

Viaggi e incontri di un artista dimenticato

Il Rinascimento di
FRANCESCO VERLA

a cura di

Domizio Cattoi
Aldo Galli



Viaggi e incontri di un artista dimenticato Il Rinascimento di FRANCESCO VERLA

Trento, Museo Diocesano Tridentino
8 luglio - 6 novembre 2017

Direttrice
Domenica Primerano

Curatorium
Giuseppe Bernardi
Cesare Chierzi
Giovanni Cristoforetti
Marco Giuliani
Paolo Holzhauser
Johann Kronbichler

Conservatore
Domizio Cattoi

Servizi educativi
Chiara Levegghi
(Responsabile area scuola)
Lorenza Liandru
(Responsabile pubblico adulto)
Sara Meneghini

Mostra e catalogo a cura di
Domizio Cattoi
Aldo Galli

Comitato scientifico
Domizio Cattoi
Aldo Galli
Alessandra Galizzi Kroegel
Domenica Primerano
Giovanni C.F. Villa

Progetto espositivo e coordinamento
Domenica Primerano

Apparati didattici
Domizio Cattoi
Chiara Levegghi
Lorenza Liandru
Domenica Primerano

Ufficio stampa
Studio ESSECI di Sergio Campagnolo,
Padova
Ufficio stampa del Museo Diocesano
Tridentino, Lorenza Liandru

Trasporti
Tomasi Arte, Trento

Assicurazioni
Recla Assicurazioni, Trento, agente
generale della Società Cattolica di
Assicurazione SC

Restauro
Consorzio ARS - Conservazione e
restauro beni culturali, Trento
Sinopia, di Martina Bona, Trento
Alessandra Zambaldo, Verona

Campagna fotografica
Foto Nicola Eccher, Trento

Ricostruzioni grafiche
Michele Anderle

Progetto e realizzazione video
Stefano Benedetti Computer Grafica,
Trento

Realizzazione App
GiPStech Srl, Rende

Realizzazione allestimento
Magil Snc, Civezzano
Gianni Faccini
Arturo Küer
Niccolò Salvaterra

Testi e schede di
Domizio Cattoi
Maddalena Ferrari
Stefania Franzoi
Alessandra Galizzi Kroegel
Ivana Gallazzini
Aldo Galli
Mauro Lucco
Domenica Primerano
Giuseppe Sava
Cristina Spada
Giovanni C.F. Villa
Mattia Vinco

*Ricerca archivistica e
trascrizione documenti*
Luca Siracusano

Redazione
Domizio Cattoi
Maddalena Ferrari
con la collaborazione di
Ivana Gallazzini
Valentina Rossetti

Progetto grafico e impaginazione
Lisa Esposito, Cooperativa Relè, Trento

*La mostra è organizzata in collegamento
all'esposizione Ordine e bizzarria. Il
Rinascimento di Marcello Fogolino
(Trento, Castello del Buonconsiglio, 8
luglio - 5 novembre 2015)*

© Tipografia Editrice Temi Sas
Tutti i diritti riservati
È vietata la riproduzione anche
parziale dei testi e delle immagini
ISBN 978-88-99910-09-9

In collaborazione con

 UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Con il contributo di



Servizio Attività Culturali
Provincia autonoma di Trento



Sponsorizzazione tecnica



Con il sostegno di



Lions Club Trento Host

In collaborazione con



Comune di Valledaghi

 MUSEO DIOCESANO
TRIDENTINO
Piazza Duomo 18, 38122 Trento
Tel. 0461 234419
info@museodiocesano-tridentino.it
www.museodiocesano-tridentino.it


Prestatori

Brentonico, Parrocchia dei Santi Pietro e Paolo
Firenze, Polo Museale della Toscana
Milano, Pinacoteca di Brera
Mori, Parrocchia di Santo Stefano
San Giovanni Ilarione, Parrocchia di San Giovanni Battista
Sarcedo, Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo
Schio, Comune di Schio
Schio, Istituto Canossiano - Comunità Santa Bakhita
Trento, Catello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali
Trento, Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto
Velo d'Astico, Parrocchia dei Santi Martino e Giorgio
Verona, Museo di Castelvecchio
Vicenza, Musei Civici di Vicenza. Pinacoteca di Palazzo Chiericati

Un ringraziamento particolare ai responsabili degli enti prestatori, in particolare
Stefano Bernardini, parroco della chiesa dei Santi Martino e Giorgio, Velo d'Astico
Margherita Bolla, dirigente della Direzione Musei d'Arte Monumenti, Comune di Verona, Verona
James M. Bradburne, direttore della Pinacoteca di Brera, Milano
Mariano Cocco Lasta, parroco della chiesa di Sant'Andrea Apostolo, Sarcedo
Franco Coffetti, parroco della chiesa di San Giovanni Battista, Castello (San Giovanni Ilarione)
Laura Dal Prà, direttore del Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, Trento

Maria Teresa Donghi, superiora dell'Istituto Canossiano - Comunità Santa Bakhita, Schio
Cristina Gnoni Mavarelli, direttore della Villa Medicea di Cerreto Guidi e Museo storico della caccia e del territorio, Cerreto Guidi
Filippo Manfredi, direttore Fondazione Cassa di risparmio di Trento e Rovereto, Trento
Luigi Mezzi, parroco della chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Brentonico
Valter Orsi, sindaco di Schio
Augusto Pagan, parroco della chiesa di Santo Stefano, Mori
Giovanni C.F. Villa, direttore onorario dei Musei Civici di Vicenza e Conservatoria Pubblici Monumenti Pinacoteca di Palazzo Chiericati, Vicenza

Si ringraziano per la collaborazione
Biblioteca Berenson, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies
Fondazione Federico Zeri, Bologna
Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, Verona
Soprintendenza per i beni culturali, Provincia autonoma di Trento, Trento
Ufficio arte sacra e tutela dei beni culturali ecclesiastici, Arcidiocesi di Trento, Trento
Ufficio beni culturali, Diocesi di Vicenza, Vicenza

Si ringraziano inoltre

Roberto Adami, Katia Adamoli, Michele Anderle, Claudio Andreolli, Giampaolo Barausse, Elisabetta Bianchi, Marcello Bonazza, Luciano Borrelli, Marina Botteri, Annelise Cappellari, Stefano Casciu, Sandro Castelli, Carlo Cavalli, Ezio Chini, Elena Cimenti, Giovanni Cristoforetti, Emanuele Curzel, Giovanni Dellantonio, Marco d'Inca, Simone Facchinetti, Salvatore Ferrari, Liana Ferretti, Maria Carla Frison, Francesco Gasparini, Camilla Gazzini, Caterina Girardi, Arturo Küer, Mario Lovato, Mauro Magliani, Katia Malatesta, Manuela Mantero, Franco Marzatico, Lodovico Maule, Elvio Mich, Andrea Nante, Ettore Napione, Maria Cristina Passoni, Gisella Pellizzari, Galdino Pendin, Giovanna Re, Francesca Raffaelli, Chiara Signorini, Paolo Snichelotto, Clelia Stefani, Claudio Strocchi, Ermanno Tabarelli, Umberto Todeschini, Margherita Viola, Chiara Zanotti, Lidia Zocche e il personale della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, in particolare Sergio Merlo e Fulvia Lora, dell'Archivio di Stato di Vicenza e delle biblioteche Comunale di Trento e del Castello del Buonconsiglio.

Si ringraziano infine i partecipanti all'operazione ascolto

Cristina Agostini, Franca Agostini, Erica Bartesaghi, Fabrizio Decolle, Angela Fraier, Camilla Larentis, Marco Mattedi, Pia Mosna, Lidia Nones, Marcella Paissan, Lucia Oss, Cinzia Perlot, Silvana Visintainer, Paolo Zadra, Caterina Zanin
Giada Brida Di Priò, Riccardo Bridi, Margherita Capra, Agata D'alessandro, Anna Miriam Esposito, Anna Kazhamiakina, Nicole Oss Pegorar, Samuele Oss Pegorar, Christine Paolino, Federico Pergher

Abbreviazioni

ADT Archivio Diocesano Tridentino, Trento
APMori Archivio Parrocchiale, Mori
APTn Archivio Provinciale, Trento
ASVe Archivio di Stato, Venezia
ASVi Archivio di Stato, Vicenza
BBVi Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza
BCR Biblioteca Civica "G. Tartarotti", Rovereto
BCS Biblioteca Civica, Schio
MART Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del '900, Rovereto
SBCTn Soprintendenza per i Beni Culturali, Provincia Autonoma di Trento, Trento



Francesco Verla nel principato vescovile di Trento: committenze e imprese decorative

Domizio Cattoi

L'onda lunga dei sommovimenti innescati dalla guerra della Lega di Cambrai (1509) nel territorio vicentino indusse Francesco Verla a lasciare Schio per riparare nel principato vescovile di Trento¹. Il trasferimento definitivo ebbe luogo verosimilmente nell'ottobre del 1513, dopo che la nuova alleanza conclusa tra Venezia e la Francia per contrastare la Lega Santa, con la quale si era schierato l'imperatore Massimiliano I d'Asburgo, aveva provocato la ripresa delle ostilità tra le fazioni rivali, con conseguenti ulteriori scorriere di eserciti nel Vicentino². Entro l'autunno di quell'anno, Schio era tornata sotto il controllo dei tedeschi, circostanza che aveva accresciuto le già numerose occasioni d'incontro dell'artista con alti dignitari e membri della nobiltà e del ceto borghese provenienti da Trento e dalla Val Lagarina investiti di cariche istituzionali o uffici amministrativi nell'entroterra veneto durante la congiuntura cambratica. Se solo qualche anno prima, i repentini cambi di regime a Vicenza, contesa tra l'Impero e la Serenissima, avevano spinto Verla ad allontanarsi dalla città berica alla volta di Schio, complice la sua vicinanza ai fautori della causa antiveneziana, in particolare la famiglia Thiene, nel mutato quadro storico del 1513 furono soprattutto le nuove opportunità di lavoro offerte dalle élites filoimperiali a spingere il pittore a travalicare le Prealpi vicentine per prendere dimora in Val d'Adige, piuttosto che una sua personale e soltanto presunta adesione alla politica asburgica.

Trento e Vicenza all'aprirsi del Cinquecento: relazioni politico-istituzionali e scambi artistici

I rapporti tra Trento e Vicenza nei primi tre lustri del Cinquecento, precedentemente all'arrivo di Verla nel principato vescovile, attendono ancora di essere adeguatamente scandagliati dagli studiosi, non solo sotto il profilo politico-istituzionale, ma anche per quanto riguarda l'ambito storico-artistico, diversamente da quelli che legarono la capitale del principato a Verona, già al centro di specifiche

indagini³. In questo periodo, alcune delle imprese figurative più importanti promosse a Trento e in altri centri situati più a sud lungo l'alveo dell'Adige, pur manifestando caratteri stilistici diversificati, ora di stampo tardogotico, ora di matrice rinascimentale italiana, secondo una dialettica tipica dell'area trentina nella fase di passaggio al nuovo secolo, sono accomunate dalla celebrazione della potestà asburgica, che andava progressivamente rafforzandosi dopo il successo conseguito da Massimiliano I nella guerra contro Venezia culminata nella Battaglia di Calliano (1487)⁴. La vittoria, che ebbe vasta risonanza nel Tirolo meridionale, è evocata allegoricamente in uno dei riquadri affrescati sulla facciata di Palazzo Geremia a Trento (fig. 42), ove un cavaliere con le armi di Georg von Ebenstein (Pietrapiana), capitano di Trento e comandante delle truppe trentine a Calliano, strangola un leone, emblema della Serenissima, al cospetto di magistrati e diplomatici. Nel suo insieme, la decorazione parietale, sebbene oggi si presenti assai sbiadita, in alcuni tratti quasi del tutto illeggibile a causa dell'azione degli agenti atmosferici, è sicuramente la più ricca e imponente tra quelle dispiegate sui prospetti che si affacciano sulla 'contrada Larga', oggi via Belenzani⁵. Essa fu commissionata dal facoltoso mercante di origine veronese Giovanni Antonio Pona, detto Geremia, sostenitore della campagna militare contro Venezia e fedelissimo a Massimiliano I, dal quale ricevette il privilegio di familiarità nel 1486 e il titolo di conte palatino nel 1501⁶. Egli ricoprì inoltre la carica di consigliere imperiale a Verona durante l'occupazione della città scaligera da parte dell'Asburgo.

La superficie muraria della facciata è ripartita da una illusionistica intelaiatura architettonica in prospettiva che racchiude, nella fascia mediana, l'episodio allegorico sopra richiamato e altri esempi di virtù romana (*Marco Curzio*, *Muzio Scevola*, *Lucrezia*), mentre nel registro superiore, all'interno di una loggia dalla cui balaustra pendono preziosi tappeti, sarebbero rappresentati alcuni momenti dell'incontro di Massimiliano con il cardinale Georges I d'Amboise, ambasciatore plenipotenziario del re di Francia Luigi XII, e la delegazione al suo seguito, avvenuto a Trento nel 1501⁷. La datazione

41. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, particolare, 1515, Calliano, Casa Wetterstetter

dell'affresco si collocherebbe dunque subito a ridosso di questo importante avvenimento politico-diplomatico, approssimativamente nel 1502⁸. Diversamente dai dipinti murali degli interni, connotati da un gusto antiquario più volte messo in relazione con un probabile intervento del veronese Gian Maria Falconetto e dei suoi collaboratori, la decorazione in facciata è stata assegnata ad un "valente pittore veneto (...) vicino a Bartolomeo Montagna"⁹, un'indicazione del tutto condivisibile che implica dunque l'eventualità di un'origine vicentina dell'ignoto artefice, o quanto meno di una sua educazione maturata a contatto con il Cincani o studiandone le opere. Ulteriori raffronti, soprattutto per quanto riguarda l'impaginazione prospettica delle finte architetture, la costruzione degli interni con le finestre semiaperte e il repertorio decorativo dei fregi, possono essere istituiti con gli esiti di un altro protagonista della ribalta artistica vicentina di quel tempo, cioè Giovanni Bonconsiglio, ad esempio con l'affresco raffigurante la *Nascita della Vergine* (fig. 43) eseguito da quest'ultimo nel duomo di Montagnana nell'ambito di un più vasto ciclo decorativo dedicato alle storie di Maria, databile all'incirca tra 1504 e il 1507, alla cui realizzazione sembra aver preso parte anche Francesco Verla, appena rientrato dal suo soggiorno in Italia centrale¹⁰ (fig. 14).

La pista vicentina per gli affreschi della facciata Geremia sembrerebbe infine corroborata anche da un'iscrizione un tempo parzialmente leggibile nel fregio superiore, a sinistra dello stemma Pona, oggi quasi del tutto cancellata, ma trascritta a fine Ottocento nella forma "VINCENZO", versione in seguito convalidata per giustificare un'improbabile ascrizione dei murali a Vincenzo Foppa, ma con ogni verosimiglianza interpretabile, in base anche ai riscontri emersi dopo l'ultimo restauro e con opportune interpolazioni, come "VIN[C]ENT[IA]", a indicare quindi la parte residuale di una firma¹¹. In questa sede, non ci si vuole certo avventurare in una inedita quanto rischiosa proposta di attribuzione a favore di Verla della decorazione esterna del palazzo, un'ipotesi che suonerebbe a dir poco pretenziosa e destinata a rimanere nel limbo almeno per tre ragioni: la prima è la totale assenza di notizie riguardanti gli spostamenti del maestro tra il 1500 e il 1503; la seconda è che, allo stato attuale delle ricerche, non si conoscono opere dell'artista anteriori al suo viaggio a Roma (1503), precedenti cioè la sua 'conversione peruginesca', con le quali stabilire confronti¹²; la terza è data dall'avanzato stato di usura della facciata, una condizione che la rende di per sé ingiudicabile, non tanto nell'effetto d'insieme, quanto piuttosto nell'esame ravvicinato del *ductus* pittorico e dei dettagli dei singoli elementi figurativi. A inizio secolo inoltre operava a Trento

un altro "pictor vicentinus", il cui catalogo è attualmente del tutto sguarnito di numeri, quel "magister Jacobus" investito proprio nel 1502 dal Capitolo della cattedrale di un appezzamento di terra al di fuori di porta Aquila, nella località detta Bastia, e documentato in città fino al 1519, data della morte¹³.

D'altro canto va osservato che il riferimento ai modelli del Cincani dovette rappresentare una costante della produzione giovanile di Francesco Verla, il quale spesso si firmava facendo seguire al nome l'apposizione "DE VICENTIA" (ad esempio cat. 19); egli è inoltre documentato in qualità di frescante di esterni ad una data assai precoce, il 19 agosto del 1500, allorché, in società con Girolamo Mocetto, sottoscrive il contratto per ornare la facciata del Monte di Pietà di Vicenza¹⁴. Già a inizio secolo quindi, il pittore poteva vantare una comprovata abilità in questo ambito di specializzazione, un'esperienza che in seguito mise a frutto anche a Trento se dobbiamo prestar fede alla testimonianza dell'umanista olandese Aernout van Buchell il quale, visitando la città nel 1589, annotava: "Aedes hic depictas plurimas forinsecus ac illas non invenusta manu, quas Franciscus de Vicentia fecerat nobiles spectavi"¹⁵. Una di queste imprese decorative viene ora identificata nel perduto dipinto murale che un tempo campeggiava sulla facciata del Municipio vecchio (catt. 30-31), del quale sopravvivono oggi solo due piccoli frammenti, ultimato con tutta probabilità entro il 1518, nel momento in cui si concludeva il riassetto dell'ala occidentale dell'edificio, deliberato l'anno precedente dai consoli¹⁶. Riguardo al plausibile reclutamento di Verla per questo affresco, non è forse una coincidenza che tra i maggiori delle magistrature civiche, il delegato preposto a seguire i lavori di ristrutturazione dello stabile, liquidando i compensi agli operai, fosse "Zuan Iacomo Pona", fratello del committente di Palazzo Geremia: anni prima peraltro, all'inizio di giugno del 1510, egli era di stanza a Vicenza in qualità di "familiaris cesareus" e di commissario generale della città, in rapporti amichevoli con il locale capitano Antonio Thiene, circostanze che avrebbero potuto favorire già allora – se non prima – un incontro col pittore¹⁷. Negli anni di Cambrai, Giacomo Pona rivestì altre cariche in terra veneta: fu comandante dell'esercito imperiale in Italia, procuratore generale del fisco nel Polesine e capitano dei Sette comuni¹⁸.

Dopo la battaglia di Agnadello e l'assoggettamento spontaneo di Rovereto e delle terre lagarine all'Impero nel 1509, si verificò un infittirsi dei rapporti politici e diplomatici lungo l'asse Trento-Rovereto-Schio-Vicenza. In quello stesso anno, Leonardo Trissino, un esiliato vicentino di nobile famiglia che aveva guadagnato credito presso la corte imperiale, fu raggiunto a Bolzano da una delega-



42. Pittore vicentino, *Allegoria della battaglia di Calliano*, 1502 (?), Trento, Palazzo Geremia



43. Giovanni Bonconsiglio, *Nascita della Vergine*, 1504-1507, Montagnana, duomo

zione di notabili scledensi, i quali garantirono il loro appoggio a un eventuale cambio di governo nel Vicentino, con l'aspettativa di emanciparsi sotto il profilo economico e amministrativo dal capoluogo berico¹⁹. Informalmente incaricato di prendere possesso di Vicenza a nome di Massimiliano, il condottiero cesareo, al comando di un contingente ridotto di armati e accompagnato dal conestabile trentino Cristoforo Calepini²⁰, raggiunse Schio il 4 giugno passando per Rovereto e le valli del Pasubio. Il giorno seguente entrò in Vicenza, dove fu benevolmente accolto dal ceto dirigente cittadino e

dalla classe aristocratica capeggiata dalle casate dei Trissino e dei Trento, quelle che avevano giocato un ruolo fondamentale nel concretare e favorire il suo arrivo contando sulla tacita acquiescenza di gran parte del patriziato urbano, una scelta dettata non tanto da un'anacronistica volontà di adesione a un astratto ideale di *renovatio imperii*, quanto piuttosto dall'opportunità di ottenere privilegi e prerogative maggiori rispetto a quelli assicurati in precedenza dalla Dominante. L'avvicendamento di regime fu sostenuto anche dalla famiglia Thiene, con la quale Francesco Verla intratteneva relazioni

non solo professionali: il sopra citato Antonio Thiene ad esempio, assieme ad Angelo Caldogno, autore della *Cronaca vicentina*, una fonte importantissima per la storia della guerra di Cambrai, fu tra i sedici oratori vicentini che si recarono a Schio per incontrare il Trisino e rappresentargli ufficialmente la dedizione della città²¹.

Nei giorni e mesi seguenti, si registra un susseguirsi di ambascerie e movimenti di truppe per organizzare il nuovo governo di Vicenza a guida imperiale e per preparare la venuta in città di Massimiliano I: ritiratisi i rettori veneziani, i deputati *ad utilia* nominarono vice podestà il conte Francesco Thiene, mentre Angelo Caldogno e Ludovico da Schio furono inviati in missione diplomatica a Rovereto per trattare le condizioni della resa “*coram presentia magnifici Capitanei Generalis Cesaree Maiestatis*” (10 giugno)²². Alcuni giorni dopo essi raggiunsero Trento dove, insieme ad altri delegati vicentini, furono ricevuti in udienza dall’imperatore. Questi provvide subito a designare luogotenente cesareo di Vicenza il conte Nicolò Firmian che fece la sua entrata in città il 20 dello stesso mese scortato dalle truppe del principe Rodolfo d’Anhalt. Ma il sospirato ingresso di Massimiliano I nel capoluogo berico, atteso di lì a breve, fu funestato dalla notizia della riconquista veneziana di Padova, che il sovrano apprese durante la sua marcia in territorio veneto, a Marostica, costringendolo a riparare precauzionalmente a Trento e poi a Castel Beseno per chiedere il supporto di uomini e altri soccorsi ai signori Trapp. Soltanto il 17 ottobre del 1509 l’imperatore, accompagnato dal vescovo Matthäus Lang, colui che aveva presieduto la cerimonia per la sua proclamazione a re dei Romani nella cattedrale di Trento il 4 febbraio dell’anno precedente²³, poté entrare trionfalmente in Vicenza, accolto con ossequiose professioni di fede da parte dei nobili vicentini, tra i quali sono ricordati numerosi rappresentanti della famiglia Thiene²⁴. Si unirono al corteo anche il governatore Firmian, i condottieri tedeschi di stanza a Vicenza e di altri dignitari trentini recentemente inseriti nell’*establishment* cittadino, quali ad esempio Nicolò a Sale²⁵.

Nonostante i buoni auspici, il presidio imperiale di Vicenza era destinato a un precipitoso ritiro già nel mese di novembre, allorché i delegati del Consiglio rinnovarono la promessa di fedeltà alla Serenissima; da quel momento la città fu soggetta a numerose e repentine mutazioni d’autorità fino alla fine della guerra, nel 1517, una situazione che la rese un luogo poco sicuro, soprattutto per gli aderenti alla fazione filoimperiale, costretti almeno momentaneamente a cercare rifugio e fortune altrove. In una lettera del dicembre 1509 Luigi Da Porto riferiva che “sonosi partiti con Tedeschi molti nobili uomini della città nostra, e ricchissimi; gran parte dei quali

s’abatterono essere con Massimiliano a Rovereto: Nogaroli, Thieni, Dressini, Loschi, Trenti, ed alcuni altri cittadini di piccola qualità”²⁶. Si colloca con tutta probabilità nel turbinio di questo scappa e fuggi generale il trasferimento di Francesco Verla a Schio, cittadina che rimase ancora per brevissimo tempo a guida imperiale prima di essere riannessa alla Serenissima e condividere con Vicenza le successive peripezie storiche²⁷. I motivi che spinsero il pittore ad allontanarsi dal capoluogo berico per trovare rifugio nel contado sono stati individuati, oltre che nella situazione d’incertezza determinata dalla guerra, soprattutto nei rapporti che lo legavano ai fuoriusciti della famiglia Thiene, in particolare a Girolamo di Antonio, il quale, due anni più tardi, nel 1512, risulta abitare proprio a Schio, in contrà Sareo, nell’attuale palazzo Toaldi Capra²⁸. La permanenza di Verla nel centro valleogrino si prolungò fino al 1513, data del suo approdo nel principato vescovile, un periodo che fu per lui occasione d’incontro con alcuni dei suoi futuri committenti trentini o con personaggi ad essi legati da rapporti di familiarità o vicinato, insediati al di là del Pasubio durante le intermittenti occupazioni imperiali.

Ecco una breve rassegna delle presenze trentine e tedesche attestate a Schio in questo torno d’anni: il 10 giugno 1509, fu eletto pretore della cittadina il dottore in legge “Alberto q. Arcangelo Redicis” di Trento, con l’obbligo di amministrare il diritto e la giustizia in base agli statuti concessi alle terre soggette all’Impero²⁹. Nel maggio del 1510, durante la controffensiva asburgica, due contingenti di soldati tedeschi “venuti parte per Lavaron e parte per Rovereo”, dopo aver saccheggiato Arsiero, entrarono a Schio “con el confalon imperial”: alla campagna presero parte i fratelli Giorgio, Giacomo e Carlo Trapp, signori di Beseno, i conti Giovan Francesco Lodron e Geronimo d’Arco, il capitano di Castel Corno, Nicolò Trautmannsdorf, il capitano di Caldonazzo, Fabiano Pilosi, nonché i capitani di Rovereto e Val di Gresta “e altri di Lavaron”³⁰. In questo frangente, il comandante del vicino castello di Pievebelvicino, Antonio de Moris di Norimberga, nominò podestà e capitano di Schio il condottiero Nicolò a Sale, cittadino di Trento, il quale, forte di una guarnigione di cavalieri armati, vigilò sulla città fino all’agosto successivo, allorché gli subentrò Antonio da Vigolo, suo cancelliere³¹. Oltre ad usurpare i centri del potere, gli invasori fecero cancellare dalla facciata della loggia comunale il leone marciano, richiamo al precedente governo veneto, e incaricarono un pittore trentino, tale “magistro Iacopo”, di dipingere al suo posto l’aquila imperiale³².

Altri riscontri documentari accennano all’arrivo, il 10 agosto 1511, di Gian Giacomo Del Bene di Rovereto in qualità di capitano di

Schio, il medesimo che nel novembre del 1513 sarebbe stato designato rappresentante cesareo da tale Antonio da Val di Non e che verrà nuovamente eletto capitano il 20 giugno 1514³³.

A queste date risiedeva in città con il ruolo di vicario anche il sopra ricordato Antonio Thiene. Ed è con ogni verosimiglianza grazie alla salda rete di rapporti di questa famiglia con la borghesia trentina che Francesco Verla fece la sua prima comparsa documentata a Trento nel 1513 per lavorare alla decorazione dei soffitti delle stanze di rappresentanza del palazzo degli a Prato, oggi purtroppo perduta³⁴: i dati genealogici infatti comprovano che Giovanni Battista a Prato, figlio di Giroldo e Margherita de Pona Geremia, sposò in seconde nozze Lucrezia Thiene di Vicenza³⁵. Tempo prima inoltre, nel 1512, un altro “a Pratis”, tale “Matheo”, forse appartenente a un ramo collaterale della stessa casata trentina, era fra i testimoni alla stesura dell’atto con cui Gian Giorgio dal Soglio dava corso alle volontà testamentarie del genero, stanziando una certa somma per la commissione della pala di Verla in San Francesco a Schio (cat. 19)³⁶. Nel palazzo degli a Prato Verla sarebbe intervenuto una seconda volta tra la fine del 1516 e l’inizio del 1517 per “la manifatura deli frezi fati a 2 camere terene e a la sala granda”³⁷. Riguardo al perduto apparato ornamentale, le carte d’archivio riferiscono che esso fu portato a termine dall’artista con l’aiuto di alcuni assistenti, un tale “maistro Rafael” e altri “dui lavorenti”, uno dei quali è forse identificabile con quel “Martino da Saledo”, distretto di Vicenza, citato in alcuni atti notarili trentini di quegli anni³⁸.

Francesco Verla tra Rovereto, Mori e Villa Lagarina

Nel 1514 Francesco Verla realizzò l’affresco raffigurante la *Madonna con Gesù Bambino* sulla facciata di Palazzo Del Bene a Rovereto, attuale sede della Fondazione Cassa di Risparmio³⁹ (fig. 44). Benché assai ammalorato, il dipinto è ancor oggi nella sua collocazione originaria, diversamente dalla gran parte della restante decorazione cinquecentesca, strappata e riportata su tela durante i lavori di restauro stilistico integrativo dell’edificio diretti dall’architetto e decoratore fiorentino Augusto Sezanne tra il 1904 e il 1906⁴⁰. Questi interventi mutarono radicalmente l’aspetto esterno e interno della fabbrica, così pure il murale del Verla, già allora ridotto allo stato di frammento, al quale fu aggiunta la finta cornice architettonica con la sottostante scritta “AVE MARIA”⁴¹. La firma e la data dell’opera, oggi non più visibili, furono trascritte nel 1780 nella guida dell’erudito bolognese Francesco Bartoli: “Nel cortile di questa fabbrica

vedesi dipinta in fresco sopra il volto di una scala l’immagine di Maria Vergine col suo Bambino in grembo avente le mani giunte in atto d’adorarlo, opera di Francesco Verli vicentino che vi lasciò quest’iscrizione: MDXIII FRANCISCUS DE VICENTIA P.”⁴².

La graziosa immagine devozionale ha suscitato scarsa attenzione da parte degli studiosi, nonostante le numerose ma fugaci citazioni, complice anche il cattivo stato di conservazione. Essa rivela una struttura compositiva arcaizzante, non tanto nella figura di Maria, rappresentata a mani giunte, con lo sguardo rivolto all’osservatore, il capo e le spalle coperte da un velo azzurro, quanto in quella del Bambino, instabile sulle ginocchia della madre, di profilo, a ridosso del parapetto dal quale pende un drappo verde. Egli corrisponde all’archetipo del *puer senex* e indossa una tunica color giallo-arancione dalla quale sbucano i piedi nudi; la mano destra si solleva in segno di benevolenza verso la Madonna, mentre la sinistra regge una tavoletta lapidea sulla quale è incisa una croce rossa seguita dalle lettere dell’alfabeto.

L’insieme di questi elementi induce a ipotizzare che nell’elaborare questa iconografia il pittore abbia tratto ispirazione da un prototipo bizantino dell’*Odighitria*, un modello largamente riprodotto e diffuso in Veneto grazie all’opera dei cosiddetti ‘madonneri’ cretesi, nel quale la Vergine tiene seduto sul braccio sinistro il Figlio, mentre solleva la mano destra per indicarlo (a titolo di esempio si illustra qui un’icona del museo del Cremlino: fig. 45)⁴³. In questo genere di icone Maria non guarda Gesù, bensì l’astante, e il fanciullo non è un neonato inerme, ma un adulto ammantato in una veste giallo-ocra con lumeggiature in oro; come il Pantocratore, egli benedice con la mano destra, mentre con la sinistra tiene il rotolo delle Scritture. Nell’affresco del Verla quest’ultimo è stato tramutato in un’epigrafe classica sulla quale la sequenza alfabetica potrebbe alludere al dogma dell’incarnazione del Verbo⁴⁴. Difficile dire se il ricorso a uno schema bizantineggiante per un’opera destinata alla devozione privata sia dovuto a una libera scelta del pittore, oppure a una specifica richiesta dei committenti.

A questa data il palazzo era quasi certamente ancora nelle disponibilità dei Del Bene, nonostante sia stato più volte ipotizzato un suo passaggio proprietario all’indomani della perdita dei territori di Rovereto da parte dei Veneziani (1509), una situazione che avrebbe dato avvio a un processo di usurpazione – non documentato – dei diritti della famiglia da parte dei conti d’Arco⁴⁵. In realtà, il primo documento notarile che individua Gerardo d’Arco padrone del palazzo è datato 30 maggio 1521⁴⁶, mentre il reclutamento di Verla nel 1514 sembra giocoforza da collegare alla figura di Giacomo



45. Costantinopoli (?), *Madonna col Bambino (Odighitria)*, Mosca, Museo del Cremlino

44. Francesco Verla, *Madonna col Bambino*, 1514, Rovereto, Palazzo della Fondazione Cassa di risparmio di Trento e Rovereto (già Palazzo Del Bene-d'Arco)

Del Bene, allora capitano di Schio⁴⁷. L'intervento del pittore vicentino nella dimora signorile roveretana non si limitò all'esecuzione dell'affresco esterno: sono stati infatti riconosciuti di sua mano anche due fregi a grottesche – convenzionalmente individuati come fregi D – del tutto simili, uno a sfondo giallo oro, l'altro verde, che un tempo ornavano due diverse stanze (o anticamere) al piano nobile, dei quali rimangono oggi alcuni strappi (catt. 21-24). L'ancoraggio cronologico di questi murali al 1514 è confermato dall'iscrizione un tempo leggibile sull'affresco esterno, nonché dal millesimo segnato

a numeri romani ("MDXIII") su un altro frammento di fregio, indicato come fregio B, in passato assegnato a Verla, ma recentemente accostato, nonostante la data precoce, a opere di ambiente fogoliniano dei primi anni Trenta⁴⁸. Se i motivi iconografici e la tridimensionalità accentuata dalle ombreggiature delle figurazioni di questo frammento pittorico ammettono il confronto con la produzione riconducibile alla galassia Fogolino, la data troppo arretrata rispetto all'arrivo dell'artista nel principato vescovile induce a rivalutare la vecchia ipotesi in direzione Verla, o della sua bottega, anche sulla

falsariga del confronto con i fregi di Ca' Impenta (catt. 3-9) e della pala di Schio (cat. 19), avendo sempre presente che in questo genere di imprese decorative il concetto di autografia assume contorni sfumati, trattandosi spesso di lavori condotti in *équipe*⁴⁹. La ricorrenza protratta nel tempo di determinati tipi iconografici inoltre, può essere senza dubbio legata alla circolazione dei medesimi repertori di modelli (disegni, stampe...) all'interno delle diverse botteghe di decoratori.

I fregi roveretani, specie quelli etichettati con la lettera D, costituiscono un'assoluta novità per l'ambiente artistico locale di quegli anni, l'avanguardia della decorazione all'antica ispirata alle pitture della *Domus Aurea* e alle recenti sperimentazioni romane del Pinturicchio⁵⁰. È forte la tentazione di immaginare che Verla durante il soggiorno nell'Urbe del 1503 abbia potuto studiare direttamente i soffitti della villa neroniana, da poco riscoperta, in particolare quelli della sala di Ettore, della sala gialla e della civetta, sui quali si scorgono grifoni e girali simili a quelli illustrati a Rovereto⁵¹. Lo stile eminentemente decorativo dei fregi, caratterizzati da una resa calligrafica del disegno, da una stesura pittorica liquida e dall'uso di colori vivaci, si discosta dal linguaggio archeologizzante di matrice veronese, a queste date ormai *demodé*, importato pochi anni prima in Trentino dai Falconetto e connotato da un ornato più plastico, a finto rilievo, in genere monocromatico, derivante dallo studio del repertorio antiquario lapideo (rilievi, sarcofagi, candelabri, modanature architettoniche...) ⁵².

È presumibile che sempre per il tramite dei Del Bene Verla si sia aggiudicato la commissione della pala destinata all'altare di Santa Caterina d'Alessandria, patronato della famiglia Betta, nella chiesa di Santo Stefano a Mori (cat. 29). L'acquirente del dipinto infatti, l'arciprete Giovanni Francesco Betta (fig. 46), era fratello di Alvise, stimato dottore in legge, marito di Giulia Del Bene, figlia del sopra citato Gian Giacomo, capitano di Schio⁵³. Non sembra dunque una coincidenza che proprio l'anno precedente l'esecuzione dell'opera, nel 1517, Alvise entrasse a far parte della cittadinanza di Rovereto in conseguenza di una sua supplica avanzata nel 1512, per essere eletto subito dopo alla carica di provveditore della Città della quercia⁵⁴.

L'altare di Mori era stato fatto erigere nel secondo Quattrocento dai fratelli Giovanni e Francesco Betta, rispettivamente nonno e prozio del sacerdote Giovanni Francesco, vicino alla tomba terragna della famiglia, oggi non più esistente, sulla quale era incisa la seguente iscrizione commemorativa: "S. D. IOHANNES / DELLA BETTA / OBIIT SECVNDA MARTII / MCCCCLXXIX"⁵⁵. Con la nomina a



46. Francesco Verla, *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*, particolare, 1518, Mori, chiesa di Santo Stefano



47. Bottega veronese, Trittico, 1515, Pomarolo, chiesa di Sant'Antonio (fotografia antecedente al furto delle sculture e dei dipinti. Trento, Soprintendenza per i Beni Culturali, Archivio fotografico storico, fondo Faganello)

pievano di Lizzana, Avio e Mori (1515), Giovanni Francesco Betta ereditò il ruolo egemonico sulle giurisdizioni ecclesiastiche della Val Lagarina dal suo predecessore, il vicentino Leonardo Contarini, del quale era già stato vicario a Mori dal 1505⁵⁶. Si situa a ridosso di questa data, tra il primo e il secondo decennio del XVI secolo, l'esecuzione del grande *Crocifisso* ligneo attualmente appeso alla

sommità dell'arco santo, un'opera di scuola tedesca pervasa da una forte carica drammatica, voluta probabilmente dallo stesso Betta⁵⁷. Durante il ministero da parroco, oltre a ordinare al Verla la nuova pala per l'altare di famiglia, egli fece realizzare in misurato stile classicheggiante il portale di accesso alla sacrestia e la mostra di un camino nell'attigua canonica, entrambi in pietra grigia, sui cui architravi, oltre allo stemma del casato, è inciso in forma abbreviata il suo nome⁵⁸. Le scelte stilistiche manifestate dal Betta nel commissionare queste opere, talora orientate verso il maturo linguaggio del Rinascimento italiano, talaltra ripiegate su forme meno aggiornate, riflettono, nel più ampio contesto di 'doppia periferia' rappresentato dalla Valle dell'Adige, un atteggiamento tipico dei mecenati trentini di questi anni, e sono espressione dei loro diversificati orizzonti culturali.

Una flebile traccia circa una possibile mediazione dei Betta riguardo alla convocazione di Francesco Verla a Villa Lagarina per dipingere la pala destinata all'altare dei Santi Pietro e Paolo nella locale chiesa di Santa Maria Assunta (cat. 27) emerge dagli atti del notaio Madernino da Cologna: nei protocolli stilati dal legale a Nogaredo nel 1517, anno d'esecuzione del quadro, è infatti menzionato in veste di testimone il sopra ricordato giureconsulto Alvise Betta ("Aloysio q. D. Gulielmi Betta de Tierno habitatori Roveredi"); vi ricorre inoltre, sia in qualità di attore sia di teste, il committente dell'opera, il prete Ettore da Salerno, cappellano del conte Nicolò Lodron di Castelnuovo e dei suoi fratelli ("Hector q. Francisci de Salerno Regni Neapolitani capellano Magnificorum Dominorum Nicolaj et fratrum Comitum de Lodronj de Castronovo")⁵⁹. La perfetta corrispondenza di luoghi e date procurò al sacerdote e al Betta varie occasioni d'incontro e la possibilità per quest'ultimo di presentare la candidatura del pittore. Certo, la preferenza accordata al vicentino dovette necessariamente ricevere l'avallo dei Lodron che, tra l'altro, erano imparentati con gli a Prato, primi committenti di Verla a Trento (la sorella di Nicolò di Castelnuovo infatti, Anna Maria, era stata la prima moglie di Giovanni Battista a Prato), e concludevano affari con un certo Giovanni Gerolamo Loschi da Vicenza ("Jo[hanne] Hieronymo quondam magnifici et clarissimi equitis et doctoris domini Nicola de Luschi de Vincetia"), quasi sicuramente uno dei fuoriusciti del 1509 citati dal Da Porto⁶⁰.

La realizzazione della pala di Francesco Verla per Villa Lagarina cade a due anni di distanza dalla commissione di un'altra importante opera rinascimentale della Destra Adige: si tratta dell'ancona destinata all'altare maggiore della chiesa di Sant'Antonio a Poma-

rolo (fig. 47), patrocinata verosimilmente dal conte Alessandro Lodron, rettore dell'edificio di culto sin dal 1506, allorché ricevette la nomina dal doge di Venezia Leonardo Loredan⁶¹. La struttura, articolata in forma di trittico con predella e cimasa a lunetta, ha subito varie manomissioni ed è stata completamente spogliata delle varie componenti scultoree e pittoriche nel corso di un furto avvenuto nel 1979; solo le tre statue delle nicchie sono state recuperate⁶². La paternità dell'opera, datata 1515 sulla base di una delle sculture, è stata avvicinata alla bottega di Giovanni Andrea Olivieri da Brescia in ragione della presenza documentata dell'intagliatore a Pomarolo a una data più avanzata, nel 1530: il 19 febbraio di quell'anno infatti, egli figura tra i testimoni ("magistro Gioan Andrea Sculptor q. Balthassaris de Oliveriis de Brixia") presenti alla stesura del testamento di Battista Tartarotti, rogato dal notaio Giovanni Rivoli⁶³. In realtà, per quanto si può giudicare dalle fotografie anteriori al furto, sia il disegno architettonico della cornice sia lo stile delle statue e soprattutto dei dipinti denunciano marcati legami con l'ambiente veronese del periodo, ad esempio con lavori di Domenico Morone e Michele da Verona, discostandosi invece notevolmente dalla produzione dell'artista bresciano.

In questo periodo, la titolarità della pieve di Villa non era ancora saldamente nelle mani dei Lodron, i quali tuttavia iniziavano ad accampare diritti sulla nomina dei parroci; il mecenatismo artistico promosso dalla famiglia presso la chiesa parrocchiale e le sue filiali attraverso i propri cappellani e beneficiati rispondeva ad un attento e lucido proposito simbolico e propagandistico volto a legittimare le aspirazioni della casata al governo della parrocchia⁶⁴.

Una breve annotazione della guida di Francesco Bartoli (1780) dà conto di un'ultima testimonianza del passaggio di Verla a Rovereto, presso il monastero di Santa Maria del Carmine. Scrive l'erudito bolognese: "Sopra la porta del convento l'Immagine di Maria Vergine col Bambino è di Francesco Verli da Vicenza"⁶⁵. L'affresco, oggi purtroppo del tutto cancellato, fu commissionato molto probabilmente dall'allora priore Agostino Frizzi, esponente di spicco della ricca famiglia della borghesia roveretana⁶⁶.

Calliano, Trento e Seregno

Come accennato in precedenza, nella Valle dell'Adige, agli inizi del XVI secolo la committenza religiosa – vescovile e del clero secolare – e quella laica patrocinata da entrambi i ceppi linguistici – tedesco e italiano – convergono sul comune obiettivo di celebrare l'affermazione



48. Calliano, Casa Wetterstetter, veduta dell'esterno

zione del potere imperiale di Massimiliano I. Tra le imprese più rappresentative di questo orientamento politico-culturale spicca la decorazione esterna di Casa Wetterstetter (ora Chemini) a Calliano⁶⁷, il borgo presso cui nel 1487 si era disputata l'omonima battaglia e dove, per voto di Sigismondo d'Austria, era stata eretta, su sollecitazione di Massimiliano I, una cappella dedicata a San Lorenzo in segno di ringraziamento per la vittoria⁶⁸.

Il palazzo (fig. 48) fu edificato dalla famiglia Wetterstetter, originaria di Westerstetten presso Ulma, documentata a Calliano fin dal 1480, quando i coniugi Giacomo e Maddalena Tanner de Wersterstad ottennero dal principe vescovo Giovanni Hinderbach la concessione di edificare la cappella dei Santi Fabiano e Sebastiano⁶⁹. Assai scarse sono le notizie storiche e genealogiche relative alla casata nel XVI secolo: un'iscrizione ormai scomparsa, un tempo leggibile su una lapide sepolcrale della chiesa di Besenello, esaltava il ruolo dei militari di famiglia nella difesa di Castel Pietra e di Castel Barco durante le campagne militari contro Venezia⁷⁰. Una memoria del 24 giugno 1532, inoltre, ricorda "Joannes Westersteter f.q. Michaelis" e Battista Piloni, figlio di Fabiano, il capitano di Caldonazzo che nel 1510 fu tra gli imperiali inviati alla conquista di Schio, entrambi al servizio di Carlo Trapp di Beseno e residenti a Calliano⁷¹. Si deve forse a un'intenzione di Giovanni o di suo padre Michele la commissione dei murali del palazzo, datati 1515. L'affresco si sviluppa sotto gli spioventi del tetto sul fronte principale, rivolto a meridione, e lungo il prospetto orientale che affaccia sull'antica via imperiale⁷² (figg.



49. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, particolare con busto di Bacco (?), 1515, Calliano, Casa Wetterstetter

49-52, 54-55, 57). Si presenta come una vera e propria trabeazione classica sorretta da mensole, definita inferiormente da un illusionistico architrave e superiormente da una finta cornice ornata da ovoli e dentelli⁷³. Nel mezzo, tra le membrature architettoniche, si estende il fregio vero e proprio di colore bruno su sfondo giallo, nel quale si susseguono eleganti grifoni con l'insegna d'Austria sul petto, putti trombettieri, girali d'acanto abitati da creature ittiomorfe, ippocampi, aquile asburgiche, uccelli, alcuni in atto di beccare serpenti⁷⁴. Sul lato sud, la fascia è intervallata da sette immagini clipeate con figure a mezzobusto abbigliate all'antica, sulla cui identità si è finora sorvolato, ma che sembrano calibrate su un generico tema di fecondità: nel tondo in apice – sotto cui compare la data "MCXV"

– il personaggio rubicondo, coronato d'edera, dovrebbe impersonare Bacco (fig. 49), il dio dell'abbondanza, mentre in uno dei medaglioni di sinistra si riconosce una figura tipica del suo corteggio, cioè Sileno (fig. 57), l'antica divinità agricola con le sembianze di un vecchio pingue e ilare, in genere avvinazzato. L'identificazione delle restanti figure, tre femminili e due maschili, è ostacolata dalla mancanza di tratti caratteristici e attributi specifici, benché possa forse essere orientata verso altri personaggi legati al mito di Bacco (Semele, Arianna, le menadi, i satiri, Pan...)⁷⁵.

Il richiamo alla Casa d'Austria, in particolare a Massimiliano I, manifestata dall'insistita ripetizione dell'arme imperiale e dell'aquila, evidenzia il carattere eminentemente araldico della decorazione,



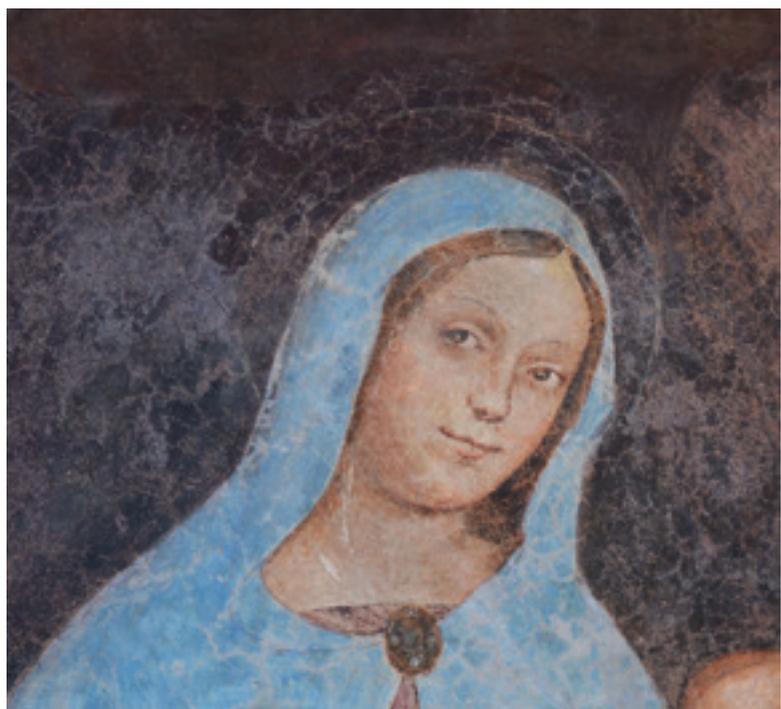
50. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, particolare con busto maschile, 1515, Calliano, Casa Wetterstetter



52. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, particolare, 1515, Calliano, Casa Wetterstetter



51. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, particolare con busto femminile, 1515, Calliano, Casa Wetterstetter



53. Francesco Verla, *Madonna col Bambino*, particolare, 1514, Rovereto, Palazzo della Fondazione Cassa di risparmio di Trento e Rovereto (già Palazzo Del Bene-d'Arco)



54. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, particolare, 1515, Calliano, Casa Wetterstetter



55. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, particolare, 1515, Calliano, Casa Wetterstetter



56. Andrea Mantegna, *Baccanale con Sileno*, particolare, Londra, British Museum



57. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, particolare con busto di Sileno (?), 1515, Calliano, Casa Wetterstetter

da interpretare come una esplicita dichiarazione d'appartenenza politica, un vincolo di sudditanza in origine accentuato da altre porzioni della decorazione dislocate al di sotto del fregio – oggi quasi del tutto perdute a causa dell'usura e della sovrapposizione di una meridiana –, dove ancora si distingue, a destra, la sagoma di una corona imperiale, che doveva necessariamente sovrastare lo stemma dell'Asburgo. Accanto, compare l'arme dei Trapp, in omaggio a Giacomo IV, colui che nel 1470 aveva ricevuto in feudo il Castello di Beseno, associata a quella dei Matsch, la famiglia da cui discendeva sua moglie Barbara⁷⁶. Una seconda sequenza di insegne si dispiega sulla facciata orientale, sempre al di sotto del fregio: principiando da sinistra, si incontra nuovamente lo scudo dei Trapp, cui fa seguito quello della famiglia bolzanina Weineck, probabilmente in ricordo di Giovanni Weineck, valoroso combattente alla battaglia di Calliano e poi capitano a Stenico. I successivi cinque scudi, tutti assai rovinati, sono coronati da mitrie e si qualificano quindi come vescovili; tre di essi sono chiaramente riconoscibili e appartengono a vescovi trentini – il primo a Udalrico Frundsberg (1488-1493), il secondo a Giorgio Neydeck (1505-1514), il quarto a Udalrico di Liechtenstein (1493-1505) – gli altri due, il terzo e il quinto, sono di incerta lettura a causa del degrado della pellicola pittorica e delle lacune⁷⁷.

La decorazione di Casa Wetterstetter è stata assegnata a Francesco

Verla sulla base delle affinità riscontrabili con i fregi di Palazzo Del Bene a Rovereto (catt. 21-24) e della chiesa di San Francesco a Schio (figg. 31, 65), nonché con le candelabre del ciclo di Terlago⁷⁸ (figg. 83-84); ulteriori analogie si possono stabilire tra i busti femminili nei clipei e i volti delle Madonne dell'affresco di Rovereto (fig. 53) e della pala di Mori (cat. 29). Depongono altresì a favore di questa attribuzione le contingenze storiche che videro la presenza a Schio nel 1510 dei figli di Giacomo IV Trapp e di Fabiano Pilosi, vicino di casa dei Wetterstetter, ad essi verosimilmente legato da rapporti familiari⁷⁹. L'ingaggio di Verla per la realizzazione degli affreschi si inserisce dunque all'interno della fitta rete di relazioni tra queste casate, le cui fortune derivarono in buona parte dall'appoggio accordato alla politica di Massimiliano I. Secondariamente, sembra assai probabile che i committenti siano stati spinti a promuovere questa impresa decorativa per emulare quella per molti aspetti analoga patrocinata da Fabiano Pilosi: tra il 1505 e il 1508, egli aveva fatto affrescare la facciata di casa sua con un illusionistico apparato araldico che celebrava le alleanze tra le famiglie tirolesi di fede imperiale⁸⁰.

Diversamente dal Pilosi però, che si era avvalso dell'opera di un anonimo maestro di cultura tardogotica, i Wetterstetter assoldarono un pittore di provenienza veneta, aggiornato sugli esiti dell'arte centro italiana, in particolare sul repertorio all'antica delle grottesche,



58. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, Trento, Palazzo pretorio



60. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, Trento, Palazzo pretorio



59. Giovanni Antonio da Brescia (da Nicoletto da Modena), *Pannello ornamentale*, particolare, Londra, British Museum

che non disdegnava tuttavia di attingere qualche suggestione dalla grafica del Mantegna, come dimostra il volto di Sileno, ripreso in controparte dalla nota stampa con il *Baccanale* incisa dal grande artista padovano intorno al 1480⁸¹ (fig. 56).

Sul prospetto orientale di palazzo Wetterstetter, sopra il raffinato portale d'ingresso rinascimentale, è stata rinvenuta nel corso dei recenti restauri del 2013, una sinopia in nero carbone, preparatoria per un affresco andato perduto⁸². Il disegno, appena abbozzato da sommari tratti di contorno, è stato giustamente assegnato alla mano di Francesco Verla, giacché presenta molti punti di contatto – tecnici e stilistici – con l'autografo dell'artista conservato a Berlino (cat. 32), rielaborato poi nella pala di Valdagno (cat. 33)⁸³. La sinopia rappresenta la *Madonna con il Bambino* in grembo; la figura di Gesù è rivolta a sinistra, con la mano destra sollevata in segno di benedizione nei riguardi di un donatore, la cui *silhouette* è del tutto scomparsa.

Nello stesso anno in cui lavora al fregio di Calliano, Verla licenzia la pala commissionata da Girolamo Brezio Stellimauro per la cattedrale di Trento (cat. 25). Non è questa l'unica opera che l'artista esegue per il duomo: tra il 1514 e il 1516 infatti, egli è chiamato a dipingere e dorare il tabernacolo lapideo della chiesa – un lavoro che sarà stimato dall'intagliatore Sisto Frei – e a ornarne con pitture la parete retrostante; successivamente collabora con altri artigiani all'allestimento degli apparati per la celebrazione, nel settembre del 1515, della prima messa del neoletto principe vescovo Bernardo Cles⁸⁴.



61. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, Trento, Palazzo pretorio



62. Pittori veneti su cartone di Francesco Verla (?), *Fregio a grottesche*, Trento, Palazzo Del Monte



63. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, Seregnano, canonica



64. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, Seregnano, canonica



65. Francesco Verla e Maestro della Libreria Sagramoso, *Fregio*, particolare, Schio, chiesa di San Francesco



66. Bottega di Francesco Verla (?), *Fregio a grottesche*, Seregnano, canonica



67. Bottega di Francesco Verla (?), *Fregio a grottesche*, Seregnano, canonica

All'interno del complesso monumentale della cattedrale di Trento, sono inoltre ascrivibili al pennello del pittore tre frammenti di un fregio a grottesche (figg. 58, 60-61), qui pubblicati per la prima volta, situati al secondo piano di Palazzo pretorio, in quello che attualmente è il vano della scala di servizio⁸⁵. A causa delle molte manomissioni apportate all'edificio nel corso dei secoli, non è possibile stabilire l'originaria conformazione della stanza, né la sua primigenia funzione⁸⁶. È certo tuttavia che questo ambiente era ubicato nella porzione della fabbrica dove in epoca medievale si trovavano gli appartamenti del vescovo e del vicedomino; assieme ai locali adiacenti all'antica cappella palatina, essi furono messi a disposizione del Capitolo della cattedrale dopo il trasferimento della residenza episcopale al Castello del Buonconsiglio alla metà del Duecento⁸⁷. I documenti relativi al palazzo sinora pubblicati riguardano per lo più il corpo di fabbrica a settentrione, quello compreso tra la roggia e la torre di piazza, in antico occupato dagli uffici del Comune e del pretore, e sono assai avari di informazioni circa gli interventi di modifica delle strutture o abbellimento degli interni effettuati nella prima metà del XVI secolo⁸⁸. Ciononostante, considerati i caratteri

stilistici dei lacerti pervenuti, si può ragionevolmente ipotizzare che mentre prestava la sua opera in duomo, Verla sia stato incaricato dai canonici di ornare la camera al secondo piano dell'antico palazzo vescovile⁸⁹. Non è da escludere anzi, che l'intervento dell'artista avesse interessato anche altri ambienti della residenza, in seguito alterati o modificati nella struttura delle murature.

Il fregio, di colore bruno su sfondo giallo, è racchiuso sopra e sotto da due finte cornici lapidee grigie. Presenta un modulo che si ripete identico in successione orizzontale, rigidamente simmetrico: al centro si trova un'aquila ad ali spiegate, il becco rivolto di lato, dal cui corpo fuoriescono stilizzate cornucopie. Le zampe del rapace poggiano sulle teste di due delfini affrontati, dal dorso dei quali spuntano esili girali. La coda dei cetacei sorregge un uccello in atto di beccare i germogli dei tralci soprastanti, è priva di pinne e converge in una *Blattmaske* racchiusa in un profilo ovoidale. La fascia era intervallata da oblò figurati – forse contenenti busti – dei quali solo uno sopravvive, benché l'immagine al suo interno sia del tutto cancellata. La decorazione è realizzata ad affresco con finiture a secco. L'esame ravvicinato dei frammenti ha evidenziato il disegno



68. Francesco Verla, *Fregio a grottesche*, particolare, Seregno, canonica

preparatorio del modulo compositivo, ottenuto con la tecnica dello spolvero, impiegando uno stesso cartone, al dritto e al rovescio, mentre le composizioni all'interno dei tondi erano probabilmente all'impronta. Il repertorio decorativo denota, ancora una volta, la conoscenza da parte dell'artista della cultura antiquaria filtrata da Pinturicchio e dei modelli calcografici: il motivo del mascherone fitomorfo affiancato da delfini infatti, sembra derivare da un'incisione di Giovanni Antonio da Brescia che riproduce in controparte una composizione di Nicoletto da Modena⁹⁰ (fig. 59).

Il disegno degli affreschi di Palazzo pretorio è replicato in ogni minimo dettaglio, ad eccezione della cromia, in un segmento del fregio che impreziosisce, al secondo piano, il prospetto meridionale di Palazzo de Melis-Del Monte al 'Cantone' (fig. 62). La decorazione delle facciate dell'edificio versa oggi in uno stato di degrado assai avanzato ed è resa difficilmente leggibile e poco giudicabile sotto il profilo stilistico a causa della corrosione degli intonaci, delle lacune e dei depositi di sporco. Essa viene datata nell'intervallo di tempo compreso tra il 1515 e il 1519 e assegnata genericamente a "pittori (...) di provenienza veneta"⁹¹.

La perfetta coincidenza del fregio del secondo ordine con quello di Palazzo pretorio evidenzia nuovamente il costante ricorso da parte dei frescanti ai medesimi repertori ornamentali, ma pone altresì il difficile problema della paternità delle pitture: se il cattivo stato

di conservazione non autorizza un pronunciamento definitivo, va rilevato, con tutte le cautele del caso, che, malgrado le inflessioni archeologizzanti di ascendenza veronese, esistono notevoli somiglianze tra la finta intelaiatura architettonica illustrata nei murali e l'orchestrazione spaziale del perduto affresco del Municipio vecchio, ora rivendicato a Verla (catt. 30-31). L'ipotesi di un coinvolgimento del pittore nell'impresa decorativa del palazzo al 'Cantone' – non in veste di esecutore ma di fornitore di disegni e cartoni – non sembra dunque così stravagante, considerando che a queste date egli doveva essere tra gli artisti più richiesti in città. La sua mano è stata riconosciuta anche in un dipinto murale situato all'interno della cinquecentesca Casa Lunelli in via Mazzini: si tratta di un ovale molto rimaneggiato raffigurante la *Madonna con Gesù Bambino*, un'immagine nella quale, nonostante le estese ridipinture, non si faticano a riconoscere i tratti più tipici dello stile del vicentino⁹².

Per tornare ora alle grottesche, del tutto simile per tecnica e stile ai frammenti di affresco di Palazzo pretorio è uno dei fregi riscoperti nel 2001 in due stanze al piano rialzato della canonica di Seregno, assegnato a Verla su base stilistica⁹³. L'edificio faceva parte del beneficio fondato dalla famiglia Brezio Stellimauro, dalla quale discendeva Girolamo, il committente della pala di Verla già nel duomo di Trento (cat. 25). Originari di Brez, in Val di Non, e documentati sin dal XIV secolo, i Brezio o Brezzi esercitavano l'attività di notai; il loro cognome è in genere associato all'apposizione Stellimauro, in riferimento alla testa di moro e alle tre stelle che compaiono nel loro stemma⁹⁴. Girolamo, dottore in medicina e letterato, fu uno degli esponenti di spicco della corte clesiana, autore della *Historia belli rustici contra civitatem tridentinam gesti*, la cronaca dell'insurrezione contadina che nel 1525 sconvolse il principato vescovile minacciando il potere vescovile. Egli ricoprì in più occasioni le cariche di console, capoconsole e arciconsole di Trento e nel 1516 fu investito dei feudi di Seregno.

Nell'attuale casa canonica è stata riconosciuta l'antica *domus* dei Brezio, citata come primo bene immobile nell'inventario del patrimonio del beneficio Stellimauro, istituito per testamento da Giulio Brezio, figlio di Girolamo, nel 1533⁹⁵.

Il fregio attribuito a Verla (figg. 63-64), commissionato verosimilmente dallo stesso Girolamo non appena entrò in possesso del feudo, si trova nella prima stanza al piano rialzato; come quello di Palazzo pretorio, esso è racchiuso da due semplici modanature architettoniche a imitazione della pietra grigia. Il disegno, steso in varie tonalità di bruno su fondo giallo, si sviluppa in modo simmetrico: al centro di ogni fascia si trova un erote alato, emergente da

un cespo di foglie, dal quale originano tralci speculari ripiegati in girali di foglie d'acanto con fiori. Essi sono popolati da tartarughe, rettili, uccelli, alcuni dei quali in atto di beccare serpenti, secondo lo schema decorativo del cosiddetto *peopled scroll*, ovvero del racemo abitato, assai diffuso nell'ornato scultoreo dell'arte antica e ripreso nel corso del Quattrocento per abbellire fregi e pilastri. L'estensione orizzontale del modulo è interrotta dall'inserzione di tondi contenenti busti a monocromo affioranti da uno sfondo scuro, forse repliche di modelli scultorei copiati dal vero, la cui identità, complice anche la tipizzazione dei tratti fisiognomici, non è dato riconoscere (fig. 68). Lo schema compositivo della fascia affrescata si presenta simile a quello del fregio della chiesa di San Francesco a Schio (fig. 65), di poco successivo al 1512, che gli studi più recenti ritengono eseguito da una *équipe* di pittori capeggiata da Francesco Verla⁹⁶.

Più problematica si presenta invece la definizione stilistica del fregio della seconda camera della canonica di Seregnano (figg. 66-67), nel quale non si riscontra la ripetizione simmetrica di un medesimo modulo ornamentale, bensì una sequenza di figure antropomorfe, ibride e animali, variate per atteggiamenti, colori e altri dettagli, intervallate da tondi con busti di profilo, dei quali solo uno sopravvive: si tratta di un volto muliebre nel quale è stato proposto di riconoscere un ritratto all'antica di *domina* Cristina, la moglie di Girolamo Brezio⁹⁷. Due aquile rampanti stazionano ai lati del clipeo, mentre sul lato destro, la fascia prosegue con una successione di figure femminili alate nascenti da cespi d'acanto, affiancate da cornucopie ricolme di frutta e da altre composizioni con rigogliosi tralci vegetali, un ippocampo e un ittio centauro cavalcato da putti⁹⁸.

L'originalità e la varietà dei motivi iconografici messi in campo nella realizzazione di questo fregio rispetto a quello della prima stanza, associate a una diversa tecnica pittorica – la cromia è stesa prevalentemente a secco su un fondo reso uniforme da una mano di calce – ha portato a ipotizzare l'intervento di un secondo pittore, identificato in Marcello Fogolino, e a due diverse proposte di datazione, la prima agli anni trenta, la seconda entro la fine degli anni venti del secolo⁹⁹. Benché taluni motivi iconografici – ad esempio le figure femminili alate nascenti da un viluppo d'acanto – ricorrano anche nei fregi di Castel Telvana e di Torre Franca a Mattarello, entrambi attribuiti a Fogolino, è indubbio che il *ductus* pittorico, minuzioso, delicato e a tratti calligrafico, si rivela assai simile a quello della fascia affrescata nel primo ambiente, risultando per molti aspetti in-

compatibile con le tessiture cromatiche molto più sature e con le forme dal forte risalto plastico ravvisabili negli apparati ornamentali fogoliniani¹⁰⁰. Come è stato osservato, la ripresa dei medesimi modelli va quindi imputata non tanto all'intervento di artisti diversi, ma più probabilmente all'impiego di un repertorio di fonti iconografiche comune a più botteghe¹⁰¹.

Della decorazione a grottesche che ornava le stanze al primo piano della canonica di Seregnano rimane oggi solo un piccolo lacerto, rinvenuto in corrispondenza dello spessore di un tramezzo poi demolito. Assegnato per affinità stilistica a Verla, in esso si riconosce una testa di putto alata dalla quale originano cornucopie e tralci vegetali¹⁰².

Epilogo

L'8 settembre 1518 “ne la città di Trento fo cridà la tregua per cinque anni continui coll'imperador Maximian et la Signoria di Venexia et fo pulblicà in Vicenza”¹⁰³. L'annuncio della sospensione delle ostilità cadeva a due anni distanza dal definitivo ristabilimento del governo veneto nel capoluogo berico (marzo 1516) e dalla firma del trattato di Noyon che aveva posto fine alla guerra¹⁰⁴.

Lo stabilizzarsi della situazione politica diede a Francesco Verla la possibilità di riallacciare i contatti con l'ambiente d'origine e di riprende a lavorare per le chiese del Vicentino: risalgono al 1517 le commissioni per le pale di Sarcedo (cat. 28) e Magrè (Schio), quest'ultima purtroppo non pervenuta, mentre è firmato e datato 1520 il dipinto d'altare per i Padri riformati di Valdagno, attualmente alla Pinacoteca di Brera (cat. 33)¹⁰⁵. Intanto, nel 1518, l'artista dava mano al suo più importante ciclo ad affresco a tema sacro, quello della chiesa di San Pantaleone a Terlago, patrocinato dal pievano Francesco Cadalora, già sacrista della cattedrale di Trento¹⁰⁶. Nell'ultima fase della sua vita, il pittore dimorava con la famiglia a Rovereto, dove probabilmente morì all'inizio del 1521¹⁰⁷.

All'operato di Francesco Verla nel principato vescovile tridentino va attribuita un'importanza non secondaria: sebbene l'artista sia stato spesso biasimato per la scarsa attitudine all'invenzione e per l'atteggiamento eclettico nel tentativo non sempre riuscito di fondere stili umbri e parlata veneta, la sua produzione rappresentò una delle prime affermazioni del Rinascimento italiano in terra trentina e costituì “una sorta di preludio al rinnovamento stilistico destinato ad affermarsi nel corso dell'età del principe vescovo Bernardo Cles”¹⁰⁸.

¹ Puppi 1967, ed. 1977, pp. 19, 21. Per tutte le notizie biografiche sull'artista si vedano in questo volume il saggio di I. Gallazzini e l'appendice documentaria a cura di L. Siracusano.

² La prima traccia documentale di Francesco Verla a Trento è del 31 gennaio 1513 (si veda il saggio di S. Franzoi in questo volume). Sembra tuttavia che a questa data l'artista non fosse ancora stabilmente insediato in città e facesse la spola tra Trento e Schio. Una sua presenza continuativa si registra a partire da ottobre del medesimo anno (*Ibid.*, nota 18). Per la storia di Schio in questo periodo si rinvia a Mantese 1955, ed. 1969, pp. 374-376; Snichelotto 2010^b, pp. 44-45.

³ Chini 2002, pp. 734-735; Lodi 2008; Marinelli 2010; Sava 2011^a.

⁴ Passamani 2000; Dal Prà 2008^a; Dal Prà 2008^b.

⁵ Chini 1988^a, pp. 144-167, con bibliografia; Marsilli 1988, pp. 80-83; Lupo 1990; Lupo 2004.

⁶ Weber 1925, pp. 349-351.

⁷ Prezzi 2013.

⁸ *Ibid.*, p. 154.

⁹ Chini 2002, p. 747. Inoltre: Chini 1988^a, p. 148.

¹⁰ Dal Pozzolo 1998, pp. 100-101, 177-178, n. A11, che ipotizza l'intervento di aiuti. Parte della scena è stata asportata a causa dell'apertura di due finestre nel 1764. Per l'intervento di Verla, al quale sono attribuiti lo *Sposalizio della Vergine* e le cornici a grottesca dei riquadri: Dal Pozzolo 1995; Dal Pozzolo 1998, p. 102 e il saggio di A. Galli in questo volume.

¹¹ La prima versione della trascrizione fu pubblicata da Ilg 1891, p. 77. L'assegnazione dell'affresco al Foppa si deve a Rasmus, 1979, pp. 368-369 e 1982, pp. 212-214. Per le trascrizioni più recenti si vedano Chini 1988^a, p. 148 ("VIN[C]ENT[...]") e Lupo 2004, p. 125, nota 72 ("VINCENT[...]").

¹² Sui debiti di Verla nei confronti di Perugino, Pinturicchio e della civiltà artistica centroitaliana si veda il saggio di A. Galli in questo volume.

¹³ Weber 1933, ed. 1977, pp. 168, 170, 402, n. 170. Nel 1504 al pittore viene confermata l'assegnazione del terreno alla Bastia, mentre risulta già morto l'8 aprile 1519. Non è stata accolta la proposta avanzata da Rasmus (1952, pp. 148-150) di attribuire all'artista la tavola epitaffio del vescovo Udalrico di Lichtenstein (Trento, Museo Diocesano Tridentino): cfr. da ultimo E. Chini, in *Arte e persuasione...* 2014, pp. 166-169, n. 3.3, con precedenti riferimenti. Sull'artista cfr. inoltre Barbieri 1981^a, p. 50.

¹⁴ Puppi 1980, p. 553, nota 36, e doc. 2 in appendice per l'identificazione del secondo artista con il Mocetto. La decorazione è perduta.

¹⁵ Van Buchell [1589], p. 12; segnalato da Gerola 1918^a, p. 33, nota 4 e ancora da Chini 1988^a, p. 119. Si veda inoltre Osti 2011, p. 460 e p. 463 per la traduzione moderna: "Ebbi modo di ammirare molte case dipinte all'esterno da mano esperta, rese nobili da Francesco da Vicenza".

¹⁶ Cagol 2012, p. 215: i documenti riguardano la ristrutturazione dei locali ubicati sul fronte occidentale, prospiciente la contrada di Santa Maria, attuale via Cavour.

¹⁷ Gli esborsi registrati da Giovanni Giacomo Geremia sono riportati da Cagol 2012, p. 215, nota 57; sulla presenza del nobile a Vicenza: Snichelotto 2010^b, pp. 37-38.

¹⁸ Weber 1925, p. 351, nota 2.

¹⁹ Per le vicende storiche della guerra della Lega di Cambrai nel Vicentino

si vedano: Castellini 1822, pp. 30-192; Mantese 1955, ed. 1969, pp. 357-379; Franzina 1980, pp. 431-442; Zamperetti 1989, pp. 67-87; Snichelotto 2010^a; Snichelotto 2010^b. Inoltre: Cesarini Sforza 1935^a e 1935^b; Postinger 2010; *Dal leone all'aquila...* 2012.

²⁰ Sul personaggio: Costisella 1959, pp. 334-335; De Finis 2010, pp. 24-27; Clough 2014, p. 617.

²¹ Caldogno ed. 1983, pp. 166-169.

²² La citazione è tratta da Zamperetti 1989, p. 69 che la trascrive da: BBVi, *Archivio Torre, Libro Provvisioni n. 1*, b. 794, alla data 10 giugno 1509.

²³ *La proclamazione imperiale...* 2008.

²⁴ Zugliano 1509, ed. 1889, pp. 13-16.

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁶ Da Porto ed. 2014, p. 456, lettera XXXVII.

²⁷ Puppi 1967, ed. 1977, p. 19.

²⁸ Snichelotto 2001, p. 85 e doc. 7 in appendice.

²⁹ Snichelotto 2010^b, p. 22.

³⁰ *Ibid.*, pp. 26-30. Il 29 agosto 1510, presso il campo tedesco allestito a Olmo, vicino Vicenza, si trovava anche Battista Pilosi, figlio di Fabiano, col titolo di "Vicegerente canzerarius Cesareus exercitus": Mantese 1955, ed. 1969, p. 372, nota 95.

³¹ Snichelotto 2010^b, p. 31. Antonio Vigolo sarebbe in seguito divenuto soprintendente di fiducia del principe vescovo Bernardo Cles: in una lettera del 1533 inviata da Vienna, il presule lo esortava a esercitare pressioni sulla nobiltà urbana affinché intraprendesse gli interventi edilizi necessari a dare "grande ornamento et bellezza" alla città, soggiungendo: "et tu continuando ala impresa tua, non cesserai di adrizare le strade, ordinare che li tetti siano egualmente posti, et in far anche con quelli che hano il modo che depingano le sue fazade" (Bonfioli 1939, p. 291-291).

³² Snichelotto 2001, pp. 84, 87; Snichelotto 2010^b, p. 36. Secondo Weber 1933, ed. 1977, p. 168, il pittore potrebbe corrispondere a Giacomo Antonio da Pergine, a sua volta identificabile con Giacomo Antonio de Galitiis da Cremona. Si veda inoltre il saggio di S. Franzoi in questo volume, nota 48.

³³ Snichelotto 2010^b, p. 40, nota 102, e p. 46.

³⁴ Si veda il saggio di S. Franzoi in questo volume.

³⁵ Chini 1988^a, p. 149, nota 28.

³⁶ Doc. 6 in appendice.

³⁷ Si veda il saggio di S. Franzoi in questo volume.

³⁸ Per le citazioni si veda ancora il contributo di S. Franzoi, in questo volume. Per "Martino da Saledo" cfr. Weber 1933, ed. 1977, p. 233. I documenti che riguardano questo pittore risalgono al 17 gennaio e 1° aprile 1514 e al 23 novembre 1515. Il toponimo dovrebbe corrispondere a Salcedo oppure a Scledo (Schio). Nelle carte a Prato del 1513, è citato anche tale "Maistro Bonifacio" (si veda il saggio di S. Franzoi, nota 48): si tratta forse di Bonifacio "fq ser Bastiano Pasini veronese" ricordato in casa di Giovanni Battista a Prato il 31 ottobre 1539, erroneamente identificato con Bonifacio de' Pitati: Weber 1933, ed. 1977, p. 60. Nel 1531, l'artista è attestato nel cantiere del Castello del Buonconsiglio: Gabrielli 2004, p. 227.

³⁹ Lodi 2013^c, pp. 130, 132, ill., con bibliografia precedente.

⁴⁰ Lodi 2013^c; Lodi 2013^d.

⁴¹ Originariamente sotto l'affresco era situata un'apertura ad arco, attraverso la quale una rampa di scale metteva in comunicazione il portico al pianterreno con il primo piano dell'edificio. Il passaggio e il dipinto erano coperti da una tettoia: Lodi 2013^b, p. 99, fig. 5.

⁴² Bartoli 1780, ed. 1939, p. 110. All'epoca della redazione della guida del Bartoli il palazzo era sede delle Scuole comunali.

⁴³ Cfr. gli esempi riprodotti in *Mother of God...* 2000, pp. 317, 407, 409, 411, 415, 419, 427-428, 481.

⁴⁴ L'iconografia di Gesù Bambino con l'alfabeto è assai rara. Nel caso specifico dell'affresco roveretano, essa potrebbe essere svincolata, se effettivamente deriva da un'icona, dai contesti devozionali in cui Gesù apprende l'alfabeto da Maria o dal maestro di scuola, tramandati dai Vangeli apocrifi dell'infanzia (cfr. Verdon 2004, p. 131; Dalli Regoli 2009, pp. 30-31). Verso questa seconda lettura d'altro canto, potrebbero indirizzare – come segnala Laura Dal Prà – altri elementi: in *primis* il fatto che il Bambino sia raffigurato vestito (quando se ne intendeva mostrare l'umanizzazione, di solito si optava per il nudo); in secondo luogo il gesto che egli compie, quasi a spiegare alla Madre quanto ha imparato. Un altro esempio in cui l'alfabeto sembra invece alludere al tema dell'Incarnazione si riscontra in un affresco del 1388 nella chiesa di San Giorgio ad Almenno San Salvatore, in provincia di Bergamo: L. Polo D'Ambrosio, in *I pittori bergamaschi...* 1992, pp. 425-429, n. 19.

⁴⁵ Costisella 1967, pp. 336-337; Lodi 2013^a, pp. 48-49, con ulteriore bibliografia. Questo assunto sarebbe supportato dal fatto che i Del Bene erano proprietari di decime a Nago, Brentonico, Mori, Ala, Avio, Nomesino e Manzano per il cui possesso sostennero una lunga causa, protrattasi dal 1509 al 1516, davanti alla Camera imperiale di Innsbruck, contro i conti d'Arco, Nicolò Trautmannsdorf e i signori Trapp di Beseno: Peroni 1996^a, p. 41. Sulle questioni relative alle requisizioni di beni già appartenuti ai Veneziani e all'accaparramento dei diritti di decima dopo il ritorno di Rovereto sotto l'Impero si veda anche Bonazza 2012, pp. 204-205.

⁴⁶ Lodi 2013^a, p. 57, nota 9. Non è questa la sede per ripercorrere le vicende storiche dell'edificio, in alcuni punti ancora poco chiare. Esso comunque sarebbe identificabile con la casa venduta il 29 giugno 1518 da Nicolò Trautmannsdorf a Gerardo I d'Arco e nuovamente ceduta, due giorni dopo, da quest'ultimo all'imperatore Massimiliano I, il quale, contestualmente, assegnò il capitanato dei Quattro Vicariati allo stesso Gerardo I. È costui che entra materialmente in possesso della dimora sotto condizione di pegno: Rill 1982, pp. 110-111; Lodi 2013^a, p. 48. Il precedente passaggio della proprietà ai Trautmannsdorf sarebbe confermato da un dettaglio illustrato in uno dei fregi strappati da una stanza al primo piano dell'edificio, che mostra una losanga con una rosa iscritta, interpretata come allusione all'arme di questa famiglia: Lodi 2013^c, p. 137. Nulla è dato sapere, allo stato attuale degli studi, sulle cause che avrebbero portato la proprietà del complesso edificiale dalle mani dei Del Bene a quelle dei Trautmannsdorf: si vedano le ipotesi di Lodi 2013^c, p. 146 e p. 151, nota 30. Sulla fondazione e i primi proprietari del palazzo: Lodi 2013^b, pp. 93, 96-97; sull'architettura: *Ibid.*, pp. 97-106.

⁴⁷ L'ipotesi di un venir meno delle fortune della famiglia Del Bene dopo il ritiro dei Veneziani da Rovereto (1509) non trova conferma nelle fonti, dalle quali si desume chiaramente che i membri della casata mantenevano relazioni diplomatiche sia con la Serenissima che con gli Asburgo: Peroni 1996^b, pp. 130-131; Varanini 1996, p. 22; Snichelotto 2010^b, p. 40, nota 102, e p. 46. Il passaggio all'età asburgica non ebbe alcuna ripercussione nemmeno sulla presenza della famiglia Del Bene nel consiglio della Città della quercia: a partire dal 1509

infatti, i Del Bene schierano nell'assemblea più consiglieri contemporaneamente: Peroni 1996^b, p. 49.

⁴⁸ L'attribuzione a Verla, avanzata da Puppi (1967, ed. 1977, p. 21), è stata respinta da Lodi (2013^c, p. 136), che propone di avvicinare il fregio a quello di ambito fogoliniano della sala inferiore di Torre Aquila a Trento. Allo stato attuale delle ricerche non è stato possibile sciogliere la sigla "NVB" che compare su una targhetta del fregio. Per ulteriori considerazioni si rimanda a Botteri 2017.

⁴⁹ La collaborazione di Verla con altri pittori è documentata nei cantieri del Monte di Pietà di Vicenza e di Palazzo a Prato a Trento: doc. 2 in appendice e il saggio di S. Franzoi in questo volume.

⁵⁰ Dacos 1969, p. 84, nota 6; Zamperini 2007, pp. 112-114; Botteri 2015, p. 56. Sull'elaborazione delle grottesche in seno alla bottega del Pinturicchio: Sensi 2000; La Malfa 2009, pp. 41-109.

⁵¹ Cfr. Zamperini 2007, pp. 31-46.

⁵² Secondo Lodi (2013^c, pp. 147-149) sarebbe ascrivibile all'ambito di Giovanni Antonio Falconetto il fregio B di Palazzo Del Bene. Lo stile delle grottesche di Verla presenta qualche vago aggancio con quelle affrescate da Bartolomeo Montagna sulla volta della cappella di San Biagio nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona (1504): Lucco 2014, pp. 353-355, n. 68.

⁵³ Perini 1904^a, pp. 7-8; Perini 1904^c, p. 194: Alvise morì nel 1565 e fu sepolto nella tomba di famiglia nella chiesa di San Marco a Rovereto, vicino alla moglie Giulia del Bene, scomparsa nel 1528. La lastra sepolcrale, oggi celata dalle pedane dei banchi, porta la seguente iscrizione, allusiva agli stemmi Del Bene e Betta: "IVLIA BENOR[VM] SIDVS RADIANTE CORVSCAT / SOLE TVO ALVISI NI[H]IL TIBI FATA NOCET / NO[N] IGIT[VR] PLORES CONSORS NO[N] DVLCIA PLA[N]GA[S] / PIGNORA NAM VOBIS LVX EA SEMP[ER] ERIT / OBIIT I MAII / MDXXVIII". In San Marco i Del Bene detenevano il patronato sull'altare dedicato ai Santi Cosma e Damiano e all'Immacolata Concezione; alla famiglia apparteneva inoltre un'altra cappella nella chiesa di Santa Caterina: Peroni 1996^b, pp. 112, 134-135.

⁵⁴ Perini 1904^a, p. 7.

⁵⁵ Perini 1904^b, pp. 100-101. L'altare quattrocentesco fu sostituito con quello attuale attribuito a Domenico Rossi nel 1645: G. Giacomuzzi, in *Scultura in Trentino...* 2003, II, p. 296. La famiglia era titolare di un secondo altare dedicato a Santa Caterina ubicato nella chiesa degli agostiniani di Trento: Perini 1904^b, p. 101.

⁵⁶ Pilati 1893, p. 18; Perini 1904^a, p. 7; Perini 1904^b, pp. 101; Dalrè 1970, p. 258; Varanini 1988, p. 495. Per la figura di L. Contarini si veda ancora Varanini 1988, pp. 470-492 e Corradini 1988, pp. 140-144.

⁵⁷ L'opera, restaurata di recente, è priva di bibliografia. Essa fu integrata nella decorazione plastica dell'arco santo nel XVII secolo.

⁵⁸ Sull'architrave del portale si legge: "IO. FRA. BETA. P I // M.CCCCXXV"; sul camino: "IO [F]R BE AR.". Per lo stemma della famiglia si veda Tabarelli de Fatis-Borrelli 2004, pp. 51-52. Esso compariva anche su una delle campane della pieve, datata 1519, requisita durante la Prima guerra mondiale: Perini 1904^a, p. 8.

⁵⁹ BCR, Ar.C.35.18, cc. 383v, 356v per le citazioni; inoltre: 351r, 352v. Sulla figura del sacerdote si veda Adami 2001, pp. 48, 50.

⁶⁰ Perini 1909, p. 53 per le parentele Lodron-a Prato. Sui crediti vantati da un certo Lorenzo Norati di Valli dei Conti (oggi Valli del Pasubio) nei confronti di Giovan Francesco Lodron, per i quali sembra garantire il Loschi, si rinvia ai rogiti di Madernino da Cologna: BCR, Ar.C.35.18, c. 461r, da cui è

presa la citazione. Giovanni Girolamo Loschi risulta residente a Trento il 25 marzo 1519, allorché aggiunge un codicillo al proprio testamento, nel quale ordina di essere sepolto nella chiesa di San Bernardino: Trento, Fondazione Biblioteca San Bernardino, *Trascrizione delle pergamene presenti nel fondo manoscritti*, n. 24.

⁶¹ Cristoforetti 1994, p. 197.

⁶² Belli 1981, pp. 106-109.

⁶³ Sull'opera si veda Gorfer 1977, I, p. 231. Per questa proposta di attribuzione si veda: Trento, Museo Diocesano Tridentino, Inventario diocesano, Parrocchia di San Cristoforo in Pomarolo, inv. 703 (N. Fava, 2010). La citazione, tratta dal testamento del Tartarotti, è ripresa da Ghetta 1977, p. 357, nota 2. La statua della *Madonna* è stata completamente riscalpata e convertita in manichino per essere abbigliata con vesti in stoffa (XIX secolo).

⁶⁴ Attorno alla pieve ruotava allora un gran numero di vicari e cappellani: oltre al sopra citato Ettore Napoletano, si ricordano Paolo Somenzio, cremonese, già oratore di Ludovico il Moro, parroco dal 1510, poi canonico della cattedrale di Trento, e Francesco Antonio d'Arco, beneficiato dal 1517: Cristoforetti 1994, p. 200.

⁶⁵ Bartoli 1780, ed. 1939, p. 106. Secondo Puppi (1967, ed. 1977, p. 31, nota 7), l'affresco sarebbe databile al 1517. I dipinti murali interni al chiostro invece, che Puppi pensava di collocare "nell'ambito del Verla" (*ibid.*), sono datati 1559 e firmati da tale fra Battista da Rovereto: Tamanini 1964, p. 56.

⁶⁶ Sul personaggio: Peroni 1996^b, p. 112. Sulla famiglia: Perini 1905. Appartene alla famiglia Frizzi il palazzo sito in via della Terra, oggi noto come Noriller, sulla cui facciata sono stati rinvenuti alcuni frammenti di una decorazione ad affresco quattrocentesca: nel registro inferiore si scorgono i resti di un'aquila e di altre insegne araldiche, mentre in quello superiore si articolano i lacerti un fregio intervallato da tondi con busti di profilo, orlato inferiormente da un festone continuo. I caratteri stilistici della pittura rimandano alla bottega veronese di Bartolomeo Sacchetto, su cui si vedano: Castri 1996, con bibliografia precedente, e L. Dal Prà, in *Le vie del gotico...* 2002, pp. 628-643, n. 24. Non è nota la data in cui la famiglia Frizzi divenne proprietaria dell'edificio: Beato-Postinger 2015, pp. 242-243.

⁶⁷ Bottura 1991, pp. 569-573; Borrelli-Dal Prà 2009, pp. 9-12.

⁶⁸ La cappella fu poi trasformata nella chiesa parrocchiale: Bottura 1991, pp. 115-127, 225-240; Bottura 1995.

⁶⁹ Bottura 1991, pp. 137-138, 528-533. La famiglia si estinse verso il 1675; il palazzo divenne allora sede della Giurisdizione di Calliano fino al 1842 per poi passare ai Candioli Dalla Torre, quindi ai Chemini: *Ibid.*, 569-572.

⁷⁰ Borrelli-Dal Prà 2009, pp. 9-10.

⁷¹ *Ibid.*, p. 10; la citazione è presa da Chiusole 1787, p. 179.

⁷² La fascia affrescata sul prospetto lungo la strada è stata scoperta nel corso dei restauri del 2013: Trento, Soprintendenza per i beni culturali, M. Stefanini, *Relazione tecnica di restauro. Calliano, Palazzo Wetterstetter (già Casa Chemini)*, p. ed. 111 C.C. Calliano, 2013. Inoltre: *Ibid.*, M. Stefanini, *Relazione finale per intervento di restauro affreschi del fregio cinquecentesco sottogronda, delle decorazioni in facciata e degli intonaci antichi di Casa Chemini*, 1999.

⁷³ Sulla facciata principale la decorazione è stata alterata dalla modifica delle luci delle finestre. Solo la monofora in alto a sinistra è originale.

⁷⁴ Sul lato est, l'ultimo dei grifoni, a destra, reca sul petto una tabella con lo stemma Trapp anziché Asburgo. Sempre su questo lato, nella successione dei grifoni, è inserito un leone.

⁷⁵ Sui problemi connessi alla simbologia delle grottesche si vedano: Morel 1985 e 1997; Zamperini 2007, pp. 106-110.

⁷⁶ Per questi personaggi: Lupo 1997, pp. 9-10. Inoltre: Bottura 1991, pp. 52-59.

⁷⁷ Per questi stemmi, oltre a Borrelli-Dal Prà 2009, si veda Tabarelli de Fatis-Borrelli 2004, alle voci relative. Non è da escludere che possa trattarsi delle insegne dei vescovi che sostennero, assieme ai Trapp, l'edificazione della primitiva cappella di San Lorenzo: nel 1491 infatti, in una lettera inviata a Barbara Matsch, vedova di Giacomo Trapp, Massimiliano I sollecitava la costruzione dell'edificio sacro assicurando il sostegno del presule trentino Udalrico Frundsberg: Bottura 1995, p. 14. Nel 1515, data riportata sugli affreschi di Palazzo Wetterstetter, il rettore della cappella arciduciale di Calliano era Bertoldo Locher (o Lorcher), sacerdote della diocesi di Costanza, già segretario imperiale di Massimiliano I. Egli mantenne la carica fino al 1520, quando delegò il prete Cristiano Stettner, suo procuratore, di rimettere il beneficio nelle mani del cappellano dei signori Trapp di Beseno, Giovanni Bomer. Bottura (1991, p. 453) ipotizza che il cognome Stettner sia una variante di Wetterstetter e che quindi il religioso appartenesse a questa famiglia.

⁷⁸ Chini 2000, p. 34; Chini 2002, p. 738. All'interno del palazzo, in una nicchia del muro al secondo piano, si conserva un dipinto murale raffigurante la *Madonna con il Bambino*, purtroppo completamente ridipinto. Curiosamente, la composizione dipende, come per l'affresco esterno di Palazzo Del Bene a Rovereto, da un'icona dell'*Odighitria*: Bottura 1991, p. 571; Bottura 1995, tav. 13. Proviene dal palazzo anche l'ancona lignea attualmente nella chiesa parrocchiale, datata 1640, commissionata da Giacomo Filippo Wetterstetter, al quale si deve la fondazione dell'omonimo beneficio (8 agosto 1648): Bottura 1991, pp. 189-191; Bottura 1995, pp. 35-36.

⁷⁹ Su questo personaggio: Borrelli-Dal Prà 2009, pp. 12-15, con ampia bibliografia; inoltre: Bottura 1991, pp. 504-505.

⁸⁰ Borrelli-Dal Prà 2009, pp. 15-30. Al piano terra di Casa Pilosi si conserva un'interessante lunetta ad affresco raffigurante la *Sacra famiglia*: Bottura 1991, p. 584. L'opera, purtroppo assai ridipinta, è datata 1522 e può essere riferita all'ambito veneto.

⁸¹ Cfr. G. Marini, in *Mantegna e le arti a Verona...* 2006, pp. 229-230, n. 20.

⁸² M. Stefanini, *Relazione tecnica di restauro. Calliano, Palazzo Wetterstetter (già Casa Chemini)*, p. ed. 111 C.C. Calliano, 2013.

⁸³ Gallazzini 2014-2015, pp. 134-135.

⁸⁴ Il tabernacolo era collocato sulla parete settentrionale del presbiterio. Nel biennio 1514-1515 sono documentati in duomo anche Giacomo da Mori, che dorò e dipinse il baldacchino vescovile (Weber 1933, ed. 1977, p. 169), e Gian Maria Falconetto, impegnato nel 'restauro' della pala di San Vigilio: "Item 2. Aprilis [1515] pro datione M.ro Jo. Mariae falconeto pictori veronensi qui purgavit et lavit palam altaris S. Vigilii" (ADT, Archivio capitolare, *Capsa fabricae Cathedralis*, n. 1, 1512-1522, c. 61; Chini 1993, pp. 154-155, 158, nota 10). L'artista aveva dipinto per il duomo le ante dell'organo nel 1508: E. Chini, in *Il duomo...* 1993, pp. 164-171; S. Lodi, in *Rinascimento...* 2008, pp. 592-595; Marinelli 2010.

⁸⁵ I frammenti furono restaurati nel 1995-1996, in occasione dei lavori di riallestimento del Museo Diocesano Tridentino.

⁸⁶ Sulle trasformazioni apportate all'edificio si vedano Landi 2014, pp.

145-146 e Cagol 2014, pp. 210-216 che propongono ricostruzioni non del tutto concordanti. Inoltre: Bocchi 1983, pp. 72-74; Artini 2005, pp. 141-146.

⁸⁷ Landi 2014, pp. 142-145.

⁸⁸ Cagol 2014, p. 210.

⁸⁹ Bonelli 1765, pp. 290-296 per l'elenco dei canonici, decani, arcidiaconi e prepositi della cattedrale in questi anni, dei quali occorre almeno ricordare Paolo Somenzio, pievano di Villa Lagarina, Paolo de Crotti, parroco a Calavino, Donato Tabarelli de Fatis e Ludovico Balzani, canonici, nonché Jacopo Bannasio, stretto collaboratore di Massimiliano I: Rill 1963, p. 755-757. Non andrà trascurata infine la personalità di Michele Iorba, vicario generale del principe vescovo Giorgio Neydeck, confermato nella carica da Bernardo Cles, poi nominato nel 1518 suffraganeo di Vicenza: Weber 1932, pp. 82-87.

⁹⁰ Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, n. 98.

⁹¹ Chini 2002, p. 747. La datazione si fonda sulla presenza in facciata dell'impresa del principe vescovo Bernardo Cles che, eletto nel 1514, prese possesso del principato nel settembre del 1515, e dello stemma imperiale di Massimiliano I, scomparso nel 1519: Chini 1988^a, p. 169. È probabile che gli affreschi siano stati completati in occasione dell'ultima visita del sovrano a Trento, avvenuta nella primavera del 1516: Marsilli 1988, p. 112, nota 33.

⁹² L'opera è stata segnalata e attribuita a Verla da Marina Botteri. Essa è collocata al di sopra di una porta ed è circondata da una cornice in stucco di gusto barocco. Sull'edificio si veda Gorfer 1995, p. 292.

⁹³ Montedoro 2007; Montedoro 2017. Inoltre: Botteri 2015, p. 56.

⁹⁴ Tabarelli de Fatis-Borrelli 2004, p. 64.

⁹⁵ Montedoro 2007, p. 27.

⁹⁶ C. Rigoni, in Zacchello 2007, pp. 237-250. Si veda inoltre l'ipotesi avanzata in questo catalogo da Mattia Vinco di individuare uno dei collaboratori di Verla nel Maestro della Libreria Sagramoso.

⁹⁷ Montedoro 2007, p. 34.

⁹⁸ Per una dettagliata disamina dell'iconografia di queste figure – due delle quali rappresenterebbero la Notte e il Giorno o l'Aurora – si veda Montedoro 2007, p. 33.

⁹⁹ Montedoro 2007, p. 35 per la prima ipotesi; Montedoro 2017, p. 52 per la seconda.

¹⁰⁰ Botteri 2015, p. 56.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Montedoro 2007, p. 33.

¹⁰³ Barbaran ed. 1889, p. 23. Inoltre Mantese 1955, ed. 1969, p. 378.

¹⁰⁴ Zamperetti 1989, p. 79.

¹⁰⁵ Per la pala di Magrè si veda Snichelotto 2001, pp. 86-87 nota 51 e doc. 10 in appendice.

¹⁰⁶ Su questa impresa decorativa si veda il saggio di M. Ferrari in questo volume.

¹⁰⁷ Si veda qui la biografia redatta da I. Gallazzini.

¹⁰⁸ E. Chini, in *Il duomo...* 1993, p. 174.