

arte Veneta

Alla ricerca delle origini di Stefano da Verona, figlio di Jean d'Arbois: la *Crocifissione von Lenbach* / *Andrea De Marchi* / Del tutto anomala è la vita di "Vittore Scarpaccia" posta da Vasari nella seconda edizione Giuntina delle *Vite* verso la fine della seconda età ("trovandomi al fine della seconda parte di questa mia opera"), usata a pretesto per raccogliere notizie di "altri pittori viniziani e lombardi", rifacendosi dalle origini più remote, risalendo per quanto gli fu possibile di generazione in generazione. In testa a questa nutrita schiera, in alcuni casi di puri nomi, di pittori che operarono "nella marca trivisana ed in Lombardia, nello spazio di molti anni", è "Stefano veronese", i cui affreschi sarebbero stati ammirati dallo stesso Donatello, al tempo del suo lungo soggiorno padovano, come "le migliori [cose] che insino a que' tempi fussero in quelle parti state lavorate". Il pittore era stato già citato da Vasari nella prima edizione Torrentiniana, con un accenno più corposo a lui nella vita di Agnolo Gaddi, che presumeva fosse stato il suo maestro, nell'idea ricorrente e preconcetta di accreditare una formazione fiorentina o comunque toscana per qualunque artista di valore. **Il Crocifisso di San Francesco della Vigna. Per Maria Cristina Dossi (1966-2020) / Giulia Altissimo, Matteo Ceriana, Milena Dean** / Il venir meno di una collega e di un'amica in una età nella quale ci si poteva aspettare di scambiare con lei ancora tante idee, di collaborare in restauri, studi e ricerche e, infine, di chiacchierare a lungo davanti a un buon caffè, è una perdita doppiamente dolorosa che ci fa rimpiangere quanto è stato e quanto avrebbe potuto essere. Cristina era una persona molto amichevole, una persona cui le difficoltà della vita non avevano tolto una tenerezza di fondo e una curiosità affettuosa verso gli altri e un'intelligenza delle cose che era vivacissima in lei fin da giovane, fin dagli anni della formazione universitaria. **Per una nuova lettura della pala marmorea d'altare di Tullio Lombardo nella cappella dei Bernabò in San Giovanni Crisostomo / Miyuki Suami** / Nel 1504-1506 Tullio Lombardo eseguì la pala marmorea per l'altare della cappella dei Bernabò (abbreviata come pala Bernabò) cui in

78
/2021

arte Veneta 78 / 2021



Et

Electa



arte
Veneta
78_{/2021}



arte Veneta

78/2021

Electa



Direttore

Luca Massimo Barbero

Comitato scientifico

Irina Artemieva
Andrea Bacchi
Luca Massimo Barbero
William Barcham
Matteo Ceriana
Hugo Chapman
Keith Christiansen
Andrea De Marchi
Miguel Falomir Faus
Tiziana Franco
Simone Guerriero
Stéphane Loire
Giordana Mariani Canova
Stefania Mason
Nicholas Penny
Vittoria Romani
Pierre Rosenberg
Paola Rossi
Catherine Whistler
Fulvio Zuliani

Redazione

Andrea Bacchi
William Barcham
Matteo Ceriana
Andrea De Marchi
Simone Guerriero
Giordana Mariani Canova
Stefania Mason
Paola Rossi
Fulvio Zuliani
Loredana Pavanello, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte
Fondazione Giorgio Cini
Venezia
tel. 041-27.10.230
fax 041-52.05.842
e-mail arte@cini.it

Norme per gli autori

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio della Redazione e dei revisori anonimi della rivista.

Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività per la stampa in "Arte Veneta". I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato Word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in formato digitale (minimo 300 dpi per 15 x 15 cm), in un file apposito con relative didascalie. Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.

Gli autori sono responsabili dell'assolvimento di eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.

Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione di "Arte Veneta":
Fondazione Giorgio Cini
Istituto di Storia dell'Arte
Isola di San Giorgio Maggiore
30124 Venezia
redazione.arte@cini.it

*Con il contributo
della Regione del Veneto*

SOMMARIO

- 8 Alla ricerca delle origini di Stefano da Verona, figlio di Jean d'Arbois: la *Crocifissione* von Lenbach
Andrea De Marchi
- 49 Il *Crocifisso* di San Francesco della Vigna. Per Maria Cristina Dossi (1966-2020)
Giulia Altissimo, Matteo Ceriana, Milena Dean
- 81 Per una nuova lettura della pala marmorea d'altare di Tullio Lombardo nella cappella dei Bernabò in San Giovanni Crisostomo
Miyuki Suami
- 103 On the Origins and Functions of Red Chalk in Venetian Drawings circa 1450 to 1540
Genevieve Verdigel
- 121 Alessandro Marchesini e gli incisori di Augusta
Gianni Peretti
- 147 Novità su Bellotto a Milano e in Sassonia
Bożena Anna Kowalczyk
- 163 Per Francesco Hayez, Giuseppe Molteni, Michelangelo Grigoletti e Ludovico Lipparini: ritrovamenti e attribuzioni
Roberto De Feo
- Segnalazioni
- 176 Una nuova lunetta di Bartolomeo Buon alla Giudecca
Elena Cera
- 190 Pratiche di bottega in epoca di Controriforma: l'inedita *Vocazione di san Nazaro* di Paolo Farinati
Giulia Adami
- 194 Un busto firmato da Alessandro Vittoria nel Musée des arts décoratifs di Parigi
Claudia Russo
- 199 Un busto all'antica romano fuori contesto. Il *Leonardo Mocenigo* di Giovanni Battista Della Porta in San Geremia a Venezia
Andrea Bacchi
- 206 Un dipinto ritrovato del Padovanino (1588-1649), *Gesù Cristo come Uomo dei dolori con la disciplina tra i santi Francesco, Giorgio, Paolo martire e Benedetto*. Dalla chiesa di San Giorgio Maggiore di Venezia a Bergamo
Amalia Pacia
- 212 Un *Paliotto di scagliola* en Venecia atribuido a Marco Mazelli (h. 1680)
Rebeca Carretero Calvo
- 220 Una nota per Simone Brentana senese
Andrea Tomezzoli
- 227 Sulla quadreria di Pietro Gradenigo (1695-1776)
Chiara Bombardini
- Carte d'archivio
- 238 "Deliberò di far uno elmo azogielato". Francesco Zen e l'elmo di Solimano
Elisa Puppi
- 247 Tracce documentarie per Juan Marin, scultore, architetto e ingegnere militare tra Venezia e la Spagna
Alberto Pérez Negrete

Una nota per Simone Brentana senese

Andrea Tomezzoli

La protagonista del dipinto che si presenta in questa occasione ci appare nello spazio aperto, ma nessun elemento giunge in aiuto dell'osservatore per contestualizzare in qualche modo questa presenza, la cui ambientazione è resa ancora più indeterminata dalla ripresa a "mezza figura" che impedisce allo sguardo la vista della parte inferiore (fig. 1). Invece che stemperare i colori in tinte pastello, una luce tersa non fa che raffreddare maggiormente l'atmosfera rarefatta, con il risultato di rendere ancora più distante e distaccata la giovane donna che si accampa in uno spazio siderale. Il tenue rosa dell'epidermide non riesce a riscaldare minimamente quel volto, che non ha nulla di virginalo. Perfino il grande calice sbalzato, reso ancora più enorme dall'effetto prospettico, offerto com'è all'osservatore, abbandona le tinte preziose

dell'argento per assumere i toni cupi e fondi del ferro. Copre il capo della figura femminile un incredibile velo di cristallo, sollevato da un vento gelido che le sposta anche le ciocche di capelli.

La croce appena obliqua, implacabile nella sua assoluta geometria, scardina la perfetta frontalità del personaggio, insieme al lieve *hanchement* che porta leggermente in avanti la gamba destra. Ne risulta alla fine un'apparizione allegorica algida che disorienta e mette perfino un sottile senso di disagio, acuito dallo sguardo sul riguardante, fisso e quasi sfrontato.

Solo un artista dalla forte personalità può aver tradotto in questi termini l'*Allegoria della Fede*, un pittore in grado di coniugare un acuto spirito di osservazione con una capacità di sintesi e di astrazione formale. L'identikit porta direttamente al nome di Simone Brentana (1654-1742)¹, un pittore che ci ha abituato a iconografie poco usuali se non rare, mostrando una vocazione irresistibile alla dimensione della messinscena teatrale. E anche quando l'iconografia si allinea con la tradizione – come in questo



1. Simone Brentana, *Allegoria della Fede*. Collezione privata.



caso – la sua proposta non è mai scontata, al contrario viene vitalizzata da uno scarto inaspettato, da un 'estro' che costringe in qualche modo a 'rileggere' il soggetto offerto alla visione. Fantasia, intelligenza, ironia sostanziano sempre la pittura brentaniana.

Va detto che la tela era già stata ricondotta correttamente al suo autore da Enrico Maria Guzzo, che aveva avuto occasione di conoscere il dipinto a metà degli anni novanta del Novecento, come cortesemente mi informa l'attuale proprietario, al quale rivolgo la mia gratitudine per avermi concesso di pubblicare la foto del dipinto. Un nome, quello di Brentana, che trovava riscontro sul retro dell'opera (fig. 2): prima della foderatura, apportata da un intervento di restauro nel 1995², compariva la scritta a pennello «DEL BRENTANA / VENETO [...]», così come un cartellino manoscritto, rimosso ma pure documentato da una fotografia, ribadiva la paternità dell'opera³.

I passaggi più recenti che hanno portato il dipinto nell'odierna collocazione non aiutano a ricucire brandelli di storia, ma un sigillo a ceralacca (fig. 3) – un tempo sul vecchio telaio – apre la ricerca a una strada degna della massima considerazione: esso presenta a sinistra lo stemma Bargagli⁴, unito, a destra, con quello Piccolomini⁵. Entrambi ci conducono a Siena.

È grande merito di Lorenza Modesti prima e poi di Massimo Favilla e Ruggero Rugolo aver portato l'attenzione su una serie di inventari settecenteschi di collezioni senesi, tutti conservati nell'Archivio di Stato di Siena⁶. Il primo in ordine cronologico è stato redatto a cavallo tra il 1727 e il 1728 e riguarda l'eredità del cavalier Marcello Biringucci, che comprendeva di Brentana una *Sacra Famiglia*. Tra i beni di Domenico Bonechi, invece, repertoriati in un documento del 20 dicembre 1747, compariva un "altro Quadroretto dove vi è dipinto il tempo copia che viene dal Brentano di Venezia". Una seconda copia, di cui purtroppo non ci viene tramandato il soggetto ("Un quadro di

facciata copia del Brentana filettato a oro buono"), è ricordata nel 1748 in casa Del Testa Piccolomini. Decisamente più interessante l'inventario che fotografa le presenze brentaniane nella collezione Sergardi all'altezza del 1782: non tanto per la grande tela con la *Madonna e il Bambino* o il *pendant* con la *Maddalena* ("per compagnia"), quanto piuttosto per i due ritratti dei genitori di Fabio Sergardi, Filippo e Isabella. Ne risulta corroborata, a questo punto, l'attività ritrattistica del pittore, finora limitata a due soli numeri certi rintracciati, le effigi di Girolamo e Margherita Meschini, del 1722⁷, offrendo un'ulteriore testimonianza di una produzione verosimilmente non occasionale. Non si dimentichino, infatti, le parole di Bartolomeo Dal Pozzo che nel 1718 dichiarava l'esecuzione da parte di Brentana di "molti Ritratti a diversi particolari"⁸. Ma la famiglia senese che più di ogni altra sembra aver apprezzato la pittura di Brentana è quella dei Bargagli: ben sette sono infatti le tele che compaiono elencate nella loro raccolta. Una collezione, questa, che a differenza delle precedenti appare maggiormente aperta al gusto veneto, non tanto per i presunti Veronesi e Tintoretto, quanto piuttosto per i lavori di Carpioni ("quadro [...] figurato in piccolo del Carsioni"), di Pietro Della Vecchia ("due quadri con teste") e di Zanchi (un "fiume figurato in mezza figura" e "la Madonna, S. Giuseppe in mezza figura, e Gesù al naturale"), e ancor più aggiornata con una tela di Gregorio Lazzarini ("Eolo re dei venti")⁹ e due di Antonio Bellucci ("Andromaca" e "la carità in mezza figura con tre putti"). Ma consideriamo i Brentana, che ci offrono più di qualche spunto su cui riflettere. Un primo inventario del 17 dicembre 1723 elenca una *Santa Apollonia* e la personificazione del *Tempo*, entrambe a mezza figura. Un *Vecchio* pure a mezza figura e due teste, una maschile, l'altra femminile, fanno sorgere invece il sospetto che l'autore si fosse applicato all'esecuzione di teste di genere, peraltro del tutto consentanee a un pittore portato

2. Simone Brentana, *Allegoria della Fede*, retro. Collezione privata.

3. Simone Brentana, *Allegoria della Fede*, sigillo originariamente sul telaio. Collezione privata.



4. Pietro Negri, *Allegoria della Verità*. Asolo, Museo Civico.

5. Pietro Negri, *Ercole e Onfale*. Collezione privata.



per natura a marcare in direzione fortemente caratterizzata le fisionomie dei suoi personaggi anche nei dipinti più complessi, siano pale d'altare o quadri di *historia*¹⁰. Una sesta tela, di non piccole dimensioni, raffigurava *Adamo ed Eva*, certo inseriti in un contesto più ampio e dettagliato se l'estensore dell'inventario ha ritenuto necessario specificare la compresenza di "paese e Fiori": l'annotazione non è di poco conto dal momento che tira in campo la collaborazione di un anonimo specialista o, in alternativa, una specifica abilità di Brentana, finora non altrimenti documentata in un artista ben noto per le sue straordinarie inserzioni di nature morte¹¹.

Manca l'ultimo quadro, "con la fede calice, e croce in mezza figura". La descrizione si attaglia perfettamente all'*Allegoria della Fede* qui presentata. Credo che basterebbe tale corrispondenza insieme alla ricordata presenza del sigillo con lo stemma Bargagli a rassicurarci sull'identità delle due opere. In tal senso concorrono le misure riportate nella carta d'archivio – "[quadro] alto b[raccia] 2 largo b[raccia] 1½" – che corrispondono con qualche piccolo scarto alle dimensioni della tela oggetto di questo contributo: 118 × 95 cm¹². Da ultimo va aggiunto che sulla fotografia del retro, scattata prima del restauro (fig. 2), si legge chiaramente sulla cornice e sul telaio il numero 21, coincidente con la posizione che la *Fede* brentaniana occupa nell'inventario del 1723¹³.

Una tale fortuna di Brentana presso i collezionisti senesi va ovviamente messa in relazione al soggiorno toscano del pittore. Ce lo testimonia Bartolomeo Dal Pozzo: "Per le parti di Toscana, oue si trattenne per sette mesi, fece diuere opere, che mossero il Gran Duca ad inuitarlo a' suoi seruigi"¹⁴. Le *Vite* di Dal Pozzo, uscite dai torchi a Verona nel 1718, offrono al loro interno alcuni puntuali riferimenti per fissare la stesura del testo al 1716 e al 1717, anno, quest'ultimo, dell'*imprimatur*, concesso all'inizio di giugno. Un generico *ante* 1716 è pertanto l'unico termine cronologico finora a nostra disposizione per ancorare tale viaggio nelle terre soggette a Cosimo III de' Medici. D'altro canto, si è costretti ad ammettere che un'assenza di soli sette mesi dai territori della Serenissima ha molteplici possibilità di essere collocata in seno alla difficile cronologia brentaniana, che purtroppo può contare su un numero ancora estremamente esiguo di punti fermi.

In ogni caso, l'*Allegoria della Fede* può dunque essere considerata la prima opera da ricondurre con sicurezza al periodo toscano.

Sottolineato questo, appare davvero arduo tentare una più precisa collocazione cronologica, anche perché interviene un elemento ad arricchire ulteriormente l'analisi. La scritta sul retro dell'*Allegoria della Fede*, infatti, oltre al nome del suo autore riporta anche una data (fig. 2): 1690. Una data vincolante, che ancorerebbe il viaggio tra Firenze e Siena ad un momento di poco successivo al trasferimento del pittore da Venezia a Verona, da circoscrivere verosimilmente alla seconda metà degli anni ottanta del Seicento¹⁵. Ma è anche una data che, è obiettivo rilevarlo, crea più di un problema. Innanzitutto perché del soggiorno toscano non troviamo alcun accenno nella lettera autobiografica del 1702¹⁶ poi in parte confluita nel breve profilo redatto da Pellegrino Antoniorlandi e stampato a Bologna nel 1704¹⁷. Va però detto che se da un lato l'ostentazione del credito acquisito presso il Granduca avrebbe ben riscattato il ritratto di un pittore di umili origini cresciuto "senza educazione e senza beni di fortuna", dall'altro il brano autobiografico non mirava minimamente a dar conto dell'attività pittorica – infatti non una sola opera viene citata – quanto piuttosto del



6. Pietro Negri, *Giuseppe spiega i sogni*. Collezione privata.

7. Simone Brentana, *Sant'Elena ritrova la vera croce*, particolare. Verona, chiesa di Santa Maria in Organo.



percorso formativo, funzionale infine alla definizione di principi di poetica.

L'ostacolo maggiore, tuttavia, investe il linguaggio pittorico¹⁸. A una prima analisi, infatti, gli esiti espressi dall'*Allegoria della Fede* appaiono non del tutto conciliabili con i due dipinti posti fino a questo momento a inizio del catalogo di Brentana: *Giobbe deriso dalla moglie* e *Giuditta taglia la testa di Oloferne* per San Nicolò a Verona, che dovrebbero gravitare intorno al 1691-1692 di due tele dello stesso ciclo¹⁹. La carica espressiva, la teatrale violenza compositiva per scorsi e diagonali, il naturalismo di schietta marca seicentesca, spinto da un lato fino alla caricatura e dall'altro, all'opposto, alla stilizzazione sembrerebbero decantati nel dipinto preso in esame in questa sede.

Si prescinda pure dal *Sogno di Giuseppe* di Castelvetro, del 1707²⁰, ma anche rispetto alla straordinaria *Strage degli Innocenti* acquistata dal conte Turco nello stesso anno (ora approdata a Verona, Fondazione Palazzo Maffei) il passaggio non sembra del tutto piano né scontato, pur in una prospettiva a maglie decisamente ampie: la protagonista del nuovo quadro mostra di essersi del tutto liberata dal valore costruttivo dell'ombra per lasciarsi intridere dalla luce piena, semmai conservando intatta di quella grande tela per i Turco la piena definizione plastica dei volumi.

Conviene allora ripartire dalla lucida analisi che Giorgio Fossaluzza conduce a conclusione di una articolata disamina dell'attività di Pietro Negri (1628-1679) – personalità autonoma e originale nell'eterogenea brigata dei "tenebrosi" – del quale lo studioso ritesse la trama di un nuovo percorso stilistico²¹. È infatti Negri il maestro di Brentana, dopo la definitiva messa a fuoco documentaria di Massimo Favilla e Ruggero Rugolo²². Per Fossaluzza "il confronto tra le ultime opere ora assegnate a Negri e le prime certe di Brentana veronese [...] – vale a dire le due ricordate tele in San Nicolò – "è già di per sé convincente circa il loro legame stilistico". La ritrovata *Allegoria della Fede* potrebbe allora corroborare tale considerazione e trovare una lettura appropriata se accostata a un dipinto restituito al maestro, vale a dire l'*Allegoria della Verità*, oggi nel Museo Civico di Asolo (fig. 4) in pendant con un'*Allegoria del Tempo*²³; appaiono suggestive non solo la medesima inquadratura – peraltro tipica di molti quadri "da stanza" seicenteschi – ma soprattutto una sensibilità per certi aspetti affine nel ruotare la testa rispetto al busto, nello sbilanciare appena la simmetria delle spalle, nella predilezione per un volto regolare, accarezzato da un velo d'ombra sulla guancia, infine nell'articolazione delle dita della mano, senza contare la scelta di collocare la figura sullo sfondo aperto del cielo. Certo, è più robusto e perfino grossolano il panneggio che lascia scoperta la nuda *Verità*, ma la manica si increspa in pieghe minute, vicine nella resa alla veste della *Fede*, solo di poco più casta. Altre opere ora collocate nella tarda attività di Negri suggeriscono ulteriori elementi di riflessione²⁴: da un lato un dipinto come *Ercole e Onfale* (fig. 5) offre felici esempi di accostamenti cromatici difficili e raffinatissimi (fig. 7); dall'altro *Giuseppe spiega i sogni* (fig. 6) con quel cerchio perfetto della finestra e la cesta di vimini appesa in alto sembrano costituire i prototipi per soluzioni ricorrenti in tutta la produzione brentaniana. Ma anche altri dettagli devono essersi bene impressi nella memoria del veneziano, se l'*Adone morto* (fig. 9) ritorna pressoché identico nel *Miracolo di san Bernardo Tolomei* in Santa Maria in Organo Verona dopo aver indossato i panni di un operaio coinvolto in un incidente di cantiere (fig. 8).



8. Simone Brentana, *San Bernardo Tolomei resuscita un muratore*. Verona, chiesa di Santa Maria in Organo.

9. Pietro Negri, *Venere piange la morte di Adone*. Collezione privata.



10. Antonio Zanchi, *Sant'Elena con la croce*, già a Marano di Castenaso, collezione Molinari Pradelli.

Se la strada imboccata è corretta, allora si dovrà ricorrere nuovamente a una formazione che affonda le sue prime radici in una cultura tenebrosa per la riflessione di Brentana su altri possibili modelli maturati nello stesso orizzonte di gusto, come indica il confronto con la *Sant'Elena con la croce* già nella collezione del maestro Francesco Molinari Pradelli (fig. 10), ricondotta ad Antonio Zanchi (1631-1722)²⁵.

In altre parole, se il legame tra il nuovo dipinto e le tele di San Nicolò non è pacificamente risolto, tuttavia mi sem-

bra che ora si disponga di qualche tassello in più su cui ragionare, al fine di costruire un sistema di riferimento aperto ad accogliere e a contestualizzare quei numeri che ancora mancano all'appello – si consideri che nel 1690 Simone conta già trentasei anni – nell'auspicio di riuscire a definire finalmente con certezza gli esordi di una personalità, quella di Brentana, sempre più fondamentale per il passaggio dal Sei al Settecento.

Università di Padova

Desidero esprimere la mia sincera gratitudine ad Ettore Napione, Angelo Mazza, Cinzia Cardinali, Alberto Craievich, Emanuele Pellegri, Denis Ton, Gianni Peretti, Xavier F. Solomon, Luca Fabbri, in particolare, a Giovanni Viganò.

¹ L'atto di battesimo – che fissa la data di nascita di Brentana al 28 gennaio 1654 – insieme ad altre precisazioni biografiche è stato pubblicato da M. Favilla, R. Rugolo, "Con pena e con penello": *Simone Brentana e Sebastiano Ricci*, "Verona Illustrata", 22, 2009, p. 41, nota 2.

² Il restauro è stato condotto da Pierpaolo Cristiani nello stesso anno dell'acquisto sul mercato antiquario veronese.

³ "Originale / Di mano di Simone Brentana Pittor / Veneziano Nato in Verona 1656. Il genio / chiamandolo alla Pittura cominciò più per / pratica che per Scienza a disegnare, e con studiare i Precetti, e le Pitture di Michel / Angiolo, Raffaello, Tiziano, e Tintoretto, si / fece una maniera che a tutti piacque / generalmente". Il testo, che sembrerebbe scritto in grafia ancora settecentesca, è ricavato dall'*Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente notizie de' professori di pittura, scultura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti accademico clementino, ed ispettore della Regia Galleria di S.M. Fe-*

derico Augusto III re di Polonia ed elettore di Sassonia, ecc., Venezia 1753, p. 460.
⁴ Di rosso alla fascia d'argento caricata da due rose del campo, ed accompagnata da quattro rose d'argento, tre in capo ed una in punta; col capo dello stesso caricato dell'aquila bicipite spiegata di nero ed accompagnata in capo da tre rose di rosso. Per lo stemma Bargagli e per quello Piccolomini – di cui alla nota seguente – si veda [G. Gigli], *Le arme delle famiglie nobili di Siena che al presente si trovano e godono, o possono godere del supremo eccello maestro*. All'III. mo, e Rmo Mons. r Lodovico Sergardi Decano della Sacra Consulta Prelato Governatore della Nazione Senese in Roma A. 1716.

5 D'argento, alla croce d'azzurro caricata di cinque crescenti montanti d'oro, 1.3.1, con il capo d'oro all'aquila spiegata di nero.

6 L. Modesti, *Novità su Simone Brentana*, "Verona Illustrata", 14, 2001, pp. 59-60; M. Favilla, R. Rugolo, "Con pena e con penello", cit., p. 47. Gli inventari sono stati consultati dallo scrivente attraverso le trascrizioni offerte dal Getty Provenance Index (www.getty.edu, ultimo accesso: 11 gennaio 2021).

7 Sui ritratti Meschini si veda Franco Renzo Pesenti, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia), a cura di L. Magagnato, Vicenza 1978, p. 174, catt. 93-94.

8 *Le vite de' pittori de gli scultori et architetti veronesi. Raccolte da varj Autori stampati, e manuscritti, e da altre particolari memorie. Con la narrativa delle Pitture, e Sculture, che s'attrovano nelle Chiese, case & altri luoghi pubblici, e privati di Verona, e suo Territorio. Del Signor Fr. Bartolomeo Co: dal Pozzo Comm. & Ammiraglio della Sagra Religione Gerosolimitana*, Verona 1718, p. 185. Ne *La Verona Illustrata ridotta in compendio principalmente per uso de' forestieri con varie aggiunte*, Verona 1771, II, p. 33 troviamo elencati in palazzo Bevilacqua un *Autoritratto* di Brentana e, sempre del pittore veneziano, alcuni "Ritratti d'uomini illustri della Famiglia in ovato grande". La notizia è ripresa da G. Marini, *Notizia delle cose più osservabili della città di Verona*, Verona 1795, pp. 39, 41. Ma l'inventario della collezione veronese dei Turco – redatto da Saverio Dalla Rosa il 15 giugno 1808 – ci informa dell'esistenza di altri ritratti brentaniani, precisamente di un ritratto muliebre, di "due ritratti di guerrieri 1690 Brentana di Aldobrandino [Turco]", questi ultimi poi passati per successione ereditaria ai Bevilacqua, e infine l'effigie di un giovane a mezzo busto entro ovale (E.M. Guzzo, *Quadriere barocche a Verona: le collezioni Turco e Gazzola*, "Studi Storici Luigi Simeoni", XLVIII, 1998, pp. 148, 160, 163). L'inventario della collezione Alghisi a Verona, del 1732, registra invece "Due Ritatti Gardinali [...] et un altro ritratto di Casa Ovato Brentana" (L. Modesti, *Novità su Simone Brentana*, cit., pp. 57, 63). Alla mano del pittore è stato proposto di accostare un ritratto femminile dell'IPAB di Vicenza da Chiara Rigoni, in *La carità a Vicenza. I luoghi e le immagini*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana), a cura di Ead., Venezia 2002, pp. 135, 138, cat. 80.

9 L'opera non trova riscontro nella *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo Da Canal P.V. pubblicata la prima volta nelle nozze Da Mula-Lavagnoli*, Venezia 1809.

10 "Molte teste ideali" e "Tre teste di Filosofi in ovati", ma anche "una donna che si specchia" di Simone Brentana sono registrate da Saverio Dalla Rosa nella collezione Gazzola a Verona: E.M. Guzzo, *Quadriere barocche a Verona*, cit., pp. 164, 166, 167.

11 Ma non si dimentichino gli elementi arborei e floreali che accompagnano la sua *Venere allo specchio*, di collezione privata, resa nota da S. Marinelli, *Intorno a Dorigny e Brentana*, "Verona Illustrata", 10, 1997, p. 74.

12 Cfr. *Tavole di riduzione delle misure e pesi toscani alle misure e pesi analoghi del nuovo sistema metrico dell'impero francese calcolate per ordine del governo dalla commissione stabilita con decreto della giunta imperiale in data*

del primo di luglio MDCCCVIII ed approvate con altro decreto de' VI d'ottobre, Firenze 1809, pp. 14 (testo) e 6-7 (tavole numeriche): 1 braccio è fissato a 0,5836 metri.

13 I sette dipinti di Brentana compaiono, seppure in una successione diversa, ancora nella *Nota de' quadri restati nell'eredità del quondam Sig. Scipione [Bargagli]*, stesa il 22 dicembre 1740: cfr. L. Modesti, *Novità su Simone Brentana*, cit., pp. 59-60.

14 *Le vite de' pittori de gli scultori et architetti veronesi*, cit., p. 185.

15 Bartolomeo Dal Pozzo nel momento in cui scrive (1716-1717) dice Brentana stabilito a Verona da trent'anni, computo probabilmente da intendere in termini piuttosto generici (*Le vite de' pittori de gli scultori et architetti veronesi*, cit., pp. 184-185). Massimo Favilla e Ruggero Rugolo si interrogano se non siano stati i lutti familiari del 1679-1680 a spingere il pittore ad abbandonare la laguna (M. Favilla, R. Rugolo, "Con pena e con penello", cit., pp. 43-44), mentre a detta dello storiografo settecentesco sarebbe stata la prima commissione veronese – un *Sacrificio di Noè* per la chiesa di San Daniele – "che diede motivo a questo Virtuoso di stabilirli la sua residenza". Resta un'ipotesi tutta da verificare l'eventuale concomitanza di quest'ultimo incarico con quello ad un altro veneziano, Sebastiano Ricci, che per la stessa chiesa realizzò *David davanti alle armi di Saul* (ora nel Museo di Castelvecchio a Verona, inv. 5733 1B2331) forse intorno al 1684-1685: cfr. A. Tomezzoli, *Intorno alla pala di Sebastiano Ricci per la chiesa di San Daniele a Verona: certezze e congetture*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), a cura di G. Pavanello, Verona 2012, pp. 195-197.

16 Come è noto, una copia della lettera autobiografica si conserva nella Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. 1135 (1865), ed è stata in parte pubblicata da L. Frati, *Lettere autobiografiche di pittori al p. Pellegrino Antonio Orlandi*, "Rivista d'arte", V, 1907, 5-6, pp. 64-65: cfr. M. Favilla, R. Rugolo, "Con pena e con penello", cit., pp. 41-42.

17 *Abecedario [sic] pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura [...] il tutto disposto in Alfabetto per maggior facilità de' Dilettanti da Fr. Pellegrino Antonio Orlandi [...]*, Bologna 1704, p. 344. Il testo rimane invariato nell'edizione veneziana del 1753 (p. 460), accresciuta da Pietro Guarienti.

18 Non registra tale iato stilistico Sergio Marinelli, che sembra aver visto l'*Allegoria della Fede* allorché dà notizia, purtroppo senza riprodurre l'opera, di una "spiritosa e sorridente *Allegoria della Fede*, a mezza figura, passata sul mercato antiquario veronese, firmata e datata nel retro «Del Brentana 1691»": S. Marinelli, *Intorno a Dorigny e Brentana*, "Verona Illustrata", 10, 1997, p. 73. L'informazione è ripetuta da G. Fossaluzza, *Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore "del chiaro giorno alquanto nemico"*, seconda parte, "Verona Illustrata", 24, 2011, p. 132, e da A. Cipullo, *Simone Brentana*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani e S. Marinelli, Verona 2017, p. 270.

19 Cfr. F.R. Pesenti, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, cit., pp. 170-171, nn. 84-85.

20 Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 6014 1B803, 96 × 105 cm: la scena risulta costruita tutta per diagonali, secondo una successione di piani in luce e in ombra che rivelano volumi di potente enfasi ancora di matrice barocca. Cfr. da ultimo A. Tomezzoli, in *Cento opere per un grande Castelvecchio*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio), a cura di P. Marini e G. Peretti, Venezia 1998, pp. 100-101, cat. 86. Un'identica versione, di maggiori dimensioni e sviluppata in orizzontale (130 × 170 cm), è stata resa nota da S. Marinelli, *Alessandro Maffei davanti a Namur. La pittura francese a Verona nella tarda età barocca*, "Verona Illustrata", 1, 1988, p. 58 e più recentemente è stata proposta in vendita da un'emittente televisiva: Arte Investimenti, trasmissione del 26 settembre 2019.

21 G. Fossaluzza, *Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore "del chiaro giorno alquanto nemico"*, prima parte, "Verona Illustrata", 23, 2010, pp. 71-90; G. Fossaluzza, *Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore "del chiaro giorno alquanto nemico"*, seconda parte, cit., pp. 109-133: le riflessioni riguardanti Simone Brentana, del tutto condivisibili, sono alle pp. 131-133. Dipinti di Pietro Negri erano ricercati anche a Verona, per esempio dai Turco, come ha dimostrato E.M. Guzzo, *Quadriere barocche a Verona*, cit., pp. 150, 162.

22 M. Favilla, R. Rugolo, "Con pena e con penello", cit., pp. 42-43.

23 G. Fossaluzza, *Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore "del chiaro giorno alquanto nemico"*, seconda parte, cit., p. 130; Id., *Il Museo Civico di Asolo. Opere dal Quattrocento al Novecento*, Asolo 2014, pp. 226-231, catt. 43-44: *l'Allegoria della Verità*, inv. 479, misura 97,5 × 81,5 cm.

24 Cfr. G. Fossaluzza, *Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore "del chiaro giorno alquanto nemico"*, seconda parte, cit., pp. 129-131.

25 Per il dipinto di Zanchi si vedano R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, I, p. 252; P. Zampetti, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, IV, raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Bergamo 1987, p. 529, n. 16.