto dipinse la sua opera negli anni immediatamente successivi. In effetti si sente nell'immagine il Padovanino tardo, quello del maggior successo, ormai al limite dello stucchevole. Al di là del caso di quest'unica copia nota dal fiammingo, si vede bene come attraverso tale pratica una cultura figurativa diversa venisse assorbita e fatta circolare all'interno di quella veneta. L'assorbimento, nel caso di Van Dyck, era poi agevole, poiché egli si era formato principalmente studiando Tiziano, che era stato a sua volta l'idolo di Padovanino. Van Dyck (1599-1641), poi, era quasi coetaneo di Padovanino (1588-1649). Egli era passato molto rapidamente nel Veneto intorno al 1623, ma la sua influenza sulla pittura veneta fu determinante in seguito, tramite i pittori da lui direttamente influenzati, Strozzi, Tinelli, appunto Padovanino. Da qui si evince la necessità di pensare la pittura veneta di quel secolo su uno sfondo di più ampio respiro, anche quando essa resta a Venezia, che nel Seicento, lo si ribadisce, è comunque il più grande mercato artistico europeo.

A confermare il ruolo di mediatore culturale di Padovanino è anche un'altra  
 11, 10 copia da Johann Liss, recentemente apparsa in asta.<sup>1</sup> Si tratta della *Venere allo specchio*, dove l'originale dell'artista tedesco, oggi conservato agli Uffizi, è ancora del 1626, o poco dopo, una data che potrebbe coincidere con quella della *Madonna* romana di Van Dyck. Forse si tratta di due copie fatte nello stesso viaggio, in ogni caso nello stesso momento.<sup>2</sup>

vi, 7 Una tela in collezione privata padovana può riaprire invece il discorso su uno dei più raffinati e rari pittori veneti del Seicento, Girolamo Forabosco, che ebbe fama e committenti famosi in vita, tra cui i Medici, con non poche opere, cinque, conservate ancora nei musei fiorentini, ma che ora, ignoto ai più, è relegato nella penombra dei depositi museali e degli studi specialistici. Eppure, anche dal punto di vista puramente storico, egli fu il pittore ufficiale dei dogi del suo tempo. Un'unica recente monografia, del 2015, si rivela sostanzialmente carente e deludente.<sup>3</sup>

1. Wannenes, Genova, 30 novembre 2016, lotto 501; olio su tela, 85×66 cm. In questo caso le misure quasi coincidono con l'originale degli Uffizi (88×69 cm).

2. A segnalare la confusione sull'identità di Padovanino è ancora l'attribuzione, nel secondo volume del catalogo dei dipinti del Museo di Castelvechio, del *San Giacomo maggiore* (p. 257, n. 301) che spetta al mantovano Giambattista Barca.

3. Cfr. C. MARIN, *Girolamo Forabosco*, Venezia-Verona 2015. Non è perché non si accorge che il *San Girolamo* del Correr era stato già pubblicato come autografo dallo scrivente: S. MARINELLI, *Antologia di pittori*, in *Aldèbaran II. Storia dell'Arte*, a cura di S. Marinelli, Verona 2014, pp. 136-138. Non si accorge che dell'autore c'è l'elogio importante di Scannelli (1657), quando era ancora nel pieno della vita. Marin ribadisce poi l'autografia del *Ritratto di dama* della Pinacoteca 'Egidio Martini' a Ca' Rezzonico (pp. 247-248), già assegnata da Frangi a Francesco Cairo, con altre discutibili inclusioni ed esclusioni nel catalogo, che possono prestare il fianco alla critica di difendere interessi antiquariali e commerciali di vario genere.

La tela in esame raffigura un santo vescovo a mezzo busto, chinato di fianco, con un'ampolla per versare un liquido, chiaramente san Prosdocimo, vescovo di Padova e santo generalmente esclusivo di questa diocesi. La tela si trova ancora in collezione privata a Padova. L'ha raccolta un eminente studioso dell'università patavina, acquistandola da un antiquario sempre della stessa città, il quale l'avrebbe rinvenuta, a quanto si ricorda, in una sacrestia cittadina negli anni dell'immediato secondo dopoguerra.<sup>1</sup> La documentazione s'arresta qui, confermando solo la quasi certa patavinità della tela, che di per sé, anche per il formato, dichiara di provenire da una sacrestia padovana. In mancanza di altre prove, il proseguimento dell'indagine resta sempre affidato unicamente, come in quasi tutti questi casi, all'analisi stilistica.

Forabosco è documentato a Padova almeno a partire dal 1653, dove tiene un'acclamata accademia privata di pittura, frequentata anche da nobili dilettanti, almeno un Camposampiero. Muore a Padova nel 1679, dopo essersi alternato probabilmente, in questo periodo, tra Venezia e Padova. Il linguaggio della sua pittura non ha eguali tra gli altri veneti contemporanei, tantomeno tra quelli presenti allora a Padova, e supera in altezza irraggiungibile tutti i minori che potevano tentare di accostarsi.

Suo è il chiaroscuro sfumato e dolce della figura, diversissimo da quello degli altri 'tenebrosi' veneti, e si ritrova, ad esempio, nella testa del presunto Medoro dell'*Angelica e Medoro*, se questo è veramente il tema del dipinto, di collezione privata, come nelle teste mozzate di Golia e Oloferne. A caratteri ancor più esclusivi del pittore porta il raffinatissimo ricamo della veste liturgica di san Prosdocimo, che richiama quella del vescovo Magno ai Tolentini di Venezia. Nessun altro pittore allora ha mai avuto così precisa attenzione per la resa del tessuto nella pittura del Seicento veneto. Quello della manica, del braccio che regge il pastorale, a righe colorate sottilissime pare una sigla ineludibile dei modi dell'artista e si riscontra più evidente negli abiti preziosi delle signore e delle cortigiane ritratte. Il chinarsi del capo, nell'atto di versare l'ampolla, è una sfumatura assolutamente minima, che mantiene la figura del santo nella sua dimensione umana e la preserva dalla ripetitività scontata e seriale della devozione. Questa nuova opera, su un soggetto diverso da quelli abituali, ribadisce la centralità dell'artista nella pittura veneta del suo tempo e la raffinatezza pittorica che gli procurò, allora, la gloria. Il pittore ricercato dai dogi di Venezia e dai granduchi di Toscana sembra aver ricoperto, in una realtà politica indubbiamente più marginale e provinciale, un ruolo simile al contemporaneo Velázquez, chissà forse incontrato in qualche occasione dei suoi due viaggi veneziani.

Un altro momento rivelatorio di novità, del tutto diverso ma forse ancora degli stessi anni, si ritrova sempre nella villa Bettoni a Bogliaco, sulle rive del Garda.

1. Olio su tela, 63 × 49,5 cm. Reca l'attribuzione scritta di Giuseppe Maria Pilo a Felice Brusasorzi.

12-13 Parlando del ciclo di dipinti attribuito un tempo a Celesti e successivamente, dal 1852, ma per pochi conoscitori, al suo allievo Antonio Campi, in base all'inventario ottocentesco di Gallizioli, Isabella Marelli annota: «A questi episodi è estranea l'ottava tela raffigurante *Mosè innalza il serpente di bronzo* di altro autore anonimo e probabilmente antecedente ai dipinti di Alessandro Campi, come aveva già notato l'Ivanoff».<sup>1</sup>

Continua ancora l'autrice, scrivendo: «La tela non è stata eseguita in loco, ma comunque per "quel" luogo. Alcune figure ai lati più esterni appaiono parzialmente tagliate; si osservino il putto a destra e l'uomo riverso a sinistra, o ancora l'uomo con turbante in alto, all'angolo della finestra sinistra, tutte figure decurtate di braccia o di gambe. Al contrario il gruppo di figure rannicchiate in alto a destra trae la sua struttura compositiva dalla presenza della finestra, come se le figure si trovassero sopra ad un'alta roccia. Tutti questi indizi mi fanno ritenere che l'artista conoscesse le misure non del tutto precise della parete sulla quale si aprivano le due alte finestre».<sup>2</sup> Circa l'autore: «Sicuramente si tratta di un pittore veneto che non rimase insensibile alle novità compositive introdotte dalla schiera dei "tenebrosi"».<sup>3</sup>

Si tratta inequivocabilmente, come possono dimostrare numerosi confronti recentemente pubblicati,<sup>4</sup> di Francesco Barbieri, lo Sfrisato (1623 circa-1698), qui impegnato in una delle sue più vaste e travolgenti composizioni, su un tema, a lui assai congeniale, affollato di cadaveri. La grande tela di Barbieri dovrebbe essere logicamente precedente alle sette altre del ciclo, che dovettero seguire, di Antonio Campi, noto per la sua attività dal 1688 al 1712. Riferimenti evidenti vanno alla tela sempre col tema del *Serpente di bronzo* nella chiesa di San Paolo a San Paolo d'Argon, nel Bergamasco, dove Barbieri è presente nel 1685 all'interno di un ciclo che continua con pittori ora assai più celebri di lui, come De Matteis, Lazzarini, Balestra, Giuseppe Maria Crespi, Molinari. Forse una connessione più stretta si può stabilire con la tela raffigurante *La Vergine e santa Teresa intercedono per la cessazione della peste*, in Santa Maria Annunciata a Salò, poco lontano da Bogliaco. Barbieri fu dunque il punto di riferimento artistico sulla riviera occidentale del Garda prima dell'arrivo di Andrea Celesti, documentato solo a partire dal 1688. Ma fu anche un punto di riferimento per tutto il territorio di Brescia e di Bergamo, a confermare il successo frequente dei veronesi anche fuori del loro territorio.

La sua pittura religiosa apocalittica dovette incontrare molto dello spirito dei

1. I. MARELLI, *Andrea Celesti, 1637-1712. Un pittore sul lago di Garda*, San Felice del Benaco (Brescia) 2000, p. 215.

2. Ivi, pp. 246-247.

3. Ivi, p. 245.

4. Cfr. L. GIFFI, *Francesco Barbieri detto Sfrisato*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli, Verona 2017, pp. 217-223.

5. Olio su tela, 692 × 372 cm.

tempi e la sua sparizione dalla storia, dopo la citazione di Pellegrino Orlandi del 1704, resta ancora da chiarire anche se certo influirono la discontinuità qualitativa e stilistica della sua pittura, forse non sorretta da un disegno sempre sicuro, e l'intervento, che s'intuisce, di una consistente bottega. Le lacune, di cultura e di scuola, del suo fragile esordio bresciano, che fu quello di un soldato di ventura, trapassano ancora nello spontaneo furore barocco delle immagini successive. Soprattutto nelle vaste composizioni, come quella di Bogliaco, si alternano particolari di espressione potente ad altri che, nel risucchio della velocità operativa, sembrano restare irrisolti. A Bogliaco le finestre della sala si staccano dallo sfondo di una pittura teatrale, avvolgente e totale, che avrebbe potuto continuare tranquillamente sugli altri lati. Non sappiamo perché la decorazione, certo passata poi presto di moda, fu interrotta. Forse invece fu completata e poi sostituita dai teatrini più popolari di Antonio Campi. Certo non si inizia la decorazione dalla parete più problematica, interrotta dalle finestre. La fortuna di Barbieri sulla riva del lago era finita già alla fine del Seicento. L'antitesi di Barbieri a Verona dovette essere, nella generazione successiva, Santo Prunato, che si staccò progressivamente dalla tradizione iniziale, di Falcieri, e poi veneta, di Loth, per passare a conformarsi alla bottega di Cignani a Bologna, generando il filone, col suo allievo Giambettino Cignaroli, che avrebbe prevalso nel Settecento locale. Una prova ulteriore della sua pittura è la sconosciuta *Annunciazione* della raccolta veronese delle Stimate, di estrema e misurata sobrietà gestuale e cromatica. I colori però sono bolognesi.<sup>1</sup>

Da ultimo, nella stessa collezione di Bogliaco, si ritrova una grande testa, sovra-  
dimensionata, del protagonista del *Sacrificio di Gioacchino*, già in Santa Maria in  
Chiavica a Verona e ora nella parrocchiale di Breonio.<sup>2</sup> Sorprende questo incontro  
all'interno di una collezione aristocratica. Forse, nell'area bresciana, la pittura di  
Giuseppe Lonardi poteva più facilmente convivere con quella di Cifrondi e Ce-  
ruti. Ma pure in questa pittura che si vede essere, anche senza tagli, un grande  
frammento staccato, si nota la differenza incolmabile tra il realismo lombardo e la  
trasfigurazione veneta, propria di questo pittore. Che si tratti di lui e non del ma-  
estro Brentana, psicologicamente diversissimo, sembra ormai chiaro. Il recente  
restauro degli *Evangelisti* della sacrestia di San Martino a Legnago ha fatto emer-  
gere la stessa pittura assolutamente compendiaria, anche sommaria, che non par-  
tecipa tanto del brillante teatro veneziano. La presenza del dipinto nella collezione  
in cui attualmente si trova, ma in cui logicamente doveva essere fin dall'origine,  
rappresenta in qualche modo un riconoscimento, che toglie l'artista dall'assoluto  
oblio della più oscura provincia.

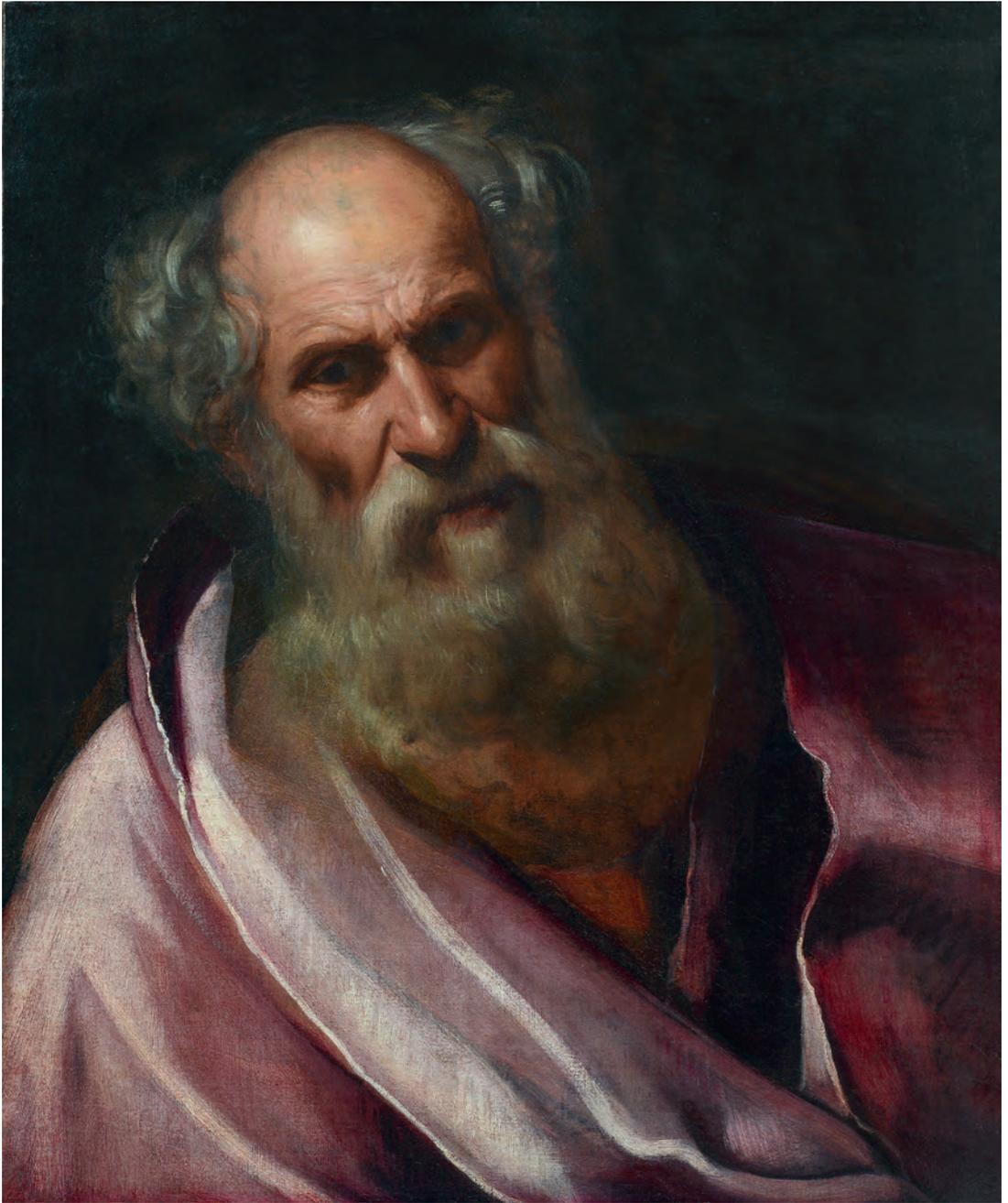
1. Olio su tela, 116 × 91 cm.

2. Olio su tela, 115 × 65 cm.

Una replica della stessa testa, di formato più piccolo, ma dalla conservazione in-  
giudicabile, è apparsa recentemente in un'asta di provincia. Una variante diversa,  
di altissima qualità, è quella invece del Museo di Castelvecchio.<sup>1</sup> Con un sacrile-  
gio critico, di cui siamo ben coscienti, potremmo anche definirla, per i suoi colori  
esplosivi, prefuturista.

1. Olio su tela, 65 × 55 cm, inv. 5265-1B1918. In questo caso la figura di vecchio non tiene le mani giunte,  
ma il profilo di una penna.

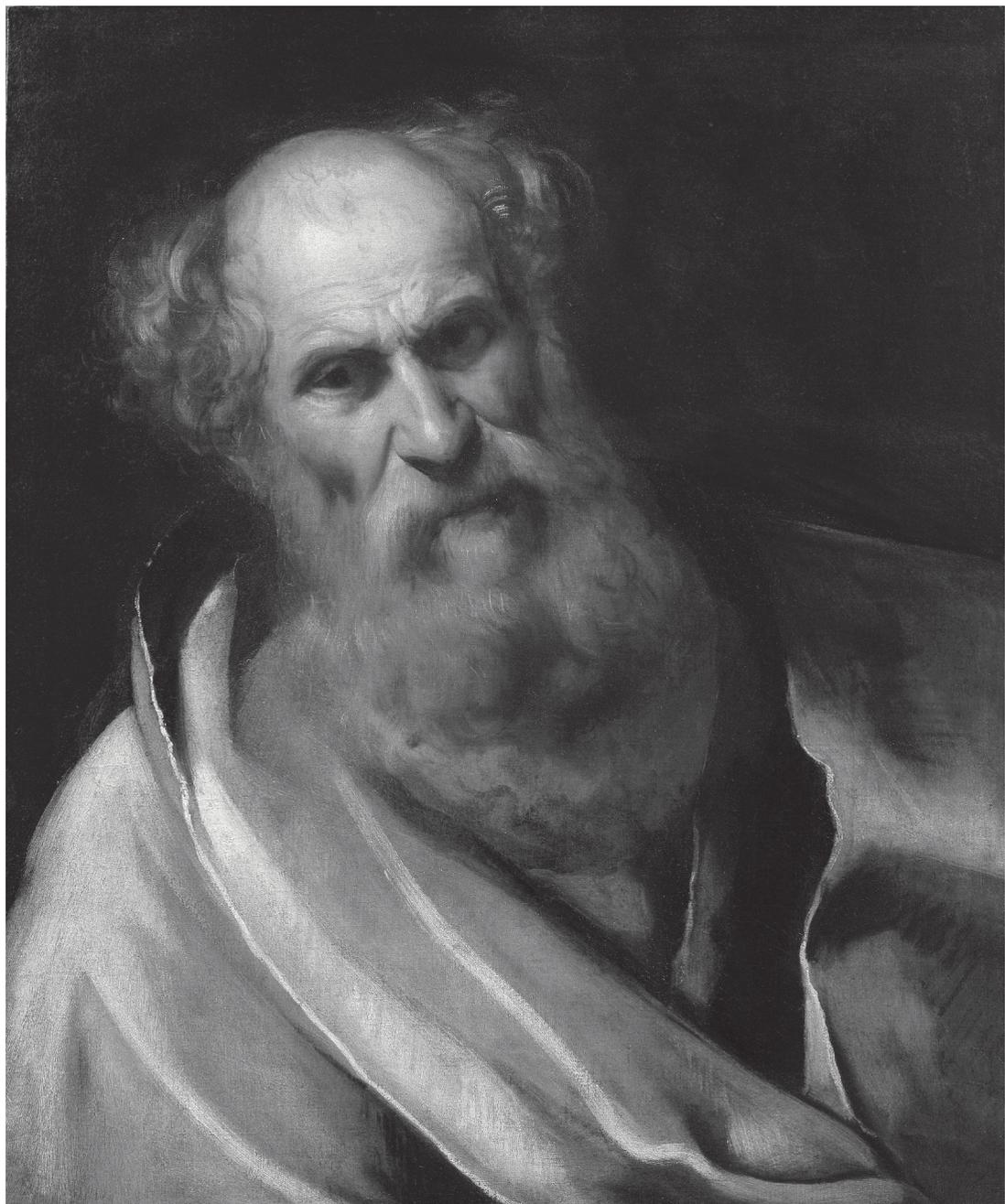




v. Pasquale Ottino, *Testa virile*. Parigi, collezione Antoine Tarantino



vi. Girolamo Forabosco, *San Prodocimo*. Collezione privata



5. Pasquale Ottino, *Testa virile*. Parigi, collezione Antoine Tarantino



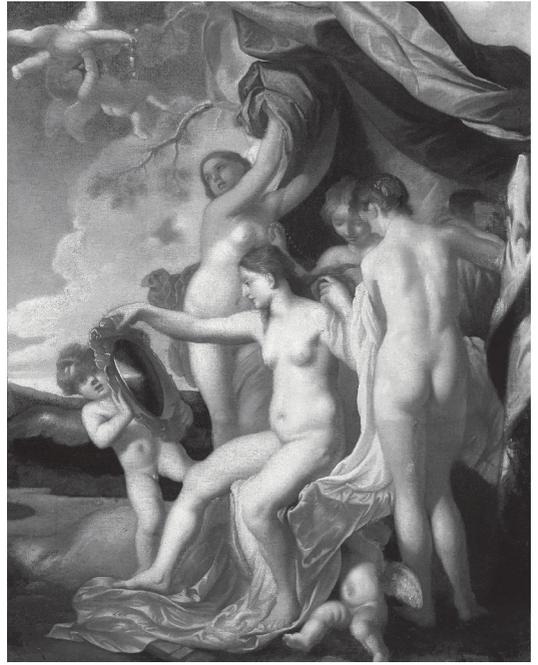
6. Francesco Maffei (?), *Il sogno di Giacobbe*. Bogliaco (Brescia), villa Bettoni



7. Girolamo Forabosco, *San Prodocimo*. Collezione privata



8. Anton van Dyck, *Madonna con il bambino e angeli*. Roma, Accademia di San Luca  
9. Padovanino, *Madonna con il bambino e angeli*. Collezione privata



10. Johann Liss, *Venere e Amore*. Firenze, Galleria degli Uffizi  
11. Padovanino, *Venere e Amore*. Mercato antiquario



12. Francesco Barbieri detto 'lo Sfrisato', *Il serpente di bronzo*. Bogliaco (Brescia), villa Bettoni

13. Francesco Barbieri detto 'lo Sfrisato', *Il serpente di bronzo* (particolare). Bogliaco (Brescia), villa Bettoni



14. Santo Prunato, *Annunciazione*. Verona, Istituto delle Stimate



15. Giuseppe Lonardi detto 'lo Zangara', *Testa di vecchio orante*. Bogliaco (Brescia), villa Bettoni