



## Il Rinascimento a Terlagio: gli affreschi di Francesco Verla nella chiesa di San Pantaleone

Maddalena Ferrari

Eretta a sud-est del paese e poco lontano dal lago di Terlagio, la chiesetta di San Pantaleone risulta oggi ben visibile anche dall'alto, lungo il tratto stradale tra Cadine e Vigolo Baselga, essendo stati abbattuti con l'ultimo restauro i pini che un tempo caratterizzavano il piccolo dosso che la ospita, sostituiti oggi lungo il profilo sud-ovest da giovani cipressi. Orientata a nord seguendo la conformazione naturale del colle, mostra il suo carattere antico nei prospetti severi e spogli (fig. 70): la facciata a capanna con il portale lapideo architravato protetto da uno spiovente e la coppia di finestre rettangolari sdraiate, le fiancate movimentate unicamente da due monofore centinate in posizione simmetrica e il volume del presbiterio, rientrante e di altezza minore rispetto alla navata, caratterizzato da un'apertura a tutto sesto sul lato orientale e da un'arcata tamponata e dalle tracce di un campaniletto a vela sulla parete di fondo.

La storia dell'edificio sacro inizia almeno cinquant'anni prima della sua più antica menzione documentaria all'interno degli *Atti visitali* clesiani del 1537: la cappella originaria, presumibilmente eretta nel secondo Quattrocento<sup>1</sup>, era composta da navata a campata unica, arco santo affrescato tra il 1465 e il 1486, durante il governo del principe vescovo Johannes Hinderbach, e absidina rettangolare con pavimentazione in battuto di calce e altare a blocco in muratura<sup>2</sup>. All'inizio del Cinquecento si compì un intervento radicale sulla struttura, sopraelevandone la navata e trasformandola in presbiterio, sacrificando l'abside antica e costruendo *ex novo* più a sud un ambiente a due campate per i fedeli. Fu poi chiamato Francesco Verla, operante in Trentino già da alcuni anni, a decorare ad affresco le pareti e la volta del presbiterio, nel 1518.

Varcata la soglia dell'unico ingresso, l'interno colpisce oggi per il nitore della navata vuota, con le pareti segnate soltanto da otto lineari croci di consacrazione entro tondi e, al centro della parete ovest della prima campata, dal disegno in parte inciso di una sorta di arco di trionfo a conci di pietra, databile alla metà del Cinquecento, forse cornice di un'ancona mai realizzata<sup>3</sup>; risaltano qui gli elementi strutturali lapidei: i pilastri e il profilo dell'arcata a pieno centro che

separano le due campate e i costoloni delle volte con le serraglie, in calcare rosato. Al contrario il piccolo presbiterio (fig. 71), elevato di un gradino e introdotto dall'arco santo a sesto acuto, spicca per la ricchezza cromatica degli affreschi, che rivestono interamente le pareti e la volta, e che in origine si estendevano anche all'alzato dell'altare ad ara, secondo una consuetudine decorativa praticata almeno dal secondo Quattrocento; tardomedievale è anche l'uso di suddividere i temi dipinti sulle pareti secondo una progressione gerarchica di importanza dal basso verso l'alto: la fascia inferiore infatti non è figurativa, ma ripete un disegno in rosso su fondo oro caratterizzato da una teoria centrale di grandi fiori di melograno eretti e tra loro tangenti, serrati in alto da possenti tralci rigati con inclinazione diagonale recanti fiori a doppia corolla, ripetuti, per quanto è possibile ricostruire, anche in basso (fig. 75). Questo repertorio decorativo, benché semplificato e ripetitivo, deriva da quello dei preziosi velluti di seta lanciati e broccati tipici della seconda metà del XV secolo.

Una cornice in finta pietra modanata separa la porzione inferiore degli affreschi dalla fascia mediana, destinata ad accogliere le storie della vita dei santi venerati nella chiesa, a partire naturalmente dal titolare, Pantaleone, medico di Nicomedia figlio del senatore pagano Eustorgio e della cristiana Eubula, convertito e martirizzato nel 305 sotto l'imperatore Galerio; a lui è dedicata la parete ovest e le sue vicende sono le più chiare, sebbene interessate da ampie lacune e da gravi perdite del disegno. All'interno dei tre riquadri di formato rettangolare color verde acqua, delimitati all'estrema sinistra da un finto pilastro bianco con decoro labirintico rosato e separati l'uno dall'altro da una cornice modanata, i soggetti sono delineati in nero con tratto sottile e delicato, rialzato da tocchi rapidi di bianco a dare volume, come una sorta di bassorilievo scolpito su di una pietra preziosa. Il racconto manca dell'inizio, essendo andati irrimediabilmente perduti i temi del primo riquadro, che dovevano presumibilmente riguardare la formazione del giovane nell'arte di Asclepio, in cui eccelleva tanto da essere destinato a diventare medico della

69. Francesco Verla, Affreschi della volta del presbiterio (1518), particolare, Terlagio (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone



70. Terlagio (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone, veduta della facciata



71. Terlagio (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone, veduta del presbiterio

casa imperiale, e il miracolo da lui compiuto nel nome di Gesù risuscitando un fanciullo morso da un serpente. La comprovata superiorità della fede sulla scienza, insieme all'incontro con Ermolao, sacerdote animatore della comunità cristiana di Nicomedia, portarono presto Pantaleone a chiedere il battesimo: l'episodio è raccontato nella porzione sinistra del secondo riquadro (fig. 72), dove il catecumeno inginocchiato, già con il capo circondato dalla luce dorata della santità, accoglie a mani giunte il sacramento che Ermolao, in piedi e con la destra alzata, gli impartisce. Il profilo continuo del paesaggio funge da raccordo con il fatto evocato a destra: Pantaleone qui benedice un uomo di profilo che sembra supplicarlo, accompagnato da un personaggio che assiste alla scena, entrambi di statura nettamente inferiore rispetto al santo. Dovrebbe trattarsi della guarigione di un cieco, che secondo la *Passio* aveva dissipato le

sue sostanze in inutili cure mediche, avvenuta facendogli il segno di croce sugli occhi; testimone di questo secondo prodigio fu il padre di Pantaleone, Eustorgio, che il figlio aveva tentato di convertire e che di lì a poco ricevette il battesimo insieme al miracolato, entrambi convinti da quanto avevano sperimentato direttamente. Nell'ultimo riquadro della parete ovest (fig. 73) si dispiega la conclusione della vita terrena del santo, vittima dell'invidia dei colleghi per la sua scelta di esercitare la professione senza percepire compenso, accogliendo come pazienti i poveri: Pantaleone venne dunque accusato pubblicamente di essere cristiano, processato e condannato a morte dall'imperatore, che tentò invano fino all'ultimo di farlo abiurare. Secondo la leggenda il giovane avrebbe subito sei terribili supplizi senza soccombere, ma il pittore ne rappresenta uno solo, a sinistra, dove si riconosce il santo in piedi con la testa reclinata in



72. Francesco Verla, *Battesimo di San Pantaleone e Guarigione di un cieco* (1518), Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone



73. Francesco Verla, *Martirio di San Pantaleone* (1518), Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone

atteggiamento remissivo e le braccia legate dietro la schiena ad un albero dal tronco esile e diritto come un palo, ramificato e punteggiato di foglie o piccoli frutti alla sommità; intorno tre figurine inginocchiate, verosimilmente i suoi carnefici, riconoscono la potenza divina artefice del prodigio che ha impedito al fuoco delle torce, ancora accese a terra, di bruciarne il corpo<sup>4</sup>. Il martirio risolutivo si consuma più a destra: il giovane in ginocchio attende serenamente la decapitazione assistito da un personaggio, ancora una volta di piccola statura<sup>5</sup>, che allunga pietosamente le braccia verso di lui, mentre il boia barbuto alle sue spalle impugna nella destra alzata una spada ricurva come una scimitarra<sup>6</sup>. Sullo sfondo è disegnato un edificio con accesso ad arcata, evidentemente il palazzo imperiale, dal quale emerge appena, all'estrema destra, la figura di Galerio seduto su di un seggio elevato sopra due gradoni, mentre ordina a una guardia l'esecuzione.

Non è semplice stabilire cosa fosse rappresentato sul finto pilastro angolare dipinto poco più avanti, tra la parete ovest e quella nord: vi si riconosce chiaramente soltanto una campanella, appesa a due travi incrociate, e si intravede una serie di altri oggetti sormontati gli uni agli altri, in una sorta di panoplia forse simbolica delle vicende del titolare o di altri santi<sup>7</sup>. Perduto è anche quanto era dipinto lungo la parete di fondo, dove, a questa altezza, non rimangono che i finti pilastri prospettici bianchi ornati da specchiature, un tempo

presumibilmente decorate, che inquadravano il campo centrale, di cui è visibile solamente la cornice in tonalità verdastra e gli angoli superiori rosso-bruni.

Dei riquadri che ornavano la parete est, solamente due per la presenza centrale della finestra, si è conservato appena qualche tratto del secondo, sufficiente tuttavia a individuarvi una figura di profilo, con la gamba sinistra e tutto il corpo protesi in avanti, che sta puntando l'arco con la freccia incoccata contro il petto di un uomo a torso nudo, con gli avambracci legati all'albero dietro di sé; la traccia di un'aureola sopra il suo capo riccioluto e più in generale l'iconografia consueta hanno permesso di riconoscervi la scena del *Martirio di San Sebastiano*. La singolare importanza data a questa figura all'interno del ciclo pittorico, pur non trattandosi del titolare della chiesa, si spiega leggendo gli *Atti visitali* del 1697, che ricordano l'obbligo di celebrare proprio qui una messa nel giorno della sua festa, condivisa con San Fabiano, il 20 gennaio; tale notazione testimonia indirettamente che quella di San Sebastiano doveva essere una memoria un tempo cara alla comunità di Terlago<sup>8</sup>.

A chiudere la fascia dei racconti agiografici, sulla destra, un pilastro simile a quello ad esso specularmente è ornato da una decorazione ad intreccio su fondo bruno e reca al centro la tabella dorata con la firma del frescante: "F. VERL[VS] D[E] / [VICEN]T[IA PI]NXIT".

Salendo ancora lungo le pareti laterali, tra due finte cornici archi-



74. Francesco Verla, Fregio a motivi vegetali (1518), particolare, Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone



75. Francesco Verla, Decorazione a finto tessuto (1518), particolare, Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone

tettoniche modanate, la superiore delle quali percorsa anche da un motivo a fusarola, si incontra un fregio in rosso su fondo dorato, in cui, legate da coppie di volute con rosette nei girali, si alternano due composizioni vegetali, l'una a pennacchio con spighe e foglie seghettate che ne fuoriescono lateralmente, l'altra a tridente con una rosa centrale e due ulteriori bracci laterali, ciascuno con quattro foglie arricciate (fig. 74).

Alla sommità delle tre pareti vi sono poi le lunette con le principali tappe della vita di Cristo, nascita, morte e resurrezione con la liberazione degli eletti dal limbo, bordate in alto da una cornice rudentata. Tutte le scene soffrono purtroppo di lacune, talvolta estese, e di un generale impoverimento della materia pittorica, che coinvolge del resto l'intero ciclo, dovuto alla perdita delle finiture a secco: questo modo di operare sulla superficie muraria, tipico del Verla, doveva infatti imprimere corpo e vivacità alla base stesa ad affresco,

che oggi appare a campiture piatte e prive di dettagli, spesso nebulosa. Sulla parete ovest la *Natività* (fig. 77) ambienta la scena davanti ad una capanna aperta, con struttura architravata in legno, tetto rosso a due spioventi e un'ampia finestra centrale da cui si vede l'azzurro intenso del cielo notturno; a sinistra Giuseppe è seduto in atteggiamento meditativo e di riposo, la testa reclinata sorretta dalla mano sinistra, lo sguardo abbassato a contemplare il Bambino, il braccio destro abbandonato sulle gambe, nascoste da un voluminoso pannello color ocra. In secondo piano, dietro di lui, un pastore inginocchiato e con un ampio cappello in testa prega a mani giunte, mentre nella porzione centrale dell'affresco, sotto il parapetto, si intravedono una bionda testa riccioluta e delle ali celesti e rosate, indizi della presenza di almeno un angelo, probabilmente due per simmetria. Poco lontano si intreccia un intimo e silenzioso dialogo: Gesù infante, nudo e semisdraiato a terra, appoggiato presumibilmente ad un cuscino, fissa lo sguardo sulla madre, protendendo verso di lei il braccio sinistro; a destra la Madonna, con una singolare aureola puntuta (che doveva originariamente essere raggiata) sopra i lunghi capelli sciolti e avvolta nel manto azzurro che si apre a mostrare la veste rossa e si divide poi in due lembi che si allargano al suolo, è in adorazione amorosa del Figlio. Alle sue spalle il bue e l'asino, chiusi in un recinto di vimini, sembrano sporgersi con curiosità ad osservare l'avvenimento.

Sulla lunetta di fondo il dramma della morte di Cristo (fig. 78) è inserito in un paesaggio mosso e serrato da due quinte di aspre montagne, digradanti poi in più dolci colline verdi; il protagonista si eleva al centro, fissato con tre chiodi alla nuda croce piantata su un dosso, con la traversa asimmetrica e la terminazione sommitale sagomata. Gesù è ormai morto e la sua testa è reclinata sulla spalla destra, con gli occhi chiusi e la bocca semiaperta piegata in una smorfia di dolore; le braccia sono arcuate e le dita delle mani rattrappite, la gamba destra si torce innaturalmente verso l'esterno e una cocca del panno candido avvolto ai fianchi svolazza nell'aria. A sinistra Maria è completamente avvolta nel mantello, con le mani giunte e il volto indurito rivolto al Crocifisso, quasi bloccata dalla sofferenza composta, mentre a destra il discepolo prediletto, con il capo raggiato di tre quarti, volge lo sguardo sconvolto all'osservatore e sembra quasi torcersi le mani intrecciate all'altezza del ventre. Il manto rosso gli copre la spalla destra, mentre a sinistra è caduto, scoprendo la tunica azzurra; la gamba sinistra è delineata sotto il tessuto e i piedi nudi sono aperti. All'estrema destra è dipinto nel paesaggio un piccolo centro abitato con una torre: a partire da Nicolò Rasso,



76. Bernardino di Betto Betti detto il Pinturicchio, *Natività di Gesù con San Girolamo*, particolare, Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo



77. Francesco Verla, *Natività di Gesù* (1518), Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone

vi è stata riconosciuta una veduta più o meno realistica del borgo di Terlago con il suo castello<sup>9</sup>.

Mentre i temi sviluppati in queste prime due lunette sembrano sproporzionati in difetto rispetto ad una superficie muraria che non riescono a riempire, al contrario il problema della parete est è quello di avere uno spazio decurtato dall'apertura della monofora centrale; si è scelto quindi di raffigurarvi non una, ma due scene separate e stranamente invertite dal punto di vista cronologico, anche se strettamente legate<sup>10</sup>: a sinistra troviamo dunque il Cristo risorto (fig. 80), purtroppo acefalo e lacunoso nel braccio destro, verosimilmente in atto di benedizione, ritto sopra il sepolcro in pietra rosata e bianca da cui è appena uscito, e il cui coperchio parzialmente rimosso è evocato dal basso gradino a fianco del suo piede; avvolto fino alla vita in un drappo con la coda svolazzante, regge nella sinistra un'asta sottile con il vessillo crociato della gloria. A destra invece vi è una scena meno intuitiva, interpretata inizialmente come la *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*<sup>11</sup>, ma che va invece letta come la *Liberazione degli eletti dal limbo*<sup>12</sup> (fig. 81): non è dunque Dio Padre, ma Gesù risorto, di profilo a sinistra, a rivolgersi ai Pro-

genitori completamente nudi, lui in atto supplichevole con le mani al petto, lei spaventata, che si copre gli occhi con una mano, mentre alza l'altra verso il cielo, dove un esile diavoletto rosso fugge via. Dietro ad Eva si intuisce l'originaria presenza della porta degli inferi che Cristo ha scardinato.

Il vano della finestra strombata spezza la regolarità dei registri orizzontali e dispiega negli sguanci a fondo giallo due superbe candelabre in rosso (figg. 83-84), nelle quali l'ossatura verticale è composta da una base sagomata sormontata da una successione di elementi di forme diverse, ma tipiche del corpo dei candelieri, in un'alternanza di pezzi a forma di vaso con altri a balaustra, a piattello o a bulbo, a sfera schiacciata o a globo. Da questa struttura ad asse centrale di simmetria si originano poi fantasiosi decori speculari che attingono al ricco bacino delle grottesche: a sinistra, procedendo dal basso verso l'alto, incontriamo una coppia di ippocampi alati, un satiro e un amorino seduti che si danno le spalle, due serpenti di mare, due cornucopie ricolme da cui nascono girali, una figura antropomorfa che solleva una tabella con graffita la data dell'opera a lettere capitali ("M D X V III"), sopra la



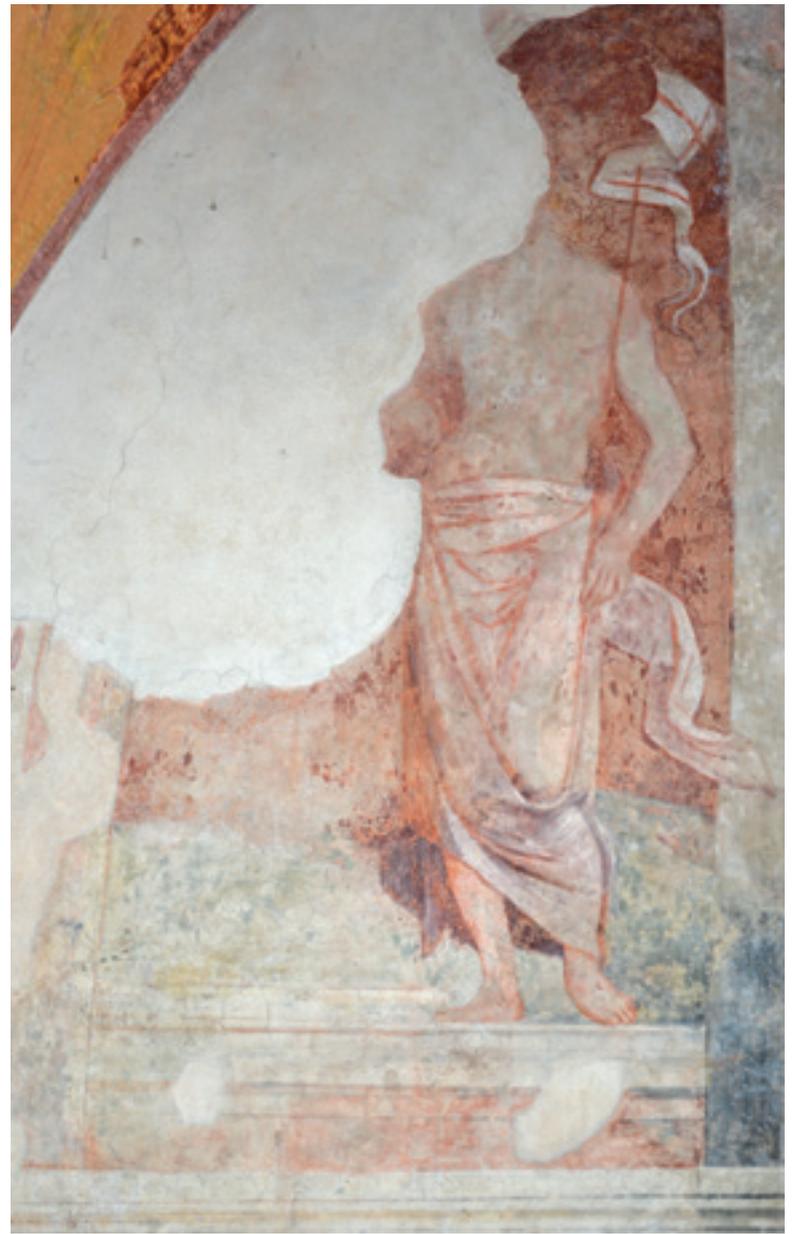
78. Francesco Verla, *Gesù Cristo crocifisso con la Madonna e San Giovanni Evangelista* (1518), Terago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone

quale stanno una sorta di cane crinierato e un grifone, due festoni pendenti con appesi un delfino e un granchio e infine due uccelli, l'uno simile ad un gallo ad ali spiegate, l'altro ad un cigno<sup>13</sup>. Sulla candelabra di destra, interrotta in alto da una lacuna, si riconoscono invece due delfini reggenti ciascuno un filo di perle, un globo alato, una sorta di bilancia dai cui bracci pendono due tabelle, una coppia di cornucopie fiammate, altri festoni pendenti

da un vaso, volute convergenti a formare un cuore e draghetti alati sputafuoco. Alla sommità le cornici lineari dei due sguanci si uniscono a delimitare un tondo rosso-bruno, all'interno del quale non è possibile capire se vi fosse rappresentato un soggetto, mentre dall'oculo a fondo azzurro sopra la luce della finestra si affaccia il busto di un enigmatico e severo personaggio maschile frontale dipinto di bianco, evocante forse un ritratto all'antica (fig. 85).



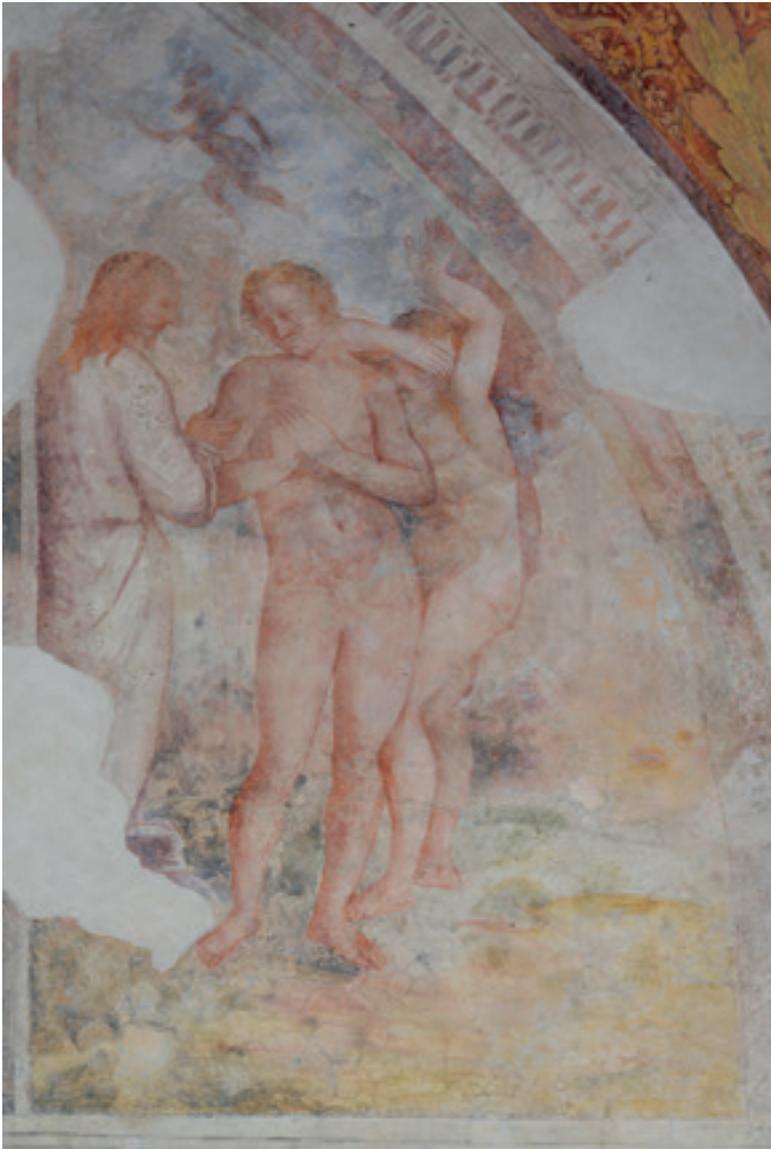
79. Pietro Vannucci detto il Perugino, *Resurrezione di Gesù Cristo* (1499), particolare, Roma, Pinacoteca Vaticana



80. Francesco Verla, *Resurrezione di Gesù Cristo* (1518), Terlagio (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone

Anche la volta del presbiterio è interamente affrescata (fig. 86): alla base, tra i costoloni lapidei della crociera, otto grandi foglie d'acanto originano le cornici più esterne delle vele, che proseguono presentando due motivi decorativi alternati in giallo su fondo rosso, il primo a rosette entro orbicoli intrecciati, il secondo a fermagli contenenti coppie di palmette; alla sommità di queste fasce quattro cherubini rossi volano intorno ad un sole raggiato, dipinto nella chiave

di volta (fig. 69). Il settore centrale di ogni vela, delimitato da una cornice ad ovoli, è centrato da un tondo prospettico ospitante uno dei Padri della Chiesa occidentale, mentre gli spazi di risulta a fondo rosso erano impreziositi da nuovi motivi a candelabra tono su tono, purtroppo conservati solo in parte. Iniziando dalla vela occidentale e proseguendo poi in senso orario si incontrano *San Girolamo* (fig. 87) in vesti cardinalizie che ha alzato lo sguardo dal fascicolo che



82. Marcantonio Raimondi, *Gesù Cristo libera Adamo ed Eva dal limbo*, New York, Metropolitan Museum

81. Francesco Verla, *Gesù Cristo libera Adamo ed Eva dal limbo* (1518), Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone

regge, sul quale tiene il segno con la destra guantata, *San Gregorio* papa (fig. 88) intento alla lettura, *Sant'Agostino* (fig. 90) che posa le dita della mano sinistra sul dorso del suo volume e si proietta con l'altro braccio all'esterno dell'oculo e da ultimo *Sant'Ambrogio* (fig. 89) con gli occhi al cielo, il libro chiuso e i flagelli stretti al petto. La loro identificazione era resa inoppugnabile dall'iscrizione con il nome di ciascuno dipinta sul bordo inferiore dei tondi, conservata oggi solamente per il vescovo di Ippona ("S AV[G]VSTI[N]VS"). Non sappiamo il motivo per cui questo cantiere decorativo coinvolse solamente il presbiterio e non l'intera chiesa, ma non possiamo ignorare il peso che, sull'arrivo del Verla a San Pantaleone,

dovette esercitare la volontà dell'allora rettore della pieve di Terlago, Francesco Cadalora da Mantova, menzionato come testimone con il titolo di sacrestano della cattedrale di San Vigilio in più atti dell'Archivio del Capitolo di Trento stesi tra il 1492 e il 1501<sup>14</sup>: fu verosimilmente lui a scegliere il pittore per una della sue chiese, forse insieme a Donato Tabarelli de Fatis, canonico del duomo in quegli anni e suo futuro successore come pievano di Terlago<sup>15</sup>. Sia l'uno che l'altro avevano infatti certamente visto all'opera il Verla nelle varie commissioni ricevute in cattedrale tra il 1514 e il 1516<sup>16</sup>, di cui ci resta purtroppo solamente la pala per l'altare di Girolamo Stellimauro oggi al Museo Diocesano Tridentino (cat. 25); fu poi



83. Francesco Verla, Candelabra a grottesca (1518), particolare, Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone



84. Francesco Verla, Candelabra a grottesca (1518), particolare, Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone



85. Francesco Verla, *Busto virile* (1518), Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone

presumibilmente la scomparsa di Cadalora, avvenuta nel 1520, o quella di Tabarelli, dieci anni dopo, a determinare la fine del progetto di abbellimento dell'edificio.

Dopo la prima visita pastorale del 13 aprile 1537<sup>17</sup>, la successiva del 1580 raccomandò soltanto di tenere la chiesa chiusa, ordinando che al suo interno "non si mettino cose profane, e se faccia una finestra nel muro alla destra della porta con una ferriata"<sup>18</sup>. Nel 1646 si prescrisse poi di dotare la finestra del presbiterio di vetri e di "rinfrescare le figure esistenti sopra l'altare"<sup>19</sup>. L'uso liturgico di San Pantaleone sembra sia sempre stato limitato; questo fattore, unito alla posizione isolata e alla relativa prossimità al paese giustificano senz'altro la mancanza *in loco* delle suppellettili necessarie al culto, portate qui dalla parrocchiale ogni volta che vi si celebrava, come annotano in più occasioni gli *Atti visitali* dei secoli XVII e XVIII. Tuttavia la comunità di Terlago rimase sempre affezionata alla sua piccola chiesa, meta di processioni straordinarie indette per domandare il dono della pioggia o del sereno<sup>20</sup>, o per cantarvi la messa o il vespro in alcune specifiche festività<sup>21</sup>.

Durante il primo conflitto mondiale l'edificio fu adibito a caserma e dormitorio per le truppe austriache, subendo l'asportazione dei vetri di tre finestre, di parte del pavimento in cotto e di un "lavadino"<sup>22</sup> (presumibilmente un'acquasantiera) bacellato sostenuto da una colonnina; inoltre il tetto venne danneggiato "in occasione del forte tiro di cannone all'Aereoplani" e andarono perduti anche

l'unico altare ligneo seicentesco e la sua pala coeva, raffigurante i Santi Sebastiano, Bernardino da Siena (o Antonio di Padova), Pantaleone e Rocco e, in alto, la colomba dello Spirito Santo. Entrambi sono visibili in uno scatto databile ai primi del Novecento conservato presso l'Archivio fotografico storico provinciale di Trento<sup>23</sup>, dal quale si nota anche, al sommo dell'arco santo, la presenza di una cartella dipinta profilata da volute con la dedicazione. La chiesetta rimase quindi per anni chiusa al culto, fino al primo restauro diretto dalla Regia Soprintendenza di Trento: concluso nel 1933 grazie all'iniziativa e alla generosità personale del podestà Eugenio Cesari-Sforza, questo intervento mirò prima a consolidare la statica della struttura, quindi a rivelare la decorazione affrescata delle pareti del presbiterio, occultata da uno scialbo, e a pulire quella della volta, pesantemente ridipinta<sup>24</sup>; emerse in quella circostanza la data 1518, mentre il nome del pittore rimase un'oscura e incomprensibile traccia<sup>25</sup>, svelata soltanto anni dopo da Nicolò Rasmus<sup>26</sup>. Un secondo intervento di restauro interessò gli affreschi nel nono decennio del Novecento a cura del Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento: si pose allora rimedio agli estesi distacchi dell'intonachino e dell'arriccio e si recuperarono le vivaci cromie originali<sup>27</sup>. Venendo infine alla storia critica del ciclo di Terlago, se ne ripercorrono qui i passaggi più significativi, che ci aiutano nello stesso tempo a individuare i modelli utilizzati dal maestro vicentino per le sue composizioni: dopo le prime scarse attestazioni bibliografiche di Castelli di Castel Terlago (1932) e Stein (1933), nel 1940 fu Pietro Zampetti a pubblicare un articolo pionieristico in cui individuava per la prima volta tutti i soggetti affrescati dal "notevole artista"; soffermandosi poi ad analizzare la lunetta della *Natività*, scorse in particolare nella figura di Maria una chiara derivazione, per quanto riguarda la posa, la definizione dell'abito e la collocazione a destra della scena, davanti alla "mangiatoia di vimini in quattro scomparti" con il bue e l'asino, dalla Madonna nella pala d'altare ad affresco con il medesimo tema realizzata da Pinturicchio nella cappella di San Girolamo in Santa Maria del Popolo a Roma (fig. 76), commissionata dal cardinale Domenico della Rovere<sup>28</sup>. Lo studioso riconobbe altre affinità tra le due opere nelle vicine immagini di Gesù Bambino e di San Giuseppe; dal decoro usato sui finti pilastri e negli sguanci delle finestre della stessa cappella trassero origine, secondo Zampetti, anche le grottesche a candelabra su fondo giallo oro utilizzate dal Verla per ornare la sua finestra centinata<sup>29</sup>. L'intuizione di aver trovato nell'ambiente umbro-romano l'origine dello stile del Vicentino senza conoscerne ancora l'identità e quindi il dato biografico fondamentale del suo viaggio nella capitale appare davvero

86. Francesco Verla, Affreschi della volta del presbiterio (1518), Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone





87. Francesco Verla, *San Girolamo* (1518), Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone



88. Francesco Verla, *San Gregorio* (1518), Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone

felice e sarà confermata a distanza di quasi trent'anni dallo studio di Nicole Dacos (1969), la quale cita in una nota le grottesche di Terlago come episodio in cui "è particolarmente suggestivo il ricordo della cappella di San Girolamo e forse anche della cappella Bagliolini nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Spello, sempre opera del Pinturicchio"<sup>30</sup>.

Un secondo fondamentale apporto alla conoscenza di questi affreschi lo fornì Nicolò Rasmò nel 1947, in un articolo tanto breve quanto illuminante, in cui, oltre a decifrare la firma di Francesco Verla sulla tabella della parete est<sup>31</sup>, sciogliendo così definitivamente ogni dubbio sulla paternità del ciclo, lo studioso propose nuovi modelli iconografici alla base delle composizioni, individuati in varie opere di Pietro Perugino realizzate tra gli anni Novanta del XV secolo e i primi del Cinquecento: possiamo senz'altro confermare che la figura di Gesù risorto nella porzione sinistra della lunetta est riprenda molto da vicino il Cristo di Vannucci nella pala della *Resurrezione* per la chiesa di San Francesco al Prato a Perugia (1499), oggi alla Pinacoteca Vaticana (fig. 79). Rasmò confrontò poi la *Natività*

e la *Crocifissione* di Terlago con dipinti di Perugino dal medesimo soggetto: l'affresco della chiesa di San Francesco a Montefalco del 1503 per la prima e la lunetta del polittico Albani del 1491 (Roma, collezione Torlonia) per la seconda. Non sembra esserci qui una derivazione diretta da parte del Verla, ma rimane comunque indubbio l'influsso della lezione peruginesca su alcune singole parti di queste composizioni, quali la capanna frontale aperta per la prima e la figura di San Giovanni Evangelista per la seconda<sup>32</sup>. Ulteriore merito di Rasmò è quello di aver individuato correttamente il soggetto della porzione destra della lunetta orientale, la *Liberazione degli eletti dal limbo*; a conferma di questa interpretazione Giovanni Agosti segnalò nel 2005 la derivazione della scena di Terlago dal bulino di Marcantonio Raimondi databile al 1504-1505 (fig. 82)<sup>33</sup>. Rispetto all'originale il maestro vicentino dovette tuttavia semplificare il tema rimuovendo il buon ladrone con la croce all'estrema destra e collocando Eva dietro ad Adamo, a ridosso della curvatura della cornice; la sparizione poi del vessillo della resurrezione dalla spalla sinistra di Gesù ha comportato una più difficile lettura del soggetto,



89. Francesco Verla, *Sant'Ambrogio* (1518), Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone



90. Francesco Verla, *Sant'Agostino* (1518), Terlago (Vallelaghi), chiesa di San Pantaleone

reso inconsueto dalla gestualità e dalle espressioni dei protagonisti, che sembrano esprimere più spavento che gioia (i Progenitori), più giudizio che trionfo (Cristo)<sup>34</sup>. Abbiamo qui la prova che Verla, come molti altri suoi colleghi, prese spunto dalle composizioni dei grandi maestri veicolate dalle stampe per creare le proprie, dimostrando però qualche incertezza nella soluzione delle proporzioni e della prospettiva nel momento in cui doveva adattare il disegno originale alla situazione contingente. Assai più a suo agio ci appare nella resa delle vivaci figurine fantastiche delle grottesche o nelle aggraziate scene della fascia a monocromo, dove si affida ai rapidi colpi di bianco per dare lucentezza e profondità alla sua pittura di tocco. Non dobbiamo comunque sottovalutare la perdita quasi totale delle finiture a secco nell'effetto globale percepibile oggi sulle superfici più ampie; dove le mancanze sono minori, come nei tondi delle vele, è ancora possibile assaporare brani di affresco di grande qualità.

Un'ultima osservazione è necessaria: essendo una delle poche opere firmate e datate dall'artista, questo ciclo costituisce un punto fermo

con il quale confrontare altri brani pittorici affrescati che gli sono stati assegnati. Almeno tre dettagli del complesso di Terlago appaiono particolarmente utili a questo scopo: innanzitutto proprio i quattro Dottori della volta sembrano ripresi almeno in parte dai due frammenti staccati con *San Girolamo* e *San Gregorio* databili tra il 1508 e il 1509 e provenienti dalla cappella Sarego Pagello nella perduta chiesa vicentina di San Bartolomeo, conservati oggi nella Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati (catt. 14-15). L'abbigliamento e la fisionomia del santo cardinale coincidono nelle due immagini: le maniche della veste viola che spuntano dal mantello rosso, il cappuccio in testa sotto il galero ad allungare spropositatamente la forma del viso dalla barba importante e le mani dalle dita affusolate, di cui si nota in particolare l'indice puntato della destra, infilato in candidi guanti terminanti a punta sul polso. I due santi papi condividono i tratti fisiognomici del volto grassoccio e glabro; inoltre il *San Gregorio Magno* di Vicenza compie un gesto di benedizione simile a quello fatto dal *San Girolamo* trentino per tenere il segno sulla pagina e indossa un piviale a fondo giallo oro con decori vegetali in rosso confrontabile con quello

portato a Terlago da *Sant’Ambrogio*<sup>35</sup>, che riprende dal primo anche il particolare della stola violacea incrociata all’altezza del ventre. Infine i tratti del volto frontale di *Dio Padre* di Palazzo Chiericati (cat. 12), con lo sguardo rivolto in basso, sono accostabili a quelli di *San Gregorio* a San Pantaleone.

Un secondo confronto possibile riguarda il busto maschile nel tondo sopra la monofora della parete est, simile all’uomo barbuto di tre quarti che, lungo il fregio del primo ambiente a piano rialzato della canonica di Seregnano (originariamente *domus* della famiglia Brezio Stellimauro), si affaccia dall’oculo sinistro della parete ovest (fig. 68)<sup>36</sup>: i due personaggi sono delineati nello stesso modo, emergenti come fantasmi dal fondo scuro del tondo con pochi tratti grigi e condividono la forma degli occhi stretti a fessura, i capelli mossi, la curva del naso e la bocca sottile dall’espressione imbronciata.

<sup>1</sup> Del mio stesso parere è Anderle 2017, p. 200.

<sup>2</sup> *Ibid.* Sull’intradosso dell’antico arco santo, oggi smurato all’esterno della parete settentrionale, sono ancora parzialmente visibili un’iscrizione con il nome di Domenico Gislimberti, fabbricatore della cappella nel 1461, un delicato rameggio rosso e verde e, alla sommità, lo stemma del vescovo in carica, associato all’arme del principato trentino; sul lato interno dei pilastri si fingono alcuni ripiani in prospettiva, sui quali sono appoggiati due libri chiusi e una coppia di ampolline in vetro.

<sup>3</sup> Sia le croci che il disegno dell’arco di trionfo sono stati scoperti con l’ultimo restauro, che tra il 2013 e il 2014, sotto la direzione di Michele Anderle, ha recuperato gli intonaci esterni e interni (Anderle 2017).

<sup>4</sup> Secondo il suo martirologio, prima di morire per decapitazione Pantaleone fu legato ad un cavalletto e il suo corpo venne bruciato con delle fiaccole, fu immerso in una caldaia di piombo fuso, venne precipitato in mare con una macina al collo, fu esposto alle bestie feroci, subì la tortura della ruota e venne inchiodato ad un ulivo con le mani sopra la testa; in alcune versioni si racconta anche di un prodigio che riguardò l’albero, che avrebbe miracolosamente fruttificato. Nell’affresco di Terlago sembrano quindi essersi fusi più motivi iconografici.

<sup>5</sup> La differenza evidente tra le dimensioni di Pantaleone e quelle di altri personaggi raffigurati vicino a lui sembra sottolineare la maggior ‘statura morale’ del primo sui secondi, ma anche la disponibilità di questi ad essere convertiti (la figura del boia mantiene infatti dimensioni simili a quelle del martire).

<sup>6</sup> Si evoca forse qui il fatto che anche il primo tentativo di decapitazione fosse andato a vuoto, dal momento che la spada si piegò come cera.

<sup>7</sup> Oltre alla campanella e alle travi (una croce di Sant’Andrea o un cavalletto), sembra di riconoscere la porzione di una ruota (in basso a destra) e (a sinistra) un oggetto a forma di rocchetto, con una strozzatura centrale tra due elementi globulari simmetrici, simile ad una clessidra (una doppia macina da mulino?); più in alto forse una mitra vescovile e un altro oggetto enigmatico a forma di mezzaluna (la spada piegata usata per il primo tentativo di decapitazione di San Pantaleone?) e infine (a destra e per metà sulla parete di fondo) una

Infine colpisce un dettaglio delle grottesche a fondo oro nello sgancio sinistro della finestra di Terlago, poco sopra la tabella con la data del ciclo: una coppia di sottili nastri pendenti ai lati di una sorta di bilanciere, ciascuno ornato da un gioiello a disco, singole perle e una corolla frastagliata, e terminanti con due creature marine appese alle estremità, una specie di delfino con la coda a tridente a sinistra e un granchio a destra. Ebbene, una decorazione non identica, ma del tutto simile a questa orna il frammento maggiore del ‘fregio D’, staccato nel 1906 da uno degli ambienti sopra il portico quattrocentesco di Palazzo Del Bene a Rovereto e conservato all’interno dello stesso edificio (cat. 21)<sup>37</sup>: qui, nella porzione centrale del decoro, i due pendenti sono appesi agli angoli inferiori di una tabella e tra gli elementi che compongono i festoni ritroviamo le perle, le corolle frastagliate e i piccoli animali marini alle estremità, in questo caso il delfino a destra e un gambero a sinistra.

tabella con un’iscrizione a lettere capitali decifrabile solo in parte (“TIM[...] / DE[...]”), forse da interpretare come “Timor Dei”.

<sup>8</sup> ADT, *Atti visitali* 25, 1697, c. 391r. La messa legataria da celebrarsi il 20 gennaio era stata istituita da Giuseppe Rossi, pievano di Terlago dal 1572 al 1583; ad ulteriore prova della devozione verso San Sebastiano va ricordata la presenza del martire sulla pala dell’unico altare, andata distrutta nel corso della Grande guerra (si veda più avanti nel testo). Altre tre messe “per l’anime di questo Commune” si dovevano celebrare nelle feste di San Bernardino da Siena, di San Pantaleone e di San Rocco (ADT, *Atti visitali* 25, 1697, c. 391v).

<sup>9</sup> Rasmò 1947, p. 284.

<sup>10</sup> Considerando infatti l’ordine delle scene raffigurate sulle lunette delle pareti ovest (*Natività*) e nord (*Crocifissione*), ci aspetteremmo qui prima (a sinistra) la *Discesa di Cristo al limbo* e poi (a destra) la sua *Resurrezione*.

<sup>11</sup> Zampetti 1940, pp. 350-351.

<sup>12</sup> La soluzione è stata proposta per la prima volta da Rasmò 1947, p. 284.

<sup>13</sup> La candelabra di sinistra è tuttavia interessata da un’integrazione pittorica piuttosto ampia appena sotto la tabella con la data, resa evidente dalla diversa tonalità di colore, da un tratto grossolano e dalla cesura del motivo decorativo centrale rispetto a quello originale sottostante, con il quale non riesce a congiungersi in maniera coerente.

<sup>14</sup> ADT, Archivio del Capitolo, capsula 3, nn. 19, 27 e 30; capsula 7, n. 149; capsula 8, n. 51; capsula 22, n. 7.2; capsula 30, n. 165; capsula Anniversari, rotoli corti/a, n. 16.2. Già Anderle (2017, p. 201) ha sottolineato prima di me l’importanza del pievano Cadalora per la commissione di questi affreschi.

<sup>15</sup> Tovazzi ed. 1970, p. 495. Donato Tabarelli era inoltre fratello di Antonio, anch’egli canonico e decano del capitolo tridentino tra il novembre del 1505 e il maggio del 1506, morto e sepolto in duomo nel 1511 (Bonelli 1765, p. 293).

<sup>16</sup> I documenti che attestano la presenza di Francesco Verla all’interno della cattedrale di San Vigilio sono ben noti agli studiosi e sono stati pubblicati

per la prima volta da Zanolini 1899; si rimanda anche a Chini 1993 (p. 158, n. 11), con bibliografia precedente e doc. 9 in appendice.

<sup>17</sup> ADT, *Atti visitali 1*, 1537, p. 56.

<sup>18</sup> ADT, *Atti visitali 2*, 1580, c. 324v.

<sup>19</sup> ADT, *Atti visitali 11*, 1646, c. 103v.

<sup>20</sup> ADT, *Atti visitali 37*, 1723, c. 572r.

<sup>21</sup> Nel corso del XIX secolo questa abitudine è registrata più volte: nel 1827, quando vi si cantavano cinque messe e ci si recava sul dosso in processione a cantare il vespro in quattro delle sei feste celebrate dalla parrocchia nei giorni dedicati a Sant'Antonio Abate, all'Invenzione della Santa Croce, a Sant'Antonio di Padova, a San Vigilio, a San Rocco e a Sant'Andrea (ADT, *Atti visitali 84*, c. 5r-v); nel 1880, anno in cui le processioni straordinarie erano due, la vigilia della festa di San Pantaleone e quella dell'Invenzione della Santa Croce (ADT, *Atti visitali 95*, c. 29v); nel 1882, quando vi si aggiunse la processione della vigilia di Sant'Anna (ADT, *Atti visitali 95*, 1882, c. 166v). Nel 1907 vi si celebrava la messa una sola volta all'anno, nel periodo delle Rogazioni, ma vi si giungeva in processione dalla parrocchiale tre volte durante l'estate, "nel dopo pranzo delle feste di divozione", per cantarvi il vespro e poi fare ritorno, sempre in processione, alla chiesa di Sant'Andrea (ADT, *Atti visitali 98*, 1907, *Della Chiesa di S. Pantaleone in Terlagio (presso il lago)*).

<sup>22</sup> Vallelaghi, Archivio storico del Comune di Terlagio, *Atti amministrativi, anno 1901-1923*, b. 1920-1923, *Stima danni guerra*.

<sup>23</sup> Numero di inventario b 03032; numero di negativo SBAAAS TN Ripr. A-28746. Il soggetto della pala è distinguibile per sommi capi dall'immagine, ma può essere integrato grazie alla descrizione fornita nel 1907 da don Giovanni Pangrazzi, parroco di Terlagio, in risposta al questionario per la prossima visita pastorale di monsignor Celestino Endrici: ADT, *Atti visitali 98*, 1907, *Della Chiesa di S. Pantaleone in Terlagio (presso il lago)*.

<sup>24</sup> Zampetti 1940, p. 348.

<sup>25</sup> Stein 1933.

<sup>26</sup> Rasmò 1947, p. 287.

<sup>27</sup> Terminati nel 1989, i restauri, eseguiti da Christine Mathà, si svolsero

in amministrazione diretta da parte della Provincia e sotto la direzione lavori dell'architetto Ermanno Tabarelli de Fatis (Tabarelli de Fatis 1991). In quell'occasione venne registrata la presenza dello stemma di Johannes Hinderbach al sommo dell'arco santo dell'antica cappella (Tabarelli de Fatis 1992).

<sup>28</sup> La Malfa 2009, p. 51; la datazione della cappella, della sua decorazione e dei suoi arredi sono comunque ancora oggi argomento di discussione da parte degli studiosi.

<sup>29</sup> Zampetti 1940, pp. 351-352. Anche per quanto riguarda l'uso del monocromo e la trattazione di due dei quattro Dottori della volta, *Sant'Agostino* e *San Girolamo*, lo studioso vide almeno in parte delle somiglianze con quanto affrescato dal maestro umbro e dalla sua bottega sulla volta del coro della stessa chiesa romana; in questo caso tuttavia il riferimento non sembra possibile, dato che questi lavori risalgono al 1505-1510, quando il Verla era già da tempo rientrato in patria. Si veda la biografia dell'artista redatta da I. Gallazzini.

<sup>30</sup> Dacos 1969, p. 84, n. 6.

<sup>31</sup> Rasmò 1947, p. 287; lo studioso nota giustamente che la formula usata dal pittore è la stessa che aveva già impiegato nel 1515 per la pala del Museo Diocesano Tridentino (cat. 25).

<sup>32</sup> Anche il *San Girolamo* di Terlagio "dalla lunga barba bambagiosa" rispecchierebbe le figure rappresentate dal Perugino in molte sue pale (Rasmò 1947, p. 284).

<sup>33</sup> Agosti 2005<sup>a</sup>, pp. 346-347, nota 120; l'incisione è pubblicata da M. Faietti, in *Bologna e l'Umanesimo...* 1988, pp. 115-116, n. 13 e trae spunto da composizioni di Andrea Mantegna e di Francesco Francia. Ringrazio Aldo Galli per la preziosa segnalazione.

<sup>34</sup> Questa caratteristica è tuttavia presente anche nelle più celebri versioni di Andrea Mantegna e dei suoi allievi.

<sup>35</sup> Questo particolare è stato giustamente notato da Gallazzini 2014-2015, scheda 3.3, pp. 62-63.

<sup>36</sup> L'attribuzione del fregio in questione a Francesco Verla e la ricostruzione della storia dell'edificio spettano a Montedoro 2007, pp. 27-33.

<sup>37</sup> Il frammento, attribuito per la prima volta al Verla da Puppi 1967 (pp. 21-22, fig. 5), misura cm 104 x 347 (Lodi 2013<sup>c</sup>, pp. 138-140, fig. 17).

Viaggi e incontri di un artista dimenticato

Il Rinascimento di  
FRANCESCO VERLA

*a cura di*

Domizio Cattoi  
Aldo Galli

