

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)  
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni  
Artistici

Tesi di Laurea

**Dario Varotari**  
(1542 ca - 1596 ca)

**Relatore**  
Sergio Marinelli

**Laureando**  
Eleonora Quartesan  
835078

**Anno Accademico**  
**2013 / 2014**

## INDICE

INTRODUZIONE .....	p. 3
CAPITOLO 1    La Vita.....	p. 4
CAPITOLO 2    La fortuna critica.....	p. 18
CAPITOLO 3    La pittura.....	p. 26
CATALOGO .....	p. 30
4.1 Opere documentate.....	p. 31
4.2 Opere attribuite.....	p. 85
4.3 Opere disperse.....	p. 190
4.4 Opere non accolte.....	p. 212
BIBLIOGRAFIA .....	p. 228

## INTRODUZIONE

Questo lavoro è nato dalla volontà di richiamare l'attenzione su un pittore la cui attività è stata molto spesso sottovalutata da parte della critica. La figura di Dario Varotari risulta infatti tra le meno studiate, nonostante l'artista abbia saputo imporsi nel panorama artistico veneto, divenendo a fine Cinquecento un importante punto di riferimento. Frequentemente si è parlato di Dario semplicemente perché padre del più famoso Alessandro Varotari detto Padovanino, con il quale alle volte il suo operato è stato confuso, o al quale si è data comunque minore importanza.

Nato a Verona, fin dagli anni giovanili egli personalizza le suggestioni ricevute dal maestro Paolo Veronese, e anche nel momento in cui decide di fissare la propria residenza a Padova, ripropone gli schemi impostati dal grande maestro ed evidenti nelle sue grandi pale. Varotari opera in un'epoca in cui risultavano attivi oltre a Veronese anche altri grandi maestri quali Tintoretto, Tiziano, ma anche Gian Battista Zelotti, del quale il pittore sembra a volte voler raccogliere l'eredità.

Con il mio lavoro ho cercato di approfondire le conoscenze su questo pittore, e cercare di ricostruire la sua figura e il suo operato. Attraverso la raccolta dei singoli interventi e degli studi riservati alla sua figura, ho elaborato un primo catalogo delle opere dell'artista, partendo dalle opere documentate in modo certo. A questo primo nucleo ho aggiunto le opere a lui attribuite dagli storici nel corso dei secoli.

Le opere analizzate consentono di far emergere il corpus artistico di un pittore considerato per molto tempo un artista "minore" rispetto ai grandi maestri, ma le cui capacità pittoriche e creative non possono passare in secondo piano.

## CAPITOLO 1

### La vita

La prima e più importante testimonianza riguardante l'attività di Dario Varotari, la cui personalità artistica è stata per molto tempo ignorata dagli studiosi, e per questo non ancora ben definita sul versante pittorico, è la trattazione storiografica che Carlo Ridolfi dedica all'artista nelle *Meraviglie dell'Arte* date alle stampe nel 1648<sup>1</sup>. L'opera costituisce l'unica fonte di conoscenza degli anni giovanili e i dati raccolti e trasmessi vengono per la maggior parte recuperati attraverso le testimonianze del figlio di Varotari, Alessandro detto il Padovanino. Con quest'ultimo la letteratura passata e quella più recente ha confuso talvolta la figura e l'operato di Dario, creando confusione sulle opere da attribuire al pittore.

Secondo Ridolfi l'artista discende da una nobile casa germanica d'Augustina, l'odierna Strasburgo, e in seguito al diffondersi dell'eresia luterana, un avo di Dario, Teodorico Varotier, rimasto fedele al cattolicesimo, per sottrarsi alle persecuzioni dei luterani, fu costretto ad abbandonare la patria ed emigrare in Italia attorno al 1520 e sceglie di stabilirsi nella città di Verona. Lo studioso Luciano Rognini<sup>2</sup> impegnandosi in un esame attento dei documenti veronesi esistenti, smentisce invece la possibilità di un'origine tedesca della famiglia. Infatti, dal momento che alcune notizie sulle origini del casato furono suggerite appunto a Ridolfi dal figlio di Dario, Alessandro, amico di Ridolfi stesso e di Antonio Aliense, e di cui il biografo fu allievo, Rognini non esclude che dietro la circostanza di un'origine straniera si nasconda un intento celebrativo, caso diffuso in quel tempo per poter nobilitare le origini della famiglia. Attraverso la ricostruzione biografica-documentaria basata sulle anagrafi veronesi, Rognini è risalito all'avo di Dario ed è riuscito in parte a smentire il racconto di Ridolfi relativo alla fuga dalla Germania. All'epoca della ribellione di Martin Lutero, la famiglia di Dario abitava già a Verona

---

<sup>1</sup> C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte ovvero le Vite de gl'illustri Pittori Veneti e dello Stato Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, et i ritratti loro*, Venezia 1648, ed. a cura di F. D. von Hadeln, Berlino 1914-1924, parte II, pp. 87-92

<sup>2</sup> L. ROGNINI, *Dario Varotari pittore e architetto del Cinquecento*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", vol. XXIV, 1974-1975

e il nonno dell'artista prestava servizio da molti anni alle dipendenze del Comune. Secondo gli atti più antichi il nonno di Dario si chiamava Teodoro, e già nel 1529 abitava nella contrada di S. Stefano dove esercitava la professione di "viator", cioè messo del Comune, fatto che conferma che la famiglia del pittore abitava a Verona all'inizio del Cinquecento, e che rende improbabile una fuga dalla Germania così come indicato da Ridolfi<sup>3</sup>.

Il nome di casato "Varotari" era allora comunissimo a Venezia, ed anche a Padova esisteva un gran numero di famiglie, come risulta dai documenti dell'Estimo, e deriva dalla professione dei lavoranti o commercianti in pellicce di vaio, in toscano *vaiai*<sup>4</sup>.

I documenti veronesi informano che negli Antichi Estimi cittadini si ritrova nell'anno 1558 un "Tomasius quondam Teofili de Varotarij" registrato nella contrada di S. Giovanni in Valle per soldi otto. Nell'anagrafe dell'omonima contrada viene menzionata la composizione familiare: Tommaso, di professione "provisiona alla Porta Nova", convive con la moglie Donna Libera, insegnante di cucito, e con numerosi figli fra i quali si nota proprio Dario allora decenne.

Ridolfi, fissa la data di nascita di Dario nel 1539, ma riceve un'ulteriore smentita da parte di Rognini, che porta a confronto i dati presenti nell'Anagrafe del 1545, relativa alla contrada di S. Stefano, in cui il pittore risulta avere due anni, e le informazioni esistenti nell'anagrafe presentata nel 1541, in cui il suo nome non compare, in quanto evidentemente Dario non era ancora nato. Sulla base di questi documenti lo studioso stabilisce la data di nascita dell'artista attorno al 1542-43 e non nel 1539, come afferma invece Ridolfi<sup>5</sup>.

La formazione di Dario avvenne, sempre secondo quanto scrive il cronista veneziano, a Verona, dove fu educato dal padre nelle discipline della matematica e dell'architettura, divenendo "architetto eccellente", attività alla quale è stata posta una certa attenzione solo in tempi recenti. Se per Ridolfi egli "apprese ancor giovinetto i principi del disegno" e della pittura da Paolo Caliari che negli stessi

---

<sup>3</sup> L. ROGNINI, Op. cit., p. 7

<sup>4</sup> G. FABRIS, *Un monumento da salvare. Il ciclo di affreschi di Dario Varotari nell'ex-capitolo della Carità in Padova*, in *Scritti di arte e storia padovana*, introduzione di L. LAZZARINI, Quarto d'Altino, Rebellato 1977, p. 432

<sup>5</sup> L. ROGNINI, Op. cit., pp. 5-6

anni risiedeva a Verona, per alcuni studiosi, in particolare Lionello Puppi, che avanza le maggiori perplessità sul suo apprendistato, egli non fu altro che un aiutante occasionale, e molto probabilmente condusse l'alunnato anche presso Antonio Badile<sup>6</sup>. Puppi<sup>7</sup> suggerisce inoltre di analizzare più in profondità i rapporti con Ponchino e Zelotti, e al contrario di molti studiosi riconosce a Varotari le competenze di architetto professionista. Allo stesso modo Francesco Milizia lo pone nel novero "dei più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo", e afferma che "non si può negare che egli abbia lavorato bene anche in questo campo"<sup>8</sup>. Si può dare quasi per assodato che l'artista unisse all'attività pittorica anche quella derivante dalla sua formazione come architetto, evidente soprattutto dall'importanza rivestita dalla componente architettonica nei suoi dipinti.

Rognini da notizia che il fratello maggiore di Dario, Paolo, praticava la professione di lapicida, che significava nella maggior parte dei casi anche architetto, nel 1561 è infatti indicato come Maestro lapicida, anche se non sono pervenuti documenti attestanti la sua attività<sup>9</sup>, comunque ci porta a riflettere sulla possibile influenza esercitata su Dario.

Non si possiedono informazioni certe sulla data in cui Varotari lascia la città natale, e l'ultima notizia relativa alla sua presenza a Verona si ha dall'anagrafe contradale di S. Giovanni in Valle del 1555, dove è segnato avere dodici anni. Nell'anagrafe successiva del 1557, non risulta registrato fra i componenti della famiglia paterna, e probabilmente aveva già iniziato l'alunnato presso la bottega di Veronese<sup>10</sup>.

Se le informazioni di Ridolfi riguardanti la patria dell'artista vengono poste in dubbio da alcuni studiosi, in particolare da Moschini e da Von Hadlen<sup>11</sup>, al contrario ricevono conferma dall'analisi di alcuni documenti: in un contratto datato 1578, stipulato fra il pittore e alcuni membri di una nobile famiglia patavina, Dario viene indicato come "Messer Dario di Varotari veronese depentor"<sup>12</sup>, e in un

---

<sup>6</sup> *Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani*, 1976, p. 254

<sup>7</sup> L. PUPPI, *Concertino per Dario Varotari con "stecca" sul Sanmicheli. Questioncelle di metodo*, in "Arte Veneta", 52, 1998, p. 162

<sup>8</sup> F. MILIZIA, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma 1768, p. 288

<sup>9</sup> L. ROGNINI, Op. cit., p. 8

<sup>10</sup> *Ibidem*

<sup>11</sup> C. RIDOLFI, Op. cit., p. 89, nota 1

<sup>12</sup> L. ROGNINI, Op. cit., p. 5

altro documento conservato nel fondo del soppresso convento degli Eremitani di Padova si rileva anche la paternità del pittore: "Dominum Darium Varotarij quondam domini Thomae"<sup>13</sup>.

Come per molti altri artisti, Venezia è stata considerata una tappa importante dei soggiorni di Varotari, anche se purtroppo del periodo veneziano si possiedono solo notizie di fonte letteraria, dal momento che, come spesso accade, un certo numero di opere citate dalle fonti risultano oggi disperse, o si tratta sempre di interventi per lo più limitati, o condotti in collaborazione con altri artisti.

Ridolfi rende nota la probabile presenza di Dario a Palazzo Ducale tra gli aiuti di Paolo Veronese, ma il suo intervento in tale ambiente è puramente ipotetico.

Nel 1574 e 1577 avvennero come è noto, due gravissimi incendi che distrussero importanti pitture ubicate nella Sala delle Quattro Porte, del Collegio, del Senato, del Maggior Consiglio e dello Scrutinio. Il lavoro fu inizialmente suddiviso tra i quattro maggiori pittori veneziani allora attivi: Tintoretto, Veronese, Bassano e Palma il Giovane, ciascuno di essi poi ridistribuiva fra i collaboratori i compiti affidati. È lecito pensare che alla fine degli anni Settanta, quando Varotari si trovava nel pieno della sua maturità artistica e la Serenissima doveva far fronte tempestivamente all'improvvisa distruzione di grande parte dei cicli pittorici di Palazzo Ducale, anche Dario sia stato coinvolto in qualcuna di queste pitture, anche se non si riconosce la sua mano in nessun intervento pittorico<sup>14</sup>.

Probabilmente in questo momento ebbe modo di conoscere anche Giovan Battista Ponchino da Castelfranco, che in quegli anni aveva ricevuto l'incarico di coordinare i lavori nella Sala del Consiglio dei Dieci. Il legame con Ponchino, che Pietro Aretino descrive come un "fervido predicatore, della maniera michelangiotesca a Venezia, in anni nei quali la stella del "divino" fiorentino sta tramontando, e "particular" di tanti influenti patrizi appartenenti al clan nobile omogeneo delle potenti famiglie filo-romane legate alla corte papale", fornisce possibili informazioni circa l'area culturale di riferimento del giovane Dario, e sul circuito delle committenze

---

<sup>13</sup> L. ROGNINI, Op. cit., p. 5

<sup>14</sup> E. MERKEL, *Profilo dell'attività di Dario Varotari a Venezia, in Il tempo di Dario Varotari: pittore e architetto: 1542/3-1596. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della morte.* Atti del convegno di studi, Auditorium S. Michele 12 aprile-29 maggio 1997, a cura di E. CASTELLAN, Selvazzano, Padova 1997, p. 41

frequentato<sup>15</sup>. Ponchino poteva infatti contare sul patrocinio di potenti alleati sia a Venezia, dove era stato introdotto in casa Barbaro, ma anche in terraferma, poiché era in contatto con il cardinale Francesco e il nipote Alvise Pisani, all'epoca al governo della Diocesi di Padova<sup>16</sup>.

Sempre grazie a Ridolfi conosciamo la sua attività come decoratore del perduto soffitto nella Chiesa dei Santi Apostoli, in collaborazione con Francesco Montemezzano e Antonio Vassillacchi detto Aliense, artisti che facevano parte dei cosiddetti "heredes Pauli", e Dolabella, primo aiuto di Vassillacchi. L'opera, articolata in diversi episodi delimitati da quadrature illusionistiche di effetto teatrale, venne eseguita probabilmente prima del 6 luglio 1578, data della riconsacrazione della chiesa veneziana; fu nel Settecento sostituita dall'attuale soffitto di Fabio Canal, che cancellò completamente l'opera cinquecentesca<sup>17</sup>.

Giambattista Ponchino prese a benvolere Dario e gli diede in moglie la figlia Samaritana con la speranza di trattenerlo a Venezia<sup>18</sup>, tentativo che si rivelerà vano perché l'artista scelse come patria la città di Padova. Dal matrimonio con Samaritana nascono quattro figli, due dei quali Chiara, nata il 24 Gennaio 1585 e Alessandro, il Padovanino, nato il 4 aprile 1588, si dedicheranno con successo all'arte paterna.

Un documento segnalato da Vincenzo Mancini fa risalire all'Agosto del 1569 le più antiche tracce documentarie della sua presenza nella città padovana, e nonostante resieda ancora a Verona, i contatti e i rapporti con la città natia si fanno sempre più radi<sup>19</sup>. L'inedito documento redatto nella casa padovana del nobile veneziano Baldassarre Cocco alla presenza di Dario, in veste di suo procuratore, risulta infatti prezioso sia perché da un lato dà la certezza che il giovane Dario "habitor in civitate veronae", a quell'altezza temporale non si è ancora trasferito definitivamente a Padova, dall'altro lato informa sui rapporti di familiarità tra Dario e una famiglia di patrizi legata a Venezia durante la seconda metà del settimo decennio del Cinquecento. Molto probabilmente l'occasione che porta Dario

---

<sup>15</sup> V. MANCINI, *Padova 1570-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, II, Milano 1998, p. 618

<sup>16</sup> *Ibidem*

<sup>17</sup> E. MERKEL, *Op. cit.*, p. 42

<sup>18</sup> C. RIDOLFI, *Op. cit.*, p. 88

<sup>19</sup> V. MANCINI, *Sulla ritrattistica ai tempi di Torquato Tasso*, in "Padova e il suo territorio", n. 57, 1985, p. 50



momentaneamente a Padova ospite di Baldassarre Cocco è da ricercare nell'intento del patrizio di condurre con sé il pittore per metterlo alla prova nella sua casa padovana proprio nell'estate del 1569<sup>20</sup>.

Dopo questo primo soggiorno padovano, di lì a qualche anno probabilmente, si concretizza per Varotari l'opportunità di prendere dimora stabile nella città antoniana, in contrada Bronduli, dove viene segnalato dalle carte notarili solo fin dal 1573-74, città nella quale sceglie di fissare la sua residenza anche a motivo del clima più adatto alla sua salute<sup>21</sup>.

Alcuni documenti annotati da Sartori<sup>22</sup>, che riporta la lite in cui fu trascinato il pittore dal prete Prospero Bazaco, rivelano infatti che il 18 Agosto 1575, risiede con la moglie in Contrada del Brondolo:

"...Sono in lite fra loro don G.B. Bazzato abitante a Padova nella Contrada degli Alemani, ossia in Borgo Teutonico, e Darius de Varotariis pictor de Verona q. d. Thomae de contrada Bronduli Paduae".

Alla fine del 1575 la famiglia decide di trasferirsi nella Contrada dei Colombini. In quell'anno Dario acquisisce infatti da Benedetto Boldù e Imone Castello i diritti di possesso di una casa confinante con le proprietà dei nobili Conti, sulla quale riceve l'investitura di livello a favore dei frati degli Eremitani nel 13 novembre 1578 e di cui si possiede il documento:

"...imfrascripti Rev.di, Fratres congregati...investiverunt dominum Darium de Varotarijs quondam domini Thomae pictorem habitantem Paduae in contracta Colombinorum praesentem et acceptantem per se suisque heredibus de una domo et domuncula de muro et lignaminibus...posita Paduae in dicta contracta Colombinorum...acquisita per dictum Dominum Daarium a

---

<sup>20</sup> V. MANCINI, *Sullaritrattistica...*, Op. cit., p. 50

<sup>21</sup> *ibidem*

<sup>22</sup> A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. FILLARINI, Vicenza 1976

domino Benedicto Boldu et a domino Simeone Castelo de anno 1575..."<sup>23</sup>.

Tuttavia nel momento in cui Dario pensa di rifabbricare l'abitazione, incorre nelle rimostranze del confinante Alberto Conti. Nel febbraio 1578, Alberto contesta al pittore di aver fabbricato un piccolo edificio addossato al muro e gli intima di non aprire finestre che si affacciano sulla sua proprietà, pena l'obbligo di richiuderle a sue spese. Qualche anno più tardi Dario sposta la sua residenza in un altro punto della contrada, al confine con le proprietà dei fratelli Centoni. Anche qui nel 1583, Francesco Centoni pretende che Dario non possa ricavare le finestre in una certa altana da lui fabbricata in capo dell'orto e della corte dei fratelli, con diretto affaccio sulle loro case. Inoltre che nel 1586 rinuncia alla conduzione da affittuario di due possessioni, evidentemente perché deludenti sotto il profilo della rendita economica<sup>24</sup>.

Nei momenti iniziali dell'attività pittorica di Dario i legami con le famiglie patrizie veneziane sono ancora vivi: infatti l'incarico più prestigioso affidato a Dario nel 1573 viene proprio da un patrizio veneziano, Giacomo Emo che incarica il pittore di realizzare il grande telero rappresentante la *Leggenda Santa tra Pio V, Filippo II e il Doge Alvise Mocenigo*, realizzato per il palazzo del Podestà di Padova e ora conservato ai Musei Civici.

Tra le opere più antiche licenziate a Padova da Varotari vi è il *Ritratto di prelato*, appartenuto alla famiglia Capodilista, ora ai Musei Civici. Sono evidenti i legami tra Dario e l'ambiente veneziano, al quale era stato introdotto dal suocero Ponchino, qui infatti Dario ebbe sicuramente modo di osservare il *Ritratto di Daniele Barbaro* realizzato da Veronese.

Nonostante la produzione padovana, il distacco "legale" dalla natia Verona avviene solo nel 1583, anno in cui risulta iscritto all'Estimo patavino, ma sembra comunque una separazione di carattere quasi esclusivamente fiscale. Infatti nei documenti notarili oltre al cognome vi è un costante riferimento all'origine del pittore, mentre

---

<sup>23</sup> O. RONCHI, *Documenti inediti intorno al pittore Dario Varotari*, Padova 1939, pp. 3-11

<sup>24</sup> V. MANCINI, *Dario Varotari prima del ciclo della Scuola della Carità*, in "Padova e il suo territorio", 26, 2011, 150, pp. 16-17

in altri casi egli stesso preferisce aggiungere al nome di battesimo la sola provenienza; alcuni documenti infatti confermano i dati: nel Marzo e Aprile dello stesso anno si dice che "D. Darius veronensis pictor q.d. Thomae hab. Paduae in contrata s. M. Colombinorum". A partire dall'ottavo decennio del Cinquecento è dunque attivo a Padova e sembra ereditare quel tipo di committenza che era stata in precedenza prerogativa di Campagnola e della sua bottega. Si mostra nella sua opera elaboratore non privo di risorse proprie, delle formule in voga al suo tempo, accogliendo suggestioni veronesiane, tintorettesche, tizianesche<sup>25</sup>.

Dario fu protagonista di una serie di imprese sia religiose, che private, alcune delle quali sono in parte o completamente scomparse, tra queste le decorazioni a fresco di ville e palazzi del Veneto, tra le quali Villa Pisani nel Polesine con le imprese di Ercole, Villa Mocenigo a Dolo con i fatti della famiglia, e Villa Priuli a Treville di Castelfranco con la *Caduta dei Giganti*.

Dipinge su tela e forse anche a fresco per un lungo arco di tempo anche in molte chiese padovane. Tra le opere più importanti si ricordano i dipinti realizzati probabilmente dal 1572 al 1575, per l'Abbazia di Santa Maria di Praglia: le *Tentazioni di Sant'Antonio*, il *Martirio di San Sebastiano* e il *Santo Stefano giudicato*. Ridolfi non fa accenno ad alcuna data e si limita a descriverle subito prima del suo intervento nelle decorazioni della Villa Emo Capodilista a Montecchia di Selvazzano del 1579, ma sulla datazione ipotetica vi è quasi concordia da parte degli studiosi<sup>26</sup>. L'unica certezza riguarda la pala con il *Santo Stefano giudicato* poiché si possiede la ricevuta di pagamento datata 1575 e recante la firma del pittore stesso (fig. a). Le pale realizzate da Dario evidenziano la formazione veronese, e i legami ancora vivi con quella scuola pittorica; il maestro si ispira infatti a numerose opere prodotte da Paolo Veronese, intrecciandole a volte con motivi e spunti della cultura veneziana, ispirandosi probabilmente alle realizzazioni di Paolo Farinati.

Alla stessa altezza temporale Dario realizza la *Pala di Voltabrusegana*, nella Chiesa di San Martino a Padova; da questa prenderanno il sopravvento in Dario spunti e

---

<sup>25</sup> A. BALLARIN - D. BANZATO, *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, Roma 1991, p. 21

<sup>26</sup> L. GROSSATO, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano 1966, p. 280

suggerimenti derivati oltre che da Veronese anche da Zelotti e Tintoretto. Se nel 1578 Dario riprende a lavorare per i padri benedettini di Praglia, incaricato di realizzare la pala con la *Natività della Vergine* e le grottesche (scialbate) per una cappella della Chiesa, nel 1579, data della convenzione stipulata con i dirigenti della Confraternita, realizza il ciclo affrescato per la Sala della Scuola di Santa Maria della Carità a Padova, con le *Storie della Vita della Vergine*, che costituisce il più importante intervento documentato dell'attività padovana di Dario.

Diversamente dalla sorte subita da molti affreschi realizzati nelle ville da Dario, gli affreschi di Villa Emo Capodilista a Montecchia di Selvazzano, che secondo alcuni studiosi venne progettata dallo stesso Varotari in qualità di architetto, sono fortunatamente sopravvissuti e ci permettono di ammirare l'operato di Dario in una villa. La critica colloca tale impresa vicino alla data di realizzazione del ciclo della Carità. Sappiamo inoltre che Dario chiamò in villa come collaboratore Antonio Aliense, che ebbe grande parte della decorazione, artista che appoggiò Dario anche in altre imprese.

Probabilmente attorno agli stessi anni realizza anche la pala con la *Pietà* per la Chiesa di San Nicolò di Padova.

Per la chiesa degli Eremitani di Padova disegna alcune tele in occasione dei lavori di rinnovamento in atto nell'edificio attorno al 1578, e ne affida l'esecuzione al pittore veneziano Matteo de Vestal; le opere sono purtroppo disperse.

Tra le opere degne di nota vi sono anche quelle realizzate per la Chiesa padovana di Santa Maria del Carmine, nella quale Dario risulta attivo nel 1584 così come testimonia un documento relativo alle ante d'organo, rintracciato da Faggian<sup>27</sup>.

Ritroviamo la presenza di Dario anche nel momento in cui si deve realizzare la pala per l'altare istituito nella Chiesa di San Nicolò a Padova (ora dispersa): nel 1587 vi fu una sorta di ballottaggio tra Dario e il concorrente Ludovico Ferracin, per decidere a chi affidare l'incarico. I committenti allogarono l'impresa Ferracin per le più modeste pretese economiche: se Dario richiedeva 300 ducati, egli ne richiese infatti solo 50<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> G. FAGGIAN, *Sulle portelle d'organo di Dario Varotari per la Chiesa del Carmine di Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXI, 1972 [1978], pp. 31-35

<sup>28</sup> V. MANCINI, *Padova 1570-1600...*, Op. cit., p. 617

Significativi sembrano i rapporti di amicizia e d'affari con il concittadino Girolamo Campagna anch'egli emigrato dalla nativa Verona. Oltre alla loro collaborazione nella Villa dei Capodilista a Montecchia di Selvazzano in provincia di Padova, per Girolamo Dario presta fideiussione quando il giovane scultore nel 1579 viene incaricato di eseguire il nuovo Altare maggiore e il tabernacolo per la Basilica di S. Antonio di Padova. Il documento che riporta le informazioni in esame è datato Dicembre 1579:

"D. Darius veronensis pictor, q. d. Thomae, de Varotariis, intellecto tenore ultrascripti instrumenti concordii sequuti inter rr. et magnificos dominos Praesidentes ven. Arcae gloriosi s. Antonii confessoris ex una et d. hieronymus Campagna sculptorem et d. Hieronimus Campagna sculptorem et d. Caesarem Francum incisorem lapidum ex altera, cum fideiussionibus ut in eo sponte per se suosque haeredes instrumentum ipsum ac omnia in eo contenta ac fideiussionem eius nomine factam penes suprascriptos rr. et magn. dominos Praesidentes et obligationem indemnitate magn. d. Aegidii Cumani unius ex fideiussoribus in suprascripto instrumento obligans laudavit approbavit et ratificavit..."<sup>29</sup>.

Nel 1580 Gerolamo ricambia il favore fungendo da procuratore nella riscossione di compensi relativi a pitture per il patrizio veneziano Giovanni Vitturi, egli stesso infatti precedentemente intercesso per assicurare la commissione all'amico pittore<sup>30</sup>:

"Dnus Darius de Varotaris pictor q. ser Thomasii, habitator Paduae in contrata Colombinorum...constituit...suum...legitimum procuratorem...d. Hieronymum Campaneam filium d. Matthaei sculptorem commorantem in inclyta civitate Venetiarum...ad

---

<sup>29</sup> (ASP, Notarile, t. 2501, c. 161 - Notaio Gianfrancesco Ottacini)

<sup>30</sup> V. MANCINI, *Dario Varotari...*, Op. cit., pp.14-15

recipiendum et exigendum a cl.mo d. Ioanne Vitturi patricio veneto omnen et quamcumque denariorum quantitatem ipsi constituenti debitam occasione suae mercedis pro picturis factis ipsi cl.mo d. Ioanni..."<sup>31</sup>.

In un altro documento del Settembre 1590:

"Alias et modo esse possunt anni quator in circa quod egregius vir et pictor d. Darius de Varotariis ver. q. d. Thomae hab. Paduae in fide et oretenus dedit et in solutum assignavit locum infr. egregio viro et scoltori d. Hieronymo Campagna q. d. Matthei Campagna ver. civi veneto et Venetiis hab. in c. s. Samuelis acquirenti nomine suo et d. Iosephi eius fratri pro satisfactione duc. tercenta nonaginta ad L. 6:4 pro ducato, quos idem d. Darius habuerat a d. Hieronimus eius compatre pro maritando d. Cath. eius neptem quam nupsit m. ...furnario in civ. Veronae necnon et pro maritando d. Hersiliam eius filiam nuptam d. Angelo Meneghino hab. in hac civitate Paduae, unde ad presens idem d. Hier requisivit praed. d. Darium ad sibi faciendum instrumentum publicum... Propterea praelib. d. Darius...in salutem assignavit eidem d. Hieronimo...campos tres cum dimidio in circa positos in villa s. Ursulae extra portam Portelli Paduae".

Attorno al 1585 potrebbe risalire il soggiorno di Dario a Treviso perché impegnato con la decorazione della villa dei Barbaro e della nuova ala di villa Priuli a Treville, affiancato da Ludovico Toeput detto Pozzoserrato, artista che probabilmente conobbe in questa parentesi trevigiana. Fu forse proprio l'amico Girolamo Campagna ad avergli procurato questa opportunità<sup>32</sup>.

Attorno al 1587, o probabilmente l'anno prima, Dario fornisce alcuni disegni preparatori per la decorazione di "tutto il navon grande che è sopra l'altar

---

<sup>31</sup> A. SARTORI, Op. cit.

<sup>32</sup> V. MANCINI, *Padova 1570-1600...*, Op. cit., p. 629

maggiore" della Chiesa degli Eremitani di Padova, decorazione eseguita da Matteo Vestal, pittore veneziano scelto probabilmente da Varotari stesso<sup>33</sup>.

La notorietà di Dario era in costante ascesa: nell'estate del 1590 rivestiva la carica di primo Gastaldo della corporazione dei pittori della città liviana<sup>34</sup>. La sua salute precaria lo portò a stringere amicizia con alcuni medici dell'ateneo patavino, tra i quali risulta anche Gerolamo Fabrici d'Acquapendente; Fabrici informa che per l'Università di Padova il pittore dipinse tra il 1581 e il 1583 alcuni scudi per lo stipendio di 25 fiorini all'anno<sup>35</sup>, mentre non si ha notizia di un dipinto realizzato da Dario per la sala del Teatro Anatomico rappresentante le *Le Marie davanti la tomba di Cristo*<sup>36</sup>.

Attorno agli anni novanta realizza la pala con *l'Ecce Homo* (1591) per la Chiesa di Sant'Egidio, e ora ai Musei Civici, mentre la tela rappresentante la Vergine con i Santi protettori di Padova, datata 1594, costituisce probabilmente l'ultima opera licenziata dal pittore.

Dario morì quasi improvvisamente, mentre stava dipingendo una meridiana sulla facciata di una villa dell'amico medico Acquapendente, precipitò da un'impalcatura, ma invocata la Madonna del Carmine, per la quale nutriva particolare devozione, rimase apparentemente illeso. Grato dello scampato pericolo volle indossare lo scapolare del Carmine, tuttavia al termine della cerimonia perse conoscenza e morì alcuni giorni dopo.

Furono celebrati solenni funerali e l'artista ricevette sepoltura nella tomba da lui predisposta nella Chiesa della Maddalena<sup>37</sup>. L'iscrizione sulla lapide venne più tardi dettata dal letterato Tommasini<sup>38</sup>.

Ancora una volta la data di morte indicata da Ridolfi<sup>39</sup>, il 1596, potrebbe non essere esatta, dal momento che una registrazione d'estimo desta alcune perplessità a riguardo: nell'Ottobre del 1596 il pittore risulta infatti ancora in vita, e solo il 16

---

<sup>33</sup> V. MANCINI, *Padova 1570-1600...*, Op. cit., p. 631

<sup>34</sup> O. RONCHI, Op. cit., p. 5

<sup>35</sup> G. FABRIS, Op. Cit., p. 437

<sup>36</sup> *ibidem*

<sup>37</sup> C. RIDOLFI, Op. cit., p. 89

<sup>38</sup> L. ROGNINI, Op. cit., p. 18

<sup>39</sup> C. RIDOLFI, Op. cit., p. 91

Gennaio 1597 si parla di Dario come di persona defunta, al contrario di quanto afferma il biografo che stabilisce il decesso al 1596<sup>40</sup>.

Di Dario possediamo un ritratto rintracciato da Fabris nel *Gabinetto dei disegni e stampe*, annesso alla Galleria degli Uffizi di Firenze (fig. b). Si tratta di un'incisione realizzata dal nipote di Dario, Dario Varotari il Giovane, attivo nel Seicento in cui Dario appare con lunga barba e avvolto da una pelliccia, dai tratti stanchi ma allo stesso tempo bonari<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> V. MANCINI, *Padova 1570-1600...*, Op. cit., nota n. 72, p. 638

<sup>41</sup> G. FABRIS, Op. cit., pp. 434-432



1575:25:4006...  
 chi v. s. aprile 1575. 12-  
 Confesso io dario varotari pittore ante de<sup>no</sup> dal  
 monasterio di S. Maria di quella l'ira' cento  
 e- ppenanta. Et questo sono di mio merito  
 e pagamento si una pala intitolata S. Stefano  
 qual' io ho fatto al detto monasterio. Et così  
 mi hanno scalfato e infine l'io ho fatto  
 il profittore scire così 2170 p-  
 io dario sopra S. S.  
 Ricevuta di Dario Varotari Pittor vorotari di 2140.4  
 per la Pala di S. Stefano nella chiesa di Praglia.

a. Ricevuta autografa di Dario Varotari



b. Ritratto di Dario Varotari

## CAPITOLO 2

### La fortuna critica

Dario Varotari, pittore di origini veronesi, ma quasi sconosciuto in patria, la cui opera si sviluppa soprattutto in ambiente padovano, assunse e svolse con onore lavori di notevole importanza. Molte delle sue opere sono purtroppo andate perdute, anche in seguito alla demanializzazione dei beni di chiese e conventi, altre caddero nell'oblio, perché ritenute realizzazioni di un artista minore a confronto dello splendore di quelle dei grandi maestri di quel secolo. Varotari operò infatti in un'epoca in cui dominavano personalità di spicco quali Veronese, Tiziano, Tintoretto, a Venezia, nella terraferma si imponeva Giovanni Battista Zelotti quale decoratore di ville, a Verona era solida l'affermazione del Brusasorzi e di Paolo Farinati. Dal 1569 fissò a Padova il suo operato, e alla morte di Stefano dell'Arzere e di Domenico Campagnola, rimase quasi l'unico pittore di rilievo<sup>42</sup>.

Molto spesso la difficoltà di esprimere un giudizio deriva dal fatto che l'opera del maestro si sia confusa con le opere del più famoso e conosciuto figlio del pittore, Alessandro Varotari, il Padovanino, così come accadde a Rossetti<sup>43</sup> che nel 1765 attribuì il ciclo più importante realizzato dal pittore per la Sala Capitolare della Scuola della Carità, ad Alessandro Varotari, nonostante fossero documentate le rate dei pagamenti versati a Dario tra il 1579 e il 1581.

Carlo Ridolfi nel 1648 fu il primo a delineare il profilo e l'attività dell'artista dedicandogli alcune note biografiche all'interno delle *Meraviglie dell'Arte*. Ridolfi definisce Dario oltre a pittore anche architetto eccellente: "...applicatosi alle più nobili discipline si profitto nelle matematiche in modo, che divenne architetto

---

<sup>42</sup> V. MANCINI, *Padova 1570-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1998

<sup>43</sup> G. B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie. Edizione Terza, accresciuta e migliorata*, Padova 1780

eccellente", e sin dal primo momento ricorda che da Paolo Caliari Dario "apprese giovinetto i principi del disegno" dedicandosi presto alla pittura<sup>44</sup>.

Sempre Ridolfi rende noti alcuni soggiorni a Venezia di Dario, durante i quali entra in rapporto con il pittore Giambattista Ponchino di Castelfranco, e ricorda alcune opere probabilmente realizzate per la città, quali la decorazione del Soffitto dei Santi Apostoli eseguito in collaborazione con altri pittori attivi in quegli anni. Su quest'opera Ridolfi diede un giudizio sintetico ma assolutamente positivo: essa "è degna di molta lode, per l'espressione delle cose, tutte molto bene intese e situate col rigore del punto nei luoghi loro"<sup>45</sup>. Tuttavia il periodo veneziano rimane il meno indagato e il più misterioso della carriera del pittore

A Padova, dove Varotari decise di stabilire la sua residenza, Ridolfi indica come opere degne di nota il dipinto raffigurante la *Lega Santa tra Pio V, Filippo II di Spagna e il Doge Alvise Mocenigo* per il Palazzo del Podestà, le opere realizzate per le chiese di Sant'Agata, di Sant'Egidio, delle Grazie e dei Carmini, le importanti "fatiche" all'interno dell'Abbazia di Santa Maria di Praglia, e le decorazioni nella Villa Emo Capodilista a Montecchia di Selvazzano. Mentre alcuni dipinti su tela si conservano tuttora in alcuni edifici religiosi e al Museo Civico di Padova, la maggior parte degli affreschi e tele nominati risulta oggi dispersa. Viene data molta importanza anche alla presunta attività di architetto intrapresa da Dario, lo storico ricorda infatti che sotto suo ordine fu eretto un gran numero di palazzi.

Se Ridolfi lo definisce un uomo di "vivace ed elevato ingegno" e "di molta pietà" che trascorse una vita senza eccessi, in lui infatti "risplendeva un cumulo di onorate condizioni"<sup>46</sup>, anche Marco Boschini il celebre critico veneziano che nel 1660 diede alle stampe la *Carta del navegar pitoresco*, dialogo sulla pittura veneziana, non è avaro di elogi per Dario Varotari. Nel "sesto vento" del suo poema è detto:

"... Pare ben degno, e che non ebe par  
in far piture, a l'esquisito rare.

---

<sup>44</sup> C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte ovvero le Vite de gl'illustri Pittori Veneti e dello Stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, et i ritratti loro*, Venezia 1648, ed. a cura di F. D. von Hadeln, Berlino 1914-1924, parte II, pp. 88-89

<sup>45</sup> C. RIDOLFI, Op. cit., p. 90

<sup>46</sup> C. RIDOLFI, Op. cit. pp. 90-91

Ben vede se 'lsaveva far pulito  
Chi in Giesa e Santi Apostoli se trova,  
e se 'l so ben depenzer sta la prova  
con chi se voglia in quel nobil sofito.  
... dove concorre tuti i fondamenti  
dela Pittura a far oficio degno:  
gh'è invencion, colorito e gran dessegno,  
con bizzarie de forme e d'ornamenti.  
oh che degno Pitor!che rare imprese!  
ben el se vede da quel vivo fonte,  
anzi pur da quel lucido orizzonte  
nasser, che fu el gran Paulo Veronese!"<sup>47</sup>.

Le opere ricordate da Ridolfi si ritrovano consultando le importanti guide della città realizzate nel Settecento da autori quali Giovan Battista Rossetti e Pietro Brandolese che forniscono un contributo importante per poter identificare l'attività di Dario Varotari.

Nel 1785 anche Francesco Milizia, storico e critico dell'arte italiana, accoglie l'indicazione di Ridolfi e allo stesso modo definisce l'artista pittore ma anche architetto, e procede a collocarlo nel novero dei "più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo", e aggiunge anche "vivo e fecondo d'idee compose bene, aggruppò bene, ma scorretto nel disegno, di buon colorito"<sup>48</sup>.

Luigi Antonio Lanzi nella sua *Storia pittorica dell'Italia* pubblicata nel 1795, chiave di volta della storiografia artistica tra Sette e Ottocento, probabilmente non tiene conto del ciclo di affreschi più importante realizzato da Varotari, quello rappresentate le *Storie della Vita della Vergine* all'interno della Scuola di Santa Maria della Carità a Padova, e vede nel pittore solo qualche principio di somiglianza con Paolo Veronese, e dice che:

---

<sup>47</sup> M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco. Dialogo [...] compartì in oto venti, Venezia 1660*, edizione a cura di A. PALLUCCHINI, "Civiltà veneziana. Fonti e Testi, VII", Venezia-Roma 1966, "Vento sesto", p. 393, "Vento ottavo", p. 630

<sup>48</sup> F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno, estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, parte II, Bologna 1797, p. 142

"il suo gusto è formato certamente in altri esemplari. Il disegno è castigato, come nè veronesi comunemente, ed è timido alcune volte sul metodo di quegli scolari de' quattrocentisti, che mentre i contorni fan più pastosi che i lor maestri, par che temano in ogni linea di allontanarsi troppo da loro esempi: tale è il suo gusto nelle pitture di Sant'Egidio a Padova. In altre fatte in più adulta età sembra aver voluto imitare più moderni autori, qualche volta Paolo, e talora Tiziano stesso nel disegno e specialmente nelle teste perciocchè il colorito non ha la vaghezza, nè il vigor veneto, quantunque sia vero e armonioso"<sup>49</sup>.

La fortuna critica di Dario, celebrata dalla maggior parte dei suoi contemporanei subisce un declino nel corso dei secoli, soprattutto agli inizi del Novecento: Adolfo Venturi, autore della monumentale *Storia dell'Arte Italiana* pubblicata nel 1934, sottopone le capacità pittoriche dell'artista a severo giudizio. Sulla base di poche tele esaminate (e ignorando ancora una volta il ciclo affrescato per la Scuola della Carità) definisce il pittore "un maestro eclettico che passa dall'imitazione del Veronese a quella del Tintoretto, tra le più svariate e sconnesse reminescenze d'opere d'arte", calca ancora la dose qualificandolo "campagnuolo, chiassone, privo della più elementare conoscenza prospettica", riconoscendogli tuttavia "una certa vivacità cromatica", e nei ritratti "un'attenta osservazione del vero"<sup>50</sup>.

I contributi che riguardano il pittore sono limitati allo studio di singoli dipinti, o su gruppi di dipinti, su pubblicazioni locali sulle chiese o edifici, o all'interno di lavori generali, che riguardano soprattutto le opere certe del pittore quali il ciclo di affreschi realizzato per la Scuola della Carità di Padova, la decorazione di Villa Emo Capodilista a Montecchia di Selvazzano e le imprese decorative per l'Abbazia di Santa Maria di Praglia o alcune opere per la Chiesa di santa Maria del Carmine.

Giovanni Fabris<sup>51</sup>, il primo a illustrare e richiamare l'attenzione sugli affreschi della Scuola Carità, e il primo a documentare lo stato precario degli stessi nel 1938, li definisce un tesoro che nonostante lo stato di "squallore" in cui versano, riescono

---

<sup>49</sup> L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, vol. II, Milano 1824-25, pp. 244-255

<sup>50</sup> A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, vol. IX, parte VII, Milano 1934, pp. 7-8

<sup>51</sup> G. FABRIS, *Un monumento da salvare. Il ciclo di affreschi di Dario Varotari nell'ex-capitolo della Carità in Padova*, in *Scritti di arte e storia padovana*, introduzione di L. LAZZARINI, Quarto d'Altino, Rebellato 1977

a suscitare ammirazione in chi li osserva, aggiungendo che nonostante non abbia potuto sottrarsi all'influenza di Paolo Veronese, Dario non si è mai limitato a riprodurre fedelmente e freddamente degli schemi, ma grazie alla propria sensibilità artistica e religiosa, è spesso riuscito a fare proprio il tema che si accingeva a narrare.

Gli affreschi con le *Storie della Vergine*, che costituiscono un significativo esempio della maturità pittorica di Dario e ne evidenziano la formazione veronese, furono sottoposti dopo l'ultimo conflitto mondiale a un accurato restauro. Anche Grossato, dedica uno studio agli affreschi, e osserva come la qualità dei colori e il tipo di accostamenti rivelino appunto l'origine veronese della cultura pittorica di Varotari, ma nota anche un'ispirazione tintorettesca e manieristica nella luminosità<sup>52</sup> che Rognini<sup>53</sup> successivamente condivide.

Luciano Rognini, il cui contributo risulta fondamentale perché chiarisce la controversa vicenda biografica dell'artista, delimita la sua attività e stabilisce anche una cronologia per le opere e gli eventi della sua vita privata. Definisce l'opera di Varotari "priva di un certo dinamismo e briosità", ma "pervasa da una sottile, tenue atmosfera di malinconia e misticismo"; dall'amore con cui riesce a disegnare e rendere i particolari, soprattutto quelli appartenenti al mondo animale, lo definisce un "sensibile ammiratore del dolce paesaggio veneto e un attento osservatore e apprezzatore dei costumi più umili"<sup>54</sup>.

Un importante contributo riguarda lo studio condotto nel 1955 da Cesira Gasparotto<sup>55</sup> sulla Chiesa di Santa Maria del Carmine di Padova, che cerca di chiarire l'operato di Dario all'interno dell'edificio, studio a cui fanno seguito alcune importanti precisazioni di Faggian circa le portelle d'organo, documentate al 1584<sup>56</sup>.

Mario Botter che esegue i più recenti restauri delle decorazioni all'interno della Villa Emo Capodilista a Montecchia, e pubblica in seguito un volume sull'edificio,

---

<sup>52</sup> L. GROSSATO, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano 1966, pp. 279-304

<sup>53</sup> L. ROGNINI, *Dario Varotari pittore e architetto del Cinquecento*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", vol. XXIV, 1974-1975, pp. 3-28

<sup>54</sup> L. ROGNINI, *Op. cit.*, p. 19

<sup>55</sup> C. GASPAROTTO, *La Chiesa di S. Maria del Carmine di Padova*, Padova 1955

<sup>56</sup> G. FAGGIAN, *Sulle portelle d'organo di Dario Varotari per la Chiesa del Carmine di Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXI, 1972 [1978], pp. 31-35

considera gli affreschi attribuiti a Dario "ricchi di pregi nelle singole parti e mirabili nell'insieme per equilibrio e ambientazione"<sup>57</sup>, e la Crosato in un volume dedicato agli *Affreschi delle ville venete del Cinquecento*, afferma che nel decorare la Villa in Varotari si nota "un originario fondamento veronesiano, ma il disegno decorativo, i modelli, gli accostamenti cromatici, non hanno nulla di veramente paolesco, bensì sono l'elaborazione da parte di un pittore eclettico delle formule in voga"<sup>58</sup>.

Lo studio degli affreschi all'interno dell'Abbazia di Praglia è stato realizzato per la gran parte da Ceschi Sandon in un primo momento nel 1985<sup>59</sup> e in seguito nel 2013, con un nuovo e importante volume dedicato proprio all'Abbazia e che raccoglie diversi contributi<sup>60</sup>. Se le pale realizzate per gli altari della Chiesa, quali *Sant'Antonio tentato dal demonio*, *il Martirio di San Sebastiano*, *il Santo Stefano giudicato* e *la Natività della Vergine*, sono opere documentate del pittore, al contrario, le decorazioni eseguite per la Stanza dell'Abate (rappresentazione di Virtù alternate a paesaggi o episodi relative ad esse), di cui risulta più difficile la precisazione cronologica, e per i quali sono scarsi i documenti e le notizie, sono ritenute in ultima analisi frutto della collaborazione tra Varotari e Ludovico Toeput, detto Pozzoserrato.

Singoli interventi che arricchiscono il catalogo pittorico padovano di Varotari vengono da Anna Maria Spiazzi che individua nel Duomo di Ceneda a Treviso il Battesimo di Cristo, realizzato originariamente da Dario per la Chiesa veneziana di San Giovanni del Tempio<sup>61</sup>, oltre ad attribuire e portare all'attenzione della critica, dopo l'attento e accurato resturo da lei diretto, la Pala con *Madonna e Santi* conservata nella Chiesa di Voltabusegana<sup>62</sup>.

La Pattanaro in un suo contributo, pubblicato nel Bollettino del Museo Civico di Padova nel 1995, formula alcune proposte attributive riguardo l'attività padovana

---

<sup>57</sup> M. BOTTER, *La Villa Capodilista di Dario Varotari a Montecchia*, Treviso 1967

<sup>58</sup> L. CROSATO, *Gli affreschi delle ville venete del Cinquecento*, Treviso 1962, pp. 156-160

<sup>59</sup> C. CESCHI SANDON, *Pittori attivi a Praglia*, in *L'Abbazia di Santa Maria di Praglia*, a cura di G. CARPANESE - F. TROLESE, Milano 1985, p. 135-149

<sup>60</sup> C. CESCHI - M. MACCARINELLI - P. V. FERRARO, *Santa Maria Assunta di Praglia. Storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, Praglia 2013

<sup>61</sup> A. M. SPIAZZI, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, in "Bollettino d'Arte", LXVIII, 1983, s. VI, 20, p. 98

<sup>62</sup> A. M. SPIAZZI, *Il restauro della pala di Voltabusegana e alcune note in margine a Dario Varotari*, in "Padova e il suo territorio", III, 1988, 12

di Varotari. In particolare gli assegna alcuni affreschi presenti nei pennacchi sotto le cupoline delle cappelle di sinistra e destra della Chiesa di San Gaetano a Padova, una *Pietà* per la stessa chiesa e la tela di medesimo soggetto realizzata per la Chiesa di San Nicolò a Padova<sup>63</sup>.

Per Emanuela Zucchetta il confronto con gli affreschi realizzati da Dario per la Scuola della Carità e per villa Emo capodilista, offre un concreto punto d'appoggio per attribuire in via ipotetica a Dario, almeno una parte degli affreschi all'interno del Casino Mocenigo a Murano, e di Villa Zasio ad Abano Terme<sup>64</sup>.

Vincenzo Mancini ha dedicato ampio spazio al profilo del pittore in un saggio denso di spunti per la storia pittorica padovana della fine del Cinquecento, collocando proprio la figura di Varotari a ruolo di caposcuola attivo in questo periodo. Lo studioso inoltre ha cercato di trovare un fondamento all'ipotesi di Varotari "intendente d'architettura", portando a sostegno dell'ipotesi oltre al fatto che l'artista ebbe come probabile maestro Paolo Veronese, anche l'analisi dei rapporti con Ponchino. L'artista ebbe forse modo di entrare in contatto con Daniele Barbaro, studioso di prospettiva e architetto "dilettante", fratello di Marcantonio, a quel tempo in rapporti d'amicizia proprio con Ponchino<sup>65</sup>.

Dopo Mancini un tentativo di espandere il catalogo di Varotari, soprattutto per quanto riguarda le opere giovanili del pittore viene da Ericani, che gli attribuisce opere quali *La Cena in casa di Simone*, la Pala della Chiesa di San Marco a Camposampiero, e alcune pale nelle chiese di Masi, Fratta Polesine e del Duomo di Este<sup>66</sup>.

Anche Ettore Merkel con uno studio sul *Profilo dell'attività di Dario Varotari a Venezia*, rivendica tutta una serie di opere appartenenti al probabile periodo

---

<sup>63</sup> A. PATTANARO, *Alcune proposte per il catalogo pittorico padovano di Dario Varotari*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 82, 1995, pp. 195-215

<sup>64</sup> E. ZUCCHETTA, *Due proposte attributive per Dario Varotari e l'Aliense: gli affreschi del Casino Mocenigo a Murano e di Villa Zasio ad Abano*, in "Bollettino della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Venezia", 2, 1995, pp. 63-71

<sup>65</sup> V. MANCINI, Op. cit., p. 618

<sup>66</sup> G. ERICANI, *Dario Varotari allievo di Paolo Veronese. Dipinti inediti*, in *Il tempo di Dario Varotari: pittore e architetto: 1542/3-1596. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della morte. Atti del convegno di studi*, Auditorium S. Michele 12 aprile-29 maggio 1997, a cura di E. CASTELLAN, Selvazzano, Padova 1997



veneziano di Varotari, opere un tempo riferite più prudentemente ai cosiddetti "heredes Pauli"<sup>67</sup>.

Un contributo di cui si segnala l'importanza è costituito dal catalogo della mostra *Da Bellini a Tintoretto*, curato da Ballarin e Banzato, in cui vengono catalogate le opere di Dario conservate nel 1991 al Museo Civico di Padova<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> E. MERKEL, *Profilo dell'attività di Dario Varotari a Venezia*, in *Il tempo di Dario Varotari: pittore e architetto: 1542/3-1596. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della morte. Atti del convegno di studi*, Auditorium S. Michele 12 aprile-29 maggio 1997, a cura di E. CASTELLAN, Selvazzano, Padova 1997

<sup>68</sup> A. BALLARIN - D. BANZATO, *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dai Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra di Padova, Roma 1991

## CAPITOLO 3

### La pittura

Per poter delineare la figura artistica di Dario Varotari, così come quella di qualsiasi altro artista, è necessario partire dalle attribuzioni e dai lavori più antichi per cercare di fare chiarezza sulla produzione successiva e tentare di capire quale sia stata l'evoluzione artistica del pittore.

Purtroppo ciò non è sempre possibile sia perché non risulta facile tentare di recuperare le informazioni riguardanti gli anni giovanili di formazione, soprattutto di artisti considerati per lungo tempo "minori", sia per la perdita o la frequente monomissione di opere importanti. Una delle questioni più spinose è proprio delineare il momento cruciale della formazione di Dario Varotari: a detta di Ridolfi, suo primo biografo, l'artista apprese da Paolo Veronese i principi del disegno, dedicandosi in breve tempo alla pittura<sup>69</sup>, ma non essendoci giunta nessuna opera appartenente al primo periodo di attività, risulta difficile definire esattamente il suo stile nel periodo passato nella città natia, e se fu Veronese o piuttosto la figura di Antonio Badile ad ispirarlo ed influenzarlo.

Inoltre tenendo conto di una data di nascita tra la fine del quarto e l'inizio del quinto decennio del Cinquecento, Dario risulta contemporaneo, o più giovane, di Felice Brusasorci, l'unico artista della città dell'Adige, che come ha dimostrato Sergio Marinelli nella mostra del 1988<sup>70</sup> (da cui *Paolo Veronese e Verona*), prenda le distanze dagli schemi veronesiani.

Giustamente Luciano Rognini osserva come Varotari operò in un'epoca in cui nella regione dominavano maestri di altissime capacità pittoriche quali Veronese, Tiziano, Tintoretto, Zelotti, ed in cui era solida l'affermazione del Brusasorzi e di Paolo Farinati<sup>71</sup>. Lo studioso, al quale si deve una più chiara delimitazione

---

<sup>69</sup> C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte ovvero le Vite de gl'illustri Pittori Veneti e dello Stato Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, et i ritratti loro*, Venezia 1648, ed a cura di F. D. von Hadeln, Berlino 1914-1924, parte II, pp. 87-92

<sup>70</sup> S. MARINELLI, *Intorno a Veronese*, in *Veronese e Verona*, Verona 1988, pp. 45-48

<sup>71</sup> L. ROGNINI, *Dario Varotari pittore e architetto del Cinquecento*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", vol. XXIV, 1974-1975

dell'attività pittorica di Varotari, così come già aveva fatto Ridolfi, indica Venezia quale importante tappa di soggiorno per Dario, che qui ebbe modo di conoscere Battista Ponchino da Castelfranco, suo futuro suocero, e che l'avrebbe messo in relazione col patriziato veneziano, procurandogli incarichi importanti. Tuttavia come già ricordato, la mancanza o la difficoltà di rintracciare documenti relativi alle commisioni rende difficoltoso, anche se doveroso, indagare più attentamente i rapporti tra i due artisti.

Il raggio delle possibili frequentazioni di Dario si dilata già a partire dal 1557 quando non è più registrato nelle anagrafi veronesi e ancora di più dal 1569, come rilevato da Sartori e Mancini, quando l'artista preferì fissare il suo campo d'azione in Padova, prendendo residenza stabile, prima in Contrada Bronduli e poi in Contrà dei Colombini. Con la scomparsa dalla scena padovana di Stefano dell'Arzere e Domenico Campagnola non conobbe rivali, e rimase l'unico pittore di rilievo della nuova patria<sup>72</sup>.

La sua pittura risulta evidentemente influenzata da Giovanni Battista Zelotti, continuamente evocato dal pittore in gran parte delle sue opere. Varotari ebbe infatti modo di osservare e apprezzare le sue tele, eseguite el 1560-65 a ornamento del Refettorio e della Biblioteca dell'Abbazia di Praglia, proprio quando anch'egli rivestiva un ruolo importante nelle decorazioni all'interno dell'edificio.

La lezione di Zelotti sembra ripercuotersi con più evidenza nella Villa Emo Capodilista, dove Dario infatti in alcune scene fa tesoro di soluzioni formali fornite dal pittore. Tuttavia l'unità spaziale e le finzioni architettoniche con cui Dario realizza gli episodi sono molto probabilmente frutto della "lezione" presso un vero e proprio pittore-architetto quale era Veronese. Di Veronese nelle tinte però non possiede la luminosità, anzi i suoi colori appaiono spesso intensi, opachi, ma non privi di un certo effetto, notevole invece la personale tonalità che sa donare al verde. Sono molti i lavori in cui sono evidenti i riferimenti stilistici desunti da Veronese, a partire dalla prima opera documentata realizzata a Padova per il Palazzo del Podestà e rappresentante *La Lega Santa tra Pio V, Filippo II e il Doge Alvise Mocenigo* nella quale riesce già a personalizzare il possibile modello veronesiano.

---

<sup>72</sup> V. MANCINI, *Padova 1570-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1998

Altre opere che tradiscono il contatto con la pittura di Paolo Veronese sono le pale per gli altari nell'Abbazia di Santa Maria di Praglia, quali *Sant'Antonio tentato dal demonio*, *Il martirio di San Sebastiano* e il *Santo Stefano giudicato*; la pala conservata nella Chiesa di Voltabrussegana, in cui secondo Spiazzi sono evidenti riferimenti a Paolo Farinati e Orlando Flacco<sup>73</sup>. Secondo Mancini la sintonia di Dario con Veronese è espressa al massimo grado nella pala con l'*Incoronazione di Santa Chiara* conservata nella parrocchiale di Aviano, in cui Varotari sembra "mascherarsi egli stesso da Heredes Pauli", soprattutto per la sua adesione al "decorativismo cromatico" di Veronese<sup>74</sup>.

Al contrario, nella pala rappresentante la *Natività della Vergine* realizzata in un momento successivo per l'Abbazia di Praglia, Dario risulta influenzato da Tintoretto, in particolare nell'uso della luce e nel gioco delle ombre.

Nel momento in cui si accinge a realizzare il ciclo con le *Storie della Vita della Vergine* per la Scuola di Santa Maria della Carità, il maestro è divenuto personalità di spicco nell'ambito della pittura padovana<sup>75</sup>. Anche qui sembra attingere e intrecciare motivi formali e scenografici da Veronese e da Zelotti.

Il modulo utilizzato dal pittore è quello tipico del Manierismo: figure molto allungate, a volte con pronunciati avvitamenti, a volte illegiadrite da un complesso gioco di pieghe nei panneggi; affascinato ancora una volta dall'uso della luce di Tintoretto, cerca di riprodurlo tramite un colore denso e abbassato nei toni<sup>76</sup>.

Soprattutto in questi affreschi si nota come Dario sia in grado di realizzare i paesaggi, le architetture, gli oggetti di arredo con tale cura tali da divenire quasi "brani di vera natura morta", tanto da essere considerati più che riempitivi spaziali elementi primari della composizione<sup>77</sup>. Vero maestro anche nel realizzare il mondo animale, elogio che a partire da Ridolfi viene riproposto dalla maggior parte degli studiosi.

---

<sup>73</sup> A. M. SPIAZZI, *Il restauro della pala di Voltabrussegana e alcune note in margine a Dario Varotari*, in "Padova e il suo territorio", III, 1988, 12, p. 16

<sup>74</sup> V. MANCINI, Op. cit, p. 629

<sup>75</sup> V. MANCINI, Op. cit.

<sup>76</sup> A. M. SPIAZZI, Op. cit., p. 17

<sup>77</sup> J. FERRO - F. PELLEGRINI, *Per il restauro della Scuola della Carità*, in "Padova e il suo territorio", 17, ottobre 2002, 99, pp. 35-37

Nel momento in cui le idee dominanti a Venezia, tra gli esponenti della corrente tardomanieristica, penetrano alla fine del secolo anche a Padova, Varotari finisce per risentire della nuova linea della pittura, che lo porta a sintonizzarsi sul gusto dei veneziani. Egli infatti nelle ultime tele sembra accostarsi a Palma il Giovane, Tintoretto e forse anche ai Bassano<sup>78</sup>.

La sua pittura dunque risulta profondamente influenzata dalla cultura pittorica veronese, ma anche il tonalismo dei maestri veneziani influiranno le sue creazioni. Varotari è stato considerato in alcuni tempi un artista cosiddetto "minore", ma non si può considerare un pittore marginale, perché si rivela capace di concepire opere di ampio respiro e grande qualità, senza contare la sua probabile attività come architetto, sulla quale gli studiosi si sono concentrati solo recentemente.

---

<sup>78</sup> V. MANCINI, Op. cit., p. 634

# CATALOGO

## **4.1 OPERE DOCUMENTATE**

## 1. Lega Santa tra Pio V, Filippo II e il Doge Alvise Mocenigo

Palazzo del Podestà, Loggia del Consiglio, Padova; Musei Civici, Padova

Olio su tela, cm 260 x 683

1573

*Restauro:* fratelli Volpin, 1981

*Inscrizione:* HANC DIVINAM PRINCIPVM CONIVNCTIONE POST ADEPTAM CONTRA TVRCADVM CLASSEM FELICISSIMAM VICTORIAM JACOBVS EMO, lungo il margine inferiore; MDLXXIII, a sinistra e a destra del tappeto

Il dipinto, proveniente dal palazzo del Podestà di Padova, fu trasferito nel 1857 nei depositi dei Musei Civici, ed è considerato, dopo il ciclo realizzato per la Scuola di Santa Maria della Carità di Padova, uno dei teleri più importanti, perché costituisce la prima opera documentata di Dario Varotari, come testimoniano l'annotazione della firma Darius Ver. F., ora limitata alle prime due lettere DA...F., e dell'anno in cui fu dipinto (MDLXXIII).

Le prime notizie riguardanti il dipinto ci vengono fornite da Carlo Ridolfi: "ne' primi tempi suoi dipinse nella sala del Podestà, ove havevano operato il Campagnola e altri pittori Padovani, il quadro della Lega Sacra tra il Pontefice Pio V, il Re Catholico e il Doge Luigi Mocenico per la Republica Veneta, e ritrasse que' Principi dall'effigie naturale" (RIDOLFI, 1648).

Le fonti settecentesche confermano in seguito l'attribuzione: De Lazara (DE NICOLÓ SALMAZO, 1973) e Brandolese infatti pur riconoscendo lo stato "molto malconcio" del dipinto, identificano l'opera come riferibile alla mano di Dario Varotari, Brandolese inoltre legge la firma all'interno del dipinto, ne loda poi il loggiato dorico che fa da sfondo alla scena e lo dice "condotto con gran eleganza et intelligenza, il quale rende sfarzosa oltremodo la rappresentazione, e fa testimonianza del valore sommo dell'Artefice anche nell'Architettura, e nella Prospettiva" (BRANDOLESE, 1795).

Anche Moschini nella sua *Guida per la città di Padova* apprezza il dipinto e dice che l'artista rappresenta il fatto "...tra una nobilissima loggia dorica condotta con



grande eleganza ed intelligenza; onde rendasi assai sfarzosa la rappresentazione, e si conosce il sommo valore dell'artefice anche nell'architettura e nella prospettiva" (MOSCHINI, 1817).

Moschetti per primo fornisce notizie sui probabili committenti del dipinto, identificabili nella famiglia Emo. In particolare un membro, Giacomo, attorno al 1573 era uno dei rettori della città, e a sostegno della propria tesi lo studioso pone all'attenzione lo stemma della casata dipinto nella tela sulla colonna a sinistra e le iniziali di Giacomo Emo. Inoltre vi è la circostanza che nessuna deliberazione risulta in merito dai verbali degli "Atti del Consiglio" patavino; Moschetti riporta alla luce anche la scritta visibile nella predetta pala HANC DIVINAM PRINCIPVM CONIVNCTIONE POST ADEPTAM CONTRA TVRCADVM CLASSEM FELICISSIMAM VICTORIAM JACOBVS EMO, che seppur ridipinta in epoca posteriore riprende quella originale (MOSCHETTI, 1900).

Pietro Selvatico nel 1842 dice il telero dipinto da Varotari "con libera imitazione delle paolesche maniere" (SELVATICO, 1842).

Molto più critica la lettura che ne da Adolfo Venturi, il cui parere riguardo le qualità dell'opera non risulta affatto favorevole: descrive la scena come una sorta di "cartellone veronesiano di stampo accademico" in cui Dario raggruppa "trofei di figure sullo sfondo di classici loggiati, tenendo bassi i colori ed evitando le ombre" (VENTURI, 1934).

In tempi recenti la Mason Rinaldi nel catalogare l'opera, vede la chiara influenza di moduli veronesiani soprattutto nella scenografia del dipinto e nella sua impostazione rigorosamente simmetrica, e propone di identificare, seppur lontanamente, come fonte per il dipinto, un disegno rappresentante il medesimo soggetto, attribuito a Paolo Veronese e ora a Chatsworth, nella collezione del Duca di Devonshire (MASON RINALDI, 1991-92). L'influenza di Veronese si riconosce nell'uso di colori chiari e luminosi, nella naturalezza con cui sono ritratti i volti e nelle vesti riccamente decorate (GALLUCCI, 1997).

Per la Spiazzi e la Ericani al contrario si tratta di "un'esercitazione scolastica mal riuscita" (ERICANI, 1997) in cui Varotari tentando un'impaginazione aulica senza aver successo, dispone gli astanti in modo ammassato e scomposto senza riuscire a dare mobilità all'insieme (SPIAZZI, 1981). Per la Pattanaro, nell'allestire la scena il

pittore invece seppur ispirandosi alle scene affollate di Paolo Veronese, deve adeguarsi ai dipinti già allestiti da Domenico Campagnola per lo stesso ambiente, che lo portano a disciplinare i personaggi all'interno della struttura architettonica (PATTANARO, 2007).

Nel Catalogo realizzato in occasione del restauro di una serie di opere appartenenti ai Musei Civici di Padova, la Spiazzi oltre a lamentare lo stato di conservazione precario in cui si trovava il dipinto, lo accosta, in base all'evidente vicinanza stilistica, anche ad alcune opere attribuite al pittore stesso: *l'Ecce Homo tra angeli, San Girolamo, San Giorgio e il donatore Battista Pozzio con la moglie* (fig. 8) per la Chiesa soppressa di S. Egidio di Padova e ora conservato nei Musei Civici e la pala nel Duomo di Ceneda a Treviso, raffigurante il *Battesimo di Cristo* (fig. 35), realizzata per la Chiesa soppressa di S. Giovanni del Tempio a Venezia (SPIAZZI, 1981).

Nel celebrare l'unione delle potenze cristiane, rappresentate da doge - papa - imperatore, i personaggi messi in scena da Dario, sono inseriti come in una sorta di "fotografia di gruppo" (MASON RINALDI, 1997), in una scena allestita tra due portici di ordine dorico, e sono bloccati nelle pose che ricordano il famoso avvenimento. Alla sinistra dei tre protagonisti si riconoscono don Giovanni d'Austria, fratellastro di Filippo II, raffigurato con l'armatura e il bastone del comando, Marcantonio Colonna, capitano della flotta pontificia, accanto ai cardinali della corte papale. I personaggi collocati a destra vengono identificati da Mason Rinaldi come veneziani: a partire dal giovane portavessillo, le tre figure si ipotizzano essere quella di Sebastiano Venier, procuratore e capitano generale della flotta, Michele Suriano, ambasciatore veneziano a Roma che si adoperò nelle trattative per la Lega, e l'anziano Marcantonio Barbaro, bailo a Costantinopoli.

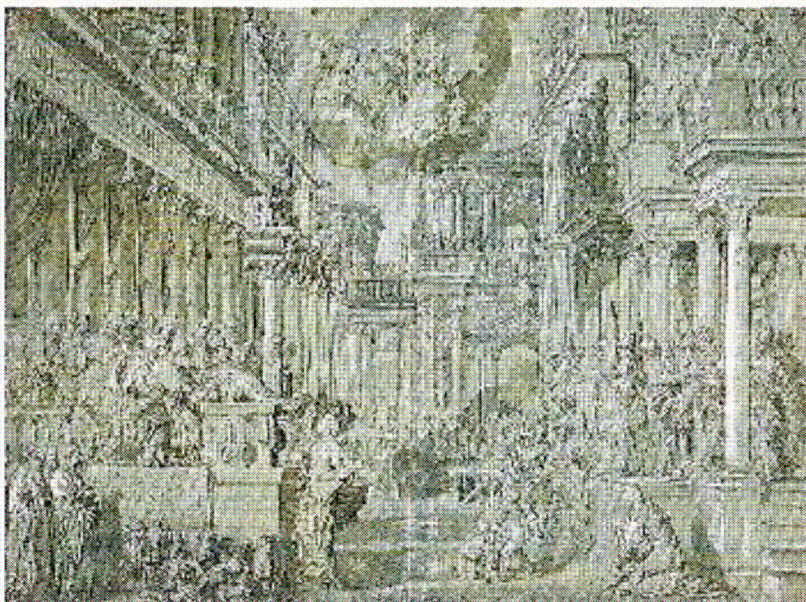
Per l'identificazione delle figure dietro il giovane vestito alla romana con gorgiera alla spagnola che regge il vessillo con l'aquila, si propongono i nomi di alcuni capitani delle flotte genovesi e spagnole che rivestirono ruoli di rilievo, tra i quali Andrea Doria, Ettore Spinola, Don Giovanni di Cardona e Alvaro De Basan. Vi sono inoltre diversi personaggi che richiamano i fatti avvenuti: a destra, il giovane ignudo che regge un fascio di verghe, simboleggia l'Unione, il putto con l'ancora

allude alla vittoria navale; a sinistra si ritrova la Carità. Sullo sfondo, tra le colonne, si intravede la battaglia ai Curzolari.

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 88; ROSSETTI, 1780, p. 271; BRANDOLESE, 1795, pp. 173-174; MOSCHINI, 1817, p. 213; SELVATICO, 1842, p. 283; MOSCHETTI, 1900, n. 7-8, p. 98, 1900, n. 9-10, pp. 132-136; VENTURI, 1934, IX, 7, p. 154; DE NICOLÓ SALMAZO, 1973, p. 65; ROGNINI, 1975, p. 9-10; SPIAZZI, 1981, pp. 186-188; MASON RINALDI,

1991-92, pp. 231-232, n. 155; ERICANI, 1997, p. 26; GALLUCCI, 1997, p. 11;  
MANCINI, 1998, p. 619; PATTANARO, 2007, p. 16



**1.1** Paolo Veronese, disegno, Lega sacra, Chatsworth, collezione del Duca di Devonshire



**1.2** *Lega Santa tra Pio V, Filippo II e il Doge Alvise Mocenigo*, Musei Civici, Padova

## 2. *Tentazioni di Sant'Antonio*

Altare, prima Cappella navata destra, Abbazia di Santa Maria di Praglia, Bressio di Teolo, Padova

Olio su tela, cm 214 x 42

La prima fonte, che anche se in modo non esplicito, ricorda la pala in esame, è Ridolfi che testimonia come Dario "chiamato dai padri di Praglia, fece molte lodevoli fatiche" (RIDOLFI, 1648).

A fine Settecento l'erudito Giovambattista Rossetti nella sua fortunata *Guida* artistica della città menziona lo stesso dipinto indicando sia la collocazione che l'autore: "entrando adunque in essa chiesa, per la porta maggiore, ci si presenta alla vista nel primo altare a parte sinistra, la tavola con S. Antonio Abate, tentato dal Demonio in figura di una giovane, di Dario Varotari" (ROSSETTI, 1780), allo stesso modo indica il dipinto anche Pivetta (1834).

Si tratta molto probabilmente della più antica di tre pale realizzate per gli altari in legno delle cappelle di destra aperte sulla navata, nell'Abbazia di Santa Maria di Praglia: la con prima le *Tentazioni di Sant'Antonio*, nella seconda il *Martirio di San Sebastiano* (fig. 3), nella terza il *Santo Stefano giudicato* (fig. 43), commissionate a Dario Varotari dai padri benedettini, per i quali l'artista eseguì nel corso degli anni altre opere importanti, quali la *Natività della Vergine* per la Sacrestia, e la decorazione a grottesche nella crociera della Cappella della Madonna, oggi non più visibile a causa della scialbatura avvenuta nel 1712, e da ultimo un ciclo di affreschi nell'Appartamento dell'Abate (cat. ), sulla cui attribuzione a Dario non vi è concordia tra gli studiosi.

La composizione, che Mancini (1995) definisce artificiosa soprattutto nel particolare della storpiatura manieristica della gamba di Sant'Antonio, si articola sulle imponenti figure in primo piano: il santo, con un voluminoso libro aperto

poggiato sulle gambe, è ripreso nell'atto di allontanare il demonio comparso sotto le spoglie di sensuale fanciulla. La sua diabolica natura non è dissimulata, sfoggia infatti artigli da rapace, due piccole corna in testa, quasi nascoste dal diadema, e orecchie da diavolo. La luce divina che squarcia il cielo sembra venire in aiuto al protagonista. Alle spalle una scena rispecchia l'episodio centrale, e ritrae un'altra figura di eremita che mette in fuga una figura demoniaca (BASSI-PASQUINUCCI, 2009).

Rognini (1975), Ceschi-Sandon (1985), Mancini (1995), Gallucci (1997), sottolineano la particolare attenzione pittorica con cui l'artista descrive la natura in cui è ambientato il fatto: dalla costa erbosa del monte che bipartisce lo spazio, al cielo temporalesco, al brano di paesaggio che si apre a cannocchiale sulla sinistra, alla montagna altissima che da evidenza di primo piano alle figure, alla seconda quinta boscosa percorsa da piccole luci che chiude la fuga in avanti dello sguardo, all'uccello "inventato" sul ramo. Se Mancini propone di vedere il paesaggio quale frutto dell'incontro con un dipinto di poco antecedente, quale *Il San Gerolamo nel deserto* nella chiesa di San Pietro Martire a Murano di Paolo Veronese (MANCINI, 1995), e quindi intravede la formazione veronese di Varotari, al contrario Ceschi-Sandon ipotizza di far derivare questa sensibilità paesistica espressa da Varotari dalla vicinanza con Ludovico Pozzoserrato, operante a Praglia negli stessi anni di Dario e suo collaboratore in casa Priuli a Treville di Castelfranco (CESCHI SANDON, 1985). Fossaluzza inoltre riscontra affinità con la tela raffigurante la *Cacciata dal Paradiso Terrestre (o Sterminio dei primogeniti d'Egitto)* della Pinacoteca dell'Arcivescovado di Milano (collezione Monti), opera attribuita a Pozzoserrato (FOSSALUZZA, 1998).

Secondo Merkel, Varotari adotta nell'opera "un cangiantismo che innova la cromia veronesiana" allontanandosi da Calvi per avvicinarsi alla lezione di Tintoretto, soprattutto nell'uso del chiaroscuro (MERKEL, 1997).

L'attività svolta a Praglia lo pone probabilmente a confronto diretto anche con Giambattista Zelotti, del quale dovette probabilmente osservare le tele realizzate ad ornamento del Refettorio e della Biblioteca.

Rimangono ipotesi le proposte per la datazione dell'opera, poiché nemmeno Ridolfi fornisce indicazioni precise sulla data di realizzazione, e si limita a collocare

l'intervento di Dario subito prima della realizzazione delle decorazioni nella Villa Emo Capodilista a Montecchia, nella quale l'artista figura attivo dal 1572 al 1579. Vi è comunque concordia tra gli studiosi, circa l'ipotetica datazione: nel 1834 l'ingegner Pivetta, ex allievo del collegio di Praglia, e in seguito alle soppressioni napoleoniche, incaricato della custodia del complesso dal Demanio, nella sua cronaca celebrativa della riapertura del complesso di Praglia, dice che la pala assieme alle altre tele per gli altari della chiesa, fu commissionata a Dario al tempo del reggimento di Damiano da Novara, in carica tra 1572 e 1574 (PIVETTA, 1834). Anche Mancini (1995) colloca la pala attorno a tale data, in base al gusto decorativo veronesiano utilizzato da Varotari, che verrà in seguito abbandonato, seguito anche dalla Pattanaro (2007) che accoglie la datazione proposta. Nonostante lo scarso numero delle fonti documentarie che non consente di fissare una datazione certa, assume importanza un atto di prima mano che porta la data 25 aprile 1575. Si tratta di una ricevuta di pagamento (fig. b) firmata dal pittore stesso per la pala con il *Santo Stefano giudicato* (fig. 43). Nonostante non venga nominata la pala qui in esame, possiamo ipotizzare che essa sia stata realizzata alla stessa altezza temporale.

La pala fu oggetto di furto assieme ad altre nove tele nel Giugno 1982, fu fortunatamente ritrovata l'anno seguente (BASSI-PASQUINUCCI, 2009).

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648. p. 89; ROSSETTI, 1780, p. 360; PIVETTA, 1834, pp. 48, 70; ROGNINI, 1975, p. 14; CESCHI SANDON, 1985, p. 143; MANCINI, 1995, p. 51; GALLUCCI, 1997, p. 12; MERKEL, 1997, p. 44; FOSSALUZZA, 1998, p. 691;

PATTANARO, 2007, p. 16; BASSI-PASQUINUCCI, 2009, p. 108; MANCINI, 2013, pp. 365-367



*2. Tentazioni di Sant'Antonio*



### 3. *Martirio di San Sebastiano*

Olio su tela, cm 215 x 45

Altare, seconda cappella navata destra, Abbazia di Santa Maria di Praglia, Bressano di Teolo, Padova

La pala fu eseguita per l'altare di una cappella dell'Abbazia di Santa Maria di Praglia, e la sua vicenda è comune alla tela con le *Tentazioni di Sant'Antonio*, poiché entrambe furono oggetto di furto la notte del 1982 e recuperate l'anno seguente (BASSI-PASQUINUCCI, 2009).

Nel 1834 Pivetta descrive la pala collocata sul quinto altare, come opera di Dario Varotari (PIVETTA, 1834). Per lungo tempo la fortuna critica di questa e delle altre tele per gli altari dell'Abbazia è stata affidata allo studio di Chiara Ceschi Sandon che le assegna a Dario Varotari e ne sottolinea i debiti nei confronti di Paolo Veronese, soprattutto per quanto riguarda le articolazioni figurali complicate, l'impianto compositivo e scenografico, oltre che ad alcuni dettagli formali (CESCHI SANDON, 1985).

La studiosa mette a confronto la pala di uguale soggetto realizzata da Veronese per la Chiesa di San Sebastiano a Venezia datata al 1559-61, e la tela qui riportata, sottolineando come Dario articoli in modo più complesso i gruppi di figure, riprendendo allo stesso tempo la torsione del corpo del Santo trafitto, dalla figura realizzata da Caliari (CESCHI SANDON, 1985).

Più recentemente Mancini (1998; 2011) evidenzia la formazione veronese e i forti legami pittorici delle pale con la scuola pittorica, sottolineando come siano forti i debiti con alcune opere attribuite al pittore veronese. Anche Alessandra Pattanaro propone di vedere in alcune figure chiave dipinte da Dario, il richiamo a modelli realizzati da Paolo Veronese (PATTANARO, 2007). Dario sembra infatti riprendere dal maestro sia la figura del carnefice accucciato al centro, ma anche il cavaliere a destra, e il personaggio proteso a bloccare il corpo del Santo. La studiosa suggerisce inoltre di avvicinare il corpo di San Sebastiano ad un modello già utilizzato da Caliari in uno studio preparatorio per il giovane sanato al centro del *Miracolo di San Barnaba*, eseguito sempre per la chiesa di san Giorgio in Braida a

Verona ora a Rouen. Rognini definisce la composizione "densa di figure fra le quali spicca quella maschia del martire" (ROGNINI, 1975). La pala suggerisce di vedere Dario attento alla lezione tizianesca nel recuperare il modello della pala unificata, pur riprendendo Veronese nel momento di dipingere il corpo del martire.

Si può ipoteticamente datare la pala al 1575, nello stesso arco di tempo in cui vennero probabilmente realizzati le *Tentazioni di Sant'Antonio* e il *Santo Stefano giudicato*, presenti negli altri altari dell'Abbazia.

#### BIBLIOGRAFIA

PIVETTA, 1834, p. 71; ROGNINI, 1975, p. 14; CESCHI SANDON, 1985, p. 143; GALLUCCI, 1997, p. 12; MANCINI, 1998, p. 620; BASSI-PASQUINUCCI, 2009, p. 110, n. 26; PATTANARO, 2007, p. 16; MANCINI, 2011, p. 17



3. *Martirio di San Sebastiano*, Abbazia di Santa Maria Assunta di Praglia

#### 4. *Madonna e Santi (Pala di Voltabrusegana)*

Chiesa di San Martino, Voltabrusegana, Padova

1576

La prima descrizione del dipinto si deve a Giovanni de Lazara: "Il quadro dell'altare maggiore in cui sta la Beata Vergine col Bambino seduta sopra alto trono, nel piano S. Martino e altro Santo da un lato, e dall'altro li Santi Giacomo Maggiore e Minore", che nel 1794 lo attribuisce a Dario Varotari, così come si rileva dall'epigrafe, in cui si legge D.V.F. e la data 1576, anche se solo parzialmente leggibile a causa del cattivo stato di conservazione (DE NICOLÒ SALMAZO, 1973).

In seguito al recente restauro, strettamente necessario per poter salvare l'opera, Anna Maria Spiazzi (1988), direttrice dello stesso, fornisce una nuova lettura critica del dipinto, analizzando soprattutto le matrici culturali che hanno portato alla realizzazione del dipinto e i mezzi espressivi dei quali il pittore si è valso.

L'idea compositiva della tela, datata al 1576, e nella quale si identificano i Santi Giorgio, Martino, Giacomo Minore e Maggiore, si fa risalire a una cultura figurativa veneta del Cinquecento, in particolare vengono evidenziati i legami con una pala di Orlando Flacco, soprattutto nel senso del chiaroscuro, datata 1566 e ora al Museo Civico di Verona (SPIAZZI, 1988).

La tela presenta rimandi significativi anche ad opere di Paolo Veronese, tra le quali la pala Bevilacqua-Lazise, ed è evidente l'influenza della formazione veronese, soprattutto nella resa dei volti dai profili scarni, pur tuttavia eleganti come quello della Vergine, nella realizzazione del panneggio ampio come nel manto di San Martino, e nella posizione manierata di Gesù. La Spiazzi inoltre propone di vedere in tale dipinto l'apprezzamento e la ripresa di opere quali la pala di *San Lorenzo* di Domenico Brusasorci e la *Madonna e Santi* a Bevilacqua di Battista del Moro (SPIAZZI, 1998).

La formazione di Varotari è radicata anche su esempi tratti da opere di pittori quali Francesco Torbido, Battista del Moro e Paolo Farinati, da quest'ultimo sembra infatti ripresa l'idea della struttura di San Giacomo, mentre da Orlando Flacco sembra derivare, secondo la Pattanaro, il senso del chiaroscuro (PATTANARO,

2007). Vi sono alcuni elementi in comune tra la tela in esame e le ante d'organo di Veronese realizzate per la Chiesa di San Geminiano a Venezia, ora alla Galleria Estense di Modena: Varotari sembra copiare l'ampio giro del piviale della figura di San Geminiano nel realizzare il suo San Martino, mentre San Menna richiama San Giorgio che regge lo stendardo (PATTANARO, 2007).

Fondamentale l'uso che Varotari fa dello spazio, in particolare nello schierare le figure in primo piano segue simmetrie compositive insistite e schematiche, che si ritroveranno nelle pale realizzate in anni successivi (PATTANARO, 2007).

#### BIBLIOGRAFIA

DE NICOLÒ SALMAZO, 1973, p. 95; SPIAZZI, 1988, pp. 14-17; PATTANARO, 2007, pp. 16-17



4. *Madonna e Santi (Pala di Voltabrusegana)*, Chiesa di San Martino,  
Voltabrusegana, Padova

## 5. *Natività della Vergine*

Altare della Sagrestia, Abbazia di Santa Maria di Praglia

Tela, cm 157 x 238

1578

*Documenti:* Processo verbale di consegna ad Andrea Gloria di un gruppo di dipinti, tra cui le pale d'altare (Archivio di Stato di Padova, Atti comunali, B. 2498, titolo XII, 1867)

Il decreto di soppressione di chiese e conventi, applicato nel 1867 anche all'Abbazia di Santa Maria di Praglia, prevedeva oltre allo scioglimento di tutte le comunità religiose in Veneto, anche la devoluzione, ai Civici Musei delle province di appartenenza, delle opere d'arte collocate negli edifici di culto.

Andrea Gloria, allora direttore del neo costituito Museo Civico di Padova, non perse l'occasione e sfruttò il decreto per arricchire la quadreria padovana, tanto che il sindaco di Padova, nel Luglio 1867, su minuta dello stesso Gloria, scrive alla Reale Intendenza di Finanza, richiedendo la devoluzione delle pale al Museo, richiesta che venne in seguito accettata. Tra le opere ottenute in devoluzione compare anche la *Natività della Vergine* di Dario Varotari. La pala, collocata originariamente da Varotari attorno al 1578, nell'altare della Sacrestia dell'Abbazia, il 22 Febbraio 1869 fu consegnata dal sindaco di Teolo ad Andrea Gloria, così come testimonia il verbale di consegna conservato nell'Archivio di Stato di Padova (MASON RINALDI, 1991-92). Sappiamo anche che al momento della confisca tutte le opere tolte alla Chiesa vennero sostituite con opere scelte tra le raccolte civiche: la tela di Varotari venne sostituita con una *Assunta* del XVII secolo.

La pala con la *Natività* si trova oggi nella sua collocazione originaria, dal momento che nel corso del Novecento le opere sono ritornate nella sede d'origine, recando tuttavia nella loro condizione giuridica il segno della confisca: ritornarono infatti alla Chiesa a titolo di deposito, mantenendone i Musei Civici di Padova la proprietà (MOLLI, 2013).

Pivetta, ex alunno del collegio di Praglia, che nel 1834 nella sua cronaca realizzata per celebrare la riapertura del convento pratalense dopo la prima chiusura nel 1810, definisce l'opera "uno dei più bei dipinti di Dario Varotari", aggiungendo che la tavola era divisa in due portelle (PIVETTA, 1834). Le fonti e la tradizione locale fanno risalire la datazione dell'ultima pala per l'Abbazia al 1578, quando Varotari viene invitato una seconda volta (in un primo tempo infatti il pittore era impegnato a realizzare le tele per gli altari nelle cappelle della Chiesa), da Simeone da Bologna, vicario della Sacrestia, su ordine dell'abate Celso da Verona (1574-80), per realizzare la decorazione della Sacrestia (ROGNINI, 1974-75).

Basandosi probabilmente sugli scritti dello stesso Simeone o su documenti in suo possesso, Rottigni annota così l'episodio: "[...] il suddetto Pre Simone da Bologna teneva la cassa della Sagrestia essendo Vicario, d'ordine del Pre d. Celso da Verona Abbate, e nell'anno 1578 fece dipingere la Pala della Sagrestia, con tutta la Cappella da Dario Varotari, e spese lire 202 di più fece l'ornamento di legno di detto Altare per Mistro Giovanni Fiorentino e spese lire 248, e nell'anno seguente 1579 fu data dipingere la Cappella della Madonna dal medesimo Dario Varotari al costo di lire 60" (ROTTIGNI, 1753).

Allo stesso modo anche Pivetta annota che "nel 1578 sotto il reggimento di Guglielmo Celso da Verona dal sopradetto Dario Varotari fu dipinta la bella tavola rappresentante la Nascita della Beata Vergine, collocata in Sagrestia" (PIVETTA, 1834).

A partire da Rottigni, che per primo sottolinea l'influsso di Tintoretto su Varotari per quest'opera, gli studi più recenti mettono in evidenza come il pittore compia, nel realizzare la *Natività*, una "virata in senso tintorettesco" (MANCINI, 2011).

Adolfo Venturi nel 1934 ritrova Tintoretto "tra gonfiori di sottane come aerostati in confronto alle testine minuscole" (VENTURI, 1934), tuttavia il giudizio che esprime riguardo all'opera è piuttosto negativo. Infatti pur riconoscendo al quadro vivacità di colori ritiene "l'insieme sgangherato" e così lo descrive: "Varotari privo della più elementare conoscenza prospettica, innalza un camino barcollante a destra, sul gruppo delle donne con la neonata, e a sinistra raccoglie come gran rotolo le serve giganti in primo piano e Sant'Anna con le comari accanto al letto" (VENTURI, 1934). Propone di vedere l'utilizzo di moduli michelangioteschi nella



figura di donna che raccoglie il panno dalla cassapanca, mentre la figura chinata sul bacile gli sembra "soffiata entro una vescica translucida". Unica nota positiva è identificata nella "riuscitissima macchietta realistica della vecchia seduta con la bimba in braccio" (VENTURI, 1934).

Anche Chiara Ceschi Sandon (1985) nota in Varotari un profondo rinnovamento del proprio linguaggio e una forte adesione ai modi del maestro tale da determinare per questa pala un allontanamento dai modi veronesiani.

Stefania Mason Rinaldi (1991-92) e Vincenzo Mancini (2011), riconosciuti i debiti di Varotari nei confronti di Tintoretto, evidenziano le affinità con la tela di medesimo soggetto realizzata da Tintoretto per la Chiesa di San Zaccaria a Venezia, databile al 1563 circa. Da questa derivano probabilmente alcuni elementi compositivi, come ad esempio la figura femminile vicino al caminetto, il gruppo intorno alla neonata e la donna in primo piano che si china a prendere il catino.

La figura femminile di schiena invece potrebbe derivare secondo Mason Rinaldi, da un'altra opera di Tintoretto, la *Presentazione della Vergine al Tempio* nella Chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia che si data al 1552, in cui però Varotari sceglie di eliminare l'invenzione di Tintoretto dello scoppio di luce in alto da cui discendono gli angeli (MASON RINALDI, 1991-92).

Mancini (1998) e la Pattanaro (2007) propongono un raffronto con la tela rappresentante la *Cena in casa di Simone Fariseo*, inviata da Tintoretto ai frati di Praglia nel 1562 e oggi ai Musei Civici di Padova, per studiare l'uso della luce operato da Dario: la densità delle ombre accentua la luminosità sui crinali delle pieghe. Dalla tela Dario inoltre prende a modello la figura della Maddalena riversa per riproporla in due figure di nutrici, adottando un linguaggio di maggior semplificazione formale (PATTANARO, 2007).

#### BIBLIOGRAFIA

ROTTIGNI, 1753, c. 50; ROSSETTI, 1780, p. 361; PIVETTA, 1834, pp. 49, 75; VENTURI, 1934, IX, VII, p. 154; ROGNINI, 1974-75, p. 14; LUCCO, 1984, p. 163; CESCHI SANDON, 1985, p. 143; MASON RINALDI, 1991-92, pp. 232-233, n.156; GALLUCCI, 1997, pp. 12-13; MANCINI, 1998, pp. 620-621; PATTANARO, 2007, p. 17; MANCINI, 2011, p. 17; MOLLI, 2013, pp. 213-215



5. *Natività della Vergine*, Abbazia di Santa Maria Assunta di Praglia

## 6. Affreschi, *Storie della Vita della Vergine*

Sala Capitolare, Scuola di Santa Maria della Carità, Padova  
1579-81

*Documenti:* Contratto per l'appalto della decorazione della Sala (Archivio di Stato di Padova - Archivio dell'Ospitale); Pagamenti relativi agli affreschi (Archivio di Stato di Padova , Scuola di Santa Maria della Carità, b. 362, ff. 150v, 165v.; b. 363, ff.167v., 169, 177; b.364, ff167, 167v., 169, 175; b. 365, ff. 185r, 205 Archivio di Stato di Padova, Archivio dell'Ospitale: Archivio della Scuola della Carità, busta 505, affittanze, c. 114v.)

Gli affreschi qui in esame decorano le pareti della Sala capitolare della Scuola di Santa Maria della Carità di Padova, un tempo "una delle più importanti ed antiche confraternite laicali, che amministrava i lasciti di persone pie destinati al soccorso degli infermi e dei poveri, e a dotare le fanciulle, e altre opere di bene" (FABRIS, 1938). La prima descrizione dell'ambiente si ha nel 1763: "quell'oratorio è di figura bislunga con volto formato a scacchi, e tutto in vari modi dipinto. Si entra in esso per la porta laterale, e dirimpetto ad essa vi è un Altare dedicato alla SS. Annunciata: rivolgendosi a sinistra sotto un antico baldacchino con dorature sta un altro Altare parimenti antico...da una parte e dall'altra si vedono alcuni sedili, e le pareti sono tutte dipinte a fresco, per lo più con Immagini rappresentati la Vita della SS. Vergine..." (*Diario...*, 1763).

È il primo ciclo di affreschi attribuito e documentato in modo certo a Dario Varotari, grazie al quale egli diviene una delle personalità di maggior rilievo della pittura padovana dell'ultimo quarto di secolo.

Molto probabilmente, al 1579, la sala si presentava inadeguata alle cresciute esigenze del tempo, e nonostante non si possiedano documenti relativi ai rinnovamenti dell'ambiente prima dell'intervento pittorico di Dario, fu probabilmente nello stesso anno che si maturò la decisione di aprire nuove finestre, di approntare un soffitto cassettonato e di adornare le pareti con un ciclo ad affresco dedicato alla vita di Maria. Dalle indagini archivistiche, si conosce che il

9 Marzo 1579 Giacomo Bombagione, Guardiano della Scuola, al momento di rinnovare l'ambiente, commissionava a Dario tutta la decorazione della Sala, compreso l'arredo ligneo, che come emerge da un contratto riguardante i lavori, fra gli altri adornamenti assumeva molta importanza.

La successiva convenzione stipulata tra il pittore e i dirigenti della Confraternita, specifica che nel giugno 1579 Dario è già al lavoro per la Scuola, perché assiste ad un atto di affittanza da parte della Confraternita, e contiene le indicazioni cui il pittore era tenuto ad attenersi:

"Dovendosi dare executione alla parte promessa cosi nella spectabile Banca, come tra li spectabili sessanta, et da loro confermata fino sotto del 24 del mese di february proximo passato. Circa l'adornare il capitolo della reverenda Scolla di Madonna Sata Maria della Charita, et sicome in essa parte si narra, della quale nelli atti di me nodaro di detta fraglia: et dovendosi fra gl' altri adornamenti fare le pitture che sono di molta importantia: pirtio il spectabile domino Giacomo Bambagione benemerito Guardiano della confraternita predicta insieme con magistro Paulo calegaro sindaco havendo prima havuto ragionamento nel giorno d'heri mattina con la spectabile Banca circa le pitture che s'hanno da fare in detto capitolo et ad essa spectabile Banca monstrato li disegni fatti per l'honorato huomo magistro Dario da Verona pittore Habitatore in Padova nella contrada di Colombini, et ancho letti tutti gl' infrascripti capituli delle conventioni et accordi che far si devono con detto magistro Dario. Però detto magistro Giacomo et magistro Paulo come elletti et preparati a fare tal detti adornamenti sono mostrati in accordo con il detto magistro Dario pictore persese [...] di fare tutte le pitture contenute nell' infrascritti capituli con li patti modi et conditione, et pretio come inessi capituli se legge et se contiene, alligata una parte et l'altra promette stare et osservare ogni recettione di ragione come di fatto remota sotto obligatione di

base de ditta fraglia quanto ad essa s'apartiene, et del ditto messer Dario prosese et futuris; Honor capitulare".

Il contratto prevedeva che Dario:

"Primo che sia obligato adipingere tutto il soffitto con tutta la meza vela, dipingendo per ogni quadro due Marche de quatro, che saranno proposte per lui a electione delli commessi per la fabricha, et im mezzo di cadauna Marcha metterli una brocha dorada, et parimente su le croxare delle cantinelle una broche minore dorada, lequale broche siano comperate aspezza della scolla: et per pretio di questa fattura de lo soffitto et meza vela, li sia datto ducati sessanta a lire 6 denari 4 per ducato.

Poi fare dodeci quadri cioè cinque per lato, o per banda della salla, et uno per ogni lato dell'altare, nelliquali gli sia dipinto l'istoria della Sempiterna Vergine Maria dall'Annuntiatione fatta per l'Angelo a Gioacchino padre di essa, fin'alla Morte et Assomptione di quella liquali quadri siano divisi con colonne tonde proportionate con il frixo di sopra, et bassamento di sotto con suoi adornamenti in tutto et per tutto come nel disegno fatto per il ditto pittore in uno delli due disegni monstrati per esso, il quale resti alla fraglia, overo, sia sotto scritto per il spectabile domino guardiano.

Con ordine che de dui quadri in dui quadri, il ditto pittore avanti che li comminci habbi dafare l'inventione indessegno del modo che ha fato li primi con ogni diligentia et boni colori nel fare detti quadri poi nelo muro.

Item che à sue spesse il detto habbia afare piccare la smaltadura vechia, et smaltare la nova smaltadura per depingere sopra, dandogli la fraglia calcina, sabione e materia per quella necessaria. Delli quali quadri finiti gli siano datti per mercede ducati dieci per uno a L 6 denari 4 per ducato; il che tra tutti ascenderanno alla

somma di ducati cento e vinti à detta ragione. Item sii obligato de pingere tutti li modigioni, et le banche ch'andarono nel capitulo, pingendo le cannelladure delli modigioni con qualche adornamento in modo de pria istriana batuda con li suoi apartamenti. Item depingere il bancho grande, che si mettera dal capo del capittolo verso la strada, et l'altri dui banchi, che saranno posti per testa de detto bancho grande. Parimenti fingendoli de preda come li modigioni con quelli adornamenti delli quali nel dessegno, eccetuando nella parte di sopra del bancho, nellaquale habbia a fare le figure del messer Baldo da piombin et madonna Sybilla sua moglie con le memorie et adornamenti. Et questi adornamenti di modigioni banchi grandi e piccoli con li sopradetti adornamenti s'obbliga fare tutti questi così per ducati vinti in ragione ut supra. Laquale tutta fabricha per conto de detto pictore muntara ducati doxento quinquaginta ut supra".

I progressi del lavoro si seguono dunque grazie ai pagamenti, registrati nei libri di spese, che si protraggono dal 14 giugno 1579 al 20 ottobre 1581 e che di conseguenza fanno ipotizzare la conclusione dell'intervento pittorico entro tre anni dall'inizio dei lavori (BRESCIANI ALVAREZ, 1983; MANCINI, 1998; PUPPI, 1998; PATTANARO 2007); è nota inoltre una lite per i pagamenti con i dirigenti, come risulta da una lunga controversia promossa da Dario presso il tribunale dell'Orso (MANCINI, 2011) e si intuisce che nei mesi centrali del 1579 il pittore si limita ad approntare il soffitto ligneo ornato, e solo dall'autunno e poi dall'anno seguente può applicarsi a tempo pieno alle figurazioni parietali con gli episodi della Vita della Vergine.

Nonostante l'ampia documentazione attesti il sicuro operato di Dario, le fonti antiche non sempre si sono rivelate concordi nell'assegnare gli affreschi della Carità al pittore. Nel Seicento ad esempio si credevano lavoro di "Paolo Fiammingo e parte d'altri degni maestri" (BARTOLI, Ms.), mentre Girolamo Ferrari durante la prima metà del Settecento li riteneva pitture eseguite da Bonifazio de Pitati (FANTELLI, 1987).

Giovan Battista Rossetti assegnò invece al figlio di Dario, Alessandro detto il Padovanino, l'esecuzione dell'opera: "le suddette pitture a fresco si vogliono del Padovanino" (ROSSETTI, 1780), al contrario Pietro Brandolese le attribuisce, in modo rivelatosi poi corretto, a Dario, e afferma che "quantunque non si abbia documenti intorno al Pittore, tuttavia vi si scorge chiaramente da pratici conoscitori il carattere di Dario Varotari. Vi si ravvisano de' tratti paoleschi, ed il suo non ordinario valore nell'Architettura, e nella Prospettiva" (BRANDOLESE, 1795). Con le sue affermazioni, che troveranno nel tempo verifica documentaria, respinge in questo modo l'attribuzione fatta da Rossetti e pone all'attenzione il fatto che nel 1579, anno in cui probabilmente Dario diede inizio alla decorazione, Alessandro non era ancora nato.

Successivamente Oliviero Ronchi riconosce in "Alvise, Francesco Apollodoro, Matteo Vestal", dei possibili collaboratori di Dario nell'impresa attuata all'interno della Sala del Capitolo della Scuola e li propone come altri possibili "pennelli" (RONCHI, 1938) senza comunque portare documenti a riprova, se non relativamente a una collaborazione di Varotari con "Matteo de Vestal" ma nella Chiesa degli Eremitani.

Eliminati i dubbi circa la paternità del ciclo, i giudizi che riguardano l'opera e il suo autore rimangono nel corso del tempo molto positivi a partire da Ridolfi (1648) che in generale giudica l'opera padovana di Varotari "degnata di molta lode", per Rognini (1975) gli affreschi costituiscono i più significativi esempi della maturità pittorica di Dario e ne evidenziano la formazione veronese. Bresciani Alvarez ritiene l'opera una "trascrizione colta e sapiente ma anche facile e realistica" nella quale Varotari "si dimostrò congeniale ai frequentatori e confratelli della Scuola" (BRESCIANI ALVAREZ, 1983).

Più recentemente in Ferro-Pellegrini si sottolinea come Dario sia riuscito a creare un insieme armonico ed omogeneo, proprio di una narrazione unitaria, realizzando ciascun riquadro compiuto nella propria interezza rispetto al fatto che rappresenta (FERRO-PELLEGRINI, 2002).

Un certo interesse è stato dimostrato verso l'influenza che l'opera di Veronese può aver avuto su Varotari nella realizzazione degli affreschi: se per Fabris (1977) tale influenza risulta molto forte, tanto da portarlo a definire Varotari un veronesiano



in quest'opera, il pittore non si limitava a ripetere freddamente degli schemi ma cercava di creare nuovi effetti, inoltre Fabris riconosce che degli altri grandi maestri, quali Tiziano e Tintoretto, si riscontrano solo superficiali derivazioni. Al contrario, l'abate Luigi Lanzi, che scrive nel 1804, forse non tenendo conto degli affreschi, vede invece nel pittore soltanto qualche saltuario principio di somiglianza con Veronese, affermando che il suo gusto "è affermato certamente in altri esemplari" (LANZI, 1824-25).

Mancini più recentemente sottolinea come Dario nell'impostare le dodici scene, scandite semplicemente da finte cornici architettoniche e semicolonne, conferma l'impronta veronesiana della sua formazione, intrecciando motivi formali e scenografici da Caliarì e da Zelotti (MANCINI, 1998), al contrario in Ferro-Pellegrini si afferma come a questa data il maestro ha in parte abbandonato l'influsso veronesiano, accostandosi alla maniera scura di Tintoretto, e propone inoltre di leggere nelle figure molto allungate, a volte realizzate con pronunciati avviticchiamenti, a volte illegiadrite da un complesso gioco di pieghe nei panneggi, un modulo tipicamente manierista (FERRO-PELLEGRINI, 2002).

Tenendo conto delle cadute di colore, della mutazione di tinte a causa dell'umidità, o dei ritocchi eseguiti nel corso dei secoli, si nota come il colore non è di stampo veronesiano, chiaro e luminoso, ma più greve.

Lo stato di degrado ha infatti caratterizzato la Scuola della Carità per lungo tempo: De Marchi nel 1855 segnala con sdegno come "il Capitolo in proprietà dello Spedale, serve ora ad uso di granajo" (DE MARCHI, 1855), Ronchi lo definisce in "deplorable abbandono" (RONCHI, 1922) e solo in seguito alle numerose denunce della stampa e di Fabris nel 1938 (FABRIS, 1938), si decise di attuare una serie di restauri che interessarono in primo luogo il ciclo pittorico di Varotari. Tuttavia la difficoltà ad accordare i proprietari e raccogliere i fondi necessari per il risanamento non portarono a una risoluzione stabile per le pitture. Il terremoto del 1976 aggravò la situazione già precaria, documentata già dal parroco del tempo che metteva al corrente la Soprintendenza di una grave "macchiatura degli affreschi" (MAGANI, 2007). Con l'intervento di restauro condotto in tempi più recenti, si è realizzato un importante e necessario lavoro di recupero conservativo delle decorazioni e dell'edificio che le ospita.

I riquadri che raccontano le storie della Vergine sono dodici: a partire dalla parete orientale la *Cacciata di Gioacchino dal Tempio* (fig. 6.2), *Gioacchino tra i pastori* (*Annuncio a Gioacchino*) (fig. 6.3), *l'Incontro di Gioacchino con Anna alla Porta Aurea* (fig. 6.4), *Natività della Vergine* (fig. 6.5), *Presentazione di Maria al Tempio* (fig. 6.6); sulla parete occidentale: *Presentazione della Verga Fiorita* (fig. 6.7), *Matrimonio della Vergine* (fig. 6.8), *Annunciazione* (fig. 6.9), *Visitazione* (fig. 6.10), *Morte di San Giuseppe* (fig. 6.11), *Morte della Vergine* (fig. 6.12), *Assunzione* (fig. 6.13). Il tredicesimo affresco sulla parete meridionale ritrae i due coniugi che nel 1419 avevano finanziato la costruzione del complesso del Monastero dell'Osservanza: Baldo Bonafari e Sibilla de Cetto (fig. 6.1). Dall'analisi della convenzione tra la Confraternita e il pittore, si intuisce che si era stabilita l'invenzione solo per due episodi e per l'incorniciatura architettonica, mentre per le storie successive ci si affidava a proposte fornite dal pittore, ma comunque sotto il controllo della fraglia: "con ordine che de dui quadri, il ditto pittore avanti che li cominci habbi dafare l'inventione indesegno del modo che ha fatto li primi con ogni diligentia et boni colori nel fare detti quadri poi nelo muro".

Alessandra Pattanaro, analizzando l'accordo propone di far partire l'impresa pittorica di Dario non dall'episodio dell'*Annuncio a Gioacchino*, così come si potrebbe dedurre dal passo sopra riportato, ma dalla *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, effettivamente il primo episodio sulla parete orientale, per concludersi con i due episodi finali della Vita della Vergine ai fianchi dell'altare (PATTANARO, 2007).

A partire dalla parete meridionale troviamo il riquadro rappresentante *Baldo Bomnafari e Sibilla De Cetto adoranti l'immagine della Vergine Immacolata* (fig. 6.1), di maggiori dimensioni rispetto agli altri dodici quadri. Le figure di Baldo Bonafari e Sibilla de Cetto, inginocchiate in luogo aperto, pregano ai lati di una sorta di edicola adorna di un finto rilievo raffigurante la Vergine Assunta che tende le braccia in un gesto di pietà. La Pattanaro li accosta al loro ritratto lapideo sulla lastra tombale murata nella Chiesa di Santa Maria della neve: Sibilla, la cui figura si presenta in buona parte rifatta a seguito di un considerevole restauro, veste l'abito delle clarisse con cui volle essere sepolta e Baldo indossa l'abito da terziario simile

a quello che lo ritrae nel rilievo funerario quattrocentesco. Un riferimento, nella posa di Baldo, si ritrova nell'impostazione data da Zelotti ai protagonisti del *Matrimonio tra Luigi Obizzi e Caterina dei Fieschi* negli affreschi del Catajo, dipinti tra il 1572 e il 1573 per Pio Enea degli Obizzi (PATTANARO, 2007).

Nello sfondo si riconoscono l'Ospedale, la Chiesa e il Convento di San Francesco e interessanti risultano le costruzioni architettoniche urbane visibili, che costituiscono esempi importanti della formazione veronese di Dario, oltre a rivelarne le doti paesistiche e la raggiunta maturità artistica.

I due turgidi festoni di frutta, fiori e foglie entro le larghe volute sono motivi che ricorrono analoghi nella decorazione della Villa Emo Capodilista a Montecchia.

Le storie della vita della Vergine iniziano sulla parete orientale con il riquadro della *Cacciata di Gioacchino dal Tempio* (fig. 6.2).

La scena è dominata dalla figura allungata del gran sacerdote Ruben, che caccia con ampio gesto l'infecundo Gioacchino e la sua offerta. L'agnello bianco recato da Gioacchino per il sacrificio, spicca abbandonato, contro il rosso dell'ara, novità rispetto alla rappresentazione consueta. Nella tradizione iconografica infatti, si è soliti rappresentare Gioacchino nell'atto di allontanarsi con l'animale in braccio, qui Fabris nell'affresco pone invece l'accento sulla novità introdotta da Dario e la definisce "psicologicamente indovinata" (FABRIS, 1938).

Fin da questa prima scena è evidente il gusto per i colori intensi, pesanti, non chiari e luminosi. La loro qualità ed il tipo degli accostamenti rivelano l'origine veronese della cultura pittorica di Varotari, ma sono comunque presenti anche numerosi elementi di origine veneziana, tizianeschi e tintorettiani, ma più dal punto di vista formale che coloristico. Il colore rivela anche un forte adattamento alla tradizione padovana quale si presenta nella sua fase ultima, cioè nelle opere specialmente di Stefano dell'Arzere (GROSSATO, 1966).

La Pattanaro ha identificato nel personaggio che si volge allo spettatore, in abiti contemporanei, dal volto ovale caratterizzato da una pronunciata stempiatura, barba e baffi, il Guardiano della Scuola, Giacomo Bombagione, menzionato nel contratto, attraverso il quale i Confratelli onoravano la Vergine e la memoria dei benefattori dell'Ospedale, Baldo e Sibilla (PATTANARO, 2007).

Nella scena seguente, rappresentante *Gioacchino fra i pastori (L'annuncio dell'Angelo a Gioacchino)* (fig. 6.3) raffigurato nell'atto di sacrificare e, allo stesso tempo, di ricevere il messaggio dell'angelo, emerge l'abilità di Dario nel dipingere i motivi paesistici e le costruzioni architettoniche, tra le quali spicca il curioso obelisco mozzo, a lato dell'albero a destra, e gli edifici alle spalle del pastore, indizio della sua formazione veronese. Per Pattanaro il punto di partenza potrebbe essere infatti il precedente paoloesco dell' *Adorazione dei Magi* di San Fantin datata 1576, ma anche la vicinanza con l'opera di Pozzoserrato (PATTANARO, 2007). Emerge qui l'abilità di Dario nel realizzare gli animali, già descritta da Ridolfi. Fabris (1977) evidenzia una sorta di incongruenza tra la parte destra e la sinistra del dipinto che non sembrano ben fuse tra loro: in particolare manca coerenza fra il modo in cui sono trattati gli animali, pastore e paesaggio da un lato, e le figure di Gioacchino e dell'Angelo dall'altro.

Anche nell'episodio con l'*Incontro di Gioacchino con Anna alla Porta Aurea* (fig. 6.4) Varotari dà prova delle sue qualità di animalista e di paesista, in particolare il paesaggio urbano che si intravede è disegnato con abilità prospettica che suggerisce ancora una volta la sua formazione veronese. Pattanaro propone di identificare con Padova la città descritta e legge nella scena rappresentata dei possibili riferimenti ad episodi legati alla vita di Baldo Bonafari. Si propone una sorta di analogia tra la figura di Gioacchino, prima dolorosamente allontanato e poi di ritorno, e Baldo Bonafari, referendario e consigliere di Francesco Novello da Carrara, che dopo il passaggio di Padova sotto il dominio della Serenissima fu inviato al confino politico a Venezia nel 1406. Ottenne il perdono e poté tornare in patria solo nel 1413, nel 1414 poneva la prima pietra dell'Ospedale di San Francesco (PATTANARO, 2007).

La figura di Gioacchino è piuttosto tizianesca, mentre quella della donna curvata in avanti all'estremità destra del quadro ricorda Paolo Veronese. Compagno anche un mendicante che stende la mano e una popolana chinata a raccogliere qualcosa, che tuttavia non disturbano l'abbraccio dei due coniugi.

Nella scena con la *Natività della Vergine* (fig. 6.5) il pittore riesce ad equilibrare la composizione dando rilievo a ciascuna figura pur avendo a disposizione uno spazio ridotto. La luce si concentra su Anna che giace a letto e sulla neonata, che Fabris

definisce il "vero centro psicologico della scena" (FABRIS, 1977). Cinque donne sono tutte impegnate attorno a lei, una la tiene sulle ginocchia, un'altra chinandosi le porge il seno, un'altra sta preparando la culla senza distogliere l'attenzione su quello che avviene, la quarta porge un panno e l'ultima in veste azzurra provvede a spazzare il pavimento. Fabris accosta iconograficamente l'episodio alla *Natività* di Pordenone a Piacenza nella Chiesa di Santa Maria di Campagna, e alla *Natività del Battista* di Tintoretto a San Zaccaria a Venezia (FABRIS, 1938), al contrario non rivela nessuna affinità di concezione con la *Natività di Maria* di Girolamo del Santo in San Francesco (FABRIS, 1977).

La Pattanaro propone di vedere in *Rachele e Giacobbe al pozzo*, nota da versioni di Paolo e della sua bottega, per la quale esiste un foglio di studi autografo alla Studienbibliothek di Salzburg, un possibile modello di ispirazione per Dario. Per la parte centrale della scena, invece, inclusa la donna che spazza, Marinelli propone la connessione dell'episodio con uno studio conservato agli Uffizi, che presenta in controparte le quattro donne in primo piano, quale preparatorio autografo di Dario (MARINELLI, 2000).

Nel 1590, nella tela per la Chiesa delle Grazie a Padova, si può riconoscere una ripresa semplificata e con variazioni della composizione in esame (GROSSATO, 1966). Arslan suggerisce la presa di contatto di Varotari con la pittura di Zelotti, soprattutto nelle larghezza e monumentalità di alcune figure, avvenuta probabilmente qualche anno prima a Praglia (ARSLAN, 1936).

Nella *Presentazione di Maria al Tempio* (fig. 6.6) dove protagonista è la piccola figura della Vergine giovinetta che avanza sulla gradinata, si mescolano elementi derivati da Tiziano, Tintoretto e Zelotti. Pattanaro (2007) suggerisce l'accostamento della Vergine che sale la gradinata alla *Gloria degli angeli* di Praglia, dipinto assegnato a Paolo Veronese in tempi moderni. Per lo schema compositivo cui Varotari probabilmente si rifà, la studiosa propone di individuare nella tela di Tiziano, dipinta per la Scuola della Carità di Venezia, un modello di riferimento, che mescola comunque a elementi di ispirazione Veronese, quali le vedute urbane, utilizzate qui per dare alla composizione ampiezza di respiro.

Anche nella composizione con la *Presentazione della verga fiorita* (fig. 6.7), nella quale si nota l'eleganza dello sfondo architettonico, emergono ancora una volta le

abilità di Dario nel saper disporre, in un luogo chiuso e limitato, un numero elevato di personaggi, alcuni desunti dal repertorio veronesiano. La figura del gran sacerdote Abiathar, lega i gruppi di destra e di sinistra. Nel gruppo di destra, più folto e complesso, colpisce il giovane inginocchiato, che indossa collane e bracciali ai polsi e che Fabris, descrivendolo come un "personaggio laureato col gomito sul ginocchio, coi pezzi di verga a terra, il quale volge uno sguardo umiliato verso l'eletto", identifica come figlio di Abiathar (FABRIS, 1977).

Nella scena con il *Matrimonio della Vergine* (fig. 6.8) Dario adotta l'iconografia canonica: nell'atrio di un tempio, Dario rappresenta Anna inginocchiata davanti agli sposi e Gioacchino a destra, mentre a sinistra irrompe un giovane che agita le braccia. La Pattanaro ritiene che il particolare del bastone lasciato a terra, vicino ad un sacco, sia una libera immissione dell'artista, o forse un particolare richiesto dalla committenza, e richiama l'episodio dei pretendenti delusi rappresentato nell'affresco precedente (PATTANARO, 2007). Dario nel realizzare le figure accosta le diverse tonalità di verde, rosso, viola, arancione nei limiti di un disegno e di un modellato rigidi, premessi al colore, a cui fa eccezione la figura della donna all'estrema destra, dipinta nel volto rosa senza ombre e nel corpetto verde cangiante in rosso e rosa con una libertà da schemi disegnativi che fa ritenere a Grossato di intravedere un possibile intervento, in certi elementi di dettaglio, del collaboratore Ludovico Toeput (GROSSATO, 1966).

Il riquadro con l'*Annunciazione* (fig. 6.9) viene definito uno dei meno felici sia per il grado di alterazione della superficie pittorica, in particolare in riferimento alle tonalità, sia per alcune gravi manomissioni, tra le quali l'inserimento della nuvola che cinge la figura dell'angelo (FABRIS, 1977). Mucha attenzione viene data agli oggetti: l'inginocchiatoio dal largo movimento manieristico, la seggiola impagliata col complicato schienale di legno intagliato, la clessidra, il cesto da lavoro e il vaso di fiori.

La posizione della Vergina collocata a sinistra anziché a destra dell'angelo richiama la medesima impostazione attuata nell'*Annunciazione* a San Francesco di Gerolamo del Santo, mentre la figura dell'angelo richiama quello dipinto da Zelotti agli Uffizi (FABRIS, 1977).

L'episodio della *Visitazione* (fig. 6.10) è inserito in una città abitata da edifici classici di gusto palladiano che per la soluzione prospettica adottata, impostata su diagonalità, richiamano le soluzioni di Veronese. Il colonnato separa il dipinto in due parti: la prima in primo piano e in ombra a destra, l'altra luminosa e aperta all'orizzonte, e che secondo Grossato costituisce la parte più riuscita del dipinto (GROSSATO, 1966). Se per le figure femminili che si sporgono dal colonnato Varotari si rifà a modi veronesi, per Zaccaria, soprattutto nel ritrarlo secondo una traiettoria obliqua, fa riferimento ai personaggi di Zelotti (PATTANARO, 2007).

Grossato propone per questo affresco un probabile intervento da parte di Pozzoserrato, per poter spiegare il contrasto tra la zona luminosa e il timbro duro, intenso, quasi violento della zona in ombra (GROSSATO, 1966).

Anche in questo dipinto la cura e attenzione con cui vengono realizzati gli animali, richiamano le parole di lode rivolte a Varotari da Ridolfi circa la sua maestria in tali soggetti.

Con la scena rappresentante la *Morte di Giuseppe* (fig. 6.11) "fra tutti i quadri il più robusto" (GROSSATO, 1961), Dario è riuscito a realizzare un dipinto dal carattere fortemente drammatico, in cui la poetica della solitudine e del silenzio è pienamente espressa (SPIAZZI, 1988), riuscendo inoltre a creare con il dipinto successivo un efficace contrasto.

L'uso di colori intensi, pesanti, a volte cupi, insieme ad un efficace utilizzo della luce, servono a Dario a fissare la drammaticità della scena rappresentata (GROSSATO, 1966). La luce emanata dall'angelo, fulcro luministico-spaziale, infatti colpisce gli oggetti con effetti notturni, creando contrasto di luce e ombra. Molto suggestiva anche la figura allungata e spettrale della Vergine in preghiera, sulla cui veste la luce non si rapprende in meccaniche lumeggiature, ma colpisce con libera violenza creando effetti di cupa drammaticità (GROSSATO, 1966). Per Grossato il gusto di alcune minuzie si può ricondurre alla pittura di Girolamo del Santo, mentre per la grandiosità con cui è ritratta la figura di San Giuseppe disteso sul letto, e il grande tendaggio verde che lo sovrasta ci si può riferire all'opera di Zelotti.

La scena con la *Morte della Vergine* (fig. 6.12), in cui sembra regnare una malinconica pace, non presenta lo stesso carattere di drammaticità dell'episodio

precedente. La folla di personaggi raffigurati è uno degli elementi che mette in contrasto la scena con il riquadro precedente, elemento che comunque non pregiudica la chiarezza della composizione.

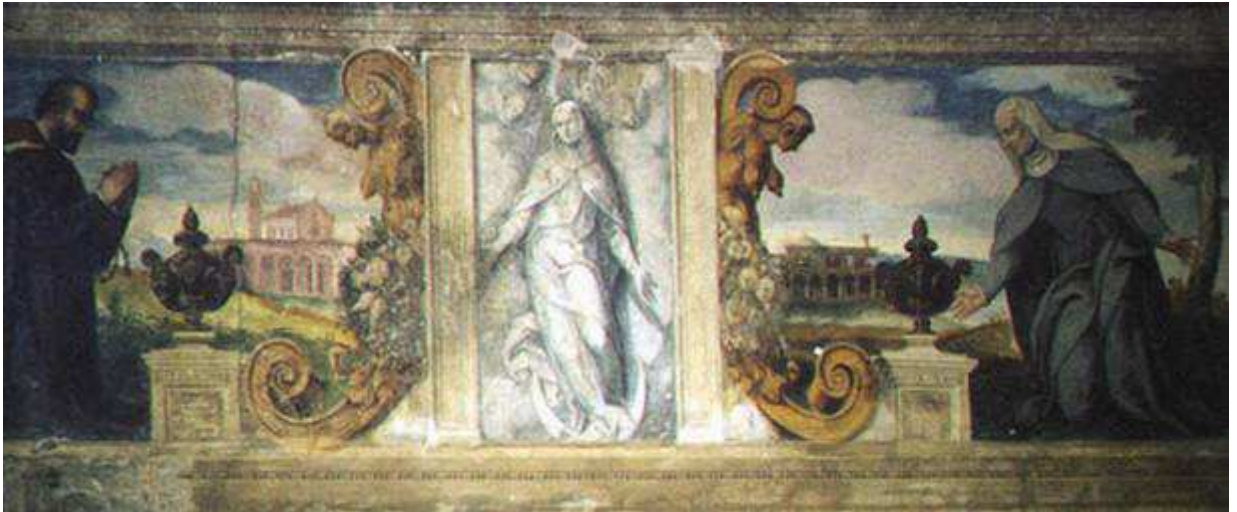
Grossato intravede l'utilizzo di schemi parmigianeschi nella figura della giovane donna accanto a Maria, mentre per l'apostolo inginocchiato pensa a Giuseppe Salviati (GROSSATO, 1966). La Pattanaro invece suggerisce di vedere come modello di riferimento per Varotari, l'impianto predisposto da Paolo Veronese per l'omonima scena, eseguita poi dalla bottega, per le portelle d'organo a Sant'Antonio a Murano, noto da uno studio di collezione olandese (PATTANARO, 2007).

Con la scena dell'*Assunzione* (fig. 6.13) si conclude il ciclo affrescato. Grossato propone di far risalire il modello della Vergine alla pittura tosco-emiliana e non a modelli tizianeschi nè tintoretiani nè veronesiani. Al contrario i putti, che lo studioso rileva come anatomicamente scorretti, li dice presi a prestito alla tradizione tizianesca, di cui a Padova era stato interprete Campagnola (GROSSATO, 1966). Per la Pattanaro in queste due ultime tele che concludono il ciclo, sono evidenti alcuni schemi presenti nelle pale zelottesche, segno evidente dei contatti avuti tra i due pittori durante l'esperienza pratalense (PATTANARO, 2007).

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 90; *Diario...*, 1763, p. 241; ROSSETTI, 1780, p. 110; BRANDOLESE, 1795, p. 245; LANZI, 1824-25, p. 244; DE MARCHI, 1855, p. 298; RONCHI, 1922, p. 113; ARSLAN, 1936, p. 131; FABRIS, 1938, pp. 15-34; RONCHI, 1938; GROSSATO, 1961, p. 254; GROSSATO, 1966, pp. 294-303; ROGNINI, 1975, pp. 12-13; FABRIS, 1977, pp. 438-439; BRESCIANI ALVAREZ, 1983, pp. 99-100; FANTELLI, 1987, p. 192; MANCINI, 1998, pp. 627-628; SPIAZZI, 1988, p. 17; MARINELLI, 2000, pp. 82-83; FERRO-PELLEGRINI, 2002, pp. 36-37; PATTANARO, 2007, pp. 17-22; MAGANI, 2007, pp. 6-7; MANCINI, 2011, p. 17 e nota n. 21





*6.1 Baldo Bonifazi e Sibilla de Cetto adoranti l'immagine della Vergine Immacolata*



*6.2 Cacciata di Gioacchino dal Tempio*



6.3 *Gioacchino fra i pastori (L'annuncio dell'Angelo a Gioacchino)*



6.4 *Incontro di Gioacchino con Anna alla Porta Aurea*



6.5 *Natività della Vergine*



6.6 *Presentazione di Maria al Tempio*



6.7 *Presentazione della verga fiorita*



6.8 *Matrimonio della Vergine*



6.9 *Annunciazione*



6.10 *Visitazione*



6.11 *Morte di Giuseppe*



6.12 *Morte della Vergine*



**6.13** *Assunzione*

7. *Annunciazione; Papa Onorio III e Papa Onorio IV approvano la Regola carmelitana e concedono l'uso della cappa bianca*

Portelle d'organo, Chiesa di Santa Maria del Carmine, Padova

*Documenti:* contratto di lavoro stipulato tra i padri carmelitani e Dario Varotari per la realizzazione delle portelle d'organo della Chiesa di Santa Maria del Carmine, datato 26 ottobre 1584 (Biblioteca del Museo Civico di Padova, ms. B. P. f. 21/60).

Le portelle d'organo della Chiesa di Santa Maria del Carmine, che erano collocate sopra la cantoria destra, sono ricordate dalle più antiche guide artistiche di Padova, come opera di Dario Varotari: a partire da Rossetti che afferma che "le portelle d'organo paiono di Dario Varotari" (ROSSETTI, 1780), seguito da Brandolese (1795), che scioglie il dubbio del suo predecessore, poiché dichiara di aver visto il documento di contratto di lavoro, stipulato tra i frati carmelitani e l'artista il 26 Ottobre 1584.

Tuttavia il problema più spinoso è causato dal fatto che i soggetti dei dipinti realizzati per l'organo non vennero descritti da nessuna delle fonti antiche, e le vicende attributive si sono alternate fino alla scoperta e alla pubblicazione, ad opera di Faggian (1972), di una copia settecentesca del contratto di lavoro per le portelle d'organo, citato già da Brandolese.

Fu Arslan che per primo ritenne di poter identificare i soggetti delle portelle, con le due tele collocate ora sulla parete interna della facciata, rappresentanti l'*Annunciazione*, a sinistra della porta principale, e *Papa Onorio III e Papa Onorio IV approvano la Regola carmelitana e concedono l'uso della cappa bianca* (ARSLAN, 1936).

Secondo la Gasparotto (1955) e Rognini (1974-75) invece, la tela rappresentante l'*Annunciazione*, che costituisce il primo intervento di Dario nella Chiesa del Carmine, fu realizzata e data in dono alla città di Padova nel 1576, come ex voto alla Madonna "liberatrice dalla peste" che aveva colpito la città, e venne collocata sopra il vecchio altare maggiore. La Gasparotto informa che l'opera venne tolta dal suo luogo originario nell'Ottobre 1792, perché annerita e sciupata e perché



oscurava il coro dei frati. Da un documento riportato dalla studiosa sappiamo che per poterla rimuovere dall'altare fu necessario chiedere "licenza" ai Deputati della Città alle Chiese, che la concessero il 7 Febbraio 1792, previa perizia di due pittori, Buttafuoco e Mengarelli, che testimoniarono sulle cattive condizioni del quadro e di conseguenza lo considerarono "di poco conto". Nel verbale datato 7 febbraio 1792 non è purtroppo menzionato l'autore dell'opera, ma Gasparotto su base stilistica assegna l'*Annunciazione* a Dario Varotari (GASPAROTTO, 1955). Al contrario la studiosa, fa risalire i lavori di Dario per l'organo al 1584, dato che la sua costruzione avvenne probabilmente attorno al 1583. Un primo radicale rinnovo dell'organo avvenne nel 1616, così come emerge da un contratto di lavoro con l'organista (GASPAROTTO, 1955), mentre un secondo intervento avvenne nel 1798, nel corso dei lavori di rifacimento del Presbiterio e dell'Altare maggiore anche le cantorie e l'organo ricevettero un aspetto più monumentale, ed è forse in questa occasione che le portelle di Dario vennero rimosse. La Gasparotto respinge la tesi di Arslan portando a sostegno della propria affermazione il fatto che le proporzioni dei due quadri, avrebbero reso difficile la rimozione, e quindi ritiene che non si possano identificare i dipinti con le portelle d'organo (GASPAROTTO, 1955); anche Rognini giudica come disperse le tele realizzate per l'organo (ROGNINI, 1974-75).

Se in via ipotetica nel volume *Padova: guida ai monumenti e alle opere* realizzato da Checci-Gaudenzio-Grossato la tavola è detta essere costituita di due tele congiunte che probabilmente formavano le portelle d'organo (CHECCHI-GAUDENZIO-GROSSATO, 1961), il ritrovamento del contratto di lavoro permette infine a Faggian di giungere a una conclusione definitiva circa l'identificazione dei dipinti e di gettare luce sulla questione, confermando in questo modo l'ipotesi iniziale formulata da Arslan (FAGGIAN, 1972).

Nel documento, a cui segue inoltre l'annotazione degli acconti e del saldo versato al pittore, si legge infatti che:

"Il di 26 ottobre 1584: in Pad.a

Si dichiara per la pesente scrittura qualmente il R.do P.re Frate  
Alberto meritissimo priore delli Carmeli di Padova tanto in nome

suo proprio, come in nome del suo monasterio, et M.r Dario di Varotarj pitore sono restati nell'inf.to accordo et reciproca obbligazione, videlicet che detto M.r Dario promette et si obliga di dipingere a tutte sue spese le due porte dell'organo nuovo di essa Chiesa delli Carmini dandoli però detti Padri dette portelle fatte cosi di legname, come di tella, facendoli di dentro via le pitture della Vergine Annunciata con due tondi da piede nelli quali siano due Santi della Religione, et de fuori il miracolo overo apparizioni della Madona predetta, quando dete l'Abito a deti Frati, promettendo detto M.r Dario di servirli da uomo da bene, et con ogni diligentia così delli colori, come dell'opera sua per quanto si estendono l'ingengno et saper suo, et dar ciò fornito per la festa della purificazione della Madonna prossima ventura, et all'incontro detto P. re Priore nominibus quibus supra promette, et si obbliga di dar ad esso M.r Dario e pagar per tall'oppera scudi d'oro in oro cinquanta due, cioè scudi 52 in quattro volte, cioè fra dui giorni dodici scudi, alla fine di novembre altri dodeci, et similmente a Natale dodeci, et il restante finita che sarà l'oppera..." (FAGGIAN, 1972).

La scena con l'*Annunciazione*, impostata su una cornice di finta architettura, si rivela debitrice nei confronti di Paolo Veronese, così come accade per la disposizione stessa delle figure in due diversi piani: al di là del porticato corinzio si trova l'Angelo, messo in evidenza dalla penombra dell'arcata sinistra, mentre la figura di Maria è rappresentata più in ombra ed entro il portico. L'attribuzione a Dario del dipinto è confermata dalla somiglianza con alcune opere realizzate per la stessa chiesa: il ricco pannello delle vesti del *Profeta* e della *Sibilla* (fig. ), che Rognini (1974-75) considera essere la Tiburtina, visibili sopra la cappella dei "Lanari", è infatti molto simile al pannello della veste di Maria, risultato dell'intervento della stessa mano (GASPAROTTO, 1955). La Gasparotto sottolinea anche le evidenti analogie stilistiche presenti tra alcuni particolari affrescati per la Scuola di Santa Maria della Carità e il dipinto in esame, come ad esempio

nell'Angelo, che appare a Giuseppe nella scena con la *Morte di Giuseppe* (fig. 6.11), o nella scena con l'*Annunciazione* (fig. 6.9), nella quale non manca il cestino da lavoro di Maria, semicoperto da un drappo bianco (GASPAROTTO, 1955). La studiosa inoltre giudica buono il colore, soprattutto la personale tonalità di verde che Varotari utilizza, ma anche la prospettiva e lo sviluppo tridimensionale delle colonne.

Inferiormente, nello zoccolo del finto porticato trovano posto due medaglioni-ritratto che rappresentano due frati carmelitani, e che vengono identificati come Dottori teologici dell'Ordine, grazie alla rappresentazione di un particolare dei loro volti. Infatti l'uso di portare la barba, severamente proibito nel Capitolo Generale di Venezia del 1524, viene concesso dal Priore generale, Nicola Audet, nel secondo Capitolo veneziano del 1548, "ai soli dottori in Teologia e ai compagni del Priore Generale" (GASPAROTTO, 1955). La Gasparotto scorge nei ritratti le figure di due frati della Chiesa del Carmine: indentifica in Padre Felice Zuccoli, teologo e professore universitario, il frate carmelitano dalla corta barba bruna, poiché il suo volto ritorna nel riquadro con *La Madonna appare al Padre Zuccoli* (fig. 7.1), raffigurato comunque più anziano. Nell'altro frate, collocato sotto la figura di Maria, riconosce il Provinciale Andrea Gribellato, padovano, famoso predicatore e dottore-teologo, che precedette lo Zuccoli nel provincialato delle Venezie (GASPAROTTO, 1955).

L'identificazione dei due personaggi è aiutata anche dal fatto che il quadro era pensato come un probabile omaggio della città di Padova all'Ordine dei Carmelitani, quale segno di riconoscimento alla Vergine per la cessata pestilenza, e proprio il frate Zuccoli, ebbe in questa vicenda una parte importante.

L'altro dipinto con *Papa Onorio III e Papa Onorio IV approvano la Regola carmelitana e concedono l'uso della cappa bianca* (fig. 7.2) che la Gasparotto (1955) e Checchi-Gaudenzio-Grossato (1961) dicono collocato originariamente sul Presbiterio, e che ora si trova a destra della porta principale della Chiesa, costituisce secondo il documento esaminato, la tela realizzata per la parte esterna delle portelle d'organo.

L'attribuzione del dipinto è stata più incerta: la Gasparotto propone di identificare in Francesco Zannella, pittore che amava riprendere modelli cinquecenteschi,

l'autore del dipinto: secondo la studiosa si tratta infatti di un'imitazione dell'opera di Varotari (GASPAROTTO, 1955). Tuttavia i motivi stilistici sono molto simili ad altre tele realizzate da Dario e quindi la tela si può attribuire alla mano del maestro: vi sono dei particolari, soprattutto nella scelta della soluzione architettonica, che richiamano altre sue opere quali la stessa *Annunciazione* e il telero dipinto per il Palazzo del Podestà di Padova rappresentante la *Lega Santa tra Pio V, Filippo II e il Doge Alvise Mocenigo* (fig. 1).

#### BIBLIOGRAFIA

ROSSETTI, 1780, p. 112; BRANDOLESE, 1795, p. 188; ARSLAN, 1936, pp. 45-46; GASPAROTTO, 1955, pp. 203-204, 281-287; CHECCI-GAUDENZIO-GROSSATO, 1961, pp. 465-466; FAGGIAN, 1972, pp. 31-33; ROGNINI, 1974-75, p. 17



**7.1** *Annunciazione*, Chiesa di Santa Maria del Carmine, Padova



**7.2** *Papa Onorio III e Papa Onorio IV approvano la Regola carmelitana e concedono l'uso della cappa bianca*, Chiesa di Santa Maria del Carmine, Padova

**8. Ecce Homo tra angeli, San Giorgio, San Girolamo e il donatore Battista Pozzio con la moglie**

Chiesa di S. Egidio, Padova; Akademie der Bildenden Künste; Vienna; Musei Civici, Padova

Tela, cm 288 x 140

1591

*Iscrizione:* BAPTIS/TA POCIUS/EX VOTO/MD[XCI] entro lo stemma ovale, in basso al centro del monocromo; DAR. V., accanto al ritratto maschile sopra un sasso.

Ridolfi seppur non identificando in modo preciso la pala, per primo ricorda e assegna a Dario Varotari l'opera, nel compilare la biografia del pittore scrive infatti che Dario "in Sant'Egidio colorì due tavole" (RIDOLFI, 1648).

Successivamente l'opera viene attribuita a Varotari anche dalle fonti settecentesche padovane, Brandolese (1795), Rossetti (1780), de Lazara (DE NICOLÓ SALMAZO, 1793), che vi leggono la firma e la data, 1591, oggi solo parzialmente visibile, e ne confermano la provenienza e l'attribuzione.

Rossetti e Brandolese quasi allo stesso modo accennano in questi termini alla pala: "la tavola del secondo altare a sinistra con Cristo passo sedente, con S. Girolamo, S. Giorgio, alcuni angeli, e due ritratti è di Dario Varotari (come indicano le lettere D.V.): fu fatta l'anno 1591 come vi sta scritto" (BRANDOLESE, 1795).

L'opera successivamente viene accolta nelle liste delle opere appartenenti al catalogo di Varotari redatte da Venturi (1934), da Rognini (1974-75) e dalla voce del Thieme - Becker (1940).

Venturi fornisce una lettura critica del dipinto, leggendo nel quadro "tracce appena visibili di educazione veronesiana in qualche striscio di luce sulle vesti e nell'impalcatura di colonne scanalate". Per la figura di Cristo dice Varotari ispirato a modelli moretteschi, mentre per l'atteggiamento e il tipo capriccioso di un angelo, così come la secca figura di San Girolamo, propone come modello per Dario un'opera di Filippino Lippi, senza accennare quale. A Veronese si ispira nel realizzare la figura di San Giorgio mentre per le due mezze figure di committenti

propone come possibile modello Moroni, e le giudica ben eseguite, soprattutto il ritratto di donna, "reso con attenta osservazione dal vero, nella sua forte struttura e dalle labbra sottili e come rientranti" (VENTURI, 1934).

In seguito alle soppressioni di tutte le comunità religiose il dipinto fu scelto da Pietro Edwards, giunto a Padova nel 1808 (delegato dalla Corona per la scelta di tutti gli oggetti d'arte più pregievoli), quale opera da porre a disposizione di Eugenio Napoleone, perché ritenuta pregevole e adatta a formare una galleria nazionale. Nel 1819, infatti non figura più nella sede originaria, la Chiesa di Sant'Egidio (FANTELLI, 1989) e nel 1919 fu esposta con le altre opere recuperate da Vienna, alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (FIOCCO, 1919). Resa visibile al pubblico, per qualche tempo nella sala cinquecentesca del Museo Civico di Padova, passò nei depositi con l'allestimento degli anni cinquanta (PATTANARO, 1991-92).

Anna Maria Spiazzi porta all'attenzione della critica la tela, ricollegandola al *Battesimo di Cristo* (fig. ) proveniente dalla soppressa Chiesa veneziana di San Giovanni del Tempio, oggi nella Cattedrale di Ceneda a Treviso. La studiosa si concentra sul dualismo tra i ritratti, interpretati con un "naturalismo che i pittori veronesiani avevano appreso dai bresciani Moretto e Moroni", e le figure che "dichiarano un'adesione esplicita alle formule manieristiche più esasperate" (SPIAZZI, 1988).

La scena "costruita con pedantesca simmetria" (PATTANARO, 1991-92), sembra presentata dal pittore al di là di una finestra, con alto basamento monocromo, decorato con motivi vegetali e animali a grottesca. La luce che entra dall'esterno colpisce i due donatori, Battista Pozzio e la moglie, e scivola sul corpo di Cristo. La Pattanaro suggerisce di vedere proprio in Battista il committente della pala, nonostante la scarsità delle notizie che lo riguardano. Se si esclude che rivestisse cariche pubbliche, viene accolta invece con più entusiasmo la possibilità che il committente fosse un commerciante, legato in via ipotetica alla confraternita dei merciai, il cui protettore era proprio S. Egidio, al quale avevano eretto un altare nella Chiesa (PATTANARO, 1991-92).

Nella tela in esame è evidente il riferimento a Tintoretto, nell'adozione di una particolare intonazione di luce e la Pattanaro propone come possibile spunto di

partenza per Dario alcuni lavori del maestro quali la *Flagellazione* di Vienna e *l'Incoronazione di spine* di collezione privata londinese (PATTANARO, 1991-92).

L'analisi dei ritratti realizzati da Dario evidenzia l'interesse per il ritratto contemporaneo veneziano, soprattutto se messi a confronto con i volti di profilo nell'*Adorazione dello Spirito Santo* della Galleria Colonna a Roma di Tintoretto, per il ritratto maschile, mentre per quello femminile Pattanaro pensa alle pie devote raffigurate nelle tele dell'Oratorio dei Crociferi da Palma il Giovane (PATTANARO, 1991-92).

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 88; ROSSETTI, 1780, p. 149; BRANDOLESE, 1795, p. 69; CÉRÉSOLE, 1867, n. 45; FIOCCO, 1919, p. 37, n. 111; RONCHI, 1922, p. 72; VENTURI, 1934, IX, 7, pp. 153-154; MOSCHETTI, 1938, p. 41; *Varotari, Dario*, 1940, p. 117; DE NICOLÓ SALMAZO, 1973, p. 73; ROGNINI, 1974-75, p. 21; SPIAZZI, 1988, p. 16; TOFFANIN, 1988, p. 189; FANTELLI, 1989, IV, pp. 17, 23; PATTANARO, 1991-92, pp. 233-234, n. 157; GALLUCCI, 1997, p. 13





**8.** *Ecce Homo tra angeli, San Giorgio, San Girolamo e il donatore Battista Pozzio con la moglie, Musei Civici, Padova*

*9. Madonna con il Bambino in trono, San Prosdocimo, Santa Giustina, Sant'Antonio da Padova, San Daniele, e tre martiri innocenti*

Chiesa degli Orfani Nazareni (Oratorio della Resurrezione), Padova; Chiesa dell'Orfanotrofio di Santa Maria delle Grazie; Musei Civici, Padova

Tela cm 240 x 129

1594

*Iscrizione:* DAR VERONENSIS F., sul gradino a destra di Santa Giustina

Molte fonti padovane settecentesche citano nella Chiesa degli Orfani Nazareni una pala con la Vergine in trono e i Santi protettori della città, firmata da Dario Varotari (DE NICOLÓ SALMAZO, 1973); si tratta della pala qui in esame che giunse ai Musei Civici dalla Chiesa di Santa Maria delle Grazie (PREVEDELLO, 1972), e dopo essere stata esposta nella sala cinquecentesca della pinacoteca (MOSCHETTI, 1938) venne spostata nei depositi agli inizi degli anni settanta nell'Oratorio del Redentore a Santa Croce.

Brandolese e allo stesso modo Moschini così accennano al dipinto: "nel primo altare a sinistra di chi entra in Chiesa v'è una tavola di Dario Varotari, in cui vi espresse nell'alto N. Donna col Divin figliuolo e nel piano li S.S. Protettori di Padova. Sta in essa scritto così: Darii Veronensis F." (BRANDOLESE, 1795; MOSCHINI, 1817).

I protagonisti della pala, la Vergine e il Bambino sono seduti su un alto trono, tra due colonne scanalate, nel piano inferiore vi sono inginocchiati Antonio e Giustina che riceve da San Prosdocimo l'acqua battesimale, con la corona e il libro sul pavimento, a destra si trova Daniele che regge lo stendardo civico e il modellino di Padova. Sono presenti anche i corpicini di tre piccoli martiri innocenti, probabilmente legati al culto dei Santi patroni della città, perché tre corpicini, riferiti ai bambini trucidati da Erode, furono rinvenuti accanto all'urna contenente le spoglie di Giustina. (PATTANARO, 1991-92). Anche Romanino in una pala padovana del 1513 e Campagnola, nella tela per la Loggia del Consiglio (1537), riprendono tale motivo, e dunque il recupero di tale iconografia da parte di

Varotari attesta una tradizione padovana legata alla rappresentazione dei Santi patroni (PATTANARO, 1991-92).

Il dipinto non ha goduto di buona fortuna, e a partire da Venturi (1934), Grossato (1966), Rognini (1974) e dalla voce del Thieme - Becker (1940), viene ommesso dagli elenchi di opere riferite a Varotari. È stato poi catalogato in tempi recenti, come opera dispersa o "non rintracciata" da Toffanin (1988) e Fantelli (1987).

Secondo la Pattanaro, l'identificazione del dipinto con la "Pala degli Orfani" può essere supportata oltre che dall'identità del soggetto descritto dalle guide, anche per le notizie recuperate sulla storia dell'Ospedale degli Orfani Nazareni.

La Chiesa della Ressurrezione, con l'Oratorio dei Nazareni, era stata costruita e consacrata nel 1594, e dunque la Pattanaro propone di collocare l'esecuzione della pala non troppo lontano da tale data (PATTANARO, 1991-92). Mancini suggerisce invece il 1596 come termine entro cui Varotari licenzia l'opera, considerandola ultimo esito dell'attività artistica del pittore (MANCINI, 1998).

La datazione proposta trova conferma anche dall'analisi stilistica del dipinto: rispetto alle pale realizzate da Varotari e che precedono il dipinto in esame, qui la sua struttura compositiva diventa più articolata: il manto della Vergine anziché scomparire dietro la figura, come nella *Pala di Voltabrusegana* (fig. 4), si impiglia al bracciolo del trono; il gioco di luci e ombre diventa più complesso, e i toni bruni delle vesti accentuano il divario dalle opere precedenti, la "pittura sfaldata" indica posteriorità rispetto all'*Ecce Homo* (fig. 8) dei Musei Civici del 1591, "realizzato con un impasto di colore più saldo e integro" (PATTANARO, 1991-92).

## BIBLIOGRAFIA

BRANDOLESE, 1795, pp. 229-130; MOSCHINI, 1817, p. 154; RONCHI, 1922, p. 145; RONCHI, 1932, p. 72; VENTURI, 1934; MOSCHETTI, 1938, p. 41; *Dario, Varotari*, 1940, p. 110; GROSSATO, 1966; PREVEDELLO, 1972, pp. 120-121, n. 237; DE NICOLÓ SALMAZO, 1973, p. 79; ROGNINI, 1974; FANTELLI, 1987, p. 230; TOFFANIN, 1988, p. 145; PATTANARO, 1991-92, pp. 234-236, n. 158; MANCINI, 1998, p. 634



**9.** *Madonna con il Bambino in trono, San Prodocimo, Santa Giustina, S'Antonio da Padova, San Daniele, e tre martiri innocenti, Musei Civici, Padova*

## **4.2 OPERE ATTRIBUITE**

## 10. *Stigmati di San Francesco*

Sacrestia, Chiesa di San Giobbe profeta e di San Bernardino da Siena, Venezia

Tela cm 230 x 200

*Restauro*: S. e F. Volpin, 1992

L'opera, inquadrata in una cornice a finto cassettoni, è collocata nel soffitto della Sacrestia della Chiesa di San Giobbe, quale elemento centrale di una serie di dipinti che raffigurano entro cartigli, alcuni profeti.

Per primo Merkel attribuisce il dipinto in esame a Dario Varotari basandosi soprattutto sull'analisi e sul confronto con un'altra tela attribuita al maestro: la pala della *Trasfigurazione* (fig. 11) per la Chiesa dei Capuccini di Padova. In particolare è la figura di San Francesco ad essere letteralmente ripresa da quella che si ritrova nella chiesa padovana (MERKEL, 1997). Al contrario Puppi rimane perplesso circa un possibile intervento di Dario all'interno della Chiesa, e colloca comunque la pala attorno al 1570 (PUPPI, 1998). Il complesso del soffitto, la cui decorazione fu voluta dal cardinale Marc'Antonio da Mula, è stato sottoposto ad un attento restauro nel 1992 ad opera delle Soprintendenze veneziane (*Restauri...*, 2001).

## BIBLIOGRAFIA

MERKEL, 1994, pp. 16-17; MERKEL, 1997, p. 44; PUPPI, 1998, p. 162; *Restauri...*, 2001, p. 29



10. *Stimate di San Francesco*, Chiesa di San Giobbe profeta e di San Bernardino da Siena, Venezia

## 11. *Trasfigurazione*

Chiesa dei Capuccini, Padova

Il dipinto è menzionato nelle fonti locali a partire da Pietro Brandolese che nel 1795 scrive che "la pala dell'altare maggiore con la Trasfigurazione del Signore è opera di Dario Varotari veronese, ma si malconcia da un pittoraccio, che è difficilissimo rilevarne il carattere" (BRANDOLESE, 1795), anche Rossetti indica allo stesso modo Dario come autore dell'opera (ROSSETTI, 1780).

Nel 1793 Giovanni de Lazara venne incaricato di redigere il catalogo dei "più distinti" dipinti esistenti negli edifici religiosi e pubblici della città di Padova per poterli poi sottoporre a provvedimenti legislativi di tutela; nell'"elenco delle pubbliche pitture di Padova", che risulta essere un documento di grande interesse storico, alla voce relativa la Chiesa dei Capuccini l'autore annota la presenza della pala con la *Trasfigurazione* di Dario Varotari, non più riconoscibile perché "ricoperta da un moderno pittorastro" (DE NICOLÓ SALMAZO, 1973).

La storia del Convento padovano è segnata da varie vicissitudini: se nel 1769 si riuscirono ad evitare le soppressioni veneziane, nel 1810 il convento subì la soppressione napoleonica. Il dipinto infatti si trova nell'elenco dei dipinti provenienti dai monasteri e conventi padovani aboliti nella generale soppressione del 1810, e scelti nel 1809 da Pietro Edwards per essere messi a disposizione di Eugenio Napoleone o rinunziati al demanio. Nell'elenco riportato da Edwards, che illustra le sue scelte degli oggetti d'arte, il dipinto in esame venne stimato L. 137.93 e "li quadri controscritti...furono provvisoriamente disposti per uso della chiesa dei rr.pp. Cappuccini di Padova coll'assenso dell'e.i.r. Governo giusta il decreto 18 marzo 1826 n. 6902 nelli atti della direzione" (MARIANI CANOVA, *Tracce...*, 1980). L'edificio venne ripristinato con decreto imperiale nel 1824 ma venne nuovamente chiuso nel 1867. Fu ricostruito la prima volta tra il 1931 e il 1932 mentre la seconda ricostruzione avvenne dopo la Seconda Guerra Mondiale. Fu infine consacrato il 14 maggio 1950.

Oliviero Ronchi quando nel 1922 redige la sua *Guida storico-artistica di Padova e dintorni*, descrive lo stato dell'opera definendola "malconcia" (RONCHI, 1922).



Mario Universo nella scheda dedicata alla Chiesa della Trasfigurazione indica invece il dipinto in esame come opera di Alessandro Maganza, mentre a Dario attribuisce la realizzazione di "Santi" (UNIVERSO, 1975).

#### BIBLIOGRAFIA

ROSSETTI, 1780, p. 109; BRANDOLESE, 1795, p. 114; RONCHI, 1922, p. 178; DE NICOLÓ SALMAZO, 1973, p. 79; UNIVERSO, 1975, vol. II, parte II, pp. 343-344; MARIANI CANOVA, *Tracce...*, 1980, doc. VII



**11.** *Trasfigurazione*, Chiesa dei Capuccini, Padova

**12. *Madonna in trono con il Bambino, San Giovanni Battista, San Marco, sant'Antonio da Padova, San Giorgio (o Teodoro), ed un Evangelista***

Chiesa di San Marco, Camposampiero, Padova

Il dipinto, conservato nella Chiesa di San Marco a Camposampiero, era originariamente posizionato sull'Altare maggiore, e solo attorno al 1923 venne trasferito in controfacciata.

La tela è stata riconosciuta in via ipotetica come opera appartenente alla mano di Dario Varotari dalla Ericani, che la colloca cronologicamente in un momento iniziale della produzione, prima della fine del sesto decennio del Cinquecento (ERICANI, 1997).

Oltre a suggerire una possibile influenza derivata da alcune opere di Ponchino, quali la *Discesa al limbo* e *San Giorgio e Liberale* nel Duomo di Castelfranco Veneto a Treviso, evidente soprattutto nella commistione di elementi romanisti e veronesiani, la studiosa assegna a Dario il dipinto anche per alcuni particolari quali la forzatura delle pose e dall'accentuazione delle muscolature in primo piano; si riscontrano analogie di ordine stilistico e compositivo anche con il *Martirio di San Sebastiano* (fig. 3) e il *Santo Stefano giudicato* (fig. 43) realizzati per l'Abbazia di Santa Maria di Praglia, così come emergono le somiglianze con alcuni personaggi ritratti nel ciclo di affreschi con le *Storie della vita della Vergine* (fig. 6.1 - 6.13) realizzato per la Scuola di Santa Maria della Carità di Padova. Il ritratto maschile in posizione frontale nel telerico con *Gioacchino scacciato dal tempio* (fig. 6.2) è infatti molto simile all'effigie di San Giovanni Battista, derivanti entrambi dal modello di ritratto veronesiano, così come molto simili sono il legionario sulla sinistra nello *Sposalizio della Vergine* (fig. 6.8) e San Giorgio. In ultima analisi la Ericani sottolinea la somiglianza tra il Bambino sostenuto dalla Vergine e i bimbi ritratti nella decorazione della Villa Emo Capodilista a Selvazzano (fig. 21.1-21.14).

Per quanto riguarda i caratteri principali del dipinto, che sono, dal punto di vista formale, il finto cassettonato ocre del soffitto e il bassorilievo sul trono della Vergine, e dal punto di vista coloristico le variazioni di tono dei rosa della veste della Madonna e del San Marco, e le campiture piatte del rosso del San Teodoro e

dell'azzurro della veste della Madonna, la Ericani riconosce nel finto marmo che decora il plinto del trono, influenze salviatesche, mentre per il finto cassettonato pensa all'architettura dipinta da Paolo Veronese in San Sebastiano (ERICANI, 1997).

#### BIBLIOGRAFIA

ERICANI, 1997, pp. 27-28



**12.** *Madonna in trono con il Bambino, San Giovanni Battista, San Marco, Sant'Antonio da Padova, San Giorgio (o Teodoro), ed un Evangelista, Chiesa di San Marco, Camposampiero, Padova*

### 13. *Madonna con Bambino, San Lorenzo, San Fidenzio e due Santi*

Cappella laterale, Chiesa di San Lorenzo, Baone, Padova

Il dipinto viene indicato dalla maggior parte della critica come opera realizzata da scuola di Paolo Veronese; Giuliana Ericani per prima attribuisce l'opera alla mano di Dario Varotari, e per la prima volta pone il dipinto in relazione con le tele dipinte da Dario nel 1575, per l'Abbazia di Santa Maria di Praglia (ERICANI, 1997). Il legame stilistico tra i dipinti emerge analizzando in particolare la tela con *Santo giudicato* (fig. 43): la testa del Santo viene riproposta nel San Lorenzo di questa pala.

Il dipinto si trova ora collocato nella Cappella laterale della Chiesa di San Lorenzo. Secondo l'erudito Francesco Franceschetti, che ha rivestito la carica di sindaco della città, furono i primi feudatari di Baone, i marchesi d'Este, a fondare l'antica Pieve di S. Fidenzio in cima al colle, luogo in cui si trovava il più antico abitato. Le notizie della chiesa si succedono negli anni fino al 1449 quando in una visita pastorale si legge che la popolazione seguiva gli uffici sacri nella Chiesa di S. Lorenzo, cappella di S. Fidenzio, eretta giù nel piano per praticità (FRANCESCHETTI, 1933). Si scrive che "la chiesa di San Lorenzo ella non è altro che un oratorio della famiglia Dottori, eretto da Stefano q. Alessandro Dottori, com'egli dichiara nel suo testamento del dì 23 giugno dell'anno 1406", donato in seguito al paese. A partire dal 1522 San Lorenzo divenne parrocchiale e fu in seguito consacrata; l'antica Pieve di San Fidenzio sopra al colle con il tempo andò distrutta.

Per la datazione, è l'impaginazione "canonicamente triangolare" della struttura, che spinge Ericani a collocare cronologicamente il dipinto entro il settimo decennio del secolo (ERICANI, 1997). La datazione proposta potrebbe trovare conferma anche in relazione alla consacrazione della Chiesa, avvenuta nel 1568 (GLORIA, 1862).

BIBLOGRAFIA

GLORIA, 1862, III, p. 80; FRANCESCHETTI, 1933; ERICANI, 1997, p. 30



13. *Madonna con Bambino, San Lorenzo, San Fidenzio e due Santi*, Chiesa di San Lorenzo, Baone, Padova



#### 14. *San Bartolomeo in trono con San Pietro Apostolo e San Giovanni Battista*

Chiesa di San Bartolomeo Apostolo, Masi, Padova

Olio su tela, cm 260 x 172

*Restauri:* 1995

Il dipinto che originariamente si trovava nell'antica Chiesa di Villa Masoni, in seguito alla distruzione dell'edificio avvenuta dopo il 1934, venne collocato nella Chiesa di San Bartolomeo a Masi, a Padova.

Vi sono raffigurati il Santo titolare, San Bartolomeo, in trono su un alto plinto marmoreo con la pelle del martirio in mano, San Pietro appoggiato ad una balaustra e San Giovanni Battista rivolto verso il riguardante. La prima descrizione della tela, collocata originariamente nell'Altare maggiore della Chiesa, giunge in seguito alla visita pastorale del 1635, in cui si segnalò semplicemente la qualità dell'esecuzione pittorica con una breve notazione, "mira manu picta", dipinta da mano ammirevole (ERICANI, 1995).

L'opera, per i suoi caratteri stilistici, viene dalla maggior parte degli studiosi attribuita alla scuola di Paolo Veronese, soprattutto per i forti richiami alla *Pala Bevilacqua Lazise* di Paolo eseguita dopo il 1548. Da questo dipinto sembra ripresa, infatti, in controparte la figura di Battista, anche se non mancano richiami, al dipinto di San Francesco della Vigna del 1551, nella ripresa della mano appoggiata alla balaustra di Sant'Antonio Abate, mentre la posizione del braccio di San Pietro è ripresa dalla *Pala Marogna* in San Paolo a Verona (ERICANI, 1997).

Nonostante emerga dall'impaginazione la chiara componente veronesiana, la Ericani sottolinea come rimangano vivi nell'impianto spaziale richiami ad opere tizianesche quali *San Marco in trono* della Sagrestia della Salute, e la *Pala Pesaro* dei Frari, e per prima, anche se in modo dubitativo attribuisce l'opera alla mano di Dario Varotari.

Vengono inoltre evidenziati i possibili legami pittorici di Dario con Tintoretto che risultano evidenti soprattutto analizzando la stesura fitta delle pieghe, e lo scorrere della luce sulle stesse, oltre che la realizzazione dei volti, piccoli e puntuti.

Il dipinto è stato oggetto di un accurato restauro nel 1995, e la pulitura della superficie pittorica, quasi completamente illeggibile, ha permesso inoltre di leggere all'interno del brano dipinto un pentimento dell'artista che in un primo tempo aveva abbozzato un paesaggio dietro la figura in piedi.

#### BIBLIOGRAFIA

ERICANI, 1995, p. 61-64; ERICANI, 1997, p. 31



14. *San Bartolomeo in trono con San Pietro Apostolo e San Giovanni Battista*, Chiesa di San Bartolomeo Apostolo, Masi, Padova

## 15. *San Pietro in trono con San Sabino, San Prosdocimo, San Biagio*

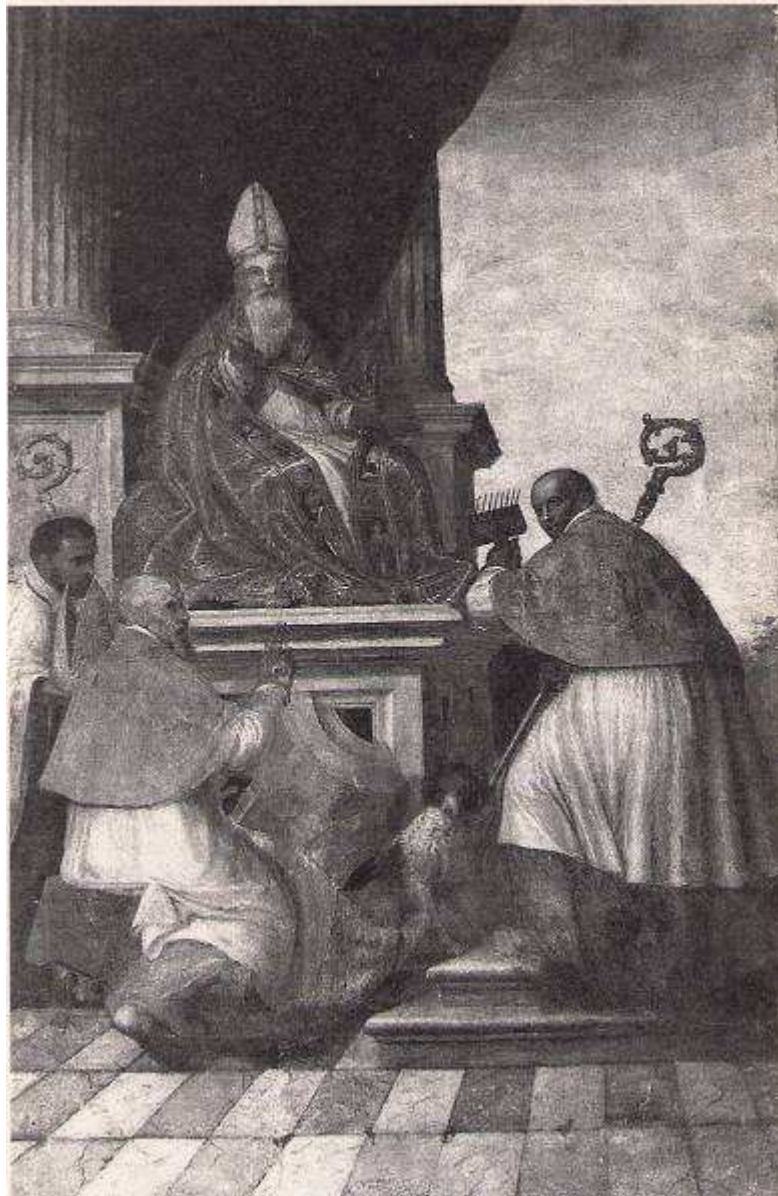
Duomo di Santa Tecla, Este, Padova

L'unica fonte che riguarda il dipinto è costituita dal manoscritto redatto dal canonico Bianchi, che a metà Settecento assegna l'opera alla Scuola di Paolo Veronese. Nonostante il dipinto sia molto danneggiato, la Ericani propone di assegnare l'opera a Dario Varotari, suggerendo il confronto con la pala di Paolo Veronese per Sant'Antonio a Torcello, ora a Brera, rappresentante *Sant'Antonio Abate tra i Santi ornelio e Cipriano* (ERICANI, 1997). Probabilmente da quest'opera nasce l'idea di far inginocchiare la figura a sinistra di spalle nei modi del paggio che regge il volume per il Sant'Antonio, qui ripreso nella figura di San Pietro in trono (ERICANI, 1997).

Inoltre la Ericani osserva come nella *Madonna e Santi* realizzata da Bernardino India e Orlando Flacco per la Loggia del Consiglio di Verona del 1566, si ritrovano gli stessi esiti coloristici del mantello di San Pietro realizzato da Dario.

## BIBLIOGRAFIA

ERICANI, 1997, pp. 31-32



**15.** *San Pietro in trono con San Sabino, San Prosdocimo, San Biagio, Duomo di Santa Tecla, Este, Padova*

## 16. *Battesimo di Cristo*

Duomo di Monselice, Padova

Per il *Battesimo di Cristo* collocato nel Duomo di Monselice la Ericani propone, seppur in modo molto cauto il nome di Dario Varotari. Confrontando infatti il dipinto con gli affreschi presenti nella Scuola della Carità di Padova, opera certa del pittore, mette in luce i legami tra le due imprese, legami evidenti soprattutto osservando il gruppo inferiore, che presenta le stesse figure allungate presenti nel più celebre ciclo padovano (ERICANI, 1997). Tuttavia la Ericani non manca di far notare come invece la corona d'angeli sia più fitta del consueto richiamando così in causa caratteri estranei a Varotari. Si scorgono nell'eleganza del gruppo echi con la produzione di Stefano dell'Arzere, al quale Varotari in qualche occasione fa riferimento, al contrario per Chiara Ceschi Sandon il dipinto in esame è da assegnare interamente alla mano di Stefano dell'Arzere.

## BIBLIOGRAFIA

ERICANI, 1997, p. 32



16. *Battesimo di Cristo*, Duomo di Monselice, Padova

## 17. *Ritratto di prelato*

Collezione Capodilista; Musei Civici, Padova

Tela cm 167 x 119

Il dipinto, proveniente dalla collezione Emo Capodilista e conservato ai Musei Civici di Padova, dove è giunto nel 1864, è considerato una sorta di unicum all'interno del catalogo pittorico di Dario Varotari.

Il personaggio è rappresentato seduto, in posizione di tre quarti con la testa quasi di prospetto; tiene la mano destra poggiata su un libro chiuso, mentre un altro volume in cui si legge a lettere maiuscole *Libro Secondo dei Re* è aperto, ed è probabilmente poggiato ad un leggio. Il protagonista indossa una zimarra nera guarnita di pelo e la berretta a quattro canti tipica degli ecclesiastici (BANZATO, 1988).

Non si possiedono indicazioni precise riguardo il personaggio raffigurato, che per questo motivo si sceglie di identificare in modo generico con l'effigie di un prelato.

Per la prima volta, il conservatore del Museo Davide Banzato (1988), assegna la tela a pittore veneto della seconda metà del XVI secolo, e per la datazione suggerisce gli anni 1560-70, basandosi soprattutto sull'analisi del vestiario. Lo studioso, nel catalogare l'opera, inquadra la tela in schemi ritrattistici tipicamente veronesiani, la dice "caratterizzata da una certa attenzione nella resa dei dettagli" e realizzata "con un descrittivismo che non riesce a fondere in un tutto organico i particolari, lasciandoli slegati e formando un'opera statica di gusto un pò pesante" (BANZATO, 1988).

Vincenzo Mancini al contrario assegna per primo l'opera a Dario Varotari, avvicinandola e mettendola a confronto con il telero rappresentante *La Lega Santa tra Pio V, Filippo II e il Doge Alvise Mocenigo* (fig. 1). Le effigi ritratte nella tela per il Palazzo del Podestà e la raffigurazione del personaggio in esame hanno infatti in comune secondo lo studioso, la stessa tipologia del volto fisso e inespressivo, la stessa gestualità, e la stessa costruzione del pannello percorso da lumeggiature



(MANCINI, 1995), oltre all'utilizzo di una gamma cromatica di impronta veronesiana.

Mancini suggerisce inoltre di vedere nell'effigie di Marcantonio Barbaro realizzata da Paolo Veronese, oggi al Rijksmuseum di Amsterdam, uno dei modelli da cui Dario probabilmente rimane fortemente impressionato, e dal quale trae alcuni spunti nel dipingere il suo "impacciato testo ritrattistico", soprattutto nel momento di realizzare il portamento, e la disposizione in chiave intellettualistica del personaggio (MANCINI, 1995). Molto probabilmente Varotari ebbe modo di studiare i ritratti realizzati da Veronese negli anni in cui inizia la sua frequentazione con Giambatista Ponchino, introdotto come pittore in casa Barbaro. Anche Banzato (2009), riconoscendo in seguito l'opera come interessante documento dello sviluppo dell'arte di Varotari, la definisce rispetto alla tela di Veronese "una versione più addomesticata che domestica, traducendo in termini un poco rigidi e impacciati il gesto con il quale l'effigiato interrompe la lettura per volgersi verso lo spettatore" (BANZATO, 2009).

Per una datazione più precisa Mancini propone, per l'affinità stilistica, sia la vicinanza al ricordato telero per il Palazzo del Podestà, datato 1573, ma anche alla tela rappresentante le *Tentazioni di Sant'Antonio* (fig. 2), dipinta per l'Abbazia benedettina di Santa Maria di Praglia, databile tra 1572-74, soprattutto osservando la definizione cromatica delle figure ritratte (MANCINI, 1995).

#### BIBLIOGRAFIA

BANZATO, 1988, pp. 72-73, n. 63; MANCINI, 1995, pp. 50-51; MANCINI, 1998, p. 619; BANZATO, 2009, p. 89-90, n. 11



**17.** *Ritratto di prelato*, Musei Civici, Padova

**18. *Madonna con Bambino, tra le Sante Lucia e Caterina d'Alessandria, con un monaco offerente presentato da Santa Giustina***

Galleria abbaziale di Santa Giustina, Padova; 1857, Musei Civici, Padova

Olio su tela, cm 60 x 57

*Inventari:* Santa Giustina 1689-91, 13 (si crede di P. Veronese o della scola); S. G. 1697-98, 11 (senza nome d'autore); Dem. 1812, 101 (come "ignoto"); similmente: Dem. 1822, 15; Dem. 1856, 139; Inv. v. M.C. 797 (come "maniera di Sante Peranda")

Il dipinto venne menzionato nell'inventario della Galleria abbaziale di Santa Giustina del 1689-91 e riferito inizialmente a Paolo Veronese o alla sua Scuola.

Nel successivo inventario del 1697-1698, vengono precisati i nomi delle Sante Giustina e Lucia e la presenza di un monaco, senza tuttavia indicare l'autore dell'opera. Nei successivi inventari del 1812, 1822 e 1856 il dipinto viene indicato come opera di autore "ignoto".

La tela giunse al Museo Civico nel 1857, a seguito della concessione al Comune da parte dell'Imperatore Francesco Giuseppe dei dipinti provenienti dalle corporazioni religiose soppresse, e destinati a essere spediti a Venezia per la vendita. Il dipinto fu riferito inizialmente, nel vecchio inventario del Museo, alla "maniera di Sante Peranda". L'attribuzione dell'opera a Dario Varotari spetta a Grossato, che per primo lo espone in museo affiancandolo al nome dell'artista.

Prevedello nel 1972 propone in alternativa, ma comunque in modo dubitativo, di identificare in Paolo Farinati l'autore del dipinto, datandolo al 1603 circa (PREVEDELLO, 1972). Nonostante l'attribuzione di Grossato non offra certezze assolute, soprattutto per il numero esiguo di opere superstiti documentate in modo certo come opera di Dario, essa è in seguito accolta quasi senza riserve anche da Lucco (1980), Fantelli (1991) e Mariani Canova, che identifica il dipinto con quello raffigurante la "Madona e diverse Sante con soaza di noce d'intaglio" (MARIANI CANOVA, 1980).

Appartenente probabilmente alla produzione giovanile dell'artista, la tela viene datata da Lucco (LUCCO, 1980) in un momento antecedente al 1573, anno di riferimento per la grande tela rappresentante *La Lega Santa tra Pio V, Filippo II e il Doge Alvise Mocenigo* (fig. 1).

Sullo sfondo vengono schierate le figure della Madonna con il Bambino, affiancata dalle Sante martiri Lucia e Caterina, con i tradizionali attributi, in primo piano Giustina abbigliata con corona e pugnale, e il donatore in veste benedettina, a conferma della committenza monastica dell'opera (GASTALDI, 2009).

Lucco (1980) e Fantelli (1991) accostano l'opera allo stile di Antonio Badile, riconoscibile nel cromatismo a stacchi netti e nella semplicità con cui vengono descritte le figure (GALLUCCI, 1997), associandola però a tipologie e suggestioni di stampo veronesiano. Lucco in particolare la avvicina ai moduli veronesi presenti nella tela con la *Sacra Conversazione* Kress, nel Museo di New Orleans (LUCCO, 1980); aggancia inoltre la tela in esame ad un altro dipinto di simile soggetto, siglato "D. V." raffigurante *La Madonna con il Bambino, San Giovannino e un angelo*, passato nel 1974 sul mercato antiquario inglese.

#### BIBLIOGRAFIA

PREVEDELLO, 1972, p. 128, n. 274; MARIANI CANOVA, *Alle origini...*, 1980, p. 192, n. 139; LUCCO, 1980, p. 332, n. 209; FANTELLI, 1991, p. 231, n. 154; GALLUCCI, 1997, p. 12; GASTALDI, 2009, p. 89, n. 10



**18.** *Madonna con Bambino, tra le Sante Lucia e Caterina d'Alessandria, con un monaco offerente presentato da Santa Giustina, Musei Civici, Padova*

## 19. *Tele con Apostoli*

### *San Pietro e San Paolo*

Oratorio di Porto Menai, Gambarare di Mira, Venezia

### *San Giacomo*

Chiesa di San Giacomo, Monselice, Padova

Tele, cm 175 x 100

Gli studi recenti hanno permesso di attribuire in modo abbastanza sicuro alcuni dipinti con le figure di alcuni Apostoli: San Pietro e San Paolo nell'Oratorio di Porto Menai a Gambarare di Mira, e San Giacomo nella Chiesa di San Giacomo a Monselice. Le pale erano probabilmente riunite nella Chiesa di Monselice, ma solo San Giacomo è rimasto in loco, e una tela con San Giorgio risulta dispersa. I dipinti compaiono nell'elenco di controllo del 1827 come opera di Tintoretto, il Commissario distrettuale al contrario giudica le tele opera di altro artista. Mario Lucco per primo assegna a Dario tali tele, opere che in modo evidente appartengono alla stessa serie in quanto le dimensioni e l'impostazione architettonica sono le stesse. Per la datazione Lucco propone il 1579 mentre Pattanaro colloca l'opera stilisticamente vicina alla Pala di Voltabrussegana datata 1576.

## BIBLIOGRAFIA

LUCCO, 1984, p. 163; CESCHI SANDON, 1994, p. 583; PATTANARO, 1991, p. 234, n. 158



**19.1** *San Pietro e San Paolo*, Oratorio di Porto Menai, Gambarare di Mira, Venezia



**19.2** *San Giacomo*, Chiesa di San Giacomo, Monselice, Padova

## 20. *Cena in casa di Simone*

Chiesa di Santa Giustina (Duomo Vecchio), Monselice, Padova

Il dipinto che viene conservato nella canonica della Chiesa di Santa Giustina di Monselice, e che Ceschi Sandon ipotizza provenire dalla locale Chiesa di San Salvaro (CESCHI SANDON, 1994), è ricostruito secondo gli studiosi, sul modello della *Cena in casa di Simone* di Paolo Veronese, eseguita per il convento dei benedettini di SS. Nazaro e Celso a Verona e ora collocata alla Galleria Sabauda di Torino (ERICANI, 1997). Lo schema compositivo è riproposto in modo quasi identico, tuttavia il pittore inserisce alcuni mutamenti formali nelle fisionomie dei personaggi, e leggere varianti, in particolare nel gruppo a sinistra che viene ricollegato allo stile di Varotari sulla base del confronto con le figure realizzate per la Scuola di Santa Maria della Carità di Padova. Anche l'impostazione architettonica occupa un ruolo decisivo, e Dario riesce qui a farla dialogare con l'elemento luce.

Le ragioni avanzate per un'attribuzione a Dario del dipinto, si fondano inoltre sulla vicinanza della tela in esame con la pala rappresentante la *Lega Santa tra Pio V, Filippo II e il Doge Alvise Mocenigo* (fig. 1), dipinta per il Palazzo del Podestà di Padova, ora ai Musei Civici. Emergono gli stessi volti dai nasi allungati e la bocca serrata, l'evidenziazione delle muscolature in primo piano, particolarmente a sinistra; interessanti e curiosi alcuni particolari, dal bimbo che si gratta la testa a sinistra, alla scimmia sulla balaustra, alla figura femminile di spalle, sempre sul margine a sinistra, con la gamba alzata (ERICANI, 1997).

## BIBLIOGRAFIA

CESCHI SANDON, 1994, p. 583; ERICANI, 1997, pp. 26-27





**20.** *Cena in casa di Simone*, Chiesa di Santa Giustina (Duomo Vecchio), Monselice, Padova

## 21. Dario Varotari e aiuti

### *Affreschi*

1575-78 ca

Villa Emo Capodilista, Montecchia di Selvazzano, Padova

I dipinti in esame rimangono uno dei pochi gruppi di decorazioni superstiti in una villa che si possono in parte attribuire a Dario Varotari. Carlo Ridolfi, che si rivela in molte occasioni una fonte preziosa per individuare le opere realizzate dal pittore, afferma che Dario "...a petitione dei signori Capi di Lista formò il modello del palagio loro; situato in uno dei monti euganei detto la Montecchia, dove egli dipinse ancora molte scene a fresco, nelle quali gli servì l'Aliense ancor giovinetto e Girolamo Campagna lavorò ad alcune sculture" (RIDOLFI, 1648). Qualche secolo dopo a questi dati si affidò anche Francesco Milizia nell'accennare alla villa (MILIZIA, 1785) e Temanza, che nel momento in cui traccia la biografia di Gerolamo Campagna, consolida l'attribuzione (TEMANZA, 1778).

Nonostante l'importante testimonianza di Ridolfi, probabilmente suggerita da Antonio Aliense collaboratore di Dario nel complesso pittorico dell'edificio, e di cui Ridolfi fu discepolo, rimangono molti i problemi riguardanti la data di costruzione della villa e l'attribuzione della decorazione, poiché non sono giunti documenti espliciti che riguardino i progressi dei lavori o i pagamenti, e per un'ipotetica datazione ci si affida alle biografie degli artisti e all'interpretazione dei documenti. Ridolfi purtroppo non fa riferimento alla data di costruzione dell'edificio e degli affreschi che lo decorano, ma si limita a indicare la presenza di Dario a Montecchia negli stessi anni in cui era impegnato con i padri benedettini di Praglia per la loro Abbazia, i cui lavori sono riferibili agli anni che vanno dal 1575 al 1578, come documenta una ricevuta di pagamento autografa per un *Santo Stefano giudicato* (fig. 43).

Non possono essere considerate come valide per l'erezione dell'edificio le date "MDXLII" e "MLI", dipinte sulla chiave di volta del portale di ingresso nella Loggia Sud della villa (GALLUCCI, 1997), poiché nel 1542 Dario aveva tre anni, dunque

non coincidono con le indicazioni di Ridolfi; Crosato tenta di spiegare tale iscrizione come data di precedenti lavori di sistemazione della collina, o addirittura la ritiene una data apocrifa (CROSATO, 1962).

La Crosato ritiene che il progetto per la Villa sia stato presentato e realizzato nel corso del 1579, sulla base soprattutto dei documenti pubblicati che confermano l'attività di Girolamo Campagna alla Montecchia attorno al 1579, contemporaneamente ad Aliense che come già indicato da Temanza "ancor giovinetto dipingeva sotto la direzione di Dario" (TEMANZA, 1778).

Mancini propone di tenere in conto tale data, solo quale termine ante quem (MANCINI, 1998) poiché vi vede l'influsso di avventure culturali successive, suggerisce infatti che non sia un caso la somiglianza tra gli affreschi nella Sala delle Ville e la soluzione d'angolo con il soffitto di Farinati già a casa Castellani; Puppi ritiene che una tale datazione sia improponibile, poiché a quel periodo Dario risultava già impegnato in diversi lavori: con i nobili Montoni per la decorazione della loro Cappella nella Chiesa di Santa Maria del Carmine a Padova oltre che con la Scuola di Santa Maria della Carità per affrescare la Sala del Capitolo. Difficilmente avrebbe potuto dedicarsi anche alla decorazione della villa, e Puppi suggerisce quindi di posticipare la costruzione della villa e la realizzazione degli affreschi tra 1586 e 1593. A sostegno della propria affermazione riporta un documento che attesta come in quegli anni si registrano importanti spese compiute da Sigismondo Emo Capodilista per "careti, materiali, pietrade" (PUPPI, 1998).

La Pattanaro ritiene invece troppo avanzata la datazione proposta da Puppi, sulla base del confronto con opere certe degli anni novanta, che risentono dell'influenza di Palma il Giovane e di Tintoretto, evidenti soprattutto nell'uso di tonalità più scure (MANCINI-PAVANELLO, 2007). I lavori erano comunque terminati al 1615 poiché a tale data è certificata la presenza del palazzo.

Per quanto riguarda i possibili committenti Mario Botter individua in Gabriele Capodilista, che aveva ottenuto il feudo di Montecchia nel 1568, il protagonista della vicenda (BOTTER, 1967), mentre Mancini propone in alternativa di affidare il ruolo centrale dell'impresa al padre di Gabriele, il cavaliere Francesco, dirigente dell'Arca di Sant'Antonio, che dal 1572 era entrato in contatto con Girolamo

Campagna, e suggerisce che sia stato proprio Campagna a consigliare Varotari ai Capodilista (MANCINI, 1998).

Secondo la critica Dario oltre ad aver fornito il disegno della Villa, ebbe la direzione della maggior parte dei lavori ed eseguì un gran numero di affreschi, affiancato da Antonio Aliense e forse da qualche altro artista. Secondo Luciano Rognini Varotari in questa occasione rivela appieno la sua versatilità, fornendo il progetto dell'edificio, il disegno del giardino e la decorazione delle sale (ROGNINI, 1974-75); tuttavia non è pervenuto nessun documento inerente la costruzione e la decorazione dell'ambiente e nemmeno disegni presentati e realizzati da Dario, nè si sono conservate ricevute di pagamenti che provino se non il piano di costruzione, almeno la data di inizio dei lavori.

Una descrizione delle stanze viene fornita attorno al 1785 da Pietro Fornari nel suo manoscritto inedito "*Le piante e i prospetti delle Fabbriche et i Disegni delle Terre della Tenuta della Montecchia del Nob. Sig. Conte Giordano Capodilista*": la Villa, che ospita la decorazione ad affresco, si struttura su due piani, costituito ognuno da quattro Sale, quattro Logge che girano tutto intorno all'edificio, e quattro Camerini d'angolo. Sulle pareti delle Logge terrene sono raffigurati dei, imperatori, poeti ed eroi, mentre quelle superiori ospitano scene ed episodi storici. Al piano terreno le quattro sale sono denominate: Camera della Vigna, il Tinello, Camera delle Architetture o Camera delle Grazie, Camera dei Casini o delle Ville. Le stanze più rilevanti al secondo piano sono la Camera delle Muse e la Camera dei cinque quadri.

La maggior parte degli studiosi (CROSATO, 1962; BOTTER, 1967; GALLUCCI, 1997) individua la mano di Dario negli affreschi dei soffitti delle stanze terrene, e le grandi storie della Loggia superiore, riservando ad Aliense la decorazione delle Logge terrene, e il fregio con storie mitologiche della Loggia superiore. Anche Alessandra Pattanaro conferma l'attribuzione, ad eccezione del soffitto del Tinello che assegna invece ad Antonio Aliense (MANCINI-PAVANELLO, 2007). Ritengo comunque che non si possa escludere una collaborazione dei due artisti nelle reciproche parti dipinte, così come sono possibili interventi di altri pittori nelle diverse parti di decorazione.

Uno dei punti di riferimento su cui ci si basa per l'attribuzione a Varotari degli affreschi è costituito dal ciclo con le *Storie della vita della Vergine* (fig. 6.1-6.13) realizzato per la Scuola della Carità di Padova, sia per l'impostazione delle scene che per il carattere dei personaggi.

Partendo da Sud-Ovest al piano terreno, la prima stanza che si incontra è la sala detta "Camera della Vigna". Il soffitto, attribuito a Dario, è affrescato in modo dettagliato con un pergolato di viti dal rigoglioso fogliame ricco di grappoli d'uva (fig. 21.1); i tralci, che si intravedono oltre una bianca balaustra, sono inseriti su uno sfondo di cielo dove si librano specie diverse di uccelli, mentre amorini nudi popolano lo spazio verde (BOTTER, 1967); la Crosato sottolinea proprio l'animata e piacevole visione offerta dal soffitto per la "grazia birichina dei putti che si affacciano tra i rami e la naturalezza degli animali" (CROSATO, 1962). Nel Settecento dopo aver dipinto le pareti della stanza con l'intento di raccordarle alla decorazione cinquecentesca del soffitto, vennero aggiunti nuovi tralci e un fitto fogliame. Con i resturi condotti nel 1957 da Mario Botter furono rimosse le arbitrarie aggiunte posteriori, riportando alla luce gli affreschi originari: vennero rimessi in luce la cornice sulla quale posano alcuni animali, la balaustra, altri putti, il tino e la cesta dell'uva (BOTTER, 1967).

La seconda stanza, il Tinello, ospita nel soffitto uno scomparto ottagonale che incornicia un affresco rappresentante *Giove che fulmina i giganti* (fig. 21.2). L'opera, occultata da interventi settecenteschi, venne portata alla luce con il già citato restauro eseguito da Botter, che considera l'opera estranea allo stile di Dario e di Aliense, mentre la Pattanaro per questo affresco chiama invece in causa proprio il pittore greco. Sono soprattutto le torsioni dei corpi a rivelare analogie con opere consolidate di Aliense, come ad esempio il *Carlo Zenò nella lotta contro i genovesi*, Palazzo Ducale (MANCINI-PAVANELLO, 2007).

Nella volta della Camera delle Architetture è dipinta una finta apertura centrale, delimitata da un'elegante balaustra che racchiude *Le tre Grazie* (fig. 21.3). Entro quattro lunette ricavate nella composizione architettonica vi sono le figure di *Giove*, *Marte*, una donna che si apre il petto per mostrare il cuore, che si propone di identificare con Carità o Cordialità, e un'altra donna, la Gloria o Sapienza (fig. 21.4, 21.5). Se il dipinto del soffitto si può attribuire a Dario, le figure nelle lunette, che

hanno molte affinità con le allegorie realizzate per l'Appartamento abbaziale di Praglia, sono probabilmente ancora una volta frutto della collaborazione di Dario con Aliense.

Nella Camera delle Ville al di sopra della cornice trovano posto, nelle quattro aperture dell'illusionistica struttura decorativa architettonica, quattro allegorie: la *Fortezza*, l'*Armonia*, la *Pace*, la *Ragione (Giustizia? Politica?)* (fig. 21.7, 21.8), al centro del soffitto vi è il grande riquadro con *Il Tempo e la Virtù che scacciano il Vizio* (fig. 21.6), opere attribuite a Dario.

Sulle pareti delle Logge superiori della villa si dispiegano grandi riquadri con episodi mitologici e scene tratte dalla storia romana.

A partire dalla Loggia "di Levante" sono dipinte due grandi storie inquadrature da finte colonne: il *Suicidio di Cleopatra* (fig. 21.9) e un *Guerriero morente* (fig. 21.10). Botter indica le storie opera di Dario (BOTTER. 1967), mentre la Pattanaro assegna al pittore solamente la prima delle scene (MANCINI-PAVANELLO 2007). Altre opere attribuite a Varotari sono le due figure allegoriche che affiancano l'apertura ovale al di sopra del portale.

Lo schema decorativo si ripete simile anche nelle altre logge: nella Loggia "di Mezzogiorno" le storie con episodi di storie romana sono tre. *La morte di Sofonisba* (fig. 21.11), *Scipione che concede la sposa ad Aluccio* (fig. 21.12), centrale, più movimentata e densa di figure, e *Coriolano supplicato dalla madre* (fig. 21.13)(SANT, 2004). Botter e la Pattanaro ritengono che vi sia stata la collaborazione di dario con Aliense per la realizzazione degli affreschi, mentre la Pattanaro assegna a Dario la scena con Apollo e Dafne che si dispiega nel fregio soprastante (MANCINI-PAVANELLO, 2007).

Nella Loggia "di Ponente" si trovano affrescati *Antonio e Cleopatra* (fig. 21.13), e *Il re prigioniero condotto dinanzi ad un condottiero*.

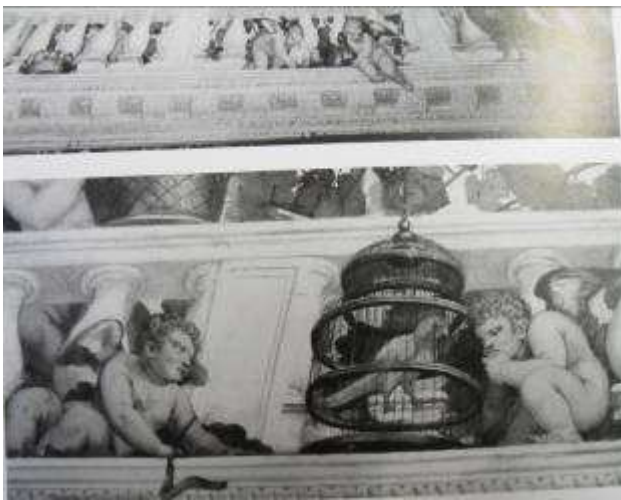
Le storie del fregio: *Cefalo e Procri*, *Achille vestito smascherato da Ulisse*, *Una donna colpita da un dardo scagliato dal cielo*, e infine *Marte e Venere sorpresi da Giove*, vengono ipoteticamente attribuite da Botter a Dario, mentre la Pattanaro ritiene sue solo le grandi scene.

Le ricche decorazioni realizzate nel piano inferiore non si ripetono allo stesso modo nei piani superiori. Vengono attribuiti a Dario da Botter solo alcuni elementi presenti nella Camera dei cinque quadri: il dipinto del soffitto a tempera su tela rappresentante *Giove e Giunone*, e i quattro dipinti che lo circondano, raffiguranti delle figure allegoriche (fig. 21.14)(BOTTER, 1967).

Negli affreschi che sono attribuiti a Dario si scorge l'influsso di Paolo Veronese nell'unitarietà spaziale, nell'armonia tra figure e architetture, ma è soprattutto negli accostamenti cromatici che Varotari cerca di elaborare un proprio linguaggio.

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 89; TEMANZA, 1778, p. 521; MILIZIA, 1785, p. 84; ROGNINI, 1974-75, p. 11-12; CROSATO, 1962, pp. 156-160; BOTTER, 1967; GALLUCCI, 1997, pp. 14-17; MANCINI, 1998, pp. 621-624; PUPPI, 1998, pp. 162-163; SANT, 2004, pp. 12-44; MANCINI-PAVANELLLO, 2007, n. 92



**21.1** Camera della Vigna, particolare del soffitto, Villa Emo Capodilista, Montecchia di Selvazzano, Padova





**21.2** *Giove che fulmina i Giganti*, soffitto del Tinello, Villa Emo Capodilista, Montecchia di Selvazzano, Padova



**21.3** *Le tre Grazie*, soffitto della Camera delle Architetture, Villa Emo Capodilista, Montecchia di Selvazzano, Padova



21.4 *Giove e Marte*, Camera delle Architetture, Villa Emo Capodilista, Montecchia di Selvazzano, Padova



**21.5** *La Sapienza e La Fede*, Camera delle Architetture, Villa Emo Capodilista, Montecchia di Selvazzano, Padova



**21.6** *Il Tempo e la Virtù che Scacciano il Vizio*, soffitto della Camera delle Ville, Villa Emo Capodilista, Montecchia di Selvazzano, Padova



**21.7** *Fortezza*, Camera delle Ville



**21.8** *Armonia e Pace*, Camera delle Ville



**21.9** *Suicidio di Cleopatra*, Loggia superiore "di Levante"



**21.10** *Guerriero morente*, Loggia superiore "di Levante"



**21.11** *Morte di Sofonisba*, Loggia superiore "di Mezzogiorno"



**21.12** *Scipione concede la sposa ad Aluccio*, Loggia superiore "di Mezzogiorno"



**21.13** *Antonio e Cleopatra*, Loggia superiore "di Mezzogiorno"



**21.14** *Giove e Giunone*, Camera dei cinque quadri



## 22. *Studio per una Natività di Maria*

Acquerello marrone, matita rossa e nera, carta bianca ingiallita  
cm 225 x 260

Questo studio fu per la prima volta attribuito da Santarelli e Dal forno a Paolo Farinati.

Sergio Marinelli ipotizza invece il foglio essere opera autografa di Dario Varotari. Nell'assegnare al pittore lo *Studio*, attribuzione che viene comunque formulata in modo molto prudente, Marinelli indica inizialmente quale possibile esecutore la figura di Bassetti, che si può intravedere nell'amalgama di suggestioni veronesi con un effetto generale veneziano di macchia, ma anche la scuola di Brusasorci, che può essere ricordata per il sistema delle acquerellature utilizzato, tuttavia tradisce l'utilizzo di ombre molto ampie che "denuncia nuove aperture". Analizzando le opere realizzate da Dario nel corso degli anni, Marinelli propone di leggere lo *Studio* come una riproposizione in controparte della scena rappresentante *La Natività di Maria* dipinta da Varotari per la Scuola di Santa Maria della Carità a Padova, appartenente al ciclo con le *Storie della vita della Vergine* datato al 1579. Viene scartata l'ipotesi che si tratti di una copia più tarda aggiornata alla Bassetti, perché in alcuni particolari come i piccoli nasi appuntiti e luminosi, o i panneggi, e soprattutto le varianti, come la quarta figura di sfondo, non possono essere elementi d'interesse per un copista. Anche nella tela rappresentante il medesimo soggetto, conservata nell'Abbazia di Santa Maria di Praglia si nota la stessa composizione pittorica.

Marinelli inoltre propone di indagare, se esistenti, le vicende che hanno potuto legare Bassetti e Varotari, dal momento che in alcune figure realizzate dai due artisti veronesi si nota una stretta somiglianza, evidente in particolar modo dal confronto con i ritratti femminili dei tardi teleri di Sant'Anastasia di Bassetti con quelli degli affreschi e del probabile disegno di Varotari (MARINELLI, 1999).

#### BIBLIOGRAFIA

SANTARELLI-BURCI-RONDONI, 1870, p. 522; DAL FORNO, 1965, fig. 36;  
MARINELLI, 1999, pp. 82-83, n. 46



*22. Studio per una Natività di Maria*

### 23. *Affreschi*

Villa Pisani, Nani Mocenigo, Bolognesi, Scalabrin, Vescovana, Padova

La Villa, edificata all'inizio del Cinquecento dal Cardinale Francesco Pisani, della nobile famiglia veneziana di Dogi e Ambasciatori, è un palazzo il cui piano nobile, formato da grandi saloni, è stato affrescato con soggetti mitologici, allegorici e sacri da Paolo Veronese, Zelotti e molto probabilmente anche da Dario Varotari. Le pareti del Salone ospitano una decorazione architettonica illusionistica, il fregio sviluppa una decorazione di festoni di frutta e fiori; nell'ambiente successivo la decorazione continua con riquadri a grottesche alternati a scene figurate.

Il ciclo si presenta molto lacunoso e la maggior parte degli affreschi originali realizzata probabilmente dal pittore è andata perduta; Mancini che colloca l'impresa attorno al 1575-78 indica come opera attribuibile a Varotari in particolare la scena con *Salomone e la Regina di Saba*, collocata nella parete est ai lati delle porte tra le membrature architettoniche, opera molto vicina secondo lo studioso al lessico utilizzato da Dario nella Pala per l'Abbazia di Santa Maria di Praglia con il *Santo Stefano giudicato* (fig. 43). Punti in comune vengono rilevati anche con le scene realizzate nella Villa Emo Capodilista a Montecchia di Selvazzano, in particolare la figura del servitore con l'anfora colta di spalle, è molto simile a una figura visibile nella scena con *Scipione che concede la sposa ad Aluccio* (fig. 21.12) (MANCINI, 2007).

#### BIBLIOGRAFIA

MANCINI, 2007, pp. 530-532, n. 175

## 24. Dario Varotari e Ludovico Pozzoserrato

*Affreschi*, Stanza dell'Abate, Abbazia di Santa Maria Assunta di Praglia, Padova

Nel ciclo di affreschi realizzato nel Salone abbaziale di Praglia, collocato nella fascia superiore delle pareti e realizzato in funzione dell'ambiente e con riferimento all'azione dell'abate, ispirato alla Regola di San Benedetto, la critica ha intravisto in parte un intervento di Dario Varotari. Il soggetto degli affreschi è costituito dalle personificazioni allegoriche delle Virtù, poste entro nicchie incorniciate da eleganti paraste scanalate, intervallate a paesaggi marini e agresti, l'insieme concorre a creare l'impressione di una finta loggia, dalle cui aperture si scorgono paesaggi lontani (GROSSATO, 1966). A partire dall'ingresso sono rappresentati: un paesaggio con la scritta "In umbra donec meliora"; la Giustizia, la Prudenza, un paesaggio con l'epigrafe "Ne quid nimis", la Temperanza, un paesaggio con la parabola del "Figliol Prodigo", l'Obbedienza, Marina, la Fede, un paesaggio con scritta "Sanguis et anima", la Carità, un paesaggio con la parabola del "Buon Samaritano", la Speranza, la Fortezza (CESCHI SANDON, 1985).

La proposta avanzata da alcuni studiosi di vedere un eventuale contributo di Dario in questi affreschi resta un problema aperto e il nodo riguarda proprio l'identificazione della personalità artistica che ha eseguito la decorazione.

Se per molti studiosi l'intera opera è da riferire a Ludovico Toeput, detto Pozzoserrato, alcuni hanno preferito propendere per la divisione delle mani, attribuendo i paesaggi a Pozzoserrato, e assegnano le Allegorie alla mano di Varotari.

La prima fonte a menzionare gli affreschi è Von Hadeln, che nel 1924 assegna l'intera decorazione a Varotari, rimanendo comunque un pò esitante sull'attribuzione formulata (RIDOLFI, 1648). Successivamente Ivanoff ritiene la decorazione frutto della collaborazione fra i due artisti, attribuendo comunque a Varotari solamente la realizzazione delle figure allegoriche (IVANOFF, 1960).

Già a partire da Ridolfi è noto che la collaborazione tra i due artisti non costituisce un'impresa isolata, la loro prespresenza infatti si ritrova in una sala di Villa Priuli a Treville di Castelfranco, "nelle stanze nuove", in cui Varotari dipinse alcune scene e

"Pozzoserrato gli servì negli ornamenti" (CESCHI- MACCARINELLI-FERRARO, 2013), opere che purtroppo sono andate perdute.

Muraro propone di assegnare l'intera decorazione a Pozzoserrato, sulla base di un'omogenea connotazione tecnica e porta a confronto gli affreschi dell'antisacrestia della Chiesa di Santa Giustina a Padova, attribuiti a Toeput (MURARO, 1960). Menegazzi sulla scia di Ivanoff sostiene la divisione delle due mani (MENEGAZZI, 1961) e così anche la Crosato, che colloca l'opera cronologicamente dopo il 1577, anno di arrivo di Pozzoserrato in Veneto.

Grossato offre un'ampia riflessione che tiene conto delle posizioni critiche precedenti e propone di pensare ad un unico esecutore. La studiosa giudica Varotari estraneo alla stesura luminosa ed elegante delle figure, e della bellezza dei paesaggi e propende per assegnare l'esecuzione pittorica delle figure e paesaggi a Pozzoserrato, concedendo la possibilità che Varotari abbia fornito i cartoni preparatori, datando l'impresa alla metà degli anni settanta del Cinquecento (GROSSATO, 1966).

La Ceschi Sandon, attribuisce l'intero fregio pittorico a Pozzoserrato, limitando il contributo di Dario ad alcuni spunti grafici, poiché dal confronto con i cicli dipinti per Vila Emo Capodilista a Montecchia e per la Scuola della Carità, la studiosa nota come "le figure non appaiono mai con queste elegantissime connotazioni tipologiche e cromatiche... Sono splendidamente trasparenti e rosei gli incarnati delle donne, minuta e corsiva l'attenzione del pennello per le loro chiome.." (CESCHI SANDON, 1985). Anche per la datazione degli affreschi, tradizionalmente attestata al 1575, propone uno slittamento di almeno un decennio.

Fossaluzza ritorna all'ipotesi delle due mani distinte: i paesaggi di Pozzoserrato, e le figure delle Virtù di Varotari, soprattutto basandosi sul confronto con i paesaggi dipinti a Villa Emo Capodilista (FOSSALUZZA, 1998).

Gli affreschi nella stanza abbaziale di Praglia, dopo il restauro che li ha resi leggibili nella loro originaria cromia, per il loro carattere sono da attribuire a Ludovico Pozoserrato, senza tuttavia respingere l'ipotesi di una possibile ideazione da parte di Dario.

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648; IVANOFF, 1960, p. 8; MURARO, 1960, p. 126; MENEGAZZI, 1961, p. 119; CROSATO, 1962, pp. 62, 70; GROSSATO, 1966, pp. 279-294; CESCHI SANDON, 1985, pp. 143-145; FOSSALUZZA, 1998, pp. 691-692; PIETROGIOVANNA, 2013, pp. 407-417



**24.1** *La Fede e La Carità*, Abbazia di Santa Maria Assunta di Praglia



**24.2** *La Speranza e La Fortezza*





**24.3** *La Prudenza e La Giustizia*



**24.4** *La Temperanza e L'Obbedienza Profeta e Sibilla*

## 25. *Ultima cena*

Refettorio, Basilica di Sant'Antonio, Padova

*Restauro*: 2004

Il vasto affresco con l'Ultima Cena con i Santi Francesco e Antonio, dipinto su una parete dell'antico Refettorio della Basilica del Santo a Padova, poi divenuto Studio Teologico per Laici, è ritenuto da Mario Lucco (1984) l'ultimo importante intervento pittorico cinquecentesco eseguito da Dario Varotari.

L'affresco appare nelle schede catalogiche di De Lazara redatte alla fine del Settecento (DE NICOLÒ SALMAZO, 1793) come opera realizzata da Dario, ed ancora in Brandolese che evidenzia le qualità del maestro e ricorda con queste parole l'opera: "nel refettorio v'è dipinta a fresco la Cena di Gesù Cristo cogli Apostoli, opera vasta, e di merito non ordinario di Dario Varotari" (BRANDOLESE, 1795) e infine in Moschini (1817).

Moschini dal 1826 non citò più l'opera, si pensa quindi sia scomparsa in seguito ad una possibile scialbatura della chiesa, confermata da Gonzati, che ricorda inoltre la precedente parziale rovina dell'affresco in seguito alla dispersione dei religiosi, conseguente ai decreti napoleonici (GONZATI, 1852). Moschetti si adoperò per ritrovarla, ma nel 1929 era ancora coperta sotto la calce poiché Re ne invocava almeno la ricerca (RE, 1929). Fu infine riscoperta e restaurata attorno al 1950 (LUCCO, 1984).

Il dipinto fu distrutto in parte per l'apertura di una porta di un confessionale post-tridentino, che comportò la perdita del settore centrale dell'affresco e di conseguenza della figura di Cristo. Prima del recente restauro, avvenuto nel 2004, il dipinto era scarsamente leggibile a causa sia di una vera e propria abrasione della superficie pittorica ma anche di interventi precedenti non impeccabili, per i quali, ad esempio, il crocefisso, attributo iconografico di San Francesco, raffigurato in alto a sinistra, diviene una sorta di oggetto informe, così accade anche per alcuni volti, che diventano delle maschere grottesche (LUCCO, 1984).

Per l'impaginato del dipinto Dario progettò una prospettiva architettonica di gusto classico, rigorosa nei particolari, articolata per piani successivi, fino a quello che chiude il fondale oltre l'arco a tutto tondo, che ricorda ancora una volta gli interessi di Dario per alcune vedute urbane realizzate da Paolo Veronese. In particolare sembra prendere spunto dal modello delle Cene che Paolo aveva realizzato nei refettori veneziani dei Benedettini in San Giorgio Maggiore, dei Serviti, dei Domenicani, dei Santi Giovanni e Paolo, riuscendo comunque a proporre un suo modo di dipingere grandi spazi e di articolare complesse prospettive (*Ultima cena...*,2004).

Elementi principali e più originali dell'affresco sembrano essere la spazialità dell'architettura, la singolarità della composizione e la dimensione del paesaggio.

Gli Apostoli, si rivelano nel loro fitto allinearsi nello scenario che si apre nel cielo, e mostrano una gestualità codificata e severa. Appaiono anche i Santi Francesco e Antonio, sospesi in alto sulla trabeazione come apparizioni momentanee, e tesi verso il cielo quasi fossero una guida alla visione.

Il rapporto di Dario Varotari con la Basilica del Santo si può far risalire al 1574: in base ad alcuni documenti pubblicati da Antonio Sartori, il 12 giugno 1574 il pittore venne pagato "per aver depento e messo suso l'adornamento alla figura de S. Antonio in chiesa sotto l'organo grande" (SARTORI, 1976), un lavoro di "complemento" alla realizzazione vera e propria dell'intaglio che era stata realizzata da Girolamo Campagna, scultore veronese. Al 20 gennaio 1575 sono registrati dei pagamenti a favore di Dario Varotari per cose non specificate. Molto probabilmente questi pagamenti si riferiscono al grande affresco realizzato da Dario, che possiamo datare ipoteticamente attorno al 1574-75, o come propone Lucco si può collocare ad una data mediana fra il 1573 e il 1578 (LUCCO, 1984).

## BIBLIOGRAFIA

BRANDOLESE, 1795, p. 52; MOSCHINI, 1817, p. 43; GONZATI, 1852, I, p. 296, nota 2; RE, 1929, p. 200; SALMAZO, 1973, p. 78; SARTORI, 1976, p. 230; LUCCO, 1984, pp. 162-163; *Ultima cena....*, 2004



25. *Ultima Cena*, Refettorio, Basilica di Sant'Antonio, Padova

## 26. *Madonna con Bambino*

Basilica di Sant'Antonio, Padova

Olio su tela, cm 102 x 83

Il dipinto, viene attribuito per la prima volta a Dario Varotari da Mario Lucco.

Non vi sono infatti fonti letterarie precedenti che segnalino o forniscano indicazioni riguardo l'opera, perciò lo studioso in prima analisi considera il dipinto un prodotto della pittura veneta della seconda metà del Cinquecento sulla base di evidenti moduli veronesiani.

In particolare giudica l'opera una possibile variante in controparte della *Sacra Famiglia con Santa Caterina* nel Musée Fabre a Montpellier, che per la maggior parte della critica è ritenuta essere opera di Paolo Veronese.

Ulteriore probabile modello di riferimento per Dario viene identificato nella *Sacra famiglia e donatrice* del Musée des Beaux Arts di Bordeaux di Veronese, vicini tra loro per l'impostazione di una composizione molto simile. Inoltre nelle pieghe del copricapo della Vergine, foggia che richiama ancora lo stile di Veronese, lo studioso identifica anche un rifarsi di Varotari ai moduli stilistici di Tintoretto.

La tela è ridotta in cattive condizioni di conservazione e Lucco osservando la posa e l'espressione del Bambino che fanno presumere la presenza di una terza figura, probabilmente S. Giuseppe, un angelo o qualche altro santo, la giudica anche decurtata sul lato destro.

Le stesse affinità stilistiche con la pala in esame si colgono nelle scene affrescate per la Scuola di Santa Maria della Carità di Padova. Rileva inoltre affinità con la *Madonna col bambino e S. Giovannino* a Vicenza, presentata nel 1980 col nome di Bernardino India, oltre a rifarsi a una più vecchia tela di Leonardo, la cosiddetta *Madonna dell'aspo*, nella posa del bambino. Per la datazione della pala Lucco propone ipoteticamente la metà dell'ottavo decennio del Cinquecento (LUCCO, 1981).

BIBLIOGRAFIA

LUCCO, 1981, p. 48, n. 26



26. *Madonna con Bambino*, Basilica di Sant'Antonio, Padova



## 27. Chiesa di Santa Maria del Carmine, Padova

Secondo la Gasparotto, in uno studio sulla Chiesa di Santa Maria del Carmine di Padova, la decorazione pittorica ad affresco della parte superiore dell'edificio ebbe probabilmente inizio sui catini delle cappelle, e sugli entradossi degli arconi, per concludersi con un fregio continuativo con tele ad olio, al di sopra delle cappelle (GASPAROTTO, 1955). Già a partire da Ridolfi sappiamo che Varotari "nel Carmine lavorò à fresco alcune sibille e profeti" (RIDOLFI, 1648) e anche Galignani nella seconda metà del Seicento afferma che i *nichi e i triangoli* delle cappelle della Chiesa del Carmine erano stati tutti affrescati in parte da Stefano dell'Arzere e in parte da Varotari (GALLIGNANI, 1677-1693). Allo stesso modo Moschini informa che Monterosso nelle *Effemeridi di Padova* ritenesse che "Dario Varotari dipinse Profeti e Sibille sopra le cappelle" (MOSCHINI, 1826). Le due figure qui in esame sono collocate negli entradossi dell'arcone nella Cappella appartenuta alla Fraglia della Lana; all'interno della Chiesa dei Carmini infatti trovarono sepoltura sociale anche alcune Fraglie di Artigiani, tra le quali quella "dei Lanari". Per la loro cappella, così come per la Cappella della Croce, e la Cappella dedicata a Santa Libera, gli affreschi degli entradossi si possono attribuire a Dario Varotari. Purtroppo alla fine del Settecento si scialbò di bianco tutta la chiesa ad eccezione proprio della Cappella dei Lanari: i proprietari si opposero alla ridipintura della loro parte, ed è grazie alla loro scelta che ci sono pervenute le due figure che costituiscono dunque un saggio di quella che era probabilmente una parte dell'antica decorazione della Cappella.

Le due figure rivelano una chiara ispirazione ai modi di Paolo Veronese, in particolare nell'accentuata torsione del busto; tuttavia il modellato sembra più robusto e le figure appaiono più "infagottate". Anche il tono opaco del colore ha indotto gli studiosi ad assegnare le figure a Dario, in particolare, la Gasparotto riscontra tale tonalità anche in alcune opere attribuite in modo certo al pittore, quali il telero rappresentante la *Lega Santa tra papa Pio V, Filippo II e il Doge Alvise Mocenigo* (fig. 1), per il Palazzo del Podestà di Padova, e il ciclo realizzato per la Scuola di Santa Maria della Carità (GASPAROTTO, 1955).

Molto stretto è anche il confronto con l'*Annunciazione* (fig. 7.1) dipinta da Dario per la stessa Chiesa del Carmine: la figura dell'Arcangelo e quella del profeta sono molto vicine tra loro, in particolare la posizione del braccio ripiegato innanzi al petto, con l'indice e il pollice delle mani in evidenza sono disposti allo stesso modo.

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 88; GALLIGNANI, Ms. 1677-1693, c. 8; MOSCHINI, 1826;  
GASPAROTTO, 1955, pp. 217, 264-265; RIGONI, 1970, pp. 298-299, doc. VI



**27.** *Profeta e Sibilla*, Chiesa di Santa Maria del Carmine, Padova

## 28. *La Madonna appare a padre Felice Zuccoli*

Chiesa di Santa Maria del Carmine, Padova

I fatti che riguardarono la Chiesa del Carmine, con le storie delle apparizioni e il trasporto dell'immagine della Vergine nella Chiesa, vennero narrati sul parapetto delle Cantorie in una successione di sei quadri, e tra quelli collocati a sinistra dell'altare maggiore si trova l'opera in esame.

A partire da Ridolfi (1648), Rossetti (1780), Brandolese (1795) e Moschini (1817) tutti i dipinti vengono assegnati in modo concorde alla mano di Giovanni Battista Bissoni.

Tuttavia Arslan (1936) e la Gasparotto (1955) sono propensi ad attribuire l'opera a Dario Varotari, soprattutto per alcuni caratteri che si rivelano simili allo stile di Paolo Veronese e che sono evidenti in particolare nel vivace gruppo Madonna - Bambino, e nella sensibilità di trattare il gioco di ombra e luce. Padre Felice Zuccoli, predicatore padovano, teologo e professore universitario, ebbe una parte insigne nella miracolosa vicenda durante la peste che nel 1576 aveva colpito la città. Rispetto al dipinto con la *Madonna appare al Capitano Luigi Zorzi* realizzata da Bissoni, la critica nota una certa differenza di stile e si ipotizza che il ciclo iniziato da Dario sia rimasto interrotto per la morte improvvisa del pittore, e che Bissoni nel 1619 abbia provveduto a completare l'opera (GASPAROTTO, 1955).

### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 255; ROSSETTI, 1780, p. 112; BRANDOLESE, 1795, p. 188; MOSCHINI, 1817, p. 55; GASPAROTTO, 1955, pp. 202-203



**28.** *La Madonna appare a padre Felice Zuccoli*, Chiesa di Santa Maria del Carmine,  
Padova

## 29. *Affreschi*

Cappella della Purificazione della Vergine, Chiesa di S. Gaetano, Padova

*San Gerolamo*

*Sant'Agostino*

*San Gregorio Magno*

*Sant'Ambrogio*

Gli affreschi sono collocati nei pennacchi sotto le cupoline della Cappella minore, che si apre sull'aula della Chiesa dei SS. Simone e Giuda, detta di San Gaetano.

Negli affreschi ospitati in questa cappella, collocata a sinistra e dedicata alla Purificazione della Vergine, vengono raffigurati i *Dottori della Chiesa*: Gerolamo, Agostino, Gregorio Magno, Ambrogio. Essi sono dipinti con il libro aperto o chiuso in mano, Sant'Agostino viene rappresentato con la mitra e il pastorale, San Gerolamo è ritratto nell'atto di battersi il petto e viene affiancato dal teschio e dal leone, Sant'Ambrogio viene rappresentato in abiti episcopali e con il flagello nella mano sinistra, mentre San Gregorio Magno è ritratto in abiti papali, con la croce astila e la colomba ispiratrice, nella mano sinistra regge invece una mappa, che secondo Conte (2009) rievoca l'oggetto con cui i magistrati romani davano inizio alle corse circensi.

Gli affreschi, non sono menzionati nè da fonti contemporanee alla loro realizzazione, non si trova infatti alcun accenno nè in Rossetti o Brandolese o Moschini, nè da studi più recenti, e sono stati per la prima volta attribuiti in via ipotetica, alla mano di Dario Varotari da Alessandra Pattanaro (1995).

La studiosa suggerisce di identificare in Varotari l'autore dei pennacchi sulla base del confronto tra la materia pittorica e lo stile ancora tardo-cinquecentesco delle tele, estranei all'atmosfera di sapore naturalistico delle altre opere che arredano le pareti di entrambe le cappelle (PATTANARO, 1995); a supporto della propria attribuzione porta come oggetto di confronto gli affreschi eseguiti per la Scuola di Santa Maria della Carità di Padova, opera certa del pittore.

In particolare, le figure degli Apostoli presenti nella scena dell'*Assunzione* (fig. 6.13), con le guance scavate e gli occhi affossati, testimoniano una rilevante somiglianza con il *S. Gerolamo* e il *S. Agostino* dei pennacchi qui esaminati.

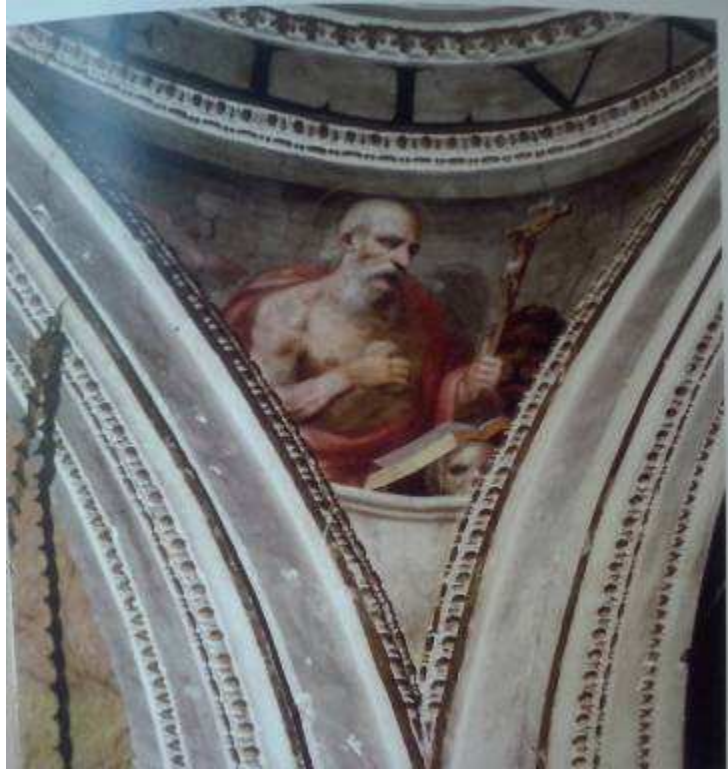
Anche per la Cappella della Trasfigurazione, collocata a sinistra e decorata sui pennacchi con le Virtù Teologali, la Fede con Croce e Calice, la Speranza con l'ancora e la Carità con i bambini, la Pattanaro ipotizza l'intervento di Varotari, leggibile tuttavia solamente dallo studio della soluzione compositiva adottata, dal momento che le ridipinture cui sono stati oggetto questi ultimi affreschi attorno al 1906, peraltro necessarie dato le condizioni precarie in cui versavano le opere, non consentono di identificare in modo certo la mano del maestro.

Ipotizzando opera di Dario Varotari in collaborazione con Antonio Aliense anche gli affreschi realizzati per l'appartamento abbaziale a Santa Maria Assunta di Praglia, la Pattanaro propone di accostare la figura della *Fede* della Chiesa di San Gaetano, con la *Fede* dipinta per Praglia.

La datazione proposta oscilla tra il 1584, termine post quem per l'erezione delle fondamenta della nuova chiesa, e il 1586, data di consacrazione del nuovo tempio. Dal momento che le due cappelle laterali potevano già essere allestite una prima volta nel 1586, poiché già previste nella pianta di San Gaetano pubblicata dallo Scamozzi incaricato della ricostruzione della chiesa dai padri teatini, Pattanaro colloca quindi la realizzazione degli affreschi prima dell'addobbo delle cappelle che li ospitano.

#### BIBLIOGRAFIA

PATTANARO, 1995, pp. 198-202; CONTE, 2009, pp. 69-72



**29.1** *San Gerolamo e Sant'Agostino, Cappella della Purificazione della Vergine, Chiesa di S. Gaetano, Padova*





**29.2** *San Gregorio Magno e Sant'Ambrogio*, Cappella della Purificazione della Vergine, Chiesa di S. Gaetano, Padova

### 30. *Cristo deposto dalla croce*

Arcone trionfale, Cappella maggiore, Chiesa di S. Gaetano, Padova

Tela, cm 200 x 300

Collocato entro una cornice a stucco, sopra l'arco trionfale all'interno della Chiesa di San Gaetano a Padova, questo affresco emerse in modo casuale durante alcuni lavori di pulitura degli intonaci.

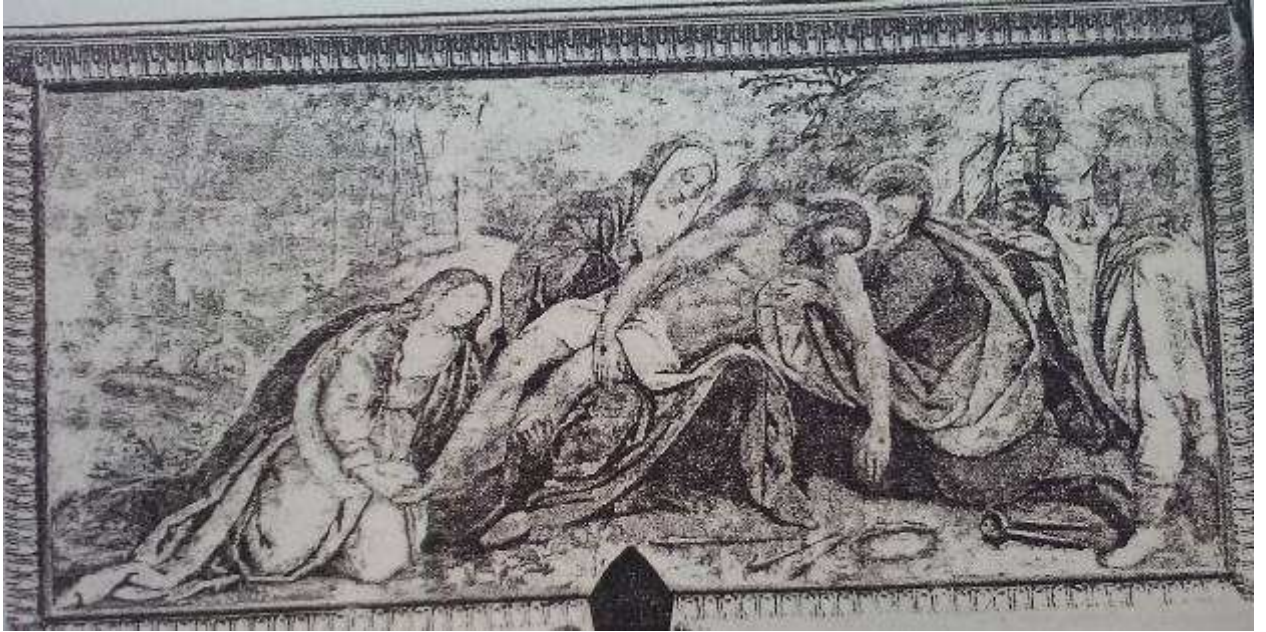
Purtroppo non si possiedono notizie che permettano un'identificazione certa, dal momento che nelle fonti locali non si trova alcun accenno all'opera.

Coperta da una tela di soggetto e formato simili che Arslan (1936) riferisce ad Alessandro Maganza, al momento del suo rinvenimento Glauco Benito Tiozzo la assegna in via dubitativa a Girolamo del Santo.

Alessandra Pattanaro (1995) respinge totalmente tale attribuzione poiché dell'artista si hanno notizie dal 1509 al 1561, tempi che non coincidono con le date di costruzione dell'edificio, avvenuta tra il 1584 e il 1586. Molto prudentemente, per prima la studiosa avanza la proposta di attribuire la tela a Dario Varotari o collocarla comunque in ambito varotariano, sulla base dell'analisi stilistica. Emergono infatti dal dipinto la rigidità formale nel trattare la figura di Cristo e la grossolanità nella resa delle figure, specie Nicodemo, soggette ad una presa di scorcio non accurata. A supporto dell'ipotesi attributiva Pattanaro propone il confronto tra la figura del Cristo presente nell'affresco in esame e il Cristo nell'*Ecce Homo tra angeli, San Giorgio, San Girolamo e il donatore Battista Pozzio con la moglie* (fig. 8) di Dario per la Chiesa di Sant'Egidio, oggi ai Musei Civici di Padova (PATTANARO, 1995).

#### BIBLIOGRAFIA

ARSLAN, 1936, p. 109; PATTANARO, 1995, p. 203



30. *Cristo deposto dalla croce*, Cappella maggiore, Chiesa di S. Gaetano, Padova

### 31. *Pietà tra due angeli*

Sacrestia piccola, Chiesa di San Gaetano, Padova

L'affresco è collocato in una rientranza a forma di lunetta ricavata entro il muro di confine con vicolo San Gaetano, in un locale adiacente all'attuale Sacrestia.

Non vi è letteratura artistica precedente che riguardi tale opera e Alessandra Pattanaro (1995) per prima lo assegna in via ipotetica alla mano di Dario Varotari.

La studiosa lo avvicina per la somiglianza compositiva e tematica alla versione della *Pietà* (fig. 28), eseguita per la Chiesa di San Nicolò a Padova, e da lei attribuita al medesimo pittore.

Il dipinto si può collocare cronologicamente dopo il 1585-86 poiché la costruzione della Chiesa di San Gaetano può dirsi edificata solo entro tale termine (MANCINI, 1998).

#### BIBLIOGRAFIA

PATTANARO, 1995, p. 204; MANCINI, 1988, p. 630



**31.** *Pietà tra due angeli*, Sacrestia, Chiesa di San Gaetano, Padova

### 32. *Pietà tra due angeli*

Navata destra, Cappella della Carità, Chiesa di San Nicolò, Padova

Tela, cm 285 x 138

*Documenti:* fatti relativi alla distruzione dell'altare: Archivio di Stato di Padova, Scuola di Santa Maria della Carità

Arslan classifica questa *Pietà* come "notevole opera, forse prossima a Dario Varotari" (ARSLAN, 1936). L'attribuzione formulata risulta molto cauta dal momento che non si trovano riferimenti al dipinto nè in Brandolese nè in altre fonti padovane contemporanee. Ferrari (1734) la cita in chiesa come opera di Palma il Giovane e Fantelli ipotizza che si tratti probabilmente del "dipinto indicato da Arslan come opera di Dario Varotari" (FANTELLI, 1987); più in generale invece viene segnalato dagli studiosi come opera veneta della fine del XVIII secolo (CHECCHI-GAUDENZIO-GROSSATO, 1961).

La Pattanaro (1995) e Mancini (1998), che invece riconoscono in Dario l'autore di quest'opera, datano la tela al 1580, sia per ragioni stilistiche che documentarie. L'incarico a Varotari di dipingere la pala, che Mancini dice sopravvissuta alla distruzione dell'altare in base ai documenti presenti nell'Archivio della Scuola della Carità, viene ipotizzato sulla base di alcuni pagamenti destinati al pittore, annotati nei libri spese della Confraternita della Scuola di Santa Maria della Carità, che lo vedono attivo appunto nella Chiesa di San Nicolò nel corso del 1580 (ROGNINI, 1974-75; PATTANARO, 1995; MANCINI, 1998).

La Pattanaro basa l'attribuzione proposta sulle somiglianze con un'altra opera assegnata al pittore: la decorazione delle ante d'organo nella Chiesa di Santa Maria del Carmine del Carmine di Padova (cat. 7). Si sottolinea in particolare la somiglianza tra l'Angelo e la Vergine Annunciata con gli angeli che reggono il corpo di Cristo, e con l'Addolorata della pala in esame.

La Pattanaro inoltre mette in connessione l'opera con alcune tele di Veronese quali il *Cristo sostenuto da angeli* di Ottawa, il *Cristo sostenuto dalla Vergine e da un angelo* di Leningrado, simili soprattutto nei particolari delle gambe di Cristo

incrociate e nella soluzione della veste sollevata a scosprire le ginocchia dell'angelo, ed infine il *Cristo sostenuto da angeli* nella parte superiore della pala di San Giuliano a Venezia, opere collocabili alla stessa altezza cronologica (PATTANARO, 1995).

Mancini oltre a riconoscere l'influenza di Veronese e i legami con alcune tele del maestro già evidenziati da Pattanaro, dice la tela ibridata con una fonte sempre veronese: la stampa con la *Deposizione* di Battista del Moro (MANCINI, 1998). Si nota inoltre come Dario scelga di utilizzare tinte più severe e cupe, forse influenzato da testi veronesiani ad ambientazione crepuscolare.

#### BIBLIOGRAFIA

FERRARI, 1734; ARSLAN, 1936, p. 141; CHECCHI-GAUDENZIO-GROSSATO, 1961, p. 283; ROGNINI, 1975-75, p. 21; FANTELLI, 1987, p. 221; PATTANARO, 1995, p. 204, 206; MANCINI, 1998, p. 628



32. *Pietà tra due angeli*, Cappella della Carità, Chiesa di San Nicolò, Padova



**33. Allegorie (*Allegoria dell'Architettura, Allegoria del Tempo, Allegoria della Fortezza, Allegoria della Vanità*)**

Palazzo Corner della Cà Grande, Sala delle Riunioni, Venezia

Tele, cm 96 x 170

1580

*Documenti:* Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, *Inventario Sestiere di San Marco* (1892-93), pp. 262-264, n. 77.

*Restsuri:* Marin, 1990; 1999-2004

Le quattro tele che raffigurano rispettivamente *l'Allegoria dell'Architettura*, *l'Allegoria del Tempo* (fig. 33.1), *l'Allegoria della Fortezza*, *l'Allegoria della Vanità* (fig. 33.2), vengono per la prima volta attribuite a Varotari da Ettore Merkel (1997).

La vicinanza evidente del pittore con lo stile di Paolo Veronese, soprattutto per l'alta qualità e l'originalità dell'invenzione, derivata dai paesaggi con rovine architettoniche presi dagli esempi di Villa Barbaro a Maser, insieme a modelli derivati da Tiziano e da Campagnola, hanno spinto lo studioso ad attribuire l'opera alla mano del maestro.

Le quattro tele, ideate originariamente come sopraporte, sono custodite dal 1933 a parete entro cornici a stucco nella Sala delle Riunioni della provincia di Venezia a Palazzo Corner della Ca' Granda, date in deposito dall'allora Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Venezia. Esse sono tuttavia indicate come provenienti da Palazzo Ducale, a quel tempo situate nel deposito dei Cattaveri, da un inventario redatto verso la fine del 1892-93 dalla Soprintendenza veneziana. Il documento le riferiva in via ipotetica alla "scuola di Paolo".

Con la pulitura delle superfici pittoriche ormai alterate, avvenuta grazie ai recenti restauri, che hanno contribuito a renderle più leggibili e giudicabili dal punto di vista iconografico-artistico, si è potuta confermare e riscoprire la gamma dei colori originali.

È riemersa inoltre nel dipinto con *l'Allegoria del Tempo* la data "1580", unico elemento decifrabile di un'iscrizione corsiva visibile sulle pagine di un volume aperto che si trova all'estrema sinistra del dipinto.

Merkel propone di inserire le tele all'interno di una serie più numerosa di dipinti, quasi una sorta di ciclo pittorico più ampio, all'interno di Palazzo Ducale, realizzate comunque con l'aiuto di autori diversi (MERKEL, 1993).

Si suggerisce come punto di partenza, soprattutto per la realizzazione dettagliata delle anatomie delle figure maschili, lo studio di Varotari delle tavole anatomiche di Andrea Vesalio uscite a Venezia nel 1555, probabilmente note al pittore grazie all'amicizia con Girolamo Fabrici d'Acquapendente, documentata in un passo della biografia di Varotari scritta da Ridolfi (1648).

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 91; MERKEL, 1993, p. 111; MERKEL, 1997, p. 43



**33.1** *Allegoria dell'Architettura e Allegoria del Tempo*, Palazzo Corner della Cà Grande, Sala delle Riunioni, Venezia



33.2 *Allegoria della Fortezza e Allegoria della Vanità*, Palazzo Corner della Cà Grande, Sala delle Riunioni, Venezia

### 34. *Incoronazione di Santa Chiara*

Altare maggiore, badessa del Convento di Santa Chiara, Padova; Parrocchiale di Aviano, Pordenone

Olio su tela, cm 510 x 300

*Restauri*: Fantini 1843; Lazzarin 1968

L'opera, era originariamente collocata sull'Altare maggiore del convento di Santa Chiara a Padova, ma in seguito alla demolizione dell'edificio, venne spostata, nel Settembre 1843, dopo la concessione dal Magistrato incaricato dei beni ecclesiastici passati al Demanio, nella Pieve di San Zenone ad Aviano dove si trova tuttora in deposito. ( DE NICOLÒ SALMAZO, 1973; GANZER, 1987).

La prima fonte a menzionare la tela è Rossetti: "la tavola dell'altare maggiore colla Natività del Bambino Gesù adorato da pastori e al di sopra l'Eterno Padre, e Gesù Cristo, che pone una corona in capo ad una Santa, e la Beata Vergine incoronata, con alcuni angeli è di Dario Varotari" (ROSSETTI, 1780).

La pala è ricordata e descritta come opera di Dario Varotari anche da Pietro Brandolese che aggiunge che "...è ben dispiacevole che questa pittura resti ora per la maggior parte celata da un Tabernacolo eretto negli anni andati..." (BRANDOLESE, 1795). Allo stesso modo veniva restituita agli elenchi di Pietro Edwards che durante il periodo napoleonico fu il massimo protagonista della politica dei beni artistici nel Veneto. Nel 1806 fu incaricato dalla Corona di riunire in un apposito depository a Venezia tutti i dipinti più pregevoli appartenenti alle corporazioni religiose delle province venete, ai fini di formare un'importante galleria nazionale, mentre "tutti gli altri non accettevoli al fin contemplato" vennero lasciati al demanio. Il risultato delle sue scelte fu da lui stesso riportato in un elenco, nel quale sono registrati con precisa indicazione di provenienza, autore, soggetto, materiale, e misure tutti i dipinti scelti per la Corona e con indicazione numerica quelli lasciati al demanio.

Ganzer (1987) e Mancini avvicinano l'opera allo stile di Paolo Veronese: Mancini in particolare nota la affinità di Dario al maestro, non solo per la soluzione compositiva adottata nella complessa macchina ascendente o gli angeli a grappolo,

ma soprattutto per la sua adesione al decorativismo cromatico: "tinte schiarite e sfavillanti con tocchi di sfarzo sulle stoffe damascate e sui broccati ricchi di marezzature e vibrazioni timbriche" (MANCINI, 1998).

Ganzer avvicina l'opera ad altri lavori di Dario quali *l'Ecce Homo* (fig. 8) e la *Natività della Vergine* (fig. 5) realizzata per l'Abbazia di Praglia, a supporto della propria attribuzione.

Per la datazione Ganzer propone la fine degli anni ottanta del Cinquecento (GANZER, 1987), mentre Mancini suggerisce di collocare la realizzazione dell'opera attorno alla metà degli anni ottanta, nello stesso periodo in cui avviene l'operazione di rinnovamento e abbellimento dell'arredo decorativo della Chiesa di Santa Chiara.

#### BIBLIOGRAFIA

ROSSETTI, 1780, p. 115; BRANDOLESE, 1795, p. 70; DE NICOLÒ SALMAZO, 1973, pp. 63-103; GANZER, 1978, p. 92, n. 1; MANCINI, 1998, p. 629



34. *Incoronazione di Santa Chiara*, Parrocchiale di Aviano, Pordenone

### 35. *Battesimo di Cristo*

Chiesa di San Giovanni del Tempio, Venezia; 1834, Duomo di Ceneda, Treviso

Olio su tela, cm 350 x 170

Il dipinto è ricordato per la prima volta da Ridolfi che narra come Dario "dipinse similmente in San Giouanni del Tempio, detto de' Furlani, la pala del Battesimo di Christo con Angeli che le tengono le vestimenta" (RIDOLFI, 1648).

Anche in Sansovino-Martinoni (1663) viene citata la pala nella Chiesa di San Giovanni del Tempio e si aggiunge che Varotari lavorò "molto diligentemente" all'opera.

Boschini (1674), Zanetti (1771), e Domenico Martinelli (1705), ricordano il dipinto nella stessa sede già indicata da Ridolfi, e più nel dettaglio lo descrivono come la "tavola ultima a sinistra nell'uscir di chiesa", Zanetti aggiunge inoltre che "si vede in quella tavola che Dario aveva studiato nelle stesse scuole in cui aveva studiato Paolo Veronese" (ZANETTI, 1771).

Il dipinto al contrario è stato menzionato come opera perduta da Von Hadeln, mentre Maschietto (1951) contribuì a rendere note le informazioni desunte dal verbale di consegna, e il conservatore Bernardino Corniani degli Algarotti nel 1838 aggiunse che l'opera "con rimarchevoli difetti nel disegno...si crede però non abbia diritto di entrare in un sacrario di cose scelte" (SPIAZZI, 1983).

La pala, recentemente restaurata per opera di Lareco, proviene dalla Chiesa veneziana di San Giovanni del Tempio o dei Furlani, di proprietà del demanio, è stata deposta a Treviso nel 1834 dalla Soprintendenza nel Duomo di Ceneda.

Le dimensioni attuali dell'opera sono la conseguenza di una riduzione della tela avvenuta nel corso dei restauri, per poterla più facilmente inserire entro la cornice marmorea, mentre le dimensioni originarie erano più notevoli (circa 460 x 280 cm.).

Lionello Puppi (1998) la definisce un'opera non proprio giovanile e Anna Maria Spiazzi accosta il dipinto in esame all'omonima pala della Chiesa del Redentore firmata "Heredes Pauli", sottolineando come nella composizione del dipinto e nel gruppo degli angeli in alto sembri riaffiorare la formazione di impronta veronese



di Dario Varotari, di cui già Ridolfi faceva cenno, senza mancare di notare che tuttavia l'artista si rifà anche a Tintoretto, in particolare nel ripiegarsi rigido delle vesti e nell'uso delle lumeggiature (SPIAZZI, 1983).

Alcuni spunti possibili si possono far derivare da Domenico Campagnola, in particolare dalla tela con la *Flagellazione di Cristo*, ai Musei Civici di Pavia, da Lambert Sustris, nel momento in cui Varotari deve realizzare la torsione del corpo di Cristo, le mani, e l'alternarsi molle delle gambe (SPIAZZI, 1983) e da Pietro Damini, il cui dipinto di medesimo soggetto è molto simile nella figura di Cristo alla tela in esame.

Concordanze stilistiche vengono ravvisate con la pala raffigurante *l'Ecce Homo tra angeli, San Giorgio, San Girolamo e il donatore Battista Pozzio con la moglie* (fig. 8) proveniente dalla Chiesa di Sant'Egidio a Padova e ora in deposito presso i Musei Civici (SPIAZZI, 1983), e per le evidenti affinità si può collocare cronologicamente vicino a tale pala, datata 1591 (SPIAZZI, 1988).

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 90; SANSOVINO-MARTINONI, 1663, p. 47; BOSCHINI, 1674, p. 36; MARTINELLI, 1705, p. 233; ZANETTI, 1771, p. 365; MASCHIETTO, 1951, p. 76; SPIAZZI, 1983, p. 98; SPIAZZI, 1988, p. 16; PUPPI, 1998, p. 16



35. *Battesimo di Cristo*, Duomo di Ceneda, Treviso Dario Varotari e Antonio Aliense

### 36. *Natività della Vergine con il ritratto di Francesco Bettini*

Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Padova

1590

*Iscrizione:* FRANCISCV BETTINV FIERI IVSSIT HOC HOPVS AD HONOREM DEI ANNO SALVTIS MDLXXXX

La Chiesa di Santa Maria dell Grazie, che dopo il 1817 divenne proprietà degli Orfanotrofi riuniti, è chiusa al culto e venne adibita a sala per conferenze e spettacoli.

Le fonti antiche, a partire Ridolfi che indica semplicemente la presenza di una pala nella Chiesa, indicandola come opera di Dario (RIDOLFI, 1648), Brandolese, De Lazara (DE NICOLÒ SALMAZO, 1973), Moschini (1817) identificano il soggetto del dipinto con la *Natività della Vergine con il ritratto di Francesco Bettini* e la indicano come collocata nel secondo altare della Chiesa, riconoscendone inoltre lo stato precario. La pala risulta inoltre pesantemente ridipinta nella parte inferiore. Nella tela sono visibili la data di realizzazione, il 1590, e l'iscrizione: FRANCISCV BETTINV FIERI IVSSIT HOC HOPVS AD HONOREM DEI ANNO SALVTIS MDLXXXX

In quest'opera in cui sono evidenti gli influssi derivati dallo stile di Zelotti, Varotari ripropone lo schema già adottato in altre pale, che presentano uno o più donatori ritratti in basso, come ad esempio la pala con l'*Ecce Homo tra angeli, San Giorgio, San Girolamo e il donatore Battista Pozzio con la moglie*, realizzata per la Chiesa di sant'Egidio e ora ai Musei Civici di Padova.

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 88; BRANDOLESE, 1795, p. 108; MOSCHINI, 1817, p. 139; GROSSATO, 1961, p. 653; DE NICOLÒ SALMAZO, 1973, p. 79; PATTANARO, 1991, p. 234, n. 157

### 37. *Affreschi*

Stanze della Musica e della Poesia, Ridotto Morosini-Mocenigo, Murano, Venezia

Per i tardo-cinquecenteschi affreschi del Casino Morosini-Mocenigo a Murano non sono presenti testimonianze storiografiche o archivistiche contemporanee o posteriori alla realizzazione dell'opera. Le tre stanze, della Musica, dell'Amore e della Poesia, sono descritte in modo accurato da Zanetti: esse "offrono nei soffitti ben condotti affreschi...rappresentanti fatti di mitologia e di storia sacra. 1) Stanza della Musica: intorno al soffitto figura una loggia di ordine ionico con colonne spirali. Nei dodici spazi fra gli intercolumni v'anno dodici mezze figure di uomini e donne, nel mezzo...Apollo circondato dalle muse ciascuna delle quali sta in atto di toccare un musicale strumento. 2) Stanza della Poesia: una loggia di ordine composito corre intorno al soffitto...tra i dodici intercolumni si offrono sedici mezze figure di poeti che tengono in mano il proprio vaso con cui attingere all'onda del fonte vicino, mancando esse vase ai vati ebrei ispirati dal cielo. Sotto ciascuna figura il pittore à segnato il nome; sono ritratti al naturale Ariosto, Guarini, Petrarca e Tasso. 3) Stanza dell'Amore: vi si vede un'altra loggia...Fra gli intercolumni si offrono dodici figure rappresentanti Bacco, Marte, Pane, Apollo, Saturno, Mercurio, Venere, Nettuno, Teti, Vulcano, Giove, Leda. Gli amatori dell'arte, che lodarono quegli affreschi per il loro vago colorito, l'aggradevole architettura e la bella prospettiva, li dissero operati da pennelli vari" (ZANETTI, 1866).

Le vicende attributive sono oscillate, in passato, tra un generico riferimento alla Scuola di Paolo Veronese così come indicato da Paoletti (1837) e un più puntuale riconoscimento del pennello di "Brazzaco, pittore quasi ignoto". In particolare Moschini, per primo suggerisce per l'opera, il nome di Giovan Battista Ponchino (detto Brazzaco): "i tre ampi soffitti dipinti a fresco, che si eseguirono sulle vie del gran Paolo Veronese, e che in gran parte ricordano il pennello del Brazzaco" (MOSCHINI, 1815). Zanetti, oltre a descrivere in modo più accurato l'addobbo delle tre stanze affrescate, riprende l'attribuzione già indicata dall'abate Moschini e, per la decorazione dell'ultima stanza, ripropone ancora una volta il nome di Brazzaco, identificando comunque la maniera di Paolo Veronese negli affreschi del soffitto

(ZANETTI, 1869). Wolters in tempi più recenti, non affronta il problema attributivo e assegna la decorazione alla mano di autore ignoto, collocandola intorno agli anni 1560 - 1580 (WOLTERS, 1966).

Emanuela Zucchetta, in un contributo più recente, diverge dalla linea attributiva sopra esposta e sostiene l'infondatezza dell'attribuzione a Ponchino: basandosi sulla data di morte dell'artista, avvenuta nel 1570, ritiene sia improbabile l'intervento del pittore in questo ambiente poiché i dati documentari situano inevitabilmente la costruzione del Casino tra il 1592 e il 1617 (ZUCCHETTA, 1995). La studiosa per prima e per la prima volta chiama in causa il nome di Dario Varotari, affidandogli in via dubitativa una parte dell'esecuzione degli affreschi, facendo leva sulle analogie di ordine compositivo e stilistico tra alcuni particolari dei dipinti in questione, e i pochi cicli affrescati superstiti dell'artista. La Zucchetta ritiene di poter attribuire a Dario sia l'elaborazione generale della decorazione, ma anche l'esecuzione degli affreschi della Stanza della Musica e della Poesia, e le architetture dipinte di queste prime stanze. Tuttavia crede si possa ravvisare anche l'intervento di Antonio Vasilacchi detto Aliense, al quale spetta probabilmente la decorazione della terza Stanza, tenendo conto comunque di un suo possibile intervento anche nelle precedenti.

La Zucchetta giustifica l'attribuzione a Varotari delle architetture entro le quali sono inseriti i personaggi, sulla base delle analogie che emergono dal confronto con la prospettiva del loggiato dorico dipinta nello sfondo della tela dipinta per il Palazzo del Podestà di Padova e ora al Museo Civico (fig. 1).

Emerge inoltre la somiglianza stilistica tra le muse muranesi dipinte nella Sala della Musica, in particolare la figura in atto di suonare la tromba, e la scena rappresentante *Il Tempo e la Virtù che scacciano il Vizio* (fig. 21.6), al centro del soffitto della Camera delle Ville, a Villa Emo Capodilista a Montecchia, attribuita a partire da Ridolfi (1648) a Dario. La stessa somiglianza è evidenziata dal confronto con la *Fortezza* (fig. 21.7), allegoria posta in uno dei quattro archi incastonati nel cornicione a finti stucchi della medesima villa (ZUCCHETTA, 1995).

La gestualità dei personaggi, che viene definita di stampo manieristico, e la resa delle pieghe delle vesti, ricordano anche le Storie romane delle logge superiori della Villa, o ancora la tela con *La Lega Santa tra Pio V, Filippo II e il Doge Alvise*

*Mocenigo* (fig. 1), mentre i volti dai nasi affilati, rigidi, ben disegnati, dalle labbra serrate, dalle orecchie modellate tra i riccioli morbidi, un'identica pettinatura raccolta sulla nuca, richiamano la tela con *Santo Stefano giudicato* (fig. 43) eseguita da Dario per l'Abbazia di Santa Maria di Praglia. Dipinto che richiama anche la figura senile dalla lunga e luminosa barba bianca e dal naso lungo e ben disegnato dipinta nella Stanza della Poesia del Casino Mocenigo. Ma è soprattutto il ciclo affrescato della Sala Capitolare della Scuola di Santa Maria della Carità di Padova, ad essere considerato una sorta di *trait-d'union*, sul quale Zucchetta si basa per assegnare almeno in via ipotetica, l'opera muranese a Dario Varotari (ZUCCHETTA, 1995).

Alcuni volti barbuti dei vecchi personaggi sacerdotali nel ciclo padovano vengono riproposti, seppur con leggere varianti, per raffigurare diversi poeti nel Casino Mocenigo. In particolare sono lievi le differenze che corrono tra il personaggio alla destra di Gioacchino dal rigido e alto colletto bianco, nella scena con *Gioacchino scacciato dal tempio* (fig. 6.2), e il poeta Tasso del ciclo muranese, nella seconda stanza, illuminato anch'esso dal bianco della camicia.

Infine l'analisi delle tonalità cromatiche utilizzate, la personale tonalità di verde adottata dal pittore, che caratterizza le figure dei poeti della seconda stanza, fornisce un punto d'appoggio per l'attribuzione.

Una possibile influenza di Tintoretto traspare nel modo di impiegare le lumeggiature nelle pieghe degli abiti, e nell'incurimento della tavolozza muranese rispetto agli affreschi di Villa Emo Capodilista a Montecchia.

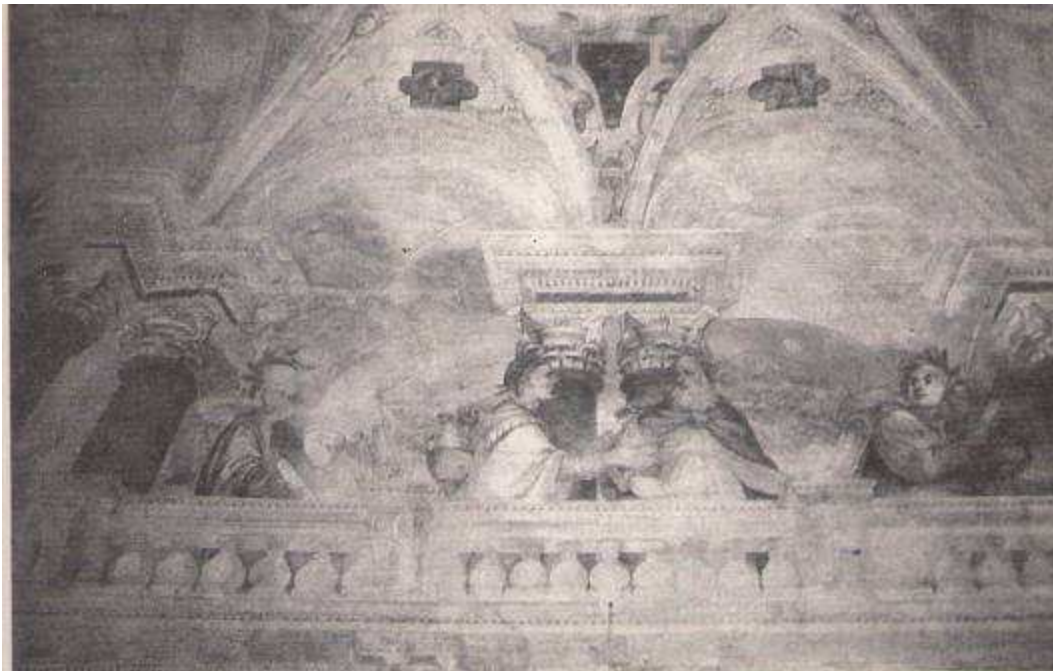
Per la datazione degli affreschi realizzati da Dario la studiosa propone in via ipotetica gli anni 1593-95, fornendo a supporto la presenza di Battista Guarini tra i poeti muranesi. La sua opera infatti, il *Pastor Fido*, venne pubblicata a Venezia nel 1590, per cui può essere preso quale termine post quem per la datazione dell'opera; fra i poeti è raffigurato anche Tasso, più volte presente a Padova e Venezia (ZUCCHETTA, 1995).

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 89; MOSCHINI, 1815, II, pp. 407-409; PAOLETTI, 1837, vol. I, p. 138; ZANETTI, 1866, pp. 50-52; ZANETTI, 1869, pp. 67-68; WOLTERS, 1966, III, p. 30; ZUCCHETTA, 1995, pp. 63-65



37.1 Ridotto Morosino-Mocenigo, Murano, Sala della Poesia

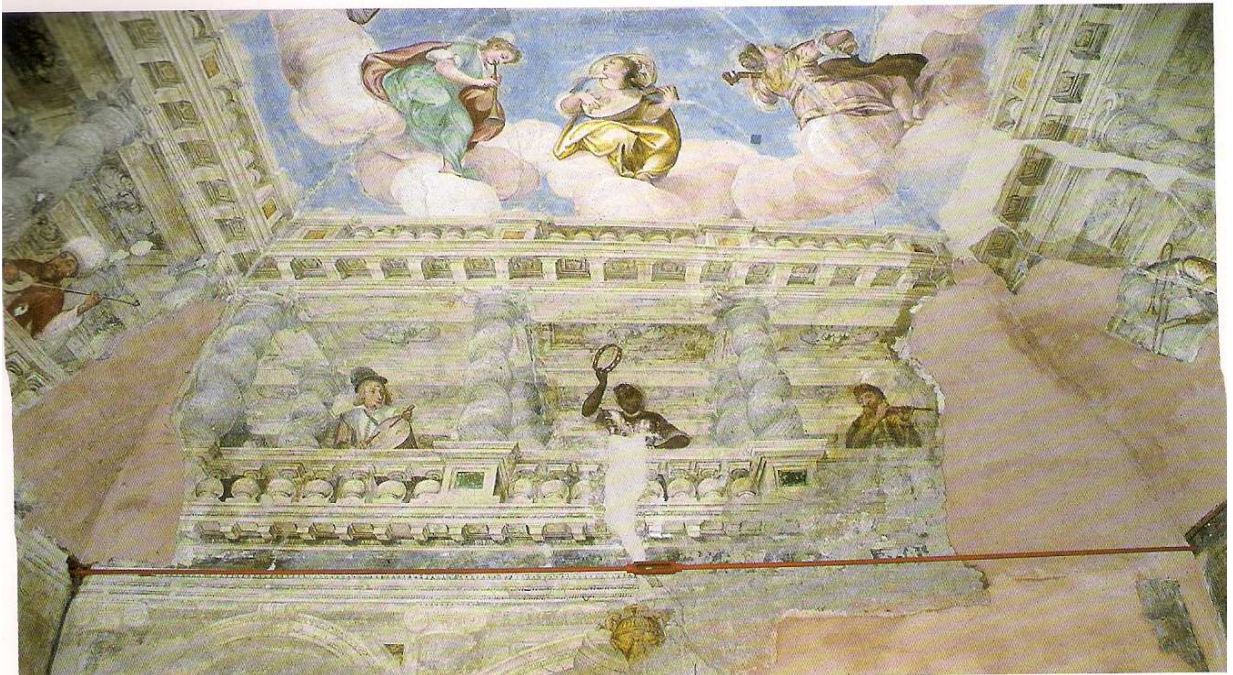


37.2 Ridotto Morosino-Mocenigo, Murano, Sala della Poesia





37.3 Ridotto Morosino-Mocenigo, Murano, Sala della Poesia, particolare



37.4 Ridotto Morosini-Mocenigo, Sala della Musica



37.5 Ridotto Morosini-Mocenigo, Sala della Musica, particolari

### 38. Dario Varotari e aiuti

*Affreschi*, Loggia di Villa Secco, Dondi dall'Orologio, Zasio, Bassi Rathgeb  
Abano Terme, Padova

Per gli affreschi collocati nel portico di Villa Secco Dondi dall'Orologio, Zasio, Bassi Rathgeb ad Abano Terme, non si conosce una letteratura artistica passata nè sono presenti documenti a riguardo; nonostante il cattivo stato di conservazione del ciclo, per prima Emanuela Zucchetta ritiene di poter attribuire gli affreschi a Dario Varotari e ai suoi collaboratori. I temi illustrati, musicisti inseriti in strutture architettoniche, oltre che lo stile adottato, le tipologie dei personaggi e alcuni dettagli del loro abbigliamento, come il particolare delle maniche "a palloncino" delle vesti, hanno portato la studiosa a cogliere diverse affinità e analogie tra gli affreschi in esame e quelli presenti in alcune stanze del Ridotto Morosini-Mocenigo a Murano, attribuito da lei stessa a Varotari (ZUCCHETTA, 1995).

Inoltre l'inserzione di soggetti animali, elemento per cui il pittore a partire da Ridolfi (1648) viene molto apprezzato, richiama in alcune parti la decorazione eseguita a Villa Emo Capodilista da Dario. Tenendo conto della data di costruzione della Villa, la Zucchetta propone come possibile datazione gli anni 1593-95, ritenendo comunque questi ultimi affreschi anteriori a quelli realizzati per il Ridotto Morosini-Mocenigo a Murano, soprattutto per la loro minore complessità formale, da sembrare quasi una sorta di "prova generale" (ZUCCHETTA, 1995). La datazione proposta per i due edifici consentirebbe di colmare le lacune nelle attuali conoscenze sulle opere di Varotari tra il 1591, data in cui dipinge per la Chiesa di S. Egidio la tela con *Ecce Homo tra angeli, San Giorgio, San Girolamo e il donatore Battista Pozzio* (fig. 8) e il 20 marzo 1596, momento in cui si accorda con i fratelli Guidotti per rinnovare l'Altare e realizzare la pala di Santa libera, per la loro Cappella nella Chiesa di Santa Maria del Carmine a Padova.

Come la Zucchetta anche Fantelli vede in Villa Zasio la presenza di un collaboratore di Dario, in particolare riconosce la mano di Antonio Aliense, nella "scrittura più morbida e sciolta" di alcune figure (ad esempio nei guerrieri ai lati della porta principale) (FANTELLI, 2007). La data di realizzazione del ciclo presente nella

loggia, proposta da Fantelli è posteriore al 1576. E' lo stemma della famiglia Secco conservato tra i fornicati aperti dalla parete d'ingresso a fornire un termine per la datazione dell'opera: nel 1566 Giovanni Antonio Secco aveva acquistato i beni sui quali nel 1576 l'edificio era completato.

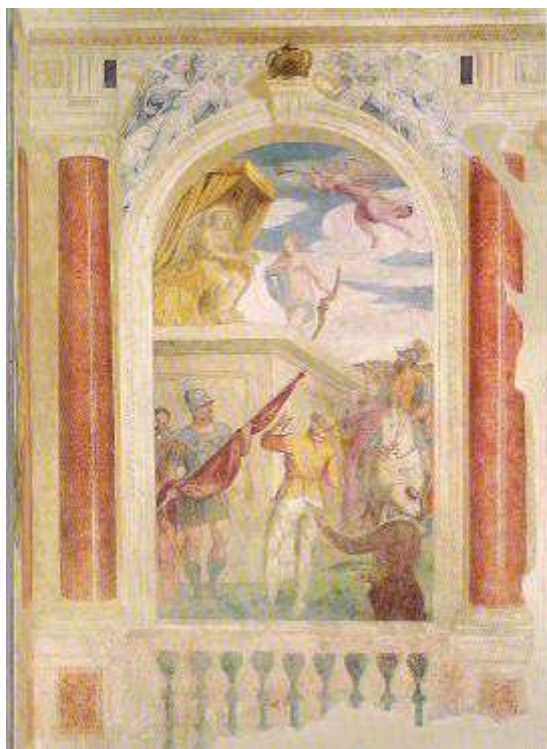
La decorazione di cui Fantelli fornisce un'accurata descrizione e una personale interpretazione, è organizzata su due livelli: nel primo vi è un loggiato con balaustra sostenente delle colonne in cui appaiono le figure di due guerrieri, e due figure allegoriche femminili; sugli estradossi dei fornicati laterali, a Est e a Ovest sono dipinte due scene allegoriche. Una ambientata in una veduta presenta una figura in atteggiamento mediativo che si affaccia verso l'interno della loggia, una figura femminile senza vesti che suona uno strumento a fiato e affianca un toro, tre personaggi maschili con compasso e astrolabio, e sullo sfondo un assalto a una fortezza. Nella seconda scena, ambientata in una struttura architettonica, un personaggio orientale rivolge lo strumento verso un piedistallo, ai piedi del quale è raffigurato un guerriero con bandiera, mentre un personaggio con testa barbata mostra alcuni strumenti. Al centro è una figura di popolano, a destra un cavaliere seguito da una folla di persone è in atto di entrare in scena. Sul piedistallo, una figura femminile ignuda con un giogo si inchina a una figura alata e raggiata con una cornucopia su un alto trono. In alto un genio suona la tromba. Fantelli interpreta il ciclo decorativo come contrapposizione di pace e guerra, di fama e gloria, di fortuna e virtù. Anche nel secondo livello di decorazione della loggia la musica vi fa da protagonista: diversi musicisti si affacciano verso la loggia; è la parte di decorazione più probabilmente vicina alla mano di Dario. Sul soffitto la decorazione è quasi del tutto scomparsa, rimane un frammento di una figura femminile. Dei due stemmi dipinti rimane solamente quello della famiglia Secco.

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 90; ZUCCHETTA, 1995, p. 65; FANTELLI, 2007, pp. 126-132



**3.1** Loggia di Villa Secco, Dondi dall'Orologio, Zasio, Bassi Rathgeb  
Abano Terme, Padova



**38.2** *Affreschi*, Loggia di Villa Secco, Dondi dall'Orologio, Zasio, Bassi Rathgeb  
Abano Terme, Padova



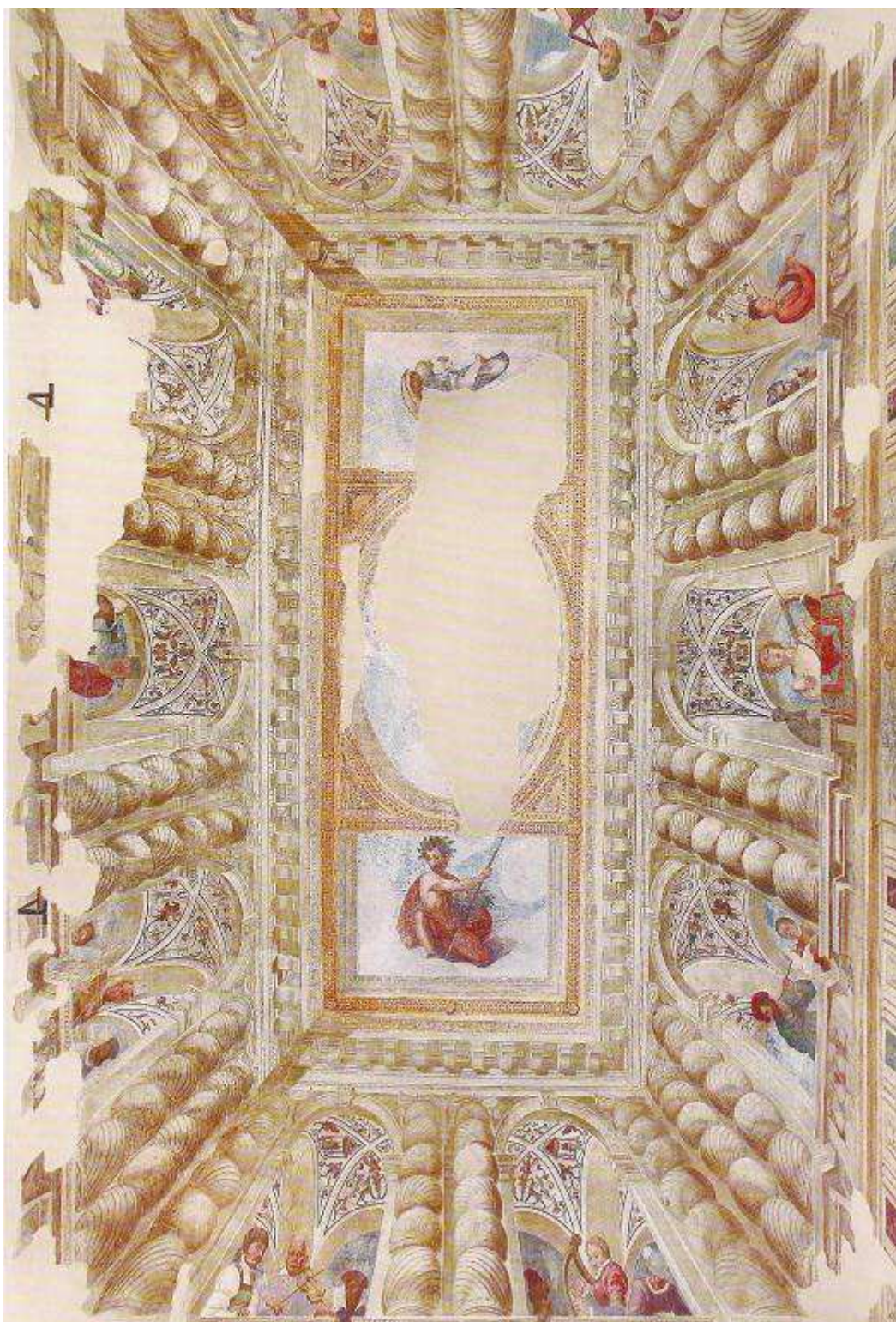
**38.3** *Affreschi*, Loggia di Villa Secco, Dondi dall'Orologio, Zasio, Bassi Rathgeb  
Abano Terme, Padova



**38.4** *Affreschi*, Loggia di Villa Secco, Dondi dall'Orologio, Zasio, Bassi Rathgeb  
Abano Terme, Padova



**38.5** *Affreschi*, Loggia di Villa Secco, Dondi dall'Orologio, Zasio, Bassi Rathgeb  
Abano Terme, Padova



38.6 Soffitto, Loggia di Villa Secco, Dondi dall'Orologio, Zasio, Bassi Rathgeb Abano Terme, Padova



### 39. *Annunciazione*

Treviso, collezione privata

Tela cm 100,5 x 122,5

Il dipinto, che si trova in collezione privata a Treviso, viene per la prima volta assegnato a Dario Varotari da Ettore Merkel (MERKEL, 1997) che la riconosce replica di formato maggiore di una piccola tela di Paolo passata in una vendita Sotheby's. Paolo Veronese nel corso della sua attività pittorica ha elaborato un grande numero di tele con il medesimo soggetto. Alcune di queste vennero indubbiamente eseguite e prodotte dalla bottega, ed è proprio in alcune di queste varianti che Merkel propone di riconoscere il ductus pittorico di Dario.

Lo studioso la riferisce all'artista per la rigorosa impostazione prospettica, e la pone a confronto con l'*Allegoria della Fortezza* (fig. 33.2) a Cà Corner della Cà Granda a Venezia che è da lui stesso in via ipotetica attribuita a Varotari.

#### BIBLIOGRAFIA

MERKEL, 1997, pp. 45-46



39. *Annunciazione*, Treviso, collezione privata

**40. *Madonna con il Bambino in trono, San Giuseppe, Sant'Antonio da Padova, San Carlo Borromeo, San Filippo Neri ed un ritratto***

Chiesa di Sant'Egidio; Sacrestia, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Padova

L'opera in esame è conservata nella Chiesa di Santa Maria dei Servi a Padova, dove vi giunse in seguito alle soppressioni napoleoniche, era infatti originariamente collocata nella Chiesa di Sant'Egidio.

La prima fonte a rendere nota l'opera in esame senza però fornire alcun dettaglio è Ridolfi secondo il quale Varotari "in Sant'Egidio colori due tavole, in una delle quali entra la Vergine" (RIDOLFI, 1648).

Successivamente anche Brandolese presenta l'opera come di Dario Varotari e al tempo in cui scrive la dice collocata "nell'altare dirimpetto a quello" con l'immagine di "Cristo passo sedente, S. Girolamo, S. Giorgio, alcuni angeli e due ritratti", realizzata nel 1591 (BRANDOLESE, 1795). Da questo momento le fonti e la critica non nominano più la pala in esame e solo Oliviero Ronchi nel dare alle stampe la sua Guida di Padova nel 1922, cita la pala in esame e la descrive già nella sua nuova collocazione: la Chiesa di Santa Maria dei Servi a Padova (RONCHI, 1922).

Grossato segue la stessa linea attributiva e assegna la "Madonna e Santi" a Dario, respingendo l'attribuzione di Barzon che l'aveva assegnata a Luca da Reggio (GROSSATO, 1961).

Pattanaro ripresa successivamente da Saccomani (2012) informa dell'alterazione della tela in seguito a ridipinture ed aggiunte successive, quali la figura di San Carlo Borromeo, di San Filippo Neri e della corona di stelle, probabilmente realizzate durante il rifacimento della Chiesa avvenuto nel 1676 (PATTANARO, 1991-92).

Per la realizzazione della tela vengono proposti i primi anni novanta del Cinquecento.

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 88; BRANDOLESE, 1795, p. 69; RONCHI, 1922, p. 153;  
GROSSATO, 1961, p. 145; PATTANARO, 1991-92, p. 234; SACCOMANI, 2012, p.

128



*40. Madonna con il Bambino in trono, San Giuseppe, Sant'Antonio da Padova, San Carlo Borromeo, San Filippo Neri ed un ritratto, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Padova*

### **4.3 OPERE DISPERSE**

#### 41. Dario Varotari e aiuti

##### *Storie degli Atti degli Apostoli*

##### Soffitto dei Santi Apostoli, Venezia

Secondo il biografo Carlo Ridolfi, che per primo cita l'impresa, Dario risulta attivo quale decoratore del soffitto nella Chiesa dei Santi Apostoli, in collaborazione con artisti che si considerano far parte dei cosiddetti "Heredes Pauli". Scrive infatti Ridolfi che "...di quando in quando passando à Venetia, prese l'assunto con l'Aliense dell'opera del soffitto de' Santi Apostoli, e toccarono a Dario tutti i partimenti delle architetture intorno, compartendoni quattro historie degli Atti degli Apostoli nel mezzo di grand'archi, che le arrecano nobile ornamento" (RIDOLFI, 1648).

Il biografo aggiunge anche la descrizione degli episodi: "in uno appaiono Giovanni e Andrea Apostoli mandati dal Collegio Apostolico nella Samaria, che battezzano molti credenti, sopra quali vola lo Spirito Santo. Nel secondo Santo Stefano viene lapidato, mentre quegli con molto affetto mirando nel Cielo le tre divine persone, fa oratione per i suoi Persecutori. Nel terzo San Pietro fa cadere dall'aria co'l segno della Croce Simon Mago, e molti lo stanno mirando con atti di maraviglia ed in vero gli espresse molto bene l'attione, e la condusse con manerosissimo stile. E nel quarto vedi San Paolo caduto da Cavallo, alla chiamata di Christo, sostenuto da' servi, ed il destriere posto in libertà furioso sen fugge".

Anche Domenico Martinelli (1705) attribuisce al pittore "li quattro quadri nelle Mezarie del Soffitto vicini al cornicione", e allo stesso modo di Ridolfi, Francesco Sansovino descrive gli episodi attribuendoli a Dario Varotari "pittore e architetto eccellente" (SANSOVINO-MARTINONI, 1663).

In via ipotetica secondo Merkel (1997) gli affreschi vennero eseguiti probabilmente prima del 6 Luglio 1578, data della riconsacrazione della chiesa veneziana, ricostruita nel corso del Cinquecento. Al contrario Puppi fa gravitare gli affreschi attorno al 1592, poiché a seguito della visita pastorale del Novembre il patriarca raccomandava al parroco "che si procuri anco con ogni diligenza ridurre quanto prima a perfettione il soffitto della chiesa già cominciato" (PUPPI, 1998)

Purtroppo la complessa opera venne sostituita nel Settecento dall'attuale soffitto di Fabio Canal, che cancellò completamente i dipinti Cinquecenteschi (MERKEL, 1997).

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, pp. 89-90; SANSOVINO-MARTINONI, 1663, p. 149; MARTINELLI, 1705, p. 268; MERKEL, 1997, p. 42; PUPPI, 1998, p. 162



#### 42. *Presentazione di Gesù al Tempio*

Olio su tela, cm 229 x 289

Opera dispersa

Il dipinto, che viene generalmente attribuito ad Antonio Badile, è accostato ai modi e al pennello di Dario Varotari da Mancini che suggerisce, per la collocazione originaria, di pensare alla parete laterale di una cappella, sia per il formato rettangolare che per le dimensioni della pala (MANCINI, 2011). Lo studioso pone a confronto la tela con alcune scene dipinte per la Sala della Scuola della Carità di Padova, e ne coglie i punti in comune: il senso della luce, la struttura dei panneggi, gli schemi compositivi, le tipologie.

Inoltre propone di accostare i modi di Varotari allo stile di Domenico Tintoretto soprattutto nel realizzare l'impianto spaziale impostato su direttorie diagonali incrociate e la soluzione di scalare in profondità le figure lungo queste linee prospettiche, come ad esempio il venditore semidisteso in primo piano simile alla figura di prospetto sul davanti nel dipinto di Tintoretto con *San Rocco che risana gli appestati*. Mancini ritiene che da Venezia Varotari abbia colto qualche spunto nel momento di realizzare l'opera: fa infatti derivare la citazione quasi letterale della figura di spalle nella *Conversione della Maddalena*, dallo studio delle grandi scene affrescate nel 1563-64 da Federico Zuccari sulle pareti della Cappella Grimani in San Francesco della Vigna, che Varotari ebbe probabilmente modo di osservare, e grazie alle quale si confronta con invenzioni di possente formalismo romano (MANCINI, 2011).

#### BIBLIOGRAFIA

MANCINI, 2011, pp. 17-18



*42. Presentazione di Gesù al Tempio*

### 43. *Santo Stefano giudicato*

Quarta cappella di destra, Abbazia di Santa Maria di Praglia, Teolo, Padova

*Documenti:* ricevuta autografa di Dario Varotari relativa al pagamento della pala di "Santo Stefano" eseguita per la Chiesa abbaziale di Santa Maria di Praglia (A.a.Pr., 8, f. 12r.)

Originariamente collocato nell'altare della quarta cappella di destra dell'Abbazia di Santa Maria di Praglia, il dipinto venne rubato nel Giugno 1982 assieme ad altre nove tele, alcune delle quali vennero recuperate l'anno seguente, mentre l'opera in esame risulta tutt'ora dispersa.

Considerato una delle "lodevoli fatiche" eseguite per l'Abbazia di Praglia (RIDOLFI, 1648), il dipinto viene citato per primo da Rossetti (1780) che lo assegna alla mano di Dario, e successivamente anche Pietro Selvatico racconta come si trovasse all'interno dell'Abbazia la tavola di Dario rappresentante il martirio del Santo (SELVATICO, 1846).

Per primo Mario Botter (1967), seguito da Rognini (1975), che giudica l'opera come una delle migliori dipinte a Praglia dall'artista, e vi legge la firma in basso a sinistra DARIJ VERON. F., segnala l'esistenza di un importante documento: una ricevuta di pagamento, firmata dallo stesso artista e datata 25 aprile 1575, nella quale Dario confessa:

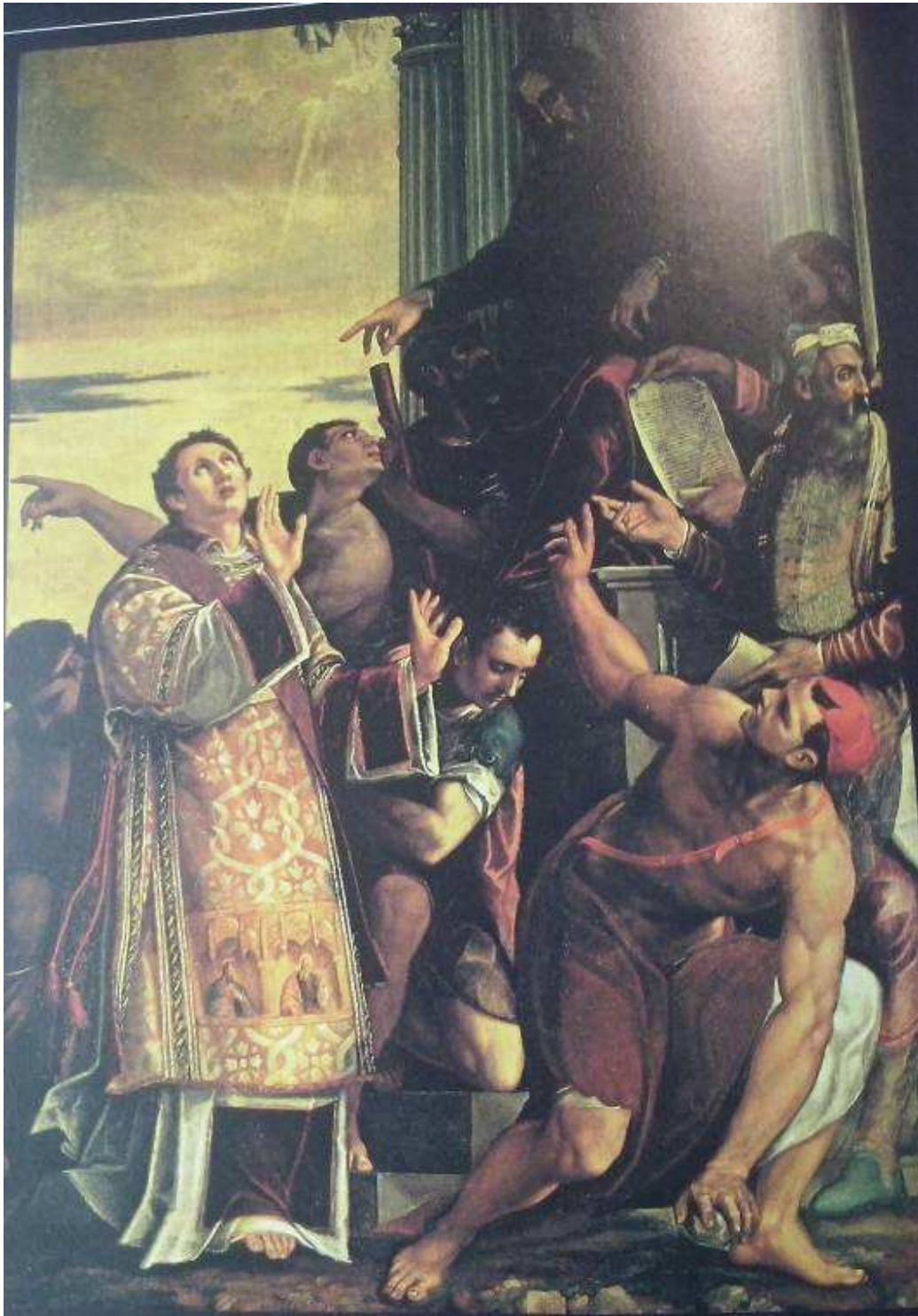
"Io Dario veronese pitore aver ricevuto dal Monasterio de Santa Maria de Pralia Lire cento et quaranta. Et queste sono per mia mercede et paghamento de una pala intitolada a Santo Stephano qual io ho fato al dito monasterio. Et cusì mi chiamo soddisfato et in fé di ciò ho fato il presente scritto val . . . . L. 140  
Io Dario sopra scritto".

Il documento oltre ad essere una testimonianza importante perché consente di attribuire in modo certo l'opera al maestro, risulta fondamentale per poter collocare cronologicamente la pala, che può essere stata licenziata solo qualche tempo prima se il saldo del pagamento è nel 1575.

La Ceschi Sandon nota come nel dipingere il vecchio giudice, inserito in un colonnato veronesiano, e nel sacerdote, Varotari può aver subito l'influenza della pittura di Domenico Campagnola, mentre il giovane che indica qualcosa fuori scena ricorda, il volto del portatore di fiasco, ritratto nel telerico con la *Lega Santa tra Pio V, Filippo II e il Doge Alvise Mocenigo* (fig. 1) per il Palazzo del Podestà del 1573, opera documentata del maestro (CESCHI SANDON, 1985). Per Mancini, oltre a una vicinanza con i testi di Paolo Farinati, quali ad esempio gli affreschi dei Santi Nazaro e Celso, il richiamo alla cosiddetta Pala Marogna di Paolo Veronese è molto forte (MANCINI, 1998), a supporto della sua tesi di come i testi paoleschi abbiano continuamente influenzato l'opera di Varotari.

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 89; ROSSETTI, 1780, p. ; SELVATICO, 1846, p. 17-50; BOTTER, 1967, p. 9; ROGNINI, 1974-75, pp. 14, 25; CESCHI SANDON, 1985, p. 143; MANCINI, 1998, pp. 619-620



*43. Santo Stefano giudicato*

#### 44. *Martirio di Santa Libera*

Tela cm 320 x 170

Altare, Cappella della famiglia Guidotti, Chiesa di Santa Maria del Carmine

*Documenti:* contratto tra i nobili Guidotti e Dario Varotari per la decorazione della loro Cappella intitolata a Santa Libera (Archivio di Stato di Padova, Congregazione Soppressa S. Maria del Carmine, To. 67, carte 426-35 r).

Nella Chiesa di Santa Maria del Carmine Dario, come risulta dai documenti, risulta impegnato nella decorazione di due cappelle gentilizie: nel 1578 egli è al lavoro per la famiglia dei Montoni mentre, nel 1596 si accorda con la famiglia Guidotti per rinnovare il loro altare, nella loro cappella dedicata a Santa Libera, fino all'inizio dell'Ottocento, collocata a sinistra entrando nell'edificio. Il pittore si impegnava a dipingere la tela ad olio rappresentante il martirio della Santa, e a decorare ad affresco la volta della cappella e gli entradossi esterni "con due profeti, come è nelle altre cappelle", oltre ad eseguire un altare "in pietra cotta..., colorandolo in guisa da farlo apparire di pietra istriana" (RIGONI, 1970) Ronchi (1939), Gasparotto (1955), e Rognini (1974-75) riportano il contratto, di cui per prima da notizia Rigoni (1970), stipulato tra i Guidotti ed il pittore, che risale al 20 marzo 1596:

"...avendo li Magnifici Sig. Ghaspero, Sig. Zuanjacom, et Alvisè insieme anco il Sig. Anzollo Ansidisio, et Matio degli Guidotti determinato di restaurare et far da novo il loro altare che hanno nella chiesa della Beata Vergine del Carmino, sonno restati d'accordo con mag. Dario de Varotarij il qual si hobliga far il dito altaro di preda cotta justo il Modello fatto per il detto Mag. Dario con stuchi et colorij finissimi che pari tutto di preda

istriana facendo la palla a olio in tela di colorij finissimi con quelle figure che sera determinato dalli sopra nominati facendo il tutto a sue spese e di più far due proffetti nei triangholli sopra il volto della cappella e dipenser anco tutto il volto della capella come le altre e cusì dacordo si hobligha fare la detta opera per tutto il mese di setembre prosimo venturo et alicontro gl'infrascritij si oblighano contarli il suo paghamento sichome sarà bisogno ita che finita l'opra l'uno e l'altro sij satisfato....".

Come si legge dal contratto il pittore si impegnava a compiere il lavoro entro Settembre "salvo perdita del compenso", fissato in 100 scudi, che dall'analisi dei documenti risultano realmente versati e quindi Varotari portò a termine l'incarico.

L'altare, che come si intuisce dal documento, era già in possesso dei Guidotti, poiché Dario è esplicitamente incaricato di "farlo da novo", era ridotto nel 1738 in cattivo stato di conservazione, e quando i padri carmelitani decisero di restaurarlo, rivolsero un appello al proprietario dell'altare affinché facesse valere i suoi titoli e provvedesse a sue spese all'opera. Non avendo avuto risposta, i padri iniziarono i lavori di rinnovamento a proprie spese, lavori che prevedevano inoltre la rimozione della pala di Varotari. La Gasparotto pubblica i documenti inerenti le vicende: nel momento in cui i padri carmelitani erano però in procinto di togliere la pala d'altare si fece avanti Angela Guidotti in Veneziani, erede della famiglia Guidotti, che fece fermare la ricostruzione poiché la cappella era di proprietà di famiglia. A riprova presentò proprio il contratto stipulato nel 1596 tra i suoi predecessori e Dario Varotari. La pala venne dunque ricollocata nel nuovo altare (GASPAROTTO, 1955).

Quando nel 1799 venne dato di bianco alle volte della cappella, gli affreschi presenti scomparvero, mentre la pala in esame risulta oggi dispersa. La

Gasparotto ritiene che sia stata probabilmente distrutta in seguito all'incendio da bombardamento del complesso del Carmine, avvenuto il 24 marzo 1944 (GASPAROTTO, 1955). È pervenuta fortunatamente una descrizione fornita da Arslan, che prima della scomparsa la vide probabilmente nel 1936, in misero stato di abbandono nella vecchia Sala Capitolare della Chiesa del Carmine: "Santa Libera, inginocchiata, sopra un palco, sta per essere decapitata dal carnefice. Sotto il palco, a sinistra, un cavallo bianco; a destra un armigero con corazza. In alto, la Gloria del Paradiso" (ARSLAN, 1936), ove la Gasparotto vi ipotizza esserci la colomba bianca, ossia l'anima di Libera.

#### BIBLIOGRAFIA

ARSLAN, 1936, p. 47; RONCHI, 1939, pp. 6, 11, doc. III; GASPAROTTO 1955, pp. 223-226, 404-406, doc. XXXII; RIGONI, 1970, pp. 293-294; ROGNINI, 1974-75, pp. 16-17, 26, n. 5



#### 45. *Affreschi*, Cappella della Croce (dei nobili Montoni)

Chiesa di Santa Maria del Carmine, Padova

*Documenti*: strumento relativo all'incarico affidato a Dario Varotari per la decorazione della Cappella della Croce nella Chiesa di Santa Maria del Carmine (Archivio di Stato di Padova, *Famiglia Negri*, To. II, c. 244: 3 marzo 1578) relativa ricevuta per il saldo del pagamento (*ibidem*, c. 248)

Nella Chiesa padovana di Santa Maria del Carmine Dario Varotari risulta attivo in diverse cappelle e grazie ai documenti ritrovati si conoscono gli interventi del pittore. La Cappella della Croce era di proprietà della nobile famiglia dei Montoni o Moltoni di San Giacomo, e a partire dal 1578 Dario è impegnato con la famiglia per la decorazione del tale ambiente. Secondo un Istrumento del 3 marzo 1578, pubblicato da Rigoni (1970) e da Rognini (1974-75), il catino della Cappella e gli entradossi dell'arcone erano stati affrescati dal pittore con il "Serpente eneo" nella conca absidale, e con due Profeti sui pennacchi esterni:

"El se dichiara per la presente scrittura qualmente el Mag.co sig.r Albertin Guidotto suoero delli eredi del m.co sig.r Valerio Monton como quello che a il carico del suo governo et io Zuan Battista Monton in solidon, siamo restati da cordo con messer Dario dei Varotari veronese depentor obligandosi depenzer la nostra capela et pala et antipetto et anco obligandosi de far smaltar et comprar calzina per detta capela et palla et anco trovar legname per far armature et anco aconzar alcune Marie qualle a rotto le mane et finzerle ditte Marie de marmoro et similmente la palla et sopra la capela in el triangulo depinzerli un profetta et sotto la coperta della capela depinzerli la istoria

del testamento vecchio i nel libro delli numeri cioè quella col serpente eneo, et il sopra scritto messer Dario si obliga per tutto il mese de aprile darla fornita et non la havendo fornita nel sopra ditto tempo noi intendiamo trovar un altro depentor et farla depenzer a suo dano e interesse, et alicontro si obligamo in solidon de darli pe sua fatura idest la mitta per la cadauna parte ducati vinti cinque a lire 6 soldi 4 per ducato val ducati 25, s - obligandosi darli li ditti danari in tre rate la prima adi sopraditto et laltra como sara fornita mezo la ditta opera et laltra como sara finita...".

In un momento successivo dello stesso anno Dario riceve un pagamento:

"...ricevi adi sopraditto dal signor Zanbatista Molton aconto della sua porcion ducati quatro val L. 24 s. 16".

Il 16 Gennaio 1579 Dario lascia la ricevuta per il saldo del pagamento:

"Ricevi io Dario de Varotari pitore dal Rev.do padre frate Alberto lire trenta nove soldi 14, quali mi conto S. R.a per nome del sig.r Zanbatista Molton per resto dela fatura che io ho fato nel altar della Croce per la sua portion tantonto (sic) per la pitura quanto per aver finito de bronzo li adornamenti, che va oltre il suo hobligo val lire 39 soldi 14".

Non rimane purtroppo alcuna traccia degli affreschi realizzati da Dario nella Cappella dei Montoni, a cuasa della ridipintura della Chiesa che avviene nel Settecento.

BIBLIOGRAFIA

GASPAROTTO, 1955, p. 284; RIGONI, 1970, pp. 293-294, 298-299, doc. VI;  
ROGNINI, 1974-75, pp. 16, 26-27, n. 6

#### 46. *Azioni di Cristo*, affreschi

Chiesa di Sant'Agata (ora abitazione di Piazza Castello), Padova

"Nella Chiesa di Sant'Agata, espresse nel palco alcune attioni della vita di Cristo, con belli fregi intorno" (RIDOLFI, 1648) così Ridolfi per primo rende noto l'operato di Dario nella chiesa padovana di Sant'Agata. Rossetti indica in modo più preciso l'attività di Dario: le tele eseguite dall'artista sono infatti cinque, e lo scrittore definisce in questa occasione il pittore "buon disegnatore, e di buon colorito accostandosi alcuna fiata alla maniera paolesca" (ROSSETTI, 1780). Anche Brandolese e De Lazara confermano che i cinque comparti del soffitto della chiesa, con "Azioni di Cristo" sono opera di Dario (BRANDOLESE, 1795; DE NICOLÒ SALMAZO, 1793). L'edificio dopo la soppressione napoleonica venne acquistato e adibito ad abitazione privata dal proprietario Nascimben; purtroppo i cicli ad affreschi risultano scomparsi.

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 88; ROSSETTI, 1780, p. 2; BRANDOLESE, 1795, p. 147; DE NICOLÒ SALMAZO, 1793, p. 72; TOFFANIN, 1988, p. 22

#### 47. Dario Varotari e Antonio Aliense

Chiesa degli Eremitani, Padova

A Padova l'artista risulta in rapporti con la Chiesa degli Eremitani dai quali venne richiesto attorno al 1578 durante i lavori di rinnovamento nell'edificio (ROGNINI, 1974-75). Oliviero Ronchi fornisce un documento che illumina circa il piano di decorazione pittorica attuato da Varotari. Egli disegnò tre episodi dell'infanzia di Cristo: la *Nascita*, la *Visita dei Magi* e la *Presentazione al Tempio*, affidando l'esecuzione dell'opera al pittore veneziano Matteo de Vestal. Il progetto, preparato probabilmente agli inizi del 1586 riguardava l'ornamentazione di "tutto il navon grande che è sopra l'altare maggiore".

"...si dichiara per il presente scritto come in questo giorno soprascritto M. Mattio de Vestal ven. depentor è rimasto d'accordo con li Reverendi Padri il P. Maestro Simone Brazzolato, il P. Maestro Ottavio Bigolino, et il P. fra Guglielmo Sacchiero dell'Ordine delli Eremitani di Santo Agostino di depingere tutto il navon grande che è sopra l'Altare Maggiore nella Chiesa delloi Eremitani depingendo a olio et con buoni e fini colori tre historie in tre quadri compartiti come appare nel disegno fatto da m. Dario veronese quale anche è statto quello che ci ha messo per le mani detto m. Mattio....". Si convenne il compenso in lire 24 e soldi 16 a Dario "per essere venuto più volte a desegnare".

Le opere risultano purtroppo disperse.

#### BIBLIOGRAFIA

RONCHI ; ROGNINI, 1974-75, p. 15

#### 48. *Affreschi*

Villa Priuli, Treville di Castelfranco, Treviso

Grazie alle informazioni di Ridolfi si può idealmente ricostruire il ciclo di affreschi che decorava originariamente la villa, poiché l'edificio è purtroppo andato distrutto, e con esso ogni traccia della decorazione interna. Lo storico, nel delineare la biografia di Varotari, lo indica all'opera in una sala della villa, "nelle stanze nuove", in cui dipinse alcune scene, tra cui *Giove che fulmina i Giganti* e aggiunge che Ludovico Pozzoserrato "gli servì negli ornamenti" (RIDOLFI, 1648). Anche Federici nel dare alle stampe le *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, indica l'opera come prodotto del pennello di Dario (FEDERICI, 1803). La collaborazione tra Varotari e Pozzoserrato non è un evento isolato, si rileva infatti la presenza di entrambi i pittori anche nella Villa Barbaro a Castelfranco, sfortunatamente distrutta. In Villa Priuli i due artisti intervengono probabilmente negli ambienti della nuova ala aggiunta nel 1581 da Vincenzo Scamozzi, e il proprietario del tempo, Giovanni Francesco Priuli, può aver convocato Dario nel 1592-93, impegnato in quegli anni a Villa Mocenigo a Dolo.

#### BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 89; FEDERICI, 1803, p. 58; CROSATO, 1962, pp. 200

#### **49. Affreschi**

Villa Pisani, Polesine

"Condotto anco da Signori Pisani nel Polesine, divisò nelle Sale del loro Palagio alcune imprese di Hercole e Virtù tra di mezzo con buon disegno e dilettevole colorito" (RIDOLFI, 1648), così per primo Ridolfi indica la presenza di Dario nella Villa dei Pisani nel Polesine. Tutti gli studi successivi dedicati all'artista vedono la presenza di Dario in tale ambiente, probabilmente attorno al 1575. Gli affreschi sono oggi perduti a causa della demolizione della Villa.

#### **BIBLIOGRAFIA**

RIDOLFI, 1648, p. 89

## 50. *Affreschi*

### Villa Mocenigo a Dolo

In questa villa Dario aveva realizzato una decorazione ad affresco, che purtroppo è andata perduta in seguito alla distruzione dell'edificio. Ridolfi per primo ricorda l'operato di Dario in questo ambiente: "Ripigliò poscia à lavorare a fresco, onde in gratia de' Signori Mocenichi, detti dalle Perle, trasferitosi al Dolo, gli dipinse alcune stanze de' fatti di quella famiglia, ove entrano Personaggi varij e altre figure diversamente vestite, ornamenti e molte curiosità"; lo scrittore esprime inoltre un giudizio positivo sull'artista e di che che egli "diportandosi in quelle opere egregiamente bene, nelle quali approssimossi molto al Veronese" (RIDOLFI, 1648).

## BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 90



## 51. *Affreschi*

Palazzo Dei Dotti in Rovina

Nel palazzo Dotto-Vigodarzere, ora purtroppo scomparso, Dario per la prima volta dimostra la sua bravura nel dipingere gli animali, che qui dipinge nella facciata del palazzo. Per primo Ridolfi, che verrà poi seguito da tutti i critici che si occuperanno della figura di Dario, loda questa abilità di Dario e scrive che qui "dipinse tutte le specie di uccelli; e nella parte laterale finse altre di tutti gli animali terreni in un paese, con naturali dimostrazioni, onde paiono vivi" (RIDOLFI, 1648).

## BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, p. 90

## 52. *Le Marie al sepolcro del Redentore*

Chiesa di Santa Maria Maddalena (o delle Maddalene), Padova

La Chiesa delle Maddalene, edificata nel 1370, e ricostruita alla fine del Cinquecento risulta tuttora esistente, ma sconsacrata ed edibita ad altre funzioni d'uso (TOFFANIN, 1988). Dopo la soppressione dell'ordine monacale attorno al 1771, il convento venne riutilizzato come sede della Scuola Universitaria di Veterinaria fino al 1824, divenne Ospedale Civile e poi militare fino al 1917. Dopo la Seconda Guerra Mondiale venne occupato da un Istituto Tecnico Industriale ("Leonardo da Vinci"); nel tempo l'edificio, che venne adattato agli usi più svariati, subì progressive spogliazioni sia degli arredi pittorici che architettonici. Dal 1955 lo spazio è affidato ad una compagnia teatrale mentre ad oggi sono tuttora in corso i restauri dell'edificio.

Rossetti (1780) e Brandolese (1795) per primi ricordano un'opera di Dario Varotari nel primo altare a destra entrando in chiesa, rappresentante *Le Marie al sepolcro del Redentore*. Moschini nella sua *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti* del 1817 descrive l'opera come collocata a quel tempo nella Stanza della Sessione Medica dell'Università di Padova (MOSCHINI, 1817).

L'opera risulta oggi dispersa.

### BIBLIOGRAFIA

ROSSETTI, 1780, p. 237; BRANDOLESE, 1795, p. 198; MOSCHINI, 1817, p. 243;  
TOFFANIN, 1988, pp. 109-110

### 53. *Affreschi*

#### Chiesa di Santa Chiara

Nella Chiesa di Santa Chiara, soppressa nel 1810 e demolita nello stesso periodo, si trovavano alcune opere di Dario Varotari: oltre all'*Incoronazione di Santa Chiara*, che ci è fortunatamente pervenuta, vi erano affrescati anche i tre soffitti della navata, i soffitti del coro, e il sottoportico, imprese oggi purtroppo disperse. Le opere vengono assegnate a Varotari a partire da Rossetti (1780), Brandolese (1795) seguito da De Lazara (DE NICOLÒ SALMAZO, 1973) e Toffanin (1988) che descrivono i soggetti degli affreschi: sotto il coro si trovavano *Davide che taglia la testa a Golia*, *Giuditta recide il capo ad Oloferne*, mentre in quello centrale si trovano *Le virtù morali*. Nel soffitto della Chiesa si trovano episodi allusivi ad azioni della Santa titolare.

Il sottoportico della Chiesa era invece affrescato con *I quattro Evangelisti*.

#### BIBLIOGRAFIA

ROSSETTI, 1780, ; BRANDOLESE, 1795, pp. 69-70; DE NICOLÒ SALMAZO, 1973, p. 73; TOFFANIN, 1988, pp. 69-70

#### **4.4 OPERE NON ACCOLTE**

#### 54. *Cristo in Gloria e sei Santi*

Gallerie dell'Accademia, Venezia

Tela, cm 353 x 168

Oggi il dipinto in esame si trova alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, ma secondo gli elenchi demaniali, giunse in questa sede agli inizi dell'Ottocento dalla soppressa chiesa dedicata a Santo Stefano confessore (detta di San Stin), nel sestiere di San Polo, ove tuttavia non è ricordato dalle fonti. Passato nel deposito di San Giovanni Evangelista fu inviato all'Accademia di Vienna nel 1838 per poi essere restituito nel 1919.

L'opera, che rappresenta in alto il Cristo benedicente portato dagli angeli, e in basso da sinistra, S. Agostino, titolare della chiesa, S. Giuseppe, S. Geminiano, S. Ciriaco, S. Pietro e S. Bernardo con il demonio incatenato a terra, fu protagonista di una confusa vicenda attributiva.

In via ipotetica fu inizialmente riferita a Montemezzano e poi a Matteo Ingoli, fino ad essere assegnata ad anonimo di scuola veneziana della seconda metà del Cinquecento (MERKEL, 1997).

Ludwing attribuisce l'opera a Matteo Ingoli poiché ritenne che sia avvenuto uno scambio di indicazioni con un dipinto presente nel deposito di San Giovanni Evangelista, raffigurante *L'Eterno sostenuto da angeli* assegnato a Matteo Ingoli, che invece non fu spedito a Vienna ma dato in deposito nel 1848 alla Chiesa di San Lorenzo a Vicenza, ove è tuttora collocato (LUDWING, 1901).

Fiocco (1919) sulla scia di Ludwing riafferma l'attribuzione dell'opera all'Ingoli, omettendola però nella voce del Thieme-Becker, e in seguito anche Adolfo Venturi (1934) inserisce l'opera tra quelle realizzate da Ingoli.

Negli elenchi demaniali l'autore propone per l'opera il nome di Montemezzano (MOSCHINI MARCONI, 1962) e con tale attribuzione il dipinto fu catalogato a Vienna.

Frimmel (1901) diverge dalla linea attributiva sopra esposta e respinge l'attribuzione a Montemezzano. Moschini Marconi (1962) oltre a ritenere poco sostenibile quest'ultima attribuzione scarta anche il nome di Matteo Ingoli per il dipinto in esame. Merkel riferisce invece l'opera alla mano di Dario Varotari, che per le soluzioni compositive e stilistiche sembra vicino ai modi di Antonio Aliense (MERKEL, 1997).

Dall'analisi delle figure, soprattutto a confronto con quelle realizzate per la Scuola di Santa Maria della Carità il dipinto non è da attribuire a Dario Varotari.

#### BIBLIOGRAFIA

MOSCHINI MARCONI, 1962, II, p. 207; CÉRÉSOLE, 1867, p. 100; FRIMMEL *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, 1901, IV, p. 84; LUDWIG, 1901, p. 11 s; FIOCCO, *Opere restituite*, 1919, p. 42, n. 128; VENTURI, 1934, IX, 7, p. 167; MERKEL, 1997, p. 45



54. *Cristo in Gloria e sei Santi*, Gallerie dell'Accademia, Venezia

## 55. *San Barnaba Vesovo benedicente e sei Santi*

Sacrestia, Chiesa di San Barnaba profeta e di San Bernardino da Siena, Venezia

*Documenti*: maggio 1566: pagamenti per cinque pale (Venezia, Archivio Storico del Patriarcato, (Parrocchia di Santa Maria del Carmelo) *Parrocchia di San Barnaba*, Registro di cassa n. 1 (1558-81), c. 24 v.

La prima fonte che cita la pala risale al 1684 e si tratta del testo di Domenico Martinelli. In un passo egli informa che "nell'altar maggiore, v'è la tavola con S. Barnaba Ves. sedente in alto, San Pietro, S. Gio. Evangelista, S. Chiara, e altri santi; è opera maestosa di Dario Varotari"(MARTINELLI, 1705).

Per quanto riguarda le vicende attributive il riconoscimento dell'opera a Dario è stata proposta anche da Marco Boschini (1674), mentre sia da Sansovino-Martinoni (1663) che da Fiocco (1929) viene assegnata a Damiano Mazza.

In tempi recenti Ettore Merkel (1997), sulla base della vicinanza dell'opera con lo stile e il lessico di Paolo Veronese, attribuisce la tela a Dario Varotari.

Lo studioso chiama a confronto per la composizione del dipinto la *Pala Bevilacqua-Lazise* di Veronese del 1547, del Museo di Castelvechio, e la *Disputa di Gesù con i Dottori* del 1548 già a Padova in casa Contarini, e oggi nel Museo del Prado.

Anche per quanto riguarda il tema della pala, è probabile che l'autore dell'opera abbia fatto riferimento ad una tipologia di dipinto quale la *Pala Giustiniani* di San Francesco della Vigna e dalla *Pala di San Zaccaria* oggi alle Gallerie dell'Accademia (MERKEL, 1997).

Nel *Libro cassa* della Scuola del Santissimo Sacramento presso la Chiesa di San Barnaba, Merkel ritrova un documento in cui è registrato un pagamento alla data Maggio 1566. Tale pagamento si riferisce a cinque quadri, che in via ipotetica, lo studioso identifica con le pale cinquecentesche della chiesa e in particolare,



associa la tela di maggiori dimensioni, di cui si conosce solo il saldo del pagamento, al dipinto in esame (MERKEL, 1997).

L'opera non si può catalogare tuttavia come opera del pittore poiché, nel redigere il documento è stato annotato solo il pagamento e non il nome dell'autore.

#### BIBLOGRAFIA

SANSOVINO-MARTINONI 1663, p. 246; BOSCHINI, 1674, p. 43; MARTINELLI, 1705, p. 464; FIOCCO 1929, p. 10; MERKEL, 1997, p. 43



55. *San Barnaba Vesovo benedicente e sei Santi*, Chiesa di San Barnaba profeta e di San Bernardino da Siena, Venezia

**56. Pittore di scuola veneta (Armanio da Este?)**

*Madonna in trono con Bambino, San Pietro, San Paolo e San Giovanni Battista*

Chiesa Parrocchiale San Pietro e Paolo, Fratta Polesine, Rovigo

*Documenti:* Ricevuta di pagamento a Mastro Armanio (Archivio Parrocchiale di Fratta Polesine, *Cartella della lettera C*, Registro I, dal 1550 al 1583, p. 61)

Il dipinto, che oggi si trova nell'abside della Chiesa di San Pietro e Paolo a Fratta Polesine, raffigura i Santi Pietro e Paolo e il piccolo Giovanni Battista ai piedi del trono della Madonna col Bambino. La Chiesa, inizialmente intitolata al solo S. Pietro, è ora dedicata ad entrambi gli Apostoli, cambiamento di titolo avvenuto probabilmente durante la ricostruzione del 1552.

Romagnolo far risalire la realizzazione dell'opera al 1577, anno presente in una ricevuta di pagamento del Novembre dello stesso anno (non più rintracciabile) e afferma che la pala, commissionata per l'altare maggiore dell'antica chiesa, fu in seguito collocata appunto al centro della parete absidale della nuova ed attuale chiesa, terminata nel 1682 (ROMAGNOLO, 1998).

Nel corso degli anni la tradizione locale ha assegnato l'opera a Paolo Veronese senza tuttavia trovare ampi consensi, anzi sollevando dubbi consistenti (BOCCHI, 1861). Carlo Ragghianti ha confermato invece l'attribuzione a Veronese nel 1965 e successivamente nel 1986, identificandola come opera giovanile del maestro realizzata prima del 1553, e la inserisce nel ciclo che va dalla *Pala Bevilacqua Lazise*, alla *Pala Giustiniani* e all' *Annunciazione* degli Uffizi. Ragghianti così la descrive: "E' ridipinta ovunque da un pittore più simile a un carrozziere, e specialmente in tutto il cielo, nei drappi, nelle vesti della Vergine e dei Santi: ma non tanto che non faccia trasparire all'occhio dell'esperto la paternità dell'autore" (RAGGHIANTI, 1965). Si tratta di un'attribuzione

superficiale, che si basa sui caratteri tipologici, come ad esempio la ripresa della tunica di San Pietro scanalata come le colonne, tra le quali appare la Madonna col Bambino, presenti nella Pala Marogna di Veronese, mentre poi si osserva che le soluzioni pittoriche sono limitate, e che i colori meno ricchi e luminosi allontanano dalla pittura dal maestro.

Romagnolo afferma che "si respira un'aria veronesiana minore, che non può indicare altro che la cerchia del grande pittore", (ROMAGNOLO, 1998), e che anche considerando il deterioramento provocato dal tempo e dall'incuria e da restauri poco corretti, è impossibile giungere ad intravedere o a "sentire" la mano del Veronese, mentre il suo pensiero è rivolto a Dario Varotari.

La tela non è stata accolta tra le opere di Veronese, nemmeno tra quelle di dubbia attribuzione, il dipinto infatti non viene citato nè da Marini nella sua *Opera completa del Veronese*, nè da Terisio Pignatti nel 1976.

Giuliana Ericani notando la vicinanza compositiva con la Pala Marogna in San Paolo a Verona di Veronese, in particolare nella riproposizione simile della Vergine tra le colonne scanalate, la identifica come una sorta di omaggio al grande maestro realizzato da Dario Varotari (ERICANI, 1997).

I confronti più significativi proposti dalla studiosa per supportare l'attribuzione del dipinto vengono dall'esame di opere attribuite o documentate a Dario, tra queste assumono importanza la cosiddetta *Pala di Voltabrusegana* e quella realizzata per la Chiesa di San Giovanni del Tempio, conservata nel Duomo di Ceneda a Treviso, vicino alla pala per Sant'Egidio, accomunate da "un'operazione di mixage di esiti da Veronese, Tintoretto e Moretto" evidenti nel ritratto due santi "(ERICANI, 1997).

Dal confronto con la tela raffigurante la *Natività della Vergine* (fig. 6.5) realizzata per la Scuola della Carità di Padova, emerge inoltre la stessa rotondità delle figure.

Dunque risulta certa l'estraneità di Veronese per l'opera in esame, estraneità che emerge anche da un documento rinvenuto nell'Archivio parrocchiale di Fratta

Polesine e che indica come autore dell'opera un certo "Mastro Armanio pitor" che riceve dei ducati, probabilmente come acconto, in data 24 novembre 1577. Nel registro delle spese si legge infatti "Contati a m. Armanio pitor ab ogni bono chonto per la palla ducati dodese in rason de L. 6,4 per ducato per l'altaro grando".

Si tratta forse di Zuan Armanio veronese noto per apparati per feste, e attivo tra il 1562- 1577, e che Romagnolo identifica come Armano da Este, pittore padovano, di cui non si hanno notizie biografiche, nè si conoscono sue opere, ricordato solo dall'abate Pietro Zani, che ne conosceva l'epitaffio, e lo posiziona nella cerchia del Veronese (ROMAGNOLO, 1990). Secondo Romagnolo Armanio prende ad esempio per l'idea compositiva dalla Pala Marogna di Veronese, mentre dal dipinto rappresentante *Le nozze mistiche di Santa Caterina* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia viene ripresa la figura della Madonna col Bambino tra le colonne scanalate. Per il volto di San Paolo un possibile modello è identificato nelle *Nozze di Cana* del Louvre, e per la grande spada, nella *Giustizia* del Duomo di Castelfranco Veneto. Da altri dipinti di Veronese trae spunto per realizzare alcune parti della tela: copia il braccio sinistro della figura femminile, che sostiene una gabbietta di uccelli, nella *Presentazione di Gesù* dipinta sugli sportelli chiusi dell'organo della Chiesa di San Sebastiano a Venezia, per la testa di San Pietro si rifà a un personaggio presente nella *Cena in Casa di Levi* delle Gallerie veneziane, mentre per il San Giovannino si ispira alla bambina con il cane della *Cena in Emmaus* del Boymans Van-Beuningen Museum di Rotterdam (ROMAGNOLO, 1998).

Risulta più opportuno catalogare l'opera come realizzata da pittore di Scuola Veneta.

#### BIBLIOGRAFIA

BOCCHI, 1861, p. 163; RAGGHIANI, 1965, XII, p. 86; RAGGHIANI, 1986, p. 83;  
ROMAGNOLO, 1990, p. 127 ; ERICANI, 1997, pp. 30-31; ROMAGNOLO, 1998, pp.  
885, 888



**56.** *Madonna in trono con Bambino, San Pietro, San Paolo e San Giovanni Battista, Chiesa parrocchiale di san Pietro e Paolo, Fratta Polesine, Rovigo*

## 57. *Affreschi*

Piano terreno, Villa Rinaldi Barbini, Casella d'Asolo, Treviso

L'edificio, il cui assetto definitivo si deve a Francesco Rinaldi, che nel 1663 trasforma e amplia l'ambiente, è impreziosito da vasti cicli affrescati attribuiti a vari pittori seicenteschi. Zava Boccazzi in uno studio dedicato alla figura di Andrea Celesti, ritenuto uno dei maggiori protagonisti della decorazione della villa, attribuisce a "ignota mano tardo cinquecentesca sul tipo di Dario Varotari" la realizzazione delle scene dei locali al piano terreno (BOCCAZZI, 1965).

Tuttavia lo studioso Bordignon Favero (1983-84) in un seguente studio rende noto un importante dettaglio sfuggito alla maggior parte degli studiosi che si sono occupati della Villa e di questa parte di decorazione: si tratta della presenza della firma dell'autore, Carlo Osti, dissimulata tra i decori di una finta porta, e la data 1685. L'opera viene dunque considerata la prima opera certa di questo pittore di origine trevigiana.

## BIBLIOGRAFIA

BOCCAZZI, 1965, p. 123; E. B. FAVERO, 1983-84, pp. 255-272; PAVANELLO-MANCINI, 2009, n. 18



## 58. *Affreschi*

Loggia sopra la Sagrestia, Cappella degli Scrovegni, Padova

In tempi recenti Fabrizio Magani attribuisce a Dario Varotari gli affreschi nella loggia sopra la Sagrestia nella Cappella degli Scrovegni a Padova. La Sagrestia fu aggiunta alla fabbrica primitiva in un momento successivo e fu poi sopraelevata nel corso del XVI secolo, con la realizzazione di una loggia collegata con il palazzo.

Sulla volta, sulla parete nord e su quella sud, sono dipinte a mezzofresco scene figurative, figure allegoriche e immagini di santi entro grandi cornici a grottesche, databili alla seconda metà del XVI. Gli affreschi occupano l'intera superficie: le arcate reali e quelle dipinte costituiscono insieme al resto della decorazione uno spazio architettonico che crea effetti illusionistici; vi sono nicchie, oculi e riquadri, incorniciati da grottesche e contornati da cornici, mensole e mascheroni, contenenti scene a tema religioso. Nella scelta degli episodi si nota forse la volontà di mettere in evidenza le relazioni tra Vecchio e Nuovo Testamento.

Magani propone come possibile committente Gerolamo Foscari attestato dai documenti quale proprietario del palazzo e dell'antica cappella almeno dal 1583. Il ciclo è pervenuto piuttosto danneggiato e Magani tenta di attribuirlo a Varotari sulla base delle somiglianze con lo stile degli affreschi realizzati da Dario nella Villa Emo Capodilista a Montecchia; vi coglie inoltre la vicinanza al lessico di Paolo Veronese ma vicino anche alla lezione di Zelotti.

Tuttavia ritengo non si possano attribuire al pittore tali affreschi, così come già sostenuto da Mancini.

### BIBLIOGRAFIA

MAGANI, 2005, pp. 285-288; MANCINI, 2011, p.18, nota 21

### 59. *San Pietro riceve le chiavi da Gesù*

Chiesa di Santa Maria di Praglia; Musei Civici, Padova

Tela, cm 359 x 212

"Nella Chiesa di San Pietro Apostolo si trova nell'abside una pala dipinta su vari pezzi di pietra connessi e raffigurante *San Pietro che riceve le chiavi da Gesù* opera assai restaurata e poco leggibile" (GASPAROTTO, 1961), così la Gasparotto descrive l'opera nel 1961.

Le vicende attributive di questo dipinto sono sempre state incerte e vi è stata una continua altalena di attribuzioni: si sono proposti alternativamente i nomi di Campagnola, di Zelotti, di Stefano dell'Arzere e infine anche di Dario Varotari. Brandolese infatti così scrive: "la pala dell'altare maggiore rappresenta Gesù Cristo, che porge le chiavi a San Pietro alla presenza degli altri Apostoli...Intorno il suo autore varj sono i giudizi: certo (il Ms. anonimo) l'attribuisce a Dario Varotari, il Rossetti, dietro il Ms. Monterosso a Domenico Campagnola: noi confortati ancora dal parere degli intendenti, pensiamo col primo" (BRANDOLESE, 1795). Rossetti (1780) e Moschini (1817) la attribuiscono infatti a Domenico Campagnola. Anche Arslan nel 1936 giudica l'opera come realizzata da "Dario Varotari o Campagnola o comunque di padovano della seconda metà del Cinquecento" (ARSLAN, 1936).

#### BIBLIOGRAFIA

ROSSETTI, 1780, p. 249; BRANDOLESE, 1795, p. 168; MOSCHINI, 1817, p. 155; SELVATICO, 1869, p. 202; ARSLAN, 1936; GASPAROTTO, 1961, p. 516

## BIBLIOGRAFIA

### FONTI MANOSCRITTE

1693

G. B. GALLIGNANI, *Pitture d'autori rinomati antichi e moderni esistenti ne' sacri templi e altri pubblici lochi nella città di Padova*, Ms. compilato tra il 1677 e il 1693

1734

G. FERRARI, *Istoria compendiosa della città di Padova in cui si ha il Politico et il Materiale, la serie de' Vescovi e de' Rettori, ed attorno ad essi alcuni particolari avvenimenti. Di più la Notizia de' Marmi, e de' Bronzi e delle pitture eccellenti che sono nelle chiese di Girolimo Ferrari*, 4 libri, Ms., 1734, edito limitatamente al Libro Quarto-Delle Chiese a cura di P. L. FANTELLI, *Un'inedita guida pittorica di Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXVI, 1987 [1989], pp. 161-263

1741

A. BIANCHI, *Memorie della Chiesa d'Este*, Ms., *Este, Archivio Capitolare*, c 11 v., 1741

1753

M. A. ROTTIGNI, *Memorie dal tempo e da chi sono stati fatti li altari delle cappelle della chiesa con alcune altre notizie, scritte dal Pre D. Marc'Aurelio Rottigni l'anno 1753 essendo Vicario*, in Libro delli Atti, Memorie, Inventarij della Chiesa, e sagrestia di S. Maria di Praglia Principato dal Pre D. Marc'Aurelio Rottigni da Bergamo [...], Ms., 1752-56, A.A.P., 7, cc.42 [242 v.] - 50 [246 v.]

F. BARTOLI, *Di scritti appartenenti alle Belle Arti. Pitture di autori rinomati antichi e moderni esistenti nei sacrii tempii ed altri pubblici lochi della città di Padova*, copia tratta da un Ms. del secolo XVII, in "Miscellanea XI", Ms. secolo XIX, p. 33

1793

G. DE LAZARA, *Catalogo delle pitture notificate a Padova (1793)*, Ms., 1793 edito in A. DE NICOLÒ SALMAZO, *La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo. 1793-95: Giovanni De Lazara e l'elenco delle pubbliche pitture della provincia di Padova. Attualità di un sistema*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXII, 1973 [1980], pp. 63-103

## OPERE A STAMPA

1648

C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte ovvero le Vite de gl'illustri Pittori Veneti e dello Stato Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, et i ritratti loro*, Venezia 1648, parte II, a cura di D. F. von Hadeln, 1914-1924, pp. 87-92

1660

M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco. Dialogo [...] compartì in oto venti, Venezia 1660*, edizione a cura di A. PALLUCCHINI, "Civiltà veneziana. Fonti e Testi, VII", Venezia-Roma 1966

1663

F. SANSOVINO-G. MARTINONI, *Venetia città nobilissima et singolare già descritta in XIII libri da Francesco Sansovino nella quale si contengono tutte le guerre passate ... Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, e occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663*, Venezia 1663

1674

M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia 1674

1705

D. MARTINELLI, *Il ritratto overo le cose più notabili di Venezia, diviso in due parti. Nella prima si descrivono brevemente tutte le chiese della città con le memorie più illustri, depositi, epitauffij, iscrizioni, sculture, e pitture più conspicue, con le dichiarazioni, e autori di esse. Nella seconda, si dà breve relazione del governo della Repubblica, delli magistrati, delle fabbriche pubbliche, e più riguardeuoli. Ampliato con la relazione delle fabbriche pubbliche, e private, e altre cose più notabili successe dall'anno 1682 fino al presente 1704*, Venezia 1705

1733

M. BOSCHINI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della citta' di Venezia e isole circonvicine: o sia Rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 sino al presente 1733. Con un compendio delle vite, e maniere de' principali pittori*, Venezia 1733

1763

*Diario o sia Giornale per l'anno 1763*, Padova 1763, p. 241

1765

F. MILIZIA, *Le vite dei più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma 1768, p. 288

1771

A. M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, voll. 5, Venezia 1771

1778

T. TEMANZA, *Vite de più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel XVI secolo*, Venezia 1778, p. 521

1780

G. B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie. Edizione Terza, accresciuta e migliorata*, Padova 1780

1785

F. MILIZIA, *Memoria degli architetti antichi e moderni*, II, Bassano 1785, p. 84

1795

P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte da Giovambatista Rossetti con alcune brevi notizie intorno gli artefici mentovati nell'opera*, Padova 1795

1797

F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno, estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, parte II, Bologna 1822, p. 142

1803-21

A. BARTSCH, *Le peintre-graveur*, 21 voll., vol. 47, Vienna 1803-21

1803

D. M. FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, vol. II, Venezia 1803

1815

G. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, Venezia 1815, vol. II, pp. 407-409

1817

G. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Venezia 1817

1824-25

L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, vol. II, Milano 1824-25, p. 244

1826

G. A. MOSCHINI, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova 1826

1834

G. M. PIVETTA, *Notizie sul monastero de' padri benedettini cassinesi di Santa Maria in Praglia fra colli Euganei*, in *Pel faustissimo ristabilimento dell'insigne ordine benedettino cassinese nel celebre monastero di Santa Maria in Praglia nei colli Euganei*, Padova 1834, pp. 33-90

1837-40

E. PAOLETTI, *Il fiore di Venezia, ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti ed illustrati*, vol. I, Venezia, p. 138

1842

P. SELVATICO, *I principali oggetti d'arte esposti al pubblico*, in *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Padova 1842

1846

P. SELVATICO, *Il Monastero di Praglia*, in *I Colli Euganei*, Padova 1846, pp. 17-50

1852

B. GONZATI, *La Basilica di Sant'Antonio di Padova*, vol. I, Padova 1852

1855

A. DE MARCHI, *Nuova guida di Padova e suoi dintorni*, Padova 1855, p. 298

1861

F. BOCCHI, *Il Polesine di Rovigo*, Milano, 1861, p. 163

1862

A. GLORIA, *Il territorio padovano illustrato*, vol. III, 1862 (rist. anastatica, Bologna 1974)



1866

A. M. ZANETTI, *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrerie*, Venezia 1866

1867

V. CÉRÉSOLE, *La vérité sur les déprédations autrichiennes a Venise. Trois lettres à M. Armand Bachet*, Venezia 1867, p. 100

1869

V. ZANETTI, *Piccola guida di Murano e delle sue officine*, Venezia 1869

1870

E. SANTARELLI-E. BURCI-F. RONDONI, *Catalogo della raccolta di disegni antichi e moderni*, Firenze 1870

1889

C. VON LUTZOW, *Katalog der Gemälde-Galerie*, Wien 1889, p. 179

1891

D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego*, Verona 1891

1900

A. MOSCHETTI, *La prima revisione delle pitture di Padova e territorio (1772-1793)*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", III, 1900, 7-8

A. MOSCHETTI, *La prima revisione delle pitture di Padova e territorio (1773-1795)*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", III, 1900, 9-10

1901

FRIMMEL, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, 1901, IV, p. 84

1919

G. FIOCCO, *Catalogo delle opere d'arte tolte a Venezia nel 1808, 1816, 1838, restituite dopo la vittoria*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Venezia 1919

G. FIOCCO, *Opere restituite da Vienna*, 1919, p. 42, n. 128

1922

O. RONCHI, *Guida storico artistica di Padova*, Padova 1922

1929

G. FIOCCO, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929

C. RE, *I chiostri del convento del Santo*, in "Il Santo", Padova 1929

1931

B. BRUNELLI - A. CALEGARI, *Ville del Brenta e degli Euganei*, Milano 1931, pp. 163-179

1932

O. RONCHI, *Guida di Padova con cenni dei dintorni e pianta della città*, Padova 1932

1933

F. FRANCESCHETTI, *Baone e la sua antica Pieve. Memorie storiche*, Padova 1933

1934

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, vol. IX, parte VII, Milano 1934

1936

E. ARSLAN, *Inventario degli oggetti d'arte in Italia*, VII, Provincia di Padova, Comune di Padova, Roma 1936

1938

A. MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova*, Padova 1938

O. RONCHI, *La Scuola di Santa Maria della Carità dallo splendore alla rovina*, in "Corriere di Padova", XVI, 15 giugno 1938

1939

O. RONCHI, *Documenti inediti intorno al pittore Dario Varotari*, Padova, Tip. del Messaggero di S. Antonio 1939, pp. 3-11

1940

U. THIEME - F. BECKER, *Varotari, Dario*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXXIV, Leipzig 1940, p. 117

1951

A. MASCHIETTO, *La chiesa Cattedrale di Vittorio Veneto nel XIII Centenario della Traslazione del corpo di S. Tiziano vescovo della città di Oderzo*, Vittorio Veneto 1951

1955

C. GASPAROTTO, *La Chiesa di S. Maria del Carmine di Padova*, Padova 1955

1957

L. GROSSATO, *Il Museo Civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, Venezia 1957

1960

N. IVANOFF, *Affreschi di Dario Varotari e Ludovico Pozzoserrato nell'appartamento abbaziale di Praglia*, in "Praglia, 1 maggio 1960", 1960

M. MURARO, in *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Venezia 1960, p. 126

1961

L. GROSSATO, *l'arte a Padova da Giotto ai nostri tempi*, in M. CHECCHI - L. GAUDENZIO - L. GROSSATO, *Padova: guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961

M. CHECCHI - L. GAUDENZIO - L. GROSSATO, *Padova: guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961

L. MENEGAZZI, *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, in "Arte Veneta", XV

1962

L. CROSATO, *Gli affreschi delle ville venete del Cinquecento*, Treviso 1962, pp. 156-160

S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, vol. II, Roma 1962, p. 207

1963

L. GROSSATO, *Catalogo dei dipinti restaurati nella galleria e depositi del Museo Civico di Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LII, 1963 [1965], 1-2, pp. 67-114

1965

F. DAL FORNO, *Paolo Farinati. Vita veronese*, Verona 1965

F. Z. BOCCAZZI, *Gli affreschi del Celesti a Villa Barberini a Casella d'Asolo*, in "Arte Veneta", 19, 1965, Venezia 1965

C. L. RAGGHIANI, *Arte a Ferrara*, in "Critica d'arte", XII, 1965, p. 64

1966

L. GROSSATO, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano 1966, pp. 279-304

W. WOLTERS, *Una villa cinquecentesca in pericolo a Murano*, in "Antichità viva", 1966, III, p. 30

1967

M. BOTTER, *La Villa Capodilista di Dario Varotari a Montecchia*, Treviso 1967

A. RUBIN DE CERVIN ALBRIZZI, *La villa a Montecchia*, in "L'Oeil", 1967, 154, p. 4-9

1970

E. RIGONI, *L'altare della Croce in Santa Maria dei Carmini e il Palazzo dei Monti Vecchi in Strà Maggiore di Padova*, Padova 1935, in *L'arte rinascimentale in Padova: studi e documenti*, Padova 1970

E. RIGONI, *Intorno ad un altare cinquecentesco nella Chiesa dei Carmini di Padova*, Padova 1937, in *L'arte rinascimentale in Padova: studi e documenti*, Padova 1970

V. RUZZA, *Guida di Vittorio Veneto e dintorni*, Vittorio Veneto 1970

1972

G. FAGGIAN, *Sulle portelle d'organo di Dario Varotari per la Chiesa del Carmine di Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXI, 1972 [1978], pp. 31-35

G. PREVEDELLO, *S. Giustina V. e M. di Padova: note di iconografia e di iconologia*, Padova, Abbazia di S. Giustina, 1972, p. 120, nn. 236, 237, p. 128, n. 274

1973

A. DE NICOLÒ SALMAZO, *La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo. 1793-95: Giovanni De Lazara e l'elenco delle pubbliche pitture della provincia di Padova. Attualità di un sistema*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXII, 1973 [1980], pp. 63-103

1973-74

C. CESCHI, *Opere pittoriche del Monastero di S. Maria di Praglia*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Moderna diretta da R. PALLUCCHINI, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno acc. 1973-74

A. M. SPIAZZI, *Il patrimonio artistico Veneto 1806-1814*, in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, CXXXII, 1973-1974

1974-75

L. ROGNINI, *Dario Varotari pittore e architetto del Cinquecento*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", vol. XXIV, 1974-1975, pp. 3-28

1975

G. BRESCIANI ALVAREZ, *S. Gaetano*, in *Padova: Basiliche e Chiese*, a cura di L. PUPPI - C. BELLINATI, 2 voll., Vicenza 1975, I, *Le Chiese dal IV al XVIII secolo*, pp. 281-288

M. UNIVERSO, *Chiesa della Trasfigurazione*, in *Padova: Basiliche e Chiese*, a cura di L. PUPPI - C. BELLINATI, vol. 2, Vicenza 1975, I, *Altre chiese della città*, pp. 343-344

G. MOSCHINI, *Delle origini e delle vicende della pittura in Padova*, Bologna 1975

C. BELLINATI - L. PUPPI, *Padova, basiliche e chiese*, 2 voll., Vicenza 1975

1976

*Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani*, 1976, p. 254

A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. FILLARINI, Vicenza 1976

C. SEMENZATO in *Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, Catalogo della mostra, 1976

1977

R. VALANDRO, *I Francescani a San Giacomo, 1677-1977*, Monselice, Convento di San Giacomo 1977

G. FABRIS, *Un monumento da salvare. Il ciclo di affreschi di Dario Varotari nell'ex-capitolo della Carità in Padova*, 1938, in *Scritti di arte e storia padovana*, introduzione di L. LAZZARINI, Quarto d'Altino, Rebellato 1977

1980

M. LUCCO, *Dario Varotari*, in *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, catalogo della mostra a cura di A. DE NICOLÒ SALMAZO - F. TROLESE, Abbazia di S.Giustina, X-XII, 1980, p. 332 , n. 209, Treviso 1980

G. MARIANI CANOVA, *Alle origini della Pinacoteca Civica di Padova: i dipinti delle corporazioni religiose soppresse e la galleria abbaziale di S. Giustina*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXIX, 1980, p. 192, n. 139

G. MARIANI CANOVA, *Tracce per una storia del patrimonio artistico dei monasteri benedettini padovani durante l'Ottocento*, in *S. Benedetto e otto secoli di vita monastica nel Padovano*, Padova 1980

1981

A. M. SPIAZZI, in *Cento opere restaurate del Museo Civico di Padova*, catalogo della mostra, Padova, Nuovo Museo Civico agli Eremitani, Padova 1981, pp. 186-188, n. 69

M. LUCCO, Scheda n. 26, in *S. Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto e la sua città*, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione, Chiostrì del Santo, giugno-novembre 1981, Padova 1981

1983

A. M. SPIAZZI, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, in "Bollettino d'Arte", LXVIII, 1983, s. VI, 20, pp. 69-122

L. PUPPI - G. TOFFANIN, *Guida di Padova. Arte e storia tra vie e piazze*, Trieste 1983

G. BRESCIANI ALVAREZ, *Il cantiere dell'ospedale, del convento e Chiesa di San Francesco in Padova. Note sulla Scuola della Carità e l'oratorio di Santa Margherita*, in *Il complesso di San Francesco Grande in Padova. Storia e arte*, a cura dell'Associazione Culturale Francescana di Padova, Padova 1983, p. 99-101

1983-84

E. B. FAVERO, *Carlo Ostj pittore in villa Rinaldi a Casella d'Asolo (1685)*, Padova 1983-84

1984

M. LUCCO, *Il Cinquecento (parte prima)*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. SEMENZATO, "Fonti e studi per la storia del Santo a Padova", Vicenza 1984

1985

C. CESCHI SANDON, *Pittori attivi a Praglia*, in *L'Abbazia di Santa Maria di Praglia*, a cura di G. CARPANESE - F. TROLESE, Milano 1985, p. 135-149

P. L. FANTELLI, *La decorazione della Scuola della Carità*, in "I lunedì del Centro Storico" (Conferenze tenute nella sede del Consiglio di Quartiere n. 1 Centro), Padova 1985, pp. 79-89

G. DILLON - S. MARINELLI - G. MARINI, *La collezione di stampe antiche*, Museo di Castelvecchio (Verona), Milano 1985

1986

A. BALDAN, *Ville venete in territorio padovano e nella Serenissima Repubblica*, Abano Terme 1986, pp. 477-479

C. L. RAGGHIANI, *Propaganda clinica*, in "Critica d'Arte", 1986, n. 10, p. 83



1987

P. L. FANTELLI, *Un'inedita guida pittorica di Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXVI, 1987

G. GANZER, *Opere d'arte di Venezia in Friuli*, catalogo della mostra, Udine 1987, p. 92

1988

A. M. SPIAZZI, *Il restauro della pala di Voltabrusegana e alcune note in margine a Dario Varotari*, in "Padova e il suo territorio", III, 1988, 12, pp. 14-17

D. BANZATO, in *La quadreria Emo Capodilista: 543 dipinti dal '400 al '700*, n. 63, Milano-Roma 1988, pp. 72-73

S. MARINELLI, *Intorno a Veronese*, in *Veronese e Verona*, Verona 1988, pp. 45-48

G. TOFFANIN, *Cento chiese padovane scomparse*, Padova 1988

1989

P. L. FANTELLI, *Alla ricerca di dipinti perduti*, in "Padova e il suo territorio", IV, 1989, 18, pp. 15-24

1990

E. MERKEL, *Quattro allegorie di Dario Varotari a Ca' Corner della Ca' Grande: "L'Architettura", "Il Tempo", "La Fortezza", "La Vanità"*, in "Arte Veneta", 45, 1990, pp. 110-111

E. MERKEL, *Gli "Exempla virtutis". Una riconsiderazione dopo il restauro del soffitto del Collegio*, in "Nuovi studi su Paolo Veronese", a cura di M. GEMIN, Venezia 1990, pp. 380-390

A. ROMAGNOLO, *Le opere d'arte della Chiesa di Fratta Polesine*, in *Fratta Polesine: la storia*, 1990, p. 127

1991

S. MASON RINALDI, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra di Padova a cura di A. BALLARIN - D. BANZATO, Roma 1991, pp. 231-232, nn. 155, 156

A. PATTANARO, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dai Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra di Padova a cura di A. BALLARIN - D. BANZATO, Roma 1991, pp. 233-236, nn. 157, 158

P. L. FANTELLI, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dai Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra di Padova a cura di A. BALLARIN - D. BANZATO, Roma 1991, p. 231, n. 154

1993

G. ROMANELLI, *Cà Corner della Cà Granda: architettura e committenza nella Venezia del Cinquecento*, Venezia 1993

1994

C. CESCHI SANDON, *Una rassegna del patrimonio artistico tra Settecento e Ottocento*, in *Monselice. Storia cultura e arte di un centro "minore" del Veneto*, a cura di A. RIGON, Comune di Monselice, Treviso 1994, p. 583

E. MERKEL, *Chiesa dei SS. Giobbe profeta e Bernardino da Siena*, in "Percorsi e Restauri nel territorio veneziano - X settimana dei Beni Culturali", Venezia 1994, pp. 16-17

1995

G. ERICANI, in *Restituzioni '95. Opere restaurate*, Banco Ambrosiano Veneto, catalogo mostra, 1995, pp. 62-64

V. MANCINI, *Sulla ritrattistica a Padova ai tempi di Torquato Tasso*, in "Padova e il suo territorio", n. 57, 1995, ottobre, pp. 50-52

E. ZUCCHETTA, *Due proposte attributive per Dario Varotari e l'Aliense: gli affreschi del Casino Mocenigo a Murano e di Villa Zasio ad Abano*, in "Bollettino della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Venezia", 2, 1995, pp. 63-71

A. PATTANARO, *Alcune proposte per il catalogo pittorico padovano di Dario Varotari*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 82, 1995, pp. 195-215

1997

G. GALLUCCI, *Dario Varotari a Villa Capodilista*, in *Il tempo di Dario Varotari: pittore e architetto: 1542/3-1596. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della morte. Atti del convegno di studi*, Auditorium S. Michele 12 aprile-29 maggio 1997, a cura di E. CASTELLAN, Selvazzano (PD) 1997

G. ERICANI, *Dario Varotari allievo di Paolo Veronese. Dipinti inediti*, in *Il tempo di Dario Varotari: pittore e architetto: 1542/3-1596. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della morte. Atti del convegno di studi*, Auditorium S. Michele 12 aprile-29 maggio 1997, a cura di E. CASTELLAN, Selvazzano (PD) 1997

E. MERKEL, *Profilo dell'attività di Dario Varotari a Venezia*, in *Il tempo di Dario Varotari: pittore e architetto: 1542/3-1596. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della morte. Atti del convegno di studi*, Auditorium S. Michele 12 aprile-29 maggio 1997, a cura di E. CASTELLAN, Selvazzano (PD) 1997

1998

G. FOSSALUZZA, *Treviso 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1998, pp. 691-692

V. MANCINI, *Padova 1570-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1998, pp. 617-638

L. PUPPI, *Concertino per Dario Varotari con "stecca" sul Sanmicheli. Questioncelle di metodo*, in "Arte Veneta", 52, 1998, pp. 161-165

A. ROMAGNOLO, *Il Polesine di Rovigo*, in *La pittura nel Veneto, il Cinquecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1998, pp. 884-926

1999

E. SACCOMANI, *Varotari Dario*, voce in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. LUCCO, III, Milano 1999, p. 1327

*Chiese d'arte a Padova: S. Maria del Carmine: itinerari guidati nell'architettura sacra*, Padova 1999

2000

S. MARINELLI, in *Cinque secoli di disegno veronese*, catalogo della mostra, Firenze, Uffizi, Firenze 2000, pp. 82-83

M. SANDANO, *I monasteri scomparsi di Santa Chiara Nova Cella e San Bernardino da Siena a Padova: un recupero storico*, con A. DRAGHI e M. ROSSETTO, Padova 2000

2001

*Restauro a Venezia, 1987-1998*, in *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e storici di Venezia*, vol. 22, Milano 2001

2002

J. FERRO - F. PELLEGRINI, *Per il restauro della Scuola della Carità*, in "Padova e il suo territorio", 17, ottobre 2002, 99, pp. 35-37

2004

*L'ultima cena di Dario Varotari: il restauro*, Padova 2004

F. MAGANI, *La Cappella degli Scrovegni a Padova* in *Mirabiliae Italiae*, Milano 2004, pp. 285-288

C. SANT, *Villa Emo Capodilista "La Montecchia": Selvazzano Dentro*, Padova 2004

2006

A. M. SPIAZZI, *Opere d'arte restaurate a Praglia*, in *Spes una in reditu: miscellanea di studi nel centenario della ripresa della vita monastica a Praglia, 1904-2004*, a cura di F. G. B. TROLESE, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte 2006

2007

V. MANCINI - G. PAVANELLO, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, Venezia 2007, pp. 530-532, n. 175

F. MAGANI, *Vicende conservative del patrimonio artistico della Carità*, in "Padova e il suo territorio", 22, 2007, 129, pp. 6-8

A. PATTANARO, *Dario Varotari per la Scuola della Carità*, in "Padova e il suo territorio", 22, 2007, 129, pp. 16-24

P. L. FANTELLI, *La decorazione della Villa Secco Dondi Orologio Bassi Rathgeb*, in *Il "Palazzo dominicale in Abbano" tra terme e campagna. La villa comunale Bassi Rathgeb ex Zasio già Dondi Orologio e Secco*, a cura di D. RONZONI, Museo Civico di Abano Terme 2007

W. WOLTERS, *Architettura e ornamento: la decorazione nel Rinascimento veneziano*, Verona 2007

2008

G. CARRARO, *Il monastero femminile di S. Benedetto Vecchio di Padova: note storiche (1195-1810)*, con edizione delle visite vescovili, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 2008

2009

E. GASTALDI, in *Lo spirito e il corpo: 1550-1650. Cento anni di ritratti a Padova nell'età di Galileo*, a cura di D. BANZATO - F. PELLEGRINI, p. 89, n. 10, Milano 2009

D. BANZATO, in *Lo spirito e il corpo: 1550-1650. Cento anni di ritratti a Padova nell'età di Galileo*, a cura di D. BANZATO - F. PELLEGRINI, pp. 89-90, n. 11, Milano 2009

P. A. BASSI - S. PASQUINUCCI, *L'arma per l'arte. Aspetti del sacro recuperati*, Livorno 2009

R. CONTE, *La Chiesa e il convento di San Gaetano a Padova*, Padova 2009

G. PAVANELLO - V. MANCINI, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento*, Venezia 2009

I. PRANDIN - A. PIETROPOLLI, *Dal tempo dei Corner al Novecento: opere dalle collezioni della Provincia di Venezia*, Venezia 2009, p. 22

2011

V. MANCINI, *Dario Varotari prima del ciclo della Scuola della Carità*, in "Padova e il suo territorio", 26, 2011, 150, pp. 14-18

2012

E. SACCOMANI, in *La chiesa di Santa Maria dei Servi in Padova. Archeologia, storia, arte, architettura, restauri*, a cura di G. ZAMPIERI, Padova 2012

2013

G. B. MOLLI, *Il patrimonio culturale e artistico dalla prima soppressione al Novecento*, in *Santa Maria Assunta di Praglia. Storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, a cura di C. CESCHI - M. MACCARINELLI - P. V. FERRARO, Praglia 2013, pp. 209-217

V. MANCINI, "Notizia" degli altari e delle pitture nella "Ecclesia Nova S. Mariae de Pratalea", in *Santa Maria Assunta di Praglia. Storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, a cura di C. CESCHI - M. MACCARINELLI - P. V. FERRARO, Praglia 2013, pp. 365-367

M. PIETROGIOVANNA, "Emblemata Virtutis". *L'universo monastico affrescato nella Sala dell'Abate*, in *Santa Maria Assunta di Praglia. Storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, a cura di C. CESCHI - M. MACCARINELLI - P. V. FERRARO, Praglia 2013, pp. 407-417