

*Estratto da*

SAGGI E MEMORIE  
di storia dell'arte

30  
(2006)



FONDAZIONE GIORGIO CINI  
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE

2008

Nina Kudiš Burić

## La pittura tardomanierista nella Diocesi di Parenzo-Pola: il contesto storico e religioso, la committenza e gli autori

Nel corso dei secoli XVI e XVII l'Istria attraversa quello che è probabilmente il periodo più doloroso della sua storia. Dopo una lunga e sempre più profonda crisi economica, è devastata da eventi bellici o minacciata dall'incessante pericolo di guerre e da razziatori di varia provenienza e bandiera. La popolazione delle campagne versa in uno stato di continua indigenza. A causa delle avverse condizioni climatiche o dei conflitti bellici si patisce spesso la fame, si verificano pestilenze. Il risultato finale è lo spopolamento di città e abitati e l'estrema miseria materiale e spirituale dei pochi rimasti<sup>1</sup>.

Nel 1625 il capitano di Raspo, Andrea Contarini, invia a Venezia una relazione sul territorio di sua competenza in cui afferma che "questa è una zona staccata dagli altri territori, in cui non entrano, se non per miracolo, le persone forestiere, perché non è un territorio di transito per gli altri paesi, né vi si trova alcunché da attrarre chicchessia a venirci"<sup>2</sup>. Il Seicento è stato un'epoca di completa decadenza, ma la crisi aveva cominciato a farsi sentire quasi un secolo prima, come conseguenza di quella economica che aveva colpito Venezia e che per i piccoli centri urbani dell'Istria fu disastrosa<sup>3</sup>.

Sempre più frequenti sono le incursioni turche a nord. Nel 1615 scoppia un conflitto che mette in ginocchio l'economia di tutta la penisola: la guerra degli Usocchi<sup>4</sup>. Nella cronaca del parroco di Lonche si trova una descrizione molto eloquente degli avvenimenti e dell'atmosfera che regnavano in Istria e nelle regioni limitrofe. Vi riporta quanto accaduto nel 1615, quando i soldati del capitano di Segnacco incendiarono il villaggio e irrupero nella chiesa parrocchiale: "Poiché la chiesa era chiusa, sfondarono la porta e entrando danneggiarono il sacro fonte battesimale, abatterono gli altari, ruppero le immagini sacre, danneggiarono il quadro della Beata Vergine, cavarono l'occhio al Bambin Gesù, rubarono le tovaglie, i calici, le patene, le ostie, i recipienti con l'olio santo e, a conclusione delle loro scelleratezze, gettarono a terra il tabernacolo con il Santissimo Sacramento"<sup>5</sup>. La pace di Madrid (1617) non segna l'inizio di una nuova

epoca nella storia dell'Istria. Gli scontri fra l'Austria e Venezia lungo tutto il confine che divide la penisola mettono in collisione non solo due stati, ma anche differenti e allo stesso tempo profondamente compenetrati ambiti culturali, e durano fino alla caduta della Serenissima<sup>6</sup>.

È sorprendente che in simili circostanze, sia nei territori sottoposti a Venezia che nella Contea di Pisino, istituzioni sociali o singoli individui continuino ad avere aspirazioni e mezzi finanziari, anche se modesti, per saltuarie commissioni di opere d'arte destinate agli ambienti sacri. Per quanto le costruzioni di nuovi edifici destinati al culto e le ristrutturazioni di quelli esistenti diminuissero, il numero delle opere d'arte conservate, ma anche di quelle che si suppone commissionate, principalmente dipinti realizzati alla fine del XVI e durante la prima metà del XVII secolo, è nelle chiese istriane molto superiore a quello delle opere risalenti al secolo precedente. Queste più numerose commissioni vengono però fatte a maestri modesti e meno cari, mentre le opere più pregevoli, riferibili a maestri importanti, rappresentano un'eccezione. Si tratta senz'altro di una conseguenza dell'inflazione di opere d'arte che si verifica sul mercato artistico veneziano dopo il periodo degli ampi interventi nel Palazzo Ducale<sup>7</sup>. Aumentano le botteghe e gli artisti, specie quelli di modesta levatura. Questi ultimi, non potendo ottenere nella capitale lagunare un numero sufficiente di commissioni, si trasferiscono nei territori periferici della Serenissima o dipingono quasi esclusivamente per tale ambito, subordinando i prezzi dei propri servizi, ma anche l'impegno, alle possibilità dei nuovi committenti<sup>8</sup>.

Il motivo per cui, persino in tempi così avversi, non si interrompe la tradizione di commissionare opere d'arte e perdura il desiderio di abbellire gli ambienti sacri va ascritto ai costumi religiosi del tempo, come per esempio la richiesta di una grazia speciale nel caso di pale iconograficamente legate alla peste. Non va inoltre dimenticato il consueto spirito di competizione tra le varie comunità sociali, quali comuni o confraternite. Un ruo-

lo decisivo è comunque svolto dal rinnovamento della vita ecclesiale, nel cui contesto si incoraggiano nuove commissioni e si promuove un'attenta scelta dei contenuti iconografici delle pale d'altare che nel territorio istriano diventarono la nuova *Biblia pauperum*, veri e propri manuali sui nuovi dogmi, riti e culti, accessibili a tutti e piuttosto comprensibili.

La riforma ecclesiastica nell'Istria suddivisa fra le diocesi di Parenzo, Pola, Pedena, Cittanova, Trieste e Capodistria<sup>9</sup>, si inizia con la visita apostolica del vescovo di Verona Agostino Valier<sup>10</sup>, che si svolge dal 1579 al 1580<sup>11</sup>. Tale riforma dura addirittura fino alla prima metà del XVIII secolo. In quel periodo i visitatori devono affrontare una situazione molto preoccupante in tutto il territorio istriano: il clero è ignorante, talvolta quasi analfabeta, si serve di messali superati; alcuni sacerdoti non sono in grado nemmeno di elencare i dieci comandamenti divini, la loro conoscenza della liturgia è scarsa o nulla. Il popolo è altresì ignorante e superstizioso, in preda a un tipo di religiosità tradizionale. In genere i vescovi non dimorano nelle proprie diocesi, che reggono per periodi brevi. Tali fattori ostacolano l'applicazione sistematica e coerente delle riforme. Spesso la disciplina del clero e dei conventi lascia a desiderare<sup>12</sup>.

Un fattore di grande stimolo alle commissioni di nuove opere d'arte, ma anche di suppellettili liturgiche in sostituzione di quelle ormai logore o rovinate, sono le visite pastorali dei vescovi o dei loro vicari, in cui non di rado il visitatore fornisce indicazioni precise su ciò che va sostituito, acquistato, rinnovato, talvolta fissando esattamente i termini di tempo in cui deve essere fatto. Vi sono anche casi in cui il visitatore si preoccupa della qualità delle pale d'altare: "Visitò l'Altare di San Nicolò consacrato, et mantenuto dalla scola dell'istesso Santo, quale renderà i conti. La Palla è assai triviale; ma pensano poner ad'esso Altare quella, che si trova all'Altare maggiore. Monsignor Reverendissimo Vicario ammonì il Signor Pievano à far fare la nuova Palla da persone, che s'intendino meglio di sculture, et in taglio"<sup>13</sup>.

Per quanto riguarda gli altari, pur distinguendo tra la funzione dei committenti e quella dei titolari di giuspatronato<sup>14</sup>, i manoscritti delle visite del XVII secolo nella diocesi polese e parentina indicano che solitamente i due ruoli coincidevano. L'ammontare delle spese di arredo e cura degli altari possono essere sostenute in periodi di crisi solo da una comunità più o meno grande. La funzione e l'operato delle confraternite, quasi esclusivamente fondate sulla devozione a qualche santo, alla Madonna o, particolarmente nel periodo post-tridentino, al Santissimo Sacramento, sono un poco diversi a Venezia

o nei possedimenti veneziani in Istria e in Dalmazia. Anche qui rappresentano tuttavia uno straordinario organismo per la cura degli altari, di cui sono verosimilmente anche i committenti<sup>15</sup>.

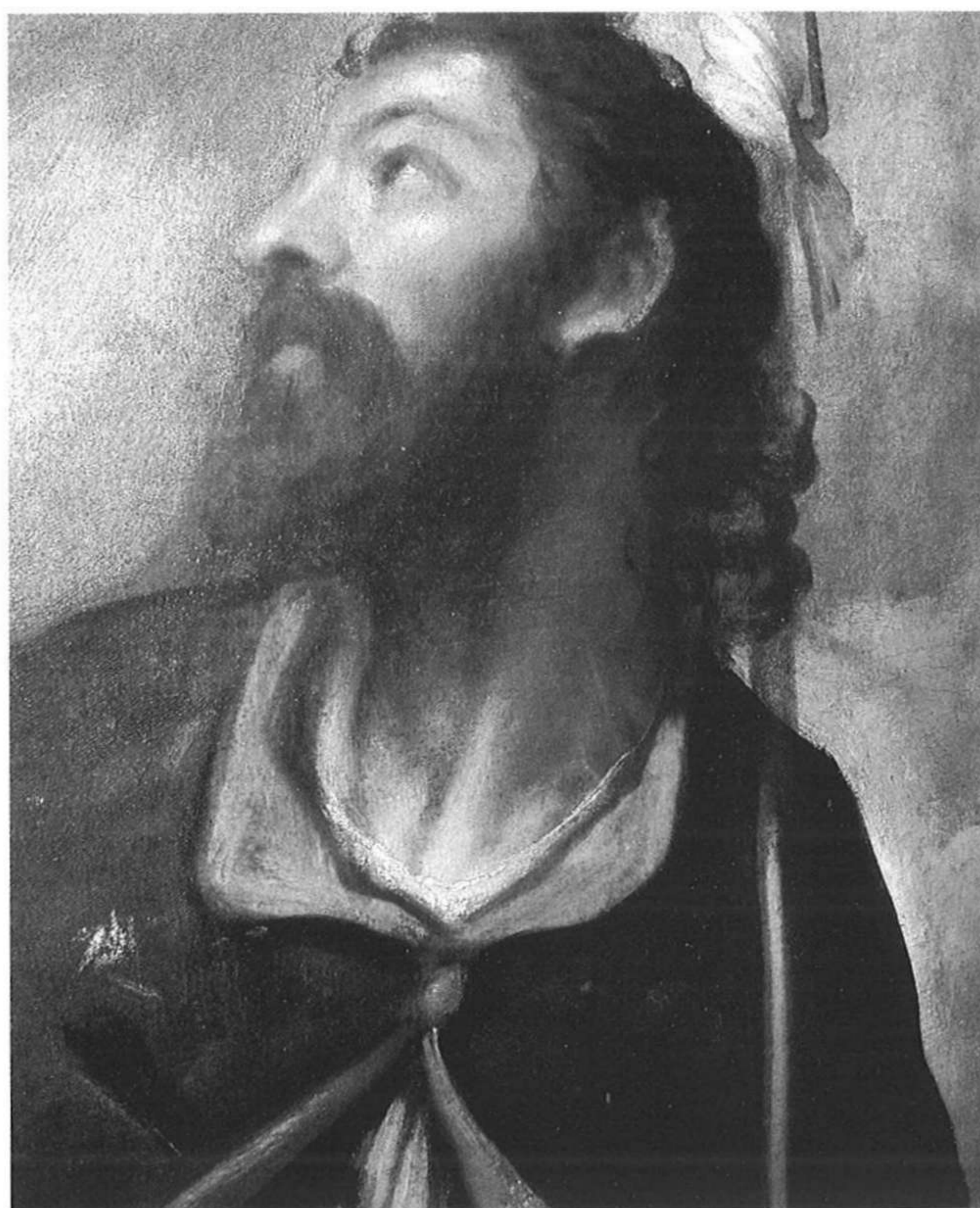
Oltre alle confraternite, negli atti delle visite pastorali compiute nelle diocesi istriane, vengono citate relativamente spesso intere comunità, ossia comuni, che si prendono cura degli altari, del loro rinnovo, ampliamento e perfino della costruzione di edifici sacri. La ragione è indubbiamente la scarsa disponibilità economica dei committenti, e perfino delle confraternite. Non di rado solo una comunità intera, sia di una cittadina che di un villaggio, è in grado di sostenere la spesa necessaria per costruire un altare o per ordinare una nuova pala. È quindi assai probabile che in certi casi i committenti fossero i comuni, anche se indubbiamente i promotori delle commissioni erano sacerdoti, i quali d'altronde potevano influire in maniera significativa sul contenuto e sulla forma dell'opera, nonché sulla scelta dell'esecutore.

In base agli atti esistenti sulle visitazioni, si può tuttavia supporre che in Istria, nel XVI e XVII secolo, figuravano in veste di committenti assai di meno singoli individui o famiglie che confraternite o comuni, mentre i sacerdoti non vi compaiono quasi mai. Sono perciò interessanti i casi in cui le confraternite sacerdotali figurano quali titolari di giuspatronato. Un esempio è dato dalla Confraternita dei Sacerdoti di Montona, che aveva un suo altare nella chiesa parrocchiale di Visinada e l'aveva dotato di una pala di Zorzi Ventura raffigurante *Dio Padre e i santi Pietro e Paolo*. Nella parrocchiale di Visignano, sull'altare di pertinenza della stessa Confraternita sacerdotale, si trova una pala di Giovanni Contarini rappresentante *I santi Pietro, Paolo e Gerolamo*<sup>16</sup>.

Per il periodo che va dall'ultimo quarto del XVI sec. alla metà del XVII vale in assoluto per l'Istria l'osservazione di Peter Humfrey relativa all'arte veneziana di poco precedente: i committenti sono in sostanza motivati da ragioni utilitaristiche, sia nei confronti dell'arte sia verso la fede. Infatti molti di loro, singoli o gruppi, ordinano o acquistano unicamente l'opera d'arte che sia una componente irrinunciabile dell'arredo dell'altare di pertinenza<sup>17</sup>. A differenza dei colti committenti veneziani del primo Cinquecento, che non si accontentano dei prodotti già pronti offerti dal mercato, bensì partecipano attivamente alla loro formulazione, quelli istriani della fine dello stesso secolo e dell'inizio di quello seguente scelgono le composizioni in base a modelli principalmente grafici, di cui variano solo alcuni dettagli, di solito di secondaria importanza iconografica, dettati dalla sostituzione di determinati santi. Talvolta gli auto-



1. Jacopo Palma il Giovane, *Immacolata Concezione e i santi Sebastiano e Rocco*. Sanvincenti, chiesa della Beata Vergine Assunta



2. Jacopo Palma il Giovane, *Immacolata Concezione e i santi Sebastiano e Rocco* (particolare). Sanvincenti, chiesa della Beata Vergine Assunta, particolare

ri, probabilmente perché privi di idee proprie originali piuttosto che per un'esplicita richiesta del committente istriano, ricorrevano anche a composizioni derivate da più modelli. Si trattava di procedimenti che di solito approdavano a soluzioni compositive discutibili e a incongruenze prospettiche.

Nella pittura istriana del tardo manierismo la presenza di singoli committenti, intesa sia come loro raffigurazione nelle parti inferiori delle pale sia come menzione in documentii vari, è estremamente rara<sup>18</sup>. Talvolta fra coloro che ordinano dipinti compaiono anche i funzionari di stato veneziani. All'inizio del XVII secolo il capitano di Raspo, Francesco Priuli, ordina una pala per l'altare maggiore e molto probabilmente anche i due dipinti laterali per la chiesa pinguentina di San Giorgio, allora appena ultimata. Tutto ciò avviene probabilmente alla fine del suo mandato, durato dal 1612 al 1614. Lo stesso fa anche il podestà di Umago Francesco Longo, in carica dal 1648 al 1649. Nel 1650 commissiona al modesto pittore veneziano Giacomo Alugaro una pala per la parrocchiale umaghesa<sup>19</sup>. Ambedue i casi citati testimoniano che i funzionari veneziani nel commissionare

le pale per le chiese dei territori periferici vigilavano con estrema ocularità sui mezzi pecuniari.

In Istria, alla fine del XVI secolo, il lavoro di un pittore viene valutato in primo luogo quantitativamente, come è attestato anche dall'iscrizione, ora perduta, sul dipinto raffigurante *San Leonardo* di Portole, che Zorzi Ventura aveva "rinfrescato" molto probabilmente per quattro ducati: un ducato per ogni personaggio rappresentato<sup>20</sup>. Ogni commissione del genere rappresenta indubbiamente un eccezionale sforzo finanziario per un comune, una confraternita o un singolo individuo nell'Istria degli ultimi decenni del XVI secolo o della prima metà di quello successivo, e quindi anche solo per questo merita considerazione. Lo dimostrano i seguenti dati: verso il 1600 a Fiume uno staio (38,26 litri) di frumento costava poco più di un ducato, mentre il salario di una giornata di un contadino ammontava a malapena alla tredicesima parte di tale importo<sup>21</sup>.

In tali circostanze, e avendo presente la situazione di estrema instabilità politica, economica e demografica dell'Istria, sorprende la presenza nel territorio dell'odierna diocesi parentino-polese di ben tre pittori delle co-



3. Jacopo Palma il Giovane, *Ultima Cena*. Parenzo, basilica Eufrasiana

siddette *sette maniere*: Jacopo Palma il Giovane, con la pala nella chiesa parrocchiale di Sanvincenti e la rappresentazione dell'*Ultima cena* nell'Eufrasiana di Parenzo, Leonardo Corona con la pala dell'altare maggiore di Fasana e Pietro Malombra con la pala della chiesa di San Francesco di Rovigno, proveniente verosimilmente dal convento francescano che un tempo sorgeva sull'isola roviginese di Sant'Andrea<sup>22</sup>.

Ambedue i dipinti di Palma si possono datare al periodo seguente il 1600, e più esattamente al secondo o terzo decennio del XVII sec., quando la sua produzione pittorica si fa più intensa come conseguenza di una maggiore richiesta. Le sue opere sono per lo più destinate ad ambienti sacri<sup>23</sup>. Il dipinto di Palma il Giovane a Sanvincenti (figg. 1, 2), rappresentante l'*Immacolata Concezione e i santi Sebastiano e Rocco* - specialmente dopo il restauro eseguito nel 2002-03 presso l'Istituto croato di restauro di Zagabria da Pavao Lerotić e Višnja Bralić - riflette le superbe capacità pittoriche dell'artista nel suo ultimo periodo quando, come viene rilevato da Višnja Bralić, si rivela custode della tradizione esecutiva della pittura veneziana cinquecentesca tramite pennellate energiche e dinamiche che costruiscono sia la forma, assieme al colore, che la struttura. Le figure massicce, muscolose, e colte in movimento, allo stesso tempo ar-

monioso e rallentato, che definiscono la composizione della tela, testimoniano pure del persistente legame tra il pittore e la scultura di Alessandro Vittoria<sup>24</sup>. L'*Ultima Cena* di Palma (figg. 3, 4) è citata già da Carlo Ridolfi presente nella cattedrale parentina per la quale era stata, com'è evidente, in origine dipinta. Oggi gli storici dell'arte concordano sul fatto che si tratta di un'opera realizzata con molta probabilità alla fine della carriera dell'artista e che il contributo della sua bottega sia stato relativamente cospicuo. Studi recenti hanno messo in luce l'impiego insolito per Palma il Giovane, di elementi scenografici architettonici nello spirito del lascito pittorico del Veronese: un arco di trionfo, che ricorda espressamente quello di Tito, accentua la composizione centrale e fa spiccare la figura di Cristo tra gli apostoli. Inoltre, le numerose citazioni, prese sia da Veronese che da Tintoretto, rivelano una certa stanchezza creativa del pittore ormai in età avanzata<sup>25</sup>.

Va osservato che, nel caso dei dipinti di Leonardo Corona e di Pietro Malombra, la produzione dei pittori veneziani destinata alle piccole località istriane non fu, in linea di principio, di qualità inferiore rispetto a quella destinata alla capitale della Serenissima. Nella parte inferiore della pala con *Cristo risorto e i santi Gerolamo, Cosma, Damiano, Nicola e Caterina*<sup>26</sup> (fig. 5), di Coro-

na, che si trova sull'altar maggiore della parrocchiale fasanese, anche se i santi sono disposti in un rapporto spaziale dinamico, sottolineato dal chiaroscuro, l'esecuzione si rivela sommaria, mentre le pennellate sciolte e grossolane rivelano stanchezza e una certa superficialità. Questo, come il fatto che sull'altare a destra dell'arco trionfale nella stessa chiesa di Fasana si trovi un'opera di un discepolo di Corona, Baldassare d'Anna, in cui si avverte un tuttavia vigoroso influsso di Leonardo, indicano che l'opera potrebbe forse risalire alla fine della carriera del pittore, più esattamente all'inizio del XVII sec., e non, come avevo supposto in precedenza, al periodo immediatamente seguente alla pala nella chiesa veneziana di Santo Stefano, cioè all'inizio degli anni novanta del XVI sec. Anche la pala rovignese di Malombra che rappresenta *Cristo crocifisso e i santi Bernardino da Siena, Francesco d'Assisi e Bonaventura*<sup>27</sup>, può essere collocata, in base all'analogia con quella padovana con *San Stanislao che resuscita un morto* del 1607, in una fase creativa tarda. Ma, rispetto all'ormai stanco Corona di Fasana, qui siamo al cospetto di un Malombra assolutamente maturo, che padroneggia perfettamente la composizione, i chiaroscuri e il colorito smorzato. La pala rovignese fa perciò parte delle sue opere migliori, specie se raffrontata con il *Cristo crocifisso* nella chiesa veneziana di San Bartolomeo, compositivamente analoga, ma eseguita in maniera molto più maldestra.

A queste vanno aggiunte le opere di pittori che, esclusi dalla cerchia degli eletti del Boschini, risultano tuttavia dominanti all'interno del panorama pittorico veneziano, al passaggio dal XVI al XVII secolo. Tra questi, Giovanni Contarini presente nel territorio della diocesi parentino-polese con ben due opere: l'imponente *Comunione degli apostoli* di Dignano, firmata e datata 1598 (fig. 6), e l'impegnativa anche se molto scurita pala raffigurante *I santi Pietro, Paolo e Gerolamo* di Visignano (fig. 7). In quest'opera Contarini si presenta come un pittore sufficientemente abile, che sta ancora guardando verso le opere di Tiziano, anche se la tipologia dei santi è influenzata da Palma il Giovane<sup>28</sup>. Sebbene Marco Vecellio non appartenga alla cerchia dei più abili pittori del tardo cinquecento veneziano, la sua pala sull'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Visignano (fig. 8) è una delle rare testimonianze della persistenza della tradizione tizianesca in territorio istriano<sup>29</sup>. Durante il primo quarto del '600 dipinti per gli ambienti sacri istriani furono commissionati pure ad altri pittori veneziani e veneti. Per la chiesa della Madonna dei Servi a Montona Alessandro Maganza dipinse, probabilmente con il cospicuo aiuto del figlio



4. Jacopo Palma il Giovane, *Ultima Cena* (particolare). Parenzo, basilica Eufrasiana



5. Leonardo Corona, *Cristo risorto e santi*. Fasana, chiesa dei Santi Cosma e Damiano



6. Giovanni Contarini, *Comunione degli apostoli*. Dignano, chiesa di San Biagio

maggiore Giambattista, la pala con la *Madonna del Rosario e santi* (fig. 9)<sup>30</sup>, Matteo Ponzone elaborò all'inizio della carriera la *Visitazione di Maria Vergine e santi* (fig. 10) per la chiesa parrocchiale di Valle<sup>31</sup>, mentre a Francesco Frigimelica si può accostare la *Discesa dalla croce* (fig. 11) nella chiesa di Santa Fosca ad Orsera<sup>32</sup>. Inoltre la pala che raffigura la *Visitazione di Maria Vergine* (fig. 12) della chiesa parrocchiale di Pomer, databile grossomodo fra la metà del secondo e l'inizio del quarto decennio del XVII sec. e che è la copia del dipinto di Palma nella chiesa veneziana di San Nicolò da Tolentino, rivela considerevoli analogie con le opere giovanili veneziane di Giovanni Garzoni<sup>33</sup>.

Sebbene la superficie della pala con *Madonna con il Bambino e i santi Massimo e Pelagio* (fig. 13) nella chiesa parrocchiale cittanovese di San Pelagio, abbia irrimediabilmente perduto, a causa delle numerose ridipinture (una delle quali eseguita nel 1748 da Gaetano Zompini), le sue peculiarità coloristiche come pure quelle della stesura pittorica, in origine doveva probabilmente essere di discreta qualità, probabilmente situata sull'altare

maggiore dell'allora cattedrale di Cittanova. Il vescovo Tommasini, verso la metà del '600, la giudicò "assai buona pittura"<sup>34</sup>. La composizione, l'impostazione delle figure nonché alcuni elementi tipologici, rimandano alle creazioni di pittori veneziani minori, attivi nel secondo quarto del '600, come Bernardino Prudenti, che figura nella fraglia pittorica veneziana nel 1611 e nel 1639<sup>35</sup>. Tutte queste commissioni sono senza dubbio conseguenza della riforma della Chiesa. Si evidenzia tuttavia che le saltuarie necessità della committenza istriana vengono prontamente soddisfatte da pittori e botteghe, i quali rappresentano, perfino quando si tratta di nomi significativi della pittura veneziana dell'epoca, la corrente legata alle tradizioni del secolo precedente. I committenti istriani optano più volentieri per maestri affermati, ma evidentemente preferiscono quelli inclini a soluzioni conservatrici e, presumibilmente, di modiche richieste finanziarie. Contemporaneamente compare e si sviluppa qualche bottega locale; alla fine del XVI e all'inizio del XVII secolo, il numero delle commissioni permette la nascita e l'attività di almeno tre botteghe: è accertato



7. Giovanni Contarini, *I santi Pietro, Paolo e Girolamo*. Visignano, chiesa dei Santi Quirico e Giulitta



8. Marco Vecellio, *Madonna con il Bambino e i santi Antonio abate, Quirico, Giulitta ed Elena*. Visignano, chiesa dei Santi Quirico e Giulitta

che dalla fine del XVI alla metà del quarto decennio del XVII secolo operavano due botteghe, una a Capodistria e una ad Albona in seguito ridotte a una sola<sup>36</sup>.

La più antica fu quella di Zorzi Ventura (pittore documentato dal 1589 al 1604) che sul *cartellino* dei propri dipinti si firmava talvolta come Zaratino in Capodistria. Giuseppe Caprin, che nel 1907 è stato il primo a presentare uno studio sulle opere conosciute di Zorzi Ventura, ritiene che la sua pittura sia al limite della produzione artigianale, definendolo con parole non proprio benevole: "... possedeva l'agilità, non la correttezza, del disegno; gli mancava affatto la poesia e la bellezza del colore; ritrasse quasi sempre tipi volgari"<sup>37</sup>. Per una valutazione più esauriente dell'opera di Ventura<sup>38</sup> s'è dovuto attendere fino agli anni settanta del secolo scorso, quando incominciò ad occuparsene Kruno Prijatelj<sup>39</sup>. Secondo questo studioso, il soggiorno 'di studio' di Ventura è successivo al 1580 e, giudicando dallo stile delle sue opere, anche se di una qualità non troppo elevata, il pittore dovette formarsi nella bottega di un maestro appartenente alla vasta cerchia dei seguaci del Veronese<sup>40</sup>. Di Ventura

ci sono giunte 15 opere (figg. 14, 15), risalenti al periodo dal 1590 al 1603, situate nel territorio della diocesi di Capodistria e nelle località dell'Istria occidentale, con l'unica eccezione della *Madonna con il Bambino e santi* che si trova in Dalmazia, sull'isola di Galovaz, vicino al villaggio Preko (isola di Ugljan). Si occupò molto probabilmente anche di intaglio su legno e di "restauri"<sup>41</sup>. La sua personalità artistica trae importanza soprattutto dal fatto che, in quel momento, in ambito pittorico in Istria e Dalmazia non v'era un altro maestro con una bottega (accertata) e con una serie di opere il più delle volte firmate e datate.

Fino all'inizio degli anni novanta dello scorso secolo venivano attribuite alla mano del pittore Antonio Moreschi, di cui allora non si conosceva nemmeno il nome, solo le opere citate da Bartolomeo Giorgini nella sua storia di Albona del 1731<sup>42</sup>. Si tratta esclusivamente di opere rinvenute in questa città: un ciclo di dipinti raffiguranti episodi della vita della Vergine nella chiesa della Beata Vergine della Consolazione – oggi dell'Assunzione della Vergine<sup>43</sup>; l'*Albero di Jesse* nell'allora collegiata della



Natività della Vergine<sup>44</sup>, la *Dedizione di Albona alla Serenissima*, nella collegiata della Natività della Vergine<sup>45</sup>. A questo gruppo è stato associato anche il dipinto intitolato *Cristo con i discepoli nella Sinagoga*; si tratta in effetti della raffigurazione di *Gesù Bambino redentore in gloria e santi*<sup>46</sup>.

Oggi si sa che Antonio Moreschi fu affiliato alla fraglia veneziana dei pittori dal 1594 al 1609 e che nei documenti è stato registrato come Antonio d'Orazio Moresco<sup>47</sup>. L'unica sua opera datata - in base a un'iscrizione - è la pala con l'*Incoronazione della Vergine* del 1613, che si conserva nella chiesa parrocchiale di Castua, il che dà adito a supporre che il pittore abbia abbandonato Venezia poco prima, alla ricerca di committenti<sup>48</sup>.

Si trasferisce ad Albona dove si sposa e ha dei figli, e dove muore il 14 agosto 1633 come risulta dal Registro anagrafico dei defunti della parrocchia albonese, conservato nell'Archivio di stato di Pisino<sup>49</sup>. Sulla famiglia di Moreschi si hanno esaurienti notizie dalla cronaca di suo figlio Orazio Moreschi, arciprete di Sissano fra il 1656 e il 1665<sup>50</sup>.

Le opere di Antonio Moreschi che si sono conservate, in tutto diciassette, lo rivelano all'inizio come un pittore non troppo dotato, formatosi all'ombra di artisti come Domenico Tintoretto, assorbendo contemporaneamente le soluzioni compositive e coloristiche, nonché in generale lo stile dei grandi nomi del Cinquecento, ma anche dei loro discepoli minori. Il sincretismo di More-



9. Alessandro Maganza e bottega, *Madonna del Rosario e santi*. Montona, chiesa della Madonna dei Servi

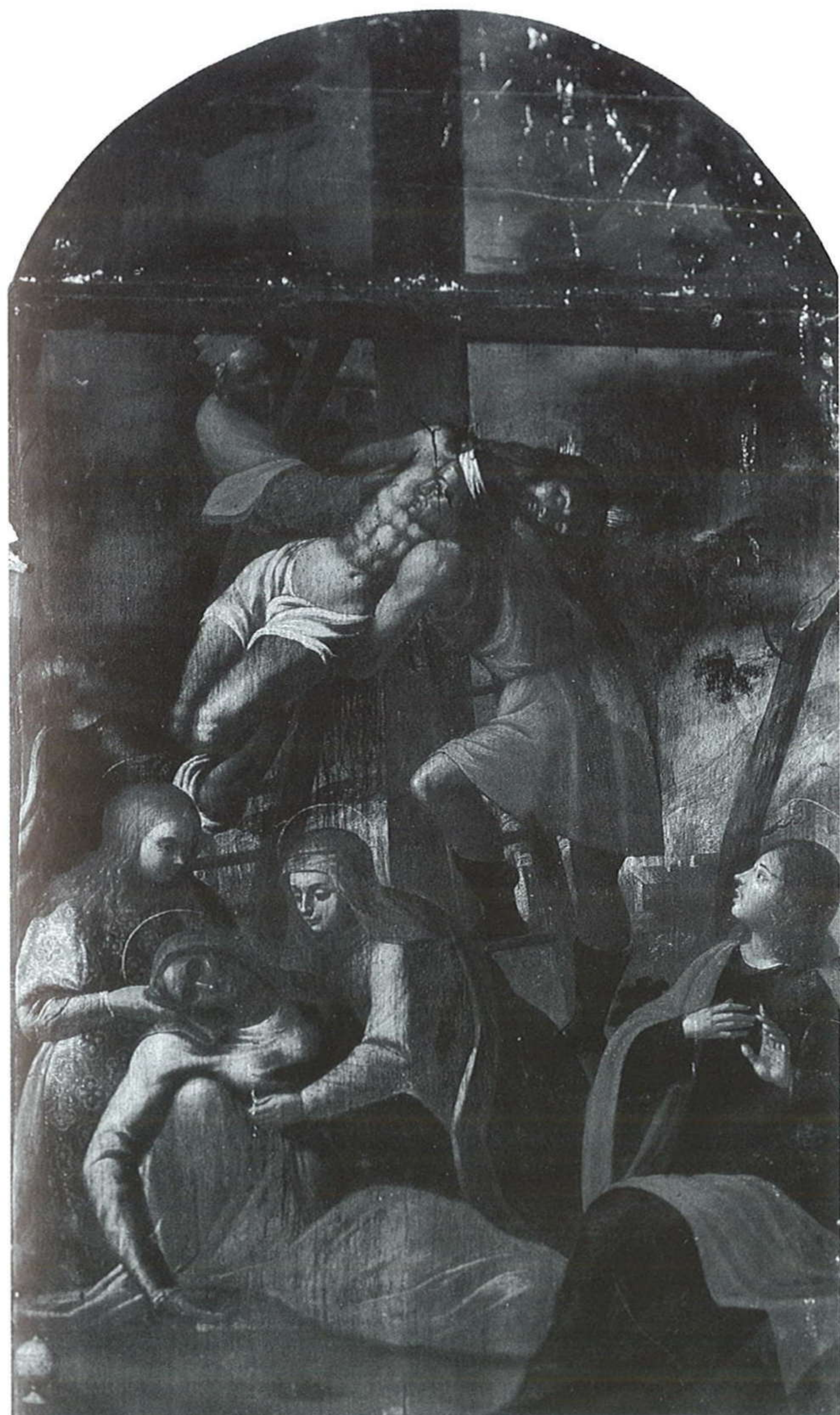


10. Matteo Ponzone, *Visitazione di Maria Vergine*. Valle, chiesa della Visitazione della Beata Vergine Maria

schi venne ulteriormente sorretto da un abbondante uso di modelli grafici. Sembra tuttavia che questo albonese naturalizzato mantenesse intensi contatti con Venezia, perché le sue opere più mature, come la *Madonna del Carmelo e santi*, che proviene dalla chiesa albonese della Madonna del Carmelo (e che oggi fa parte della raccolta parrocchiale)<sup>51</sup>, rivelano una significativa evoluzione stilistica e qualitativa.

La terza bottega pittorica tardomanierista dell'Istria è quella di un pittore di cui, per ora, non si conosce il nome e che nel 1621 dipinse la pala *Madonna con il Bambino e i santi Nicola, Francesco d'Assisi, Bernardino e Antonio abate* (figg. 16, 17) per l'unico altare della parrocchiale di San Bernardo a Fontane, borgo infeudato

alla famiglia aristocratica Borisi di Capodistria. È verosimile che questo pittore e la sua bottega fossero attivi a Capodistria durante il terzo e il quarto decennio del XVII secolo. Nell'area dell'odierna diocesi parentinopolese possono venir assegnati al Maestro della pala di Fontane quella situata nel primo altare di destra nella parrocchiale pinguentina, che raffigura *Dio Padre e i santi Cosma, Francesco d'Assisi, Carlo Borromeo, Benedetto e Damiano* (fig. 18). Caratteristiche stilistiche e tipologiche simili traspaiono pure dalla pala *Madonna con il Bambino e i santi Francesco d'Assisi, Niceforo vescovo e Pietro martire* (1634 circa), già nella chiesa di San Giovanni Battista presso la cittadina di Pingente, che oggi fa parte della raccolta del museo locale. Sebbene



11. Francesco Frigimelica (?), *Discesa dalla croce*. Orsera, chiesa di Santa Fosca



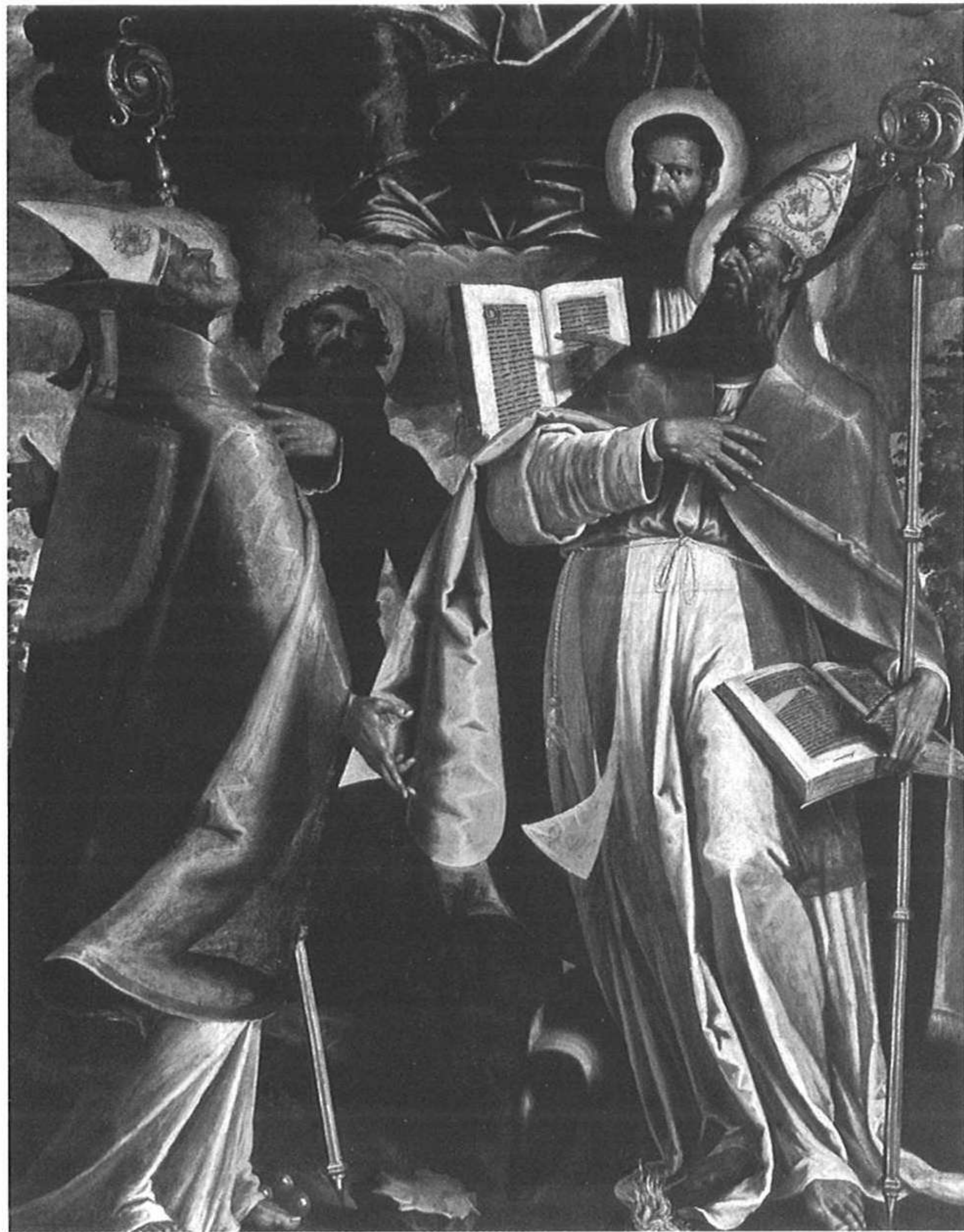
12. Giovanna Garzoni (modi di), *Visitazione di Maria Vergine*. Pomer, chiesa della Beata Vergine Maria



13. Pittore veneto del XVII secolo, *Madonna con il Bambino e i santi Massimo e Pelagio*. Cittanova, chiesa di San Pelagio  
14. Zorzi Ventura, *Madonna con il Bambino in trono e santi*. Abrega, chiesa della Beata Vergine Maria  
15. Zorzi Ventura, *Madonna in gloria, san Girolamo e santi*. Visinada, chiesa parrocchiale di San Girolamo



16. Maestro della pala di Fontane, *Madonna con il Bambino e i santi Nicola, Francesco d'Assisi, Bernardo e Antonio abate*. Fontane, chiesa di San Bernardo



17. Maestro della pala di Fontane, *Madonna con il Bambino e i santi Nicola, Francesco d'Assisi, Bernardo e Antonio abate* (particolare). Fontane, chiesa di San Bernardo

la superficie dipinta di quest'opera non sia forse troppo danneggiata, il fatto che sia ricoperta da uno strato di lacca ossidata impedisce qualsiasi analisi più dettagliata. A Capodistria possono essere attribuite al Maestro della pala di Fontane e alla sua bottega le seguenti opere: la *Madonna con il Bambino e santi*, già nell'abbazia benedettina di San Nicolò d'Oltra e attualmente al Museo Regionale di Capodistria, la *Madonna con il Bambino e i santi Elio e Nazario* nella Cattedrale di Capodistria e infine il ciclo di quattro dipinti con *Scene della vita di san Nicola* della chiesa di San Nicolò di Capodistria: *La vestizione di san Nicola*, *Il Diavolo sotto mentite spoglie offre dell'olio di mydaton ad alcuni pellegrini*, *Morte di san Nicola* e *La vocazione di san Nicola*. Le opere capodistriane di questo maestro e della sua bottega hanno avuto una discreta fortuna critica. Se ne sono infatti occupati Francesco Semi, Antonino Santangelo, Tomaž Brejc, Janez Mikuž ed Edvilijo Gardina. Tutti i dipinti, inoltre, sono stati recentemente pubblicati con schede critiche di vari studiosi nel volume intitolato *Istria. Città maggiori*<sup>52</sup>. Tuttavia essi non sono mai stati presi in

considerazione come appartenenti ad un unico catalogo, collegato quindi ad una singola personalità artistica o alla sua bottega. Enrico Lucchese assegna il dipinto della cattedrale capodistriana a un "pittore veneto del XVII secolo". Alessio Pasian, nel trattare i dipinti della chiesa di San Nicolò di Capodistria, stabilisce che solo quattro delle numerose tele che ornano l'edificio sacro possono essere ascritte ad uno stesso autore, un pittore attivo a Capodistria all'inizio del XVII secolo, e appartenente allo stile tardomanieristico 'provinciale'. Pasian, tuttavia, riporta che Antonino Santangelo aveva letto sul dipinto raffigurante *Il diavolo sotto mentite spoglie offre dell'olio di mydaton ad alcuni pellegrini* la data 1620. Per quanto concerne il dipinto proveniente dall'abbazia di San Nicolò d'Oltra, Alberto Craievich ritiene che sia da ascrivere ad un pittore veneto di fine XVI-inizio XVII secolo<sup>53</sup>. L'autore della pala di Fontane è un tipico rappresentante della pittura veneziana tardomanierista, che fa largo uso di schemi derivanti da altri dipinti e da modelli grafici e crea il suo linguaggio pittorico attingendo dagli eredi dei maggiori nomi della pittura cinquecentesca, ma so-



18. Maestro della pala di Fontane, *Dio Padre e i santi Cosma, Francesco d'Assisi, Carlo Borromeo, Benedetto e Damiano*. Pingente, chiesa della Beata Vergine Assunta



19. Baldassare d'Anna, *Madonna del Rosario*. Rozzo, chiesa di San Bartolomeo

prattutto da Palma il Giovane e da Antonio Vassilacchi detto l'Aliense. È lecito supporre che egli sia un collaboratore di entrambi i citati pittori, attivi a Venezia, e che alla ricerca di un mercato per i propri dipinti si trasferì temporaneamente o definitivamente a Capodistria. La discontinuità qualitativa di questo gruppo di dipinti, nonché le differenze nel trattamento delle superfici o nella formulazione dei chiaroscuri (nei drappeggi o nei dettagli delle figure), non si possono spiegare unicamente con i ritocchi, ovvero con i restauri nel corso dei secoli trascorsi. È quindi ipotizzabile l'esistenza di almeno uno stretto collaboratore del Maestro della pala di Fontane, le cui composizioni – pur dipendendo dal capo bottega – sono più semplici, con una plasticità dei volumi meno spiccata, la prospettiva più maldestra e la stesura pittorica più levigata.

Nel corso del secondo quarto e della metà del '600 soggiornò a Capodistria Stefano Celesti, che nel 1638 realizzò una pala dedicata a San Marco sul secondo altare della navata di sinistra della cattedrale capodistriana<sup>54</sup>. Di Stefano Celesti si sa molto poco. Nel 1635 è citato come membro della Frangia dei pittori a Venezia. I.

Sennio ritiene che fosse padre del molto più dotato Andrea, supposizione fondata su un documento perduto<sup>55</sup>. Le opere che si conoscono sono la pala a Liano di Roé Volciano, di Navazzo (Gargnano) che rappresenta la *Madonna del Rosario e santi*, firmata e datata 1658<sup>56</sup>, la *Madonna del Carmelo* nella parrocchiale di Vrboska (Varbaon) del 1659. Il *Ritratto di Pasquale da Rovigno* eseguito da Celesti nel 1640 che si credeva perduto, venne invece asportato dal convento francescano di Capodistria assieme ad altre opere, nel 1942-1943<sup>57</sup>. Sono andati tuttavia dispersi altri dipinti: il *Ritratto dell'abate Marco de Bellis* del 1630, che si trovava nel monastero cappuccino di Santa Marta a Capodistria e una *Madonna con santi* del 1639, già nella sala consiliare di Montona. Il vescovo capodistriano Paolo Naldini registrò nel 1700 che nella chiesa di San Domenico di Capodistria esisteva una *Rappresentazione dei misteri del Santo Rosario*, il cui disegno ('composizione') si doveva a Stefano Celesti, mentre la colorazione era di Pietro Bellotti<sup>58</sup>. Solamente future ricerche, suffragate da quelle di archivio, e l'eliminazione delle ridipinture delle opere di Celesti, come la pala di San Marco del



20. Baldassare d'Anna, *Madonna del Rosario* (particolare). Rozzo, chiesa di San Bartolomeo

duomo di Capodistria, potranno far luce sui rapporti di questo pittore con il Maestro della pala di Fontane. E allora sarà certamente possibile definire meglio i legami di Capodistria con la regione del Lago di Garda attraverso l'attività di pittori come Stefano Celesti e Pietro Bellotti.

È evidente il divario qualitativo fra le saltuarie commissioni per gli edifici sacri istriani rivolte a pittori come Palma il Giovane, Giovanni Contarini, Leonardo Corona o Matteo Ponzone e quelle del terzo e quarto decennio ad altri autori. In questa fase i committenti istriani, forse completamente esausti finanziariamente a causa della guerra degli Usocchi e delle sue conseguenze, sembra abbiano cercato di mascherare il proprio disorientamento rivolgendosi a maestri molto conservatori e spesso mediocri, la cui clientela era principalmente di ambito periferico e poco incline a qualsiasi innovazione. Così Baldassare d'Anna<sup>59</sup>, attivo a Venezia, lavorava quasi esclusivamente per le regioni più remote della Serenissima, tanto che sulla costa orientale adriatica si incontrano le sue ripetitive pale da Muggia<sup>60</sup> alla Dalmazia meridionale<sup>61</sup>. Discepolo di

Leonardo Corona, che aiuta nell'esecuzione del ciclo della *Passione di Cristo* nella Scuola San Fantin, fra il 1600 e il 1605, avrebbe dipinto da solo la scena di *Cristo di fronte a Pilato*<sup>62</sup>. Per la chiesa veneziana di Santa Maria Formosa esegue la rappresentazione intitolata *Papa Pio approva l'istituzione di una fondazione per il riscatto degli schiavi* e l'imponente ciclo di dipinti nella chiesa dei Gesuiti di Brno. In Istria le pale d'altare di Baldassare d'Anna si trovano a Fasana, Colmo, Rozzo (figg. 19, 20) e Portole. A Isola d'Istria è conservata una pala del 1606<sup>63</sup>. È opinione unanime degli studiosi che la sua è una pittura conservatrice e persino a tratti scadente, strettamente legata alla cultura tardomanierista veneziana, caratterizzata da un tono marcatamente accademico<sup>64</sup>. Perciò i lavori di d'Anna, divenuti col tempo sempre più scadenti, risultano interessanti solo per le parrocchie di ambito periferico e rurale<sup>65</sup>. Comunque, la questione della partecipazione della bottega all'esecuzione delle opere firmate con il nome di Baldassare d'Anna deve essere ancora risolta<sup>66</sup>.

*Università di Fiume*

## NOTE

Si presenta qui una versione aggiornata e modificata di parte del saggio introduttivo (*All'ombra dei conflitti bellici e sotto l'occhio vigile della Chiesa rinnovata. La pittura in Istria dal '400 all'ultimo quarto del Seicento*) al volume di V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo*, Rovigno-Trieste 2005, pp. XXXV-XLVIII.

<sup>1</sup> I principali fattori dello spopolamento dell'Istria furono le incursioni turche nelle aree settentrionali della penisola alla fine del XV e all'inizio del XVI secolo, la guerra tra Venezia e l'Austria, le pestilenze, la malaria, la guerra degli Usocchi (1615-1618), le avversità climatiche. Una delle più terribili epidemie di peste colpì l'Istria nel 1631-32 (M. Bertoša, *Istra: doba Venecije (XVI – XVIII stoljeće*, Pula 1995, pp. 50-55, 404).

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 10-11.

<sup>3</sup> Fino al terzo decennio del XVI secolo le città istriane situate lungo la costa occidentale non hanno attraversato crisi economiche o demografiche di rilievo; erano tutte importanti scali sulle rotte della marina mercantile veneziana e grazie a ciò erano diventate centri economici e artigianali più o meno grandi, che commerciavano con profitto sia con il proprio entroterra che con quanti approdavano nei loro porti. Dagli anni venti del XVI secolo una pesante crisi economica colpisce la stessa Venezia. Le sue risorse monetarie e la sua potenza riescono ad evitare il peggio, sebbene l'epoca d'oro vissuta dalla sua economia nei secoli precedenti non sarebbe mai più tornata. Per le città della Provincia dell'Istria quella crisi fu un'autentica catastrofe. Da quel momento, si iniziò la disgregazione del meccanismo urbano di molte città istriane, scomparvero intere strutture giuridico-economiche e demografiche. Inoltre, dopo la battaglia di Lepanto (1571), data la maggiore sicurezza della navigazione in Adriatico, diminuì l'importanza strategico-commerciale dei porti istriani, mentre il loro entroterra divenne sempre meno sicuro a causa dell'irrisolta questione giuridico-diplomatica del confine con l'Impero asburgico (M. Bertoša, *Istra...*, cit., pp. 19-24, 40, 42, 741, 746).

<sup>4</sup> Una definizione molto sintetica ed esplicativa della guerra uscocca è riportata da M. Bertoša nell'opera già citata: "La *Guerra degli Usocchi* - in quanto intrinseca all'antagonismo austro-veneziano nella lotta per il predominio in Adriatico - venne condotta in Istria dal novembre 1615 al luglio 1618 (per ben otto mesi dopo la stipulazione della pace di Madrid!). Si trattava in effetti di una "guerriglia predatoria", con continui, più o meno gravi, assalti, usurpazioni e distruzioni da ambedue le parti del confine, che mandò in rovina l'economia istriana, interruppe il pro-

cesso di colonizzazione dell'Istria, provocò la dispersione degli abitanti e lo spopolamento delle aree più minacciate della penisola". Lo storico afferma di seguito che "questo è forse il più tragico episodio della storia istriana, quando i sudditi croati veneziani (i marcolini) e i sudditi croati austriaci (gli arciducali) vennero spinti dai giochi delle grandi potenze in una brutale guerra fratricida" (*Ivi*, p. 54).

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>6</sup> L'economia, la qualità della vita e la connessa ricchezza del patrimonio artistico risultano sempre meno evoluti nel territorio della Contea di Pisino rispetto all'Istria veneziana. A ciò ha senz'altro contribuito la guerra degli Usocchi nel corso della quale la compagine economica conteale viene distrutta. Le cause della disparità di condizioni di vita nelle due province amministrative istriane vanno individuate anche nell'isolamento politico e commerciale e nella mancanza di vie di comunicazione, nonché nella struttura della Contea che era "un possedimento privato della Casa d'Austria, la quale se ne serviva nelle sue transazioni finanziarie". Questa situazione comporta un continuo alternarsi di signori feudali o possidenti. Le aree coltivabili sono proprietà di alcune famiglie aristocratiche e perciò spesso in stato di abbandono e inaccessibili ai possibili fittavoli. Oltre al desiderio di profitti, che dovevano essere il più possibile ingenti e rapidi, al disinteresse per qualsiasi lungimirante miglioramento economico e agricolo, un motivo di arretratezza per la Contea è certamente rappresentato dall'economia di tipo feudale, con pesantissime tasse in vigore per un lungo tempo. Gli Asburgo vendettero la Contea di Pisino nella seconda metà del XVII secolo. Cfr. M. Bertoša, *Istra...*, cit., pp. 377-382, 456-528, 756-758.

<sup>7</sup> R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano 1981, pp. 19-67; P. Humfrey, *Venezia 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, II, a cura di M. Lucco, Milano 1998, pp. 518-522; 532-552.

<sup>8</sup> Sulla crisi della pittura veneziana al passaggio dal XVI al XVII secolo si diffonde dettagliatamente D. Rosand, *The Crisis of the Venetian Renaissance*, in "L'Arte", 11-12, 1970, pp. 5-55.

<sup>9</sup> Al più tardi dal XII secolo in poi e fino al 1788 i confini diocesani in Istria rimangono immutati. Alla diocesi polesana in territorio veneziano appartenevano i decanati di Pola, Dignano e Albona, in quello austriaco Chersano, Cosliacco, Villanova d'Arsa (Valdarsa), Vragna, Passo, Bogliuno, Lupogliano, Castelli Sumberesi, Bersezio, Moschiena, Apriano, Laurana, Clana, Castua e Fiume. Della diocesi di Parenzo facevano parte, nell'area veneziana, il Parentino, il Rovignese e il Montonese e nell'area austriaca Pisino, Pisinvecchio, Gimino, San Pietro in Selve, Corridico, Antignana, Vermo, Tarvisio, Zamasco, Gherdosello e Villa Padova. La diocesi

di Pedena si trovava tutta, a parte Grimalda, nel territorio della contea di Pisino: Pedena, Gallignana, Lindaro, Novacco di Pisino, Cerreto, Chersicla, Moncalvo, Cherbune, Berdo, Cepich, San Giovanni, Tupliacco, Scopliacco, Zarezzo, Previs, Gradigne e Grobenico. La diocesi di Cittanova era situata nel territorio della Serenissima. Umago con Petrovia, Materada, Pinguente, Rozzo, Lanischie, Stridone, Sovignacco, Vetta, Racizze, Draguccio, Colmo appartenevano alla diocesi di Trieste. Le parrocchie di Salvore e di Castelvevone facevano parte della diocesi di Capodistria (M. Bartolić e I. Grah, *Crkva u Istri. Osobe, mjesta i drugi podaci porečke i pulske biskupije*, Pazin 1999, pp. 21-24).

<sup>10</sup> Agostino Valier, rampollo di un funzionario della Serenissima, nasce il 7 aprile 1531 nella fortezza di Legnano. Nel 1565 diventa vescovo di Verona su proposta dell'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo, che lo conosce personalmente. Quest'uomo colto e stimato mette il suo nuovo incarico al servizio della riforma ecclesiale nella sua diocesi. Papa Gregorio XIII, informato delle eccezionali capacità e del fervore riformista di Valier, lo nomina visitatore apostolico per la Dalmazia (1578) e l'Istria (1579). Nel 1580 è nominato visitatore apostolico per Chioggia, nel 1581 per Venezia e nel 1582 per Vicenza e Padova. Muore nel 1600 a Roma dopo una brillante carriera comprendente anche il titolo di vescovo di Palestrina e di membro della Sacra Congregazione del Sant'Uffizio. I manoscritti *Visitatio Apostolica Istriae, a. 1579-1580* e *Constitutiones Istriae examinatae in Congregatione Concilii Tridentini*, che si conservano presso l'Archivio segreto del Vaticano, oltre a rappresentare un'inesprimibile fonte per la conoscenza degli edifici sacri e del loro inventario, sono una testimonianza della risolutezza e della perseveranza profuse dal visitatore nell'attuazione del rinnovamento della vita ecclesiale. M. Pavat sottolinea che, disponendo di deleghe molto ampie, il vescovo veronese nelle diocesi polese e parentina ottiene straordinari successi nell'elevare il morale religioso del popolo, nella correzione delle dottrine errate, nell'estirpazione delle eresie e dei comportamenti inadeguati del clero, nonché nel rafforzamento della disciplina. Si tratta però appena dell'inizio di una lunga e travagliata riforma della Chiesa, testimoniata anche dalle numerose relazioni delle visite pastorali che i vescovi istriani compiono nelle diocesi della penisola (M. Pavat, *La riforma tridentina del clero a Parenzo e Pola*, Roma 1960, pp. 108-111).

<sup>11</sup> Nel 1564 il Senato veneziano accolse le disposizioni del Concilio Tridentino e ordinò che fossero applicate in tutte le diocesi sotto la Serenissima, e quindi anche in quelle istriane. In base a quelle disposizioni, 15 anni dopo, si svolse la visita apostolica di Agostino Valier con la quale ebbe inizio la riforma post-tridentina in Istria e Dalmazia.

<sup>12</sup> M. Pavat, *La riforma...*, cit., pp. 51, 55, 58-59.

<sup>13</sup> *Dalle parti arciducali e sotto San Marco. Visite arciducali fatte del anno 1658 et venete 1659/U kraljevskim stranama i pod Svetim Markom. Vizitacije u pulskoj biskupiji na austrijskom i mletačkom području godine 1658. i 1659*, a cura di N. Kudiš Burić e N. Labus, Rijeka 2003, p. 151.

<sup>14</sup> P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Heaven-London 1993, pp. 60-62.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 115-116.

<sup>16</sup> N. Kudiš Burić, *Schede catt. 550, 554*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria ...*, cit., pp. 405-406, 410-411.

<sup>17</sup> P. Humfrey, *The Altarpiece...*, cit., p. 87.

<sup>18</sup> Per questa ragione le informazioni che li riguardano fornite dai manoscritti delle visite alla diocesi polese nel 1658 e 1659 sono particolarmente interessanti. Nella chiesa parrocchiale di Laurana il visitatore trova un altare ligneo policromo dedicato alla Madonna del Rosario completamente nuovo, fatto fare dal parroco con il denaro della chiesa e pagato 230 ducati. Nella stessa chiesa un altro altare nuovo è acquistato dallo zupano Mattio Cattessich per 170 ducati e dedicato alla Madonna del Carmelo; egli si prende cura del manufatto e per esso promette altri 1000 ducati. Nel 1658, il comune di Bersezio intende ampliare la chiesa parrocchiale con la cappella di Sant'Aurelio e un altare dedicato al santo. A Chersano l'altare della Madonna del Rosario per la chiesa parrocchiale viene commissionato dal barone Andrea de' Fin. Nella chiesa collegiata di Dignano l'altare del Santissimo Crocifisso era stato appena realizzato con lascito testamentario di Marietta Ciurana. Nella chiesa di San Rocco di Gallesano, all'epoca non ancora parrocchiale, si trova l'altare ligneo policromo della Santissima Trinità, fatto fare qualche anno prima da messere Giovanni Gonan. Nella chiesa parrocchiale di Carnizza è collocato l'altare di Sant'Antonio da Padova commissionato da Zorzi Camerichi. Nei manoscritti delle visite seicentesche alla diocesi parentina non vi è invece alcun accenno a committenti singoli (*Dalle parti arciducali...*, cit., pp. 87, 126, 140, 214, 216, 225, 277).

<sup>19</sup> N. Kudiš Burić, *Schede catt. 316-318, 541*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria ...*, cit., pp. 238-240, 398.

<sup>20</sup> Sul supporto ligneo del dipinto, che rappresenta *San Leonardo e tre angeli*, oggi perduto, si leggeva "158. ZORZI, / VENTUR / A DITO BRAICOVICH / ZARATINO / ABITANTE / IN CAPO DI / STRIA / PINXE QUE / STE / QUATRO / FIGURE DE / NOVO ET RE / FRESCO IL SO / FITO PER DU / CATI QUA [...]". Anche se si potrebbe trattare della cifra di quaranta ducati, a giudicare dalle cifre riportate da I. Cecchini (*Forme dello scambio. I circuiti del mercato artistico*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, vol. II, Milano 2001, pp. 767, 770, 777), Zorzi Ventura ricevette probabilmente



- soltanto quattro ducati per l'intervento di "restauro", per di più eseguito per una piccola località periferica della Serenissima. Ad esempio, a Venezia il reddito annuo lordo di un ufficiale impiegato in cancelleria ammontava, verso la metà del Seicento, a 200 ducati circa.
- <sup>21</sup> Verso il 1600 sono in vigore i seguenti rapporti monetari: 1 ducato veneziano = 6,5 lire (1 lira = 20 soldi, 1 soldo = 12 soldini, pauperi o soldi piccoli); 1 scudo = 7 lire; 1 fiorino = da 4,5 a 5,5 lire; il salario di un contadino ammonta a 8-10 soldi; a Fiume in quell'epoca uno staio di frumento (38,26 litri) valeva 1 scudo o 1,08 ducati (I. Grah, *Izvueštaji porečkih biskupa Svetoj Stolici 1588.-1775.*, in "Croatica Christiana Periodica", VII, 1983, n. 12, p. 10).
- <sup>22</sup> Nelle isole quarnerine si trovano ancora opere di Sante Peranda (una pala d'altare nella chiesa di Santa Maria degli Angeli di Lussingrande), di Andrea Vicentino e un'Annunciazione di Palma il Giovane nella ex cattedrale di Ossero. La pala del Vicentino che rappresenta la *Madonna con il Bambino e i santi Gaudenzio e Nicola* è collocata sull'altare maggiore della stessa ex cattedrale, mentre quella che rappresenta la *Madonna del Rosario* oggi fa parte della collezione diocesana di Veglia (G. Gamulin, *Opere inedite del Rinascimento*, in "Arte Veneta", XXVII, 1973, pp. 267-269; K. Prijatelj, *Una pala di Palma a Osor (Ossero) e una copia palmesca in Dalmazia*, in "Arte Veneta", XXXI, 1977, pp. 203-204; B. Fučić, *Apsyrtides*, Mali Lošinj 1990, p. 117, 180). Nella chiesa parrocchiale di San Mauro di Isola d'Istria è conservata una *Deposizione dalla croce* di Palma. Sul patrimonio pittorico tardomanierista della diocesi capodistriana si veda: T. Brejc, *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na slovenski obali*, Koper 1983; *Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di G. Pavanello e M. Walcher, Trieste 2001.
- <sup>23</sup> S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984, p. 52 sgg.
- <sup>24</sup> V. Bralić, *Scheda cat. 509*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., pp. 379-380 (con bibliografia).
- <sup>25</sup> N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 212*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., p. 166 (con bibliografia).
- <sup>26</sup> Il *Cristo risorto* nella parte superiore della pala riprende il *Cristo* di Tintoretto nella pala di San Cassiano a Venezia (1565); anche la figura di *santa Caterina* ripete la *santa Cecilia* raffigurata nella stessa tela tintoretiana (N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 136*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., pp. 112-113).
- <sup>27</sup> N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 406*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istri...*, cit., pp. 303-305.
- <sup>28</sup> N. Kudiš Burić, *Schede catt. 92, 550*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istri...*, cit., pp. 73-75, 405-406 (con bibliografia cui si aggiunga il testo di A. Bristot e B. Ferriani, *Giovanni Contarini. Un pittore aristocratico sulle orme di Tiziano*, Milano 2007).
- <sup>29</sup> N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 551*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., pp. 406-408.
- <sup>30</sup> N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 199*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., pp. 152-154.
- <sup>31</sup> N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 543*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., pp. 399-401.
- <sup>32</sup> N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 204*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., pp. 156-159.
- <sup>33</sup> N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 371*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., pp. 277-278.
- <sup>34</sup> G.F. Tommasini, *De' commentarj storici-geografici della Provincia dell'Istria. Libri otto con appendice. Di Mons. Giacomo Filippo Tommasini*, in "L'Archeografo Triestino. Raccolta di opuscoli e notizie per Trieste e per l'Istria", IV, 1837, p. 207; N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 74*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., p. 59.
- <sup>35</sup> R. Pallucchini (*La pittura...*, cit., p. 90) lo ritiene una figura minore nel panorama della pittura veneziana del tempo, sottolineando la sua timida ascendenza neoveronesiana e un certo distacco dal tardomanierismo palmesco. Tanto è vero che le sue opere non hanno ancora suscitato un rilevabile interesse degli studiosi. C. Donzelli e G.M. Pilo (*I pittori del Seicento Veneto*, Firenze 1967, p. 339) citano il *Ritratto del Sultano Selim I* al Kunstmuseum di Düsseldorf, a Venezia *La Madonna implorata perché liberi Venezia dalla peste* del 1631 a Santa Maria della Salute, la *Madonna con San Valentino* a San Simeone Grande, *Cristo alla colonna* a San Trovaso, i *Santi Albano Vescovo, Orsolo (suddiacono) e Domenico (Diacono)* [firmata e datata 1638] e i *Santi Rocco, Sebastiano e Antonio* nella chiesa di San Martino a Burano. Tra le opere disperse figurano, nella chiesa veneziana dei Carmini, i *Due angeli*, *San Carlo Borromeo*, *La Santissima Trinità* e *Santa Teresa con tre Santi*. Il catalogo di Bernardino Prudenti si potrebbe arricchire, secondo A. Gambacorta (*Appunti per una monografia sulla vita e le opere di B. Prudenti pittore del '600 veneziano*, in "Salotto culturale", VI, 1963, pp. 9, 11) con la *Madonna con il Bambino e san Giuseppe* del 1637 di Palazzo Ducale (Sala dei Filosofi) e il *Martirio dei 23 frati francescani di Nagasaki* della chiesa di Sant'Antonio a Polignano. Basandosi sulle fonti, Gambacorta elenca ancora alcuni dipinti di Prudenti che sono andati perduti.
- <sup>36</sup> In tale contesto, l'espressione "pittore locale", usata spesso e volentieri dagli studiosi, descrivendo un'opera di qualità mediocre e di incerta attribuzione che si trova sul territorio Istriano, non può essere esatta a rigor di termini.
- <sup>37</sup> Tuttavia, la parte più importante delle considerazioni di Caprin è contenuta in una nota al testo. Vi è riportato l'elenco

delle opere che all'epoca erano attribuite a Zorzi Ventura, alcune delle quali sono oggi perdute: *L'ultima cena* di Fasana del 1598, il *San Giovanni Battista* di Sant'Antonio di Capodistria del 1600, la *Madonna con il Bambino in trono e santi* di Abrega del 1602, la *Madonna e i santi Rocco e Sebastiano* di Isola d'Istria del 1603, il *San Donato* di Isola d'Istria, il *San Giuseppe* di Isola d'Istria, il *San Rocco* di Isola d'Istria, un dipinto appartenente alla famiglia Bencich di Capodistria risalente al 1595, il *San Leonardo* di Portole, la *Madonna del pomo* di Galovac. Caprin riferisce anche che nella chiesa di San Pietro di Pirano si trovavano molti dipinti di Ventura raffiguranti episodi della vita del santo, e che altre sue opere sono conservate a Veglia e Cherso. L'autore riporta inoltre che il pittore era nato a Zara e che era giunto a Capodistria nel 1580; in quanto a stile lo definisce un seguace "della scuola manieristica veneziana" (G. Caprin, *L'Istria Nobilissima*, II, Trieste 1907, p. 197).

<sup>38</sup> All'inizio del ventesimo secolo scoppiò tra gli storici locali una polemica molto significativa circa le notizie d'archivio riguardanti la personalità, o le personalità, menzionate nei libri parrocchiali capodistriani, e in altri documenti, come *m.o Giorgio depentor*, *m.o Zorzi depentor* o *il magister Georgius pictor*, nel periodo compreso fra la metà del XVI secolo e l'inizio del XVII secolo. La confusione è stata evidentemente generata dal fatto che esistevano due pittori, Giorgio Vincenti e Zorzi (Giorgio) Ventura, con lo stesso nome (G. Caprin, *L'Istria...*, cit., pp. 125, 126; L. Benevenia, *Di Zorzi Ventura, pittore zaratino, e del suo casato*, in "Rivista Dalmatica", IV, 1907, n. 1, pp. 26-59; E. Gardina, *Zorzi Ventura Brajković. Il manierismo in Istria intorno al 1600*, Ljubljana 2003, p. 19, nota 28; N. Kudiš Burić, *All'ombra...*, cit., p. XLVII, nota 69).

<sup>39</sup> K. Prijatelj, *Nota sul pittore Giorgio Ventura*, in "Arte Veneta", XXV, 1971, pp. 272-275. Lo stesso articolo venne pubblicato in croato sotto il titolo *Zadarski slikar Juraj Ventura*, in *Studije o umjetninama u Dalmaciji III*, Zagreb 1975, pp. 19-32. Kruno Prijatelj è tornato più volte sul problema delle opere di Zorzi Ventura; così in *Dva dalmatinska umjetnika u Istarskim slikarskim zbivanjima renesanse i manirizma* (Due artisti dalmati negli accadimenti pittorici istriani del rinascimento e manierismo) del 1977 dove ripete e amplia le tesi già esposte. Edvilijo Gardina, nella monografia del 2003 (*Zorzi Ventura Brajković*, cit.), cerca di organizzare tutte le conoscenze precedenti sul pittore e sull'ambiente storico-culturale in cui operava, aggiungendo nuove notizie sulle stampe usate dal maestro per le sue composizioni.

<sup>40</sup> Si può pensare a un pittore come Francesco Montemezzano o Parrasio Michieli come suo maestro. I collegamenti fra la pittura di Zorzi Ventura e i lavori di quest'ultimo si

possono riscontrare in due dipinti della chiesa veneziana di San Francesco della Vigna: *La raccolta della manna e Il sacrificio di Melchisedec*. Un tempo venivano appunto attribuiti a Francesco Montemezzano: Luciana Larcher Crosato sottolinea la presenza di un linguaggio eloquentemente manieristico, la cui origine va ricercata al di fuori dell'ambiente veneziano (L. Larcher Crosato, *Proposte per Francesco Montemezzano*, "Arte Veneta", XXVI, 1972, p. 76; L. Olivato, *Parrasio Michiel a Padova*, "Arte Veneta", XXX, 1976, pp. 225-227; *Micheli [Michieli], Parrasio, ad vocem*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, New York 1996, vol. 21).

<sup>41</sup> E. Gardina, *Zorzi Ventura*, cit., pp. 34-96.

<sup>42</sup> B. Giorgini, *Memorie storiche antiche e moderne della terra e territorio d'Albona*, in "Atti Memorie SIASP", XXII, 1906, nn. 1-2, pp. 169, 171; R. Matejčić, in A. Horvat, R. Matejčić, K. Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj* (Il barocco in Croazia), Zagabria 1982, pp. 542, 544. Alla voce "Moreschi" nella *Likovna enciklopedija Jugoslavije* (tomo II, Zagabria 1987 p. 371) c'è una nota di contenuto analogo.

<sup>43</sup> N. Kudiš Burić, *Schede catt. 5-13*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., pp. 7-14.

<sup>44</sup> Antonino Santangelo (*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. V. Provincia di Pola*, Roma 1935, p. 18) menziona il dipinto nella chiesa di Santa Maria della Consolazione (N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 17*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., p. 17).

<sup>45</sup> L'opera andò perduta prima del 1935, in quanto Antonino Santangelo non la cita nel suo *Inventario*.

<sup>46</sup> N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 14*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., p. 14.

<sup>47</sup> E. Favaro, *L'arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 145; N. Kudiš, *Istarski opus slikara Moreschija nastao u prvoj polovici 17. stoljeća*, in "Radovi Instituta za povijest umjetnosti", 16, 1992, pp. 125-138.

<sup>48</sup> Cfr. N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 18*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., p. 17.

<sup>49</sup> "Adi 14 detto/ illustrissimo Antonio Pitor passò quest/Ala miglior vitta, al qual/Furono amministrati li santissimi/Sacramenti per mano del Signor Pievano/Matio Milivoj, il Suo Corpo/Suo fù sepolto nella Chiesa/Della Madona, il Signor Giovanni Antonio/Nigri premisse per li funebri officii" (*Maticna knjiga 1616-1650*, c. 69v.).

<sup>50</sup> V. Monti, *Horatio Moreschi*, in "Pagine Istriane", V, 1907, nn. 11-12, pp. 269-277; N. Kudiš Burić, *All'ombra...*, cit., p. XLVII, nota 86.

<sup>51</sup> N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 15*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., pp. 14-15.

<sup>52</sup> F. Semi, *Il Duomo di Capodistria*, Parenzo 1934, p. 73; Id., *Il cenobio cassinese di San Nicolò d'Oltra*, Capodistria

- 1935, p. 18; Id., *L'arte in Istria*, Pola 1937, pp. 183-185; Id., *Capris, Iustinopolis, Capodistria. La storia, la cultura e l'arte*, Trieste 1975, pp. 197, 211, 392-395; A. Santangelo, *Inventario...*, cit., pp. 41, 43, 61; T. Brejc, *Slikarstvo...*, cit., pp. 60, 124-127, 131, 135, 171; J. Mikuž, *Slikarstvo 16. in 17. stoletja na slovenski obali*, Capodistria 1964, p. 28 ed E. Gardina, *Monumenti artistici e storici in città*, in *Capodistria. Guida della città e dintorni*, Koper 1988, pp. 60-61. Nel volume *Istria. Città maggiori*, le opere citate vengono discusse da E. Lucchese (pp. 50-51, cat. 29), A. Pasian (pp. 87-89, catt. 116, 119, 124, 14), A. Craievich (pp. 100-101, cat. 148).
- <sup>53</sup> N. Kudiš Burić, *Scheda cat. 157*, in V. Bralić e N. Kudiš Burić, *Istria...*, cit., p. 123-125.
- <sup>54</sup> Per questa pala d'altare Stefano Celesti venne saldato con "lire 223 e soldi 4" da parte dei committenti, i procuratori Raimondo Fini e Giuseppe Gravisi. Il dipinto si trova su un altare progettato da Giorgio Massari, e realizzato da Giambattista Bettini, un altartista di Portogruaro; l'altare venne commissionato nel 1743 e consacrato nel 1749. In occasione del trasferimento su un nuovo altare, nel 1743, il quadro di Celesti fu "restaurato" dal pittore Marin Donato. Fu il secondo intervento del genere di cui si ha notizia, visto che il primo avvenne nel 1700 ad opera di un Capodistriano che di cognome faceva Griò o Grillo (M. De Grassi, *Scheda cat. 17* e E. Lucchese, *Scheda cat. 18* con bibliografia, in *Istria. Città maggiori...*, cit., p. 46).
- <sup>55</sup> I. Sennio, *Le chiese ed il convento di S. Anna a Capodistria*, Capodistria 1910, p. 30-31. Tra gli studiosi contemporanei quest'idea è accettata unicamente da E. Lucchese, *Ibidem*.
- <sup>56</sup> Basandosi sui dati riportati da G. Panazza, *Le manifestazioni artistiche della sponda bresciana del Garda*, in *Il lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, a cura di A. Frugoni e E. Mariano, Salò 1969, p. 252, L. Anelli (*Pietro Bellotti 1625-1700*, 1996, p. 326) afferma che a Liano si trova la pala con *Madonna e santi* del 1658, mentre l'altro quadro si conserva nella parrocchiale della vicina località di Turano.
- <sup>57</sup> A. Santangelo, *Inventario...*, cit., p. 32; I. Marelli, *Andrea Celesti 1637-1712. Un pittore sul lago di Garda*, San Felice di Benaco 2000, p. 31; K. Kamenov, *Celesti, Stefano*, in *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 17, München - Leipzig 1997, p. 486; E. Favaro, *L'arte dei pittori...*, cit., p. 152 Il ritratto proveniente dal convento francescano dovrebbe trovare futura collocazione con altre opere, come il polittico di Cima da Conegliano, nel convento francescano di Sant'Antonio a Gemona del Friuli (G. Silvestri, *I tesori dell'Istria*, l'articolo è stato pubblicato sul sito di *La RepubblicaArte.it*).
- <sup>58</sup> P. Naldini, *Cerkveni krajepis ali opis mesta in škofije Justinopolis ljudsko Koper*, Koper 2001, p. 127. Si tratta della traduzione in lingua slovena del libro *Corografia ecclesiastica o sia descrizione della città, e della diocesi di Giustinopoli Detto volgarmente Capo d'Istria*, pubblicato a Venezia nel 1700.
- <sup>59</sup> Nato attorno al 1572 a Venezia. Un tempo si riteneva che fosse di origini fiamminghe o, più esattamente, che appartenesse a una famiglia di commercianti fiamminghi. Invece nel 1985 è stato accertato che il pittore d'Anna non ha nulla a che fare con la ricca e, durante la seconda metà del Cinquecento, molto influente famiglia dello stesso cognome e di origine fiamminga. Nei documenti d'archivio sono citati anche i fratelli di Baldassare, Melchiorre e Gaspare. Melchiorre d'Anna redige il suo testamento il 20 giugno 1630, completandolo il 3 ottobre del 1638. Di sé dice di essere un pittore. Con nome di Marchiò d'Ana è registrato nei "Nomi tratti da altro registro dell'Arte (1580-1657)". Abitava in "contra' di San Paterniano", oggi Campo Manin. Oltre ai due fratelli, Melchiorre aveva una sorella, Cornelia, e una moglie, Angela, figlia del "quondam Antonio Bergamasco". Di Melchiorre d'Anna si conosce un unico dipinto, la *Sacra famiglia con san Giovanni Battista* (cm 104 x 929), che si conserva nel Museo Civico di Padova. L'opera è firmata *Marchio Dana*, e viene datata al secondo decennio del XVII secolo. La pittura di Melchiorre rivela parecchie affinità con quella della prima fase di Baldassare. È quindi possibile immaginare che i due pittori collaborassero all'esecuzione di alcuni lavori iniziali, finora attribuiti esclusivamente al fratello più giovane. Comunque, nell'elenco dei membri della fraglia veneziana dei pittori, del periodo compreso fra il 1580 e il 1657, è citato un tale Batista d'Ana, inserito dal 1.º febbraio 1642 al 12 luglio 1643, tra i "lavoranti diversi". È molto probabile che si tratti di un appartenente alla stessa famiglia. Baldassare d'Anna muore il 13 agosto 1646 all'età di 74 anni (E. Favaro, *L'arte dei pittori...*, p. 189; C. Limentani Virdis, *La famiglia d'Anna a Venezia, contatti col Pordenone, Tiziano e Tintoretto*, in *Il Pordenone*, atti del convegno internazionale di studio (Pordenone, 1984), a cura di C. Furlan, Pordenone 1985, pp. 124-125; D. Banzato, *Scheda cat. 340*, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra (Padova, Civici Musei agli Eremitani), a cura di A. Ballarin e D. Banzato, Roma 1991, p. 322; G. Corazzol, *Baldassarre D'Anna, notizie biografiche (La data di morte di Baldassarre D'Anna)*, in "Venezia Arti", 9, 1995, p. 148.
- <sup>60</sup> N. Kudiš Burić, *Alcuni contributi all'accademismo veneziano fra Cinque e Seicento in Istria*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 18-19, 1999, pp. 215-218.
- <sup>61</sup> M. Boschini, *La carta del navigar pittoresco*, a cura di A.

Pallucchini, Venezia-Roma 1966, pp. 88, 89; A. Venturi, *Storia dell'arte Italiana. IX. La pittura del cinquecento*, VII, Milano 1934, pp. 257-258; C. Donzelli e G.M. Pilo, *I pittori...*, cit., p. 150; K. Prijatelj, *Le opere di Baldassare d'Anna in Dalmazia*, in "Arte Veneta", XXI, 1967, pp. 215-218; P. Zampetti, *Guida alle opere d'arte a S. Fantin e Ateneo Veneto*, Venezia 1973, p. 37; K. Prijatelj, *Slike Baldassare D'Anna u Dalmaciji*, in *Studije o umjetninama u Dalmaciji III*, Zagreb 1975, 44-53; G. Gamulin, *Pabirci za maniriste*, in "Peristil", 20, 1977, pp. 64-65; G. Gamulin, *Prijedlozi za slikarstvo renesanse i manirizma u Veneciji*, in "Radovi Instituta za povijest umjetnosti", 10, 1986, p. 76; K. Prijatelj, *Barok u Dalmaciji*, cit., pp. 807-808; T. Brejc, *Slikarstvo ...*, cit., p. 124; R. Pallucchini, *La pittura...*, cit., pp. 54-55; Z. Demori Staničić, *Još jedno djelo Baldassarea d'Anna u Dalmaciji*, in "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", 21, 1980, pp. 474-480; C. Limentani Viridis, *La famiglia d'Anna...*, cit., pp. 121-125; N. Kudiš, *A Painting by Baldassare d'Anna in Oprtalj and its Famous Models*, in "Zbornik za umetnostno zgodovino", 29, 1993, pp. 119-132; N. Kudiš, *Pala Baldassarea d'Anne u Roču*, in "Peristil", 35-36, 1992-93, pp. 159-164; I. Prijatelj Pavičić, *O autorima dviju slika posvećenih pobjedi kod Lepanta*, in "Radovi Instituta za povijest umjetnosti", 17, 1993, n. 2, pp. 51-56.

<sup>62</sup> M. Boschini, *La carta...*, cit., p. 98. Il dipinto tuttavia non presenta grandi somiglianze con le altre opere conosciute di d'Anna, come viene rilevato anche da E. Manzato (*Le-*

*onardo Corona da Murano*, in "Arte Veneta", XXIV, 1970, pp. 46-47.

<sup>63</sup> T. Brejc, *Slikarstvo...*, cit., p. 124.

<sup>64</sup> Baldassare d'Anna non fu però sempre un pittore legato agli stessi schemi statici e privi d'inventiva: lo dimostra proprio il ciclo di otto dipinti, verosimilmente in origine pale d'altare, con scene dalla vita della Madonna, che si trovano a Brno, dove è presumibile siano giunti all'inizio del XIX secolo da qualche chiesa od oratorio veneziano sconosciuto. La data esatta della loro realizzazione non è nota, comunque si collegano per stile e composizione ad alcune soluzioni tarde del Palma. Che si tratti effettivamente di una realizzazione originale del nostro pittore è confermato dalla firma sull'*Assunzione di Maria*: BALDISSERA DE ANNA P. (C. Donzelli e G.M. Pilo, *I pittori...*, cit., p. 150). Gli altri quadri rappresentano: l'*Immacolata Concezione*, la *Nascita di Maria*, la *Presentazione della Vergine al Tempio*, l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Presentazione al Tempio*.

<sup>65</sup> R. Pallucchini, *La pittura...*, cit., pp. 54-55.

<sup>66</sup> Il problema della discontinuità stilistica come pure qualitativa ed anche, in un certo senso, tipologica della moltitudine delle opere provenienti dalla bottega di Baldassare d'Anna, le nuove proposte, come quella dell'imponente decorazione del soffitto della chiesa di Ognissanti a Curzola, come pure un gruppo delle opere di Lussingrande, potrà rivelarsi importante in tal senso.