

PIETRO DAMINI  
(Castelfranco Veneto 1592 – Padova 1631)

### *Maddalena*

olio su tela, cm. 102,4 x 79,6  
Inghilterra, collezione privata



L'artista che impresse l'impronta più marcata alla pittura a Padova nel corso del secondo e del terzo decennio del Seicento fu senza dubbio Pietro Damini. Possiamo ricostruire con una certa attendibilità lo sviluppo della sua produzione -assai notevole sia per il numero che per la dimensione delle opere- almeno fino alla metà degli anni venti grazie alle notizie tramandateci dalle fonti, principalmente da C. Ridolfi.<sup>1</sup> Una mostra, ormai vent'anni fa, curata da chi scrive e da Pier Luigi Fantelli (vero pioniere negli studi sull'artista) ne onorava la figura.<sup>2</sup> Ne seguiva un convegno nello stesso anno e la successiva pubblicazione degli atti.<sup>3</sup> Ho avuto poi modo di presentarne un profilo del pittore nella mia storia della pittura a Padova dal 1600 al 1650.<sup>4</sup> Successivamente Bert Meijer ha dedicato un corposo articolo ai disegni di Pietro.<sup>5</sup> Da allora si può affermare che gli studi sull'artista, a parte qualche sporadico contributo, tacciono. Trattandosi di figura non nota al grande pubblico, a distanza di vent'anni dalla monografica dedicatagli, e nella difficoltà di reperire pubblicazioni dedicate alla sua figura, mi sembra opportuno ripercorrerne la carriera, prima di presentare due sue novità, una delle quali è temporaneamente presente al Museo Chigi ad Ariccia.

#### *Pietro Damini. Un profilo e novità*

Il pittore nacque nel 1592 a Castelfranco, primogenito di Damino ed ebbe un'iniziale eterogenea formazione da autodidatta, apprendendo il disegno dall'esercizio sulle stampe e i principi matematici dal domenicano Padre Bovio da Feltre, che fu lettore nello studio patavino. È probabilmente a causa di questo iniziale lavoro, condotto forse su materiale grafico nordico e segnatamente düreriano, come è stato per molto tempo osservato, che i suoi dipinti, soprattutto i primi, sono contraddistinti da alcune durezza, dovute al tipo di studio nel quale si impegnò per superare i moduli tardomanieristici allora dominanti. Le sue prime composizioni infatti sono spesso caratterizzate da un troppo marcato geometrismo e da una programmatica semplificazione formale. L'artista ebbe una raffinata formazione, anche letteraria; era uomo di notevole eleganza nei modi e amava dedicare allo studio il tempo che la pittura gli lasciava libero.<sup>6</sup> I rudimenti dell'arte li apprese nella città natia da Giovan Battista Novello, poco noto allievo di Palma il Giovane, secondo un apprendistato che dovette essere più di natura tecnica che stilistica. Infatti le prime tele che possono essere attribuite all'artista, quelle nella parrocchiale di Campigo, mostrano la messa a punto di tipi umani destinati a restare a lungo, rielaborati, nella sua produzione, e una fisionomia artistica ancora in bilico tra i modi palmeschi e un'attrazione verso Paolo Veronese, pittore che gli era ben noto grazie alle decorazioni da lui lasciate nelle ville del territorio trevigiano, e agli esempi del suo divulgatore attivo soprattutto nel padovano, Dario Varotari, padre del Padovanino. Il gusto palmesco dovette venire corroborato nel Damini anche da contatti



con un'altro artista cresciuto nell'orbita del Negretti, Maffeo Verona,<sup>7</sup> un rapporto con il quale si può intravedere in altre opere giovanili di Pietro, come i dipinti per Santa Maria della Pieve di Castelfranco o i *Misteri del Rosario* affrescati a Santa Corona a Vicenza. Nel 1612 Pietro si trasferì a Padova con la famiglia; a Sant'Andrea abitava il fratello Girolamo, spadaro, mentre un altro fratello, Floriano, era parroco di San Lorenzo.<sup>8</sup> Degli altri fratelli, Giorgio e Damina, che forse lo aiutarono, si conservano opere.

A Padova il primo lavoro eseguito, a vent'anni, dovette essere con ogni probabilità il *San Girolamo penitente e il committente Girolamo Selvatico* (fig. 1) per l'altare posto sotto il patronato della nobile famiglia nel duomo. Qui, accanto a un forte rapporto con il freddo luminismo di Leandro Bassano, si nota una semplificazione formale dell'immagine già sintonizzata sul gusto controriformista e una resa del paesaggio che sembra tenere conto della grafica del Campagnola e degli esempi dei Sadeler. La figura del santo, ripresa in identica attitudine anche nel piccolo rame della collezione Chinelli di Ferrara (fig. 2), rivela non occasionali attenzioni alla produzione degli anni 1570-1580 di Paolo Veronese; la figura del Caliarì, come si vedrà, accompagnerà quale punto di riferimento tutta la carriera del pittore castellano. Con quest'opera comincia l'imponente serie di pale per le chiese della città e del territorio; Damini fu strumento della committenza di ordini soprattutto di recente costituzione o che si segnalavano per la loro intensa attività di quel momento, come i teatini, gli agostiniani, i domenicani, impegnati ad alleviare le condizioni di una popolazione oppressa da carestie ed epidemie. La commissione per il duomo gli fu forse procurata grazie ai buoni uffici della famiglia Gualdo (Paolo era arciprete della cattedrale) che probabilmente lo presentò anche all'ambiente vicentino. Nella città berica il pittore lavorò per francescani, serviti e teatini lungo l'arco di tre o quattro anni, producendo opere, soprattutto ad affresco, a San Biagio, ai Servi e a Santa Corona, nelle quali si osserva il ricorso alternato a schemi palmeschi e bassaneschi. La mediazione di Palma, anche dal punto di vista della stesura del colore, sembra emergere anche in una serie di telette che costituivano, come ci riferiscono le fonti,<sup>9</sup> un *Tabernacolo* per la chiesa di Santa Maria della Pieve a Castelfranco (fig. 3) nelle quali il ricorso a iconografie e modelli di ascendenza tizianesca si esplica in una dimensione quasi da ex voto di matrice ancora tardocinquecentesca. Verosimilmente verso il 1616-1617 il pittore era nuovamente a Padova. Qui ritornato, oltre a licenziare pale per Padova come la *Vergine Assunta e san Carlo Borromeo* del Museo diocesano (fig. 4) -eseguita per le monache di San Giorgio- e mandare tele nella città natia, diede corso all'impegno per la realizzazione del complesso per la chiesa di San Domenico di Chioggia. Si tratta di un ciclo legato soprattutto all'iconografia controriformata della Madonna del Rosario e costituisce la principale espressione del primo momento di assestamento del suo



Fig. 1. Pietro Damini, *San Girolamo penitente e il committente Girolamo Selvatico*. Padova, Duomo



Fig. 2. Pietro Damini, *San Girolamo penitente*. Ferrara. Collezione Chinelli

stile. Il Damini qui comincia ad affrontare quella tipologia, che sarà tipica della sua arte, di grandi scene corali, raccontate secondo modi chiari e piacevoli, che si incanalano sulla scia dei dettami tridentini. Al 1617 si data il *San Domenico fa confessare il capo mozzo di una donna di malaffare* (fig. 5), nel quale il pittore, pur manifestando ancora notevoli rigidità nel disegno, comincia a valersi di una sempre più raffinata impostazione spaziale. Due anni dopo nel *San Domenico salva i naufraghi della Garonna*, oggi nella parrocchiale di Martellago, vediamo precisarsi l'impostazione scenica grazie a un più sapiente utilizzo del luminismo applicato alla rappresentazione topografica. Il ricorso a personaggi -spesso veri e propri ritratti- di tutti i ceti, abbigliati in vesti contemporanee è sempre più pronunciato. Questi conferiscono un accresciuto senso di verità storica alla narrazione, che spesso affronta delle autentiche novità iconografiche. Su base documentaria<sup>10</sup> è stata fissata al 1618 l'esecuzione de *Il miracolo del cuore dell'avar* (fig. 6) della chiesa di San Canziano, commissionato da Cesare e Antonio Bolzetta probabilmente raffigurati nei posti d'onore. La scena è giocata sul riferimento al tema nordico della lezione di anatomia; la presenza del medico Girolamo Fabrici d'Acquapendente, ritratto nei panni del cerusico un anno prima della propria morte, conferisce un pronunciato realismo e accentua la drammaticità all'episodio sacro. La parte superiore è risolta ricorrendo ancora una volta a schemi veronesiani, mediati in questo forse attraverso la figura di Alvise del Friso. Sulla strada del progressivo affinamento stilistico, che procede con ritmi serratissimi, verso il 1618-1619 si può collocare il ciclo degli affreschi con le *Storie del Battista* nella chiesetta dei Nodari<sup>11</sup> (fig. 7) nel Municipio di Padova, nei quali lo schiarimento della tavolozza, le cornici dipinte, i modelli iconografici si riferiscono ancora al Veronese degli anni settanta, il momento più compiuto del suo classicismo cromatico. All'incirca contemporanei sono il *San Bernardo guarisce un'ossessa* eseguito per San Bernardo di Murano ma ora conservato a San Domenico a Chioggia e il *San Bernardo converte il duca d'Aquitania*, oggi al Seminario vescovile di Venegono, nei quali il gusto acuto di delineare le vesti e le tipologie spinte dei personaggi sembra anticipare il neocinquecentismo grottesco di Pietro Vecchia. Di poco successivo *Lo scambio del bastone di comando e delle chiavi di Padova tra i rettori, i fratelli Massimo e Silvestro Valier* (fig. 8) che, come le opere precedenti, punta a una sempre più accentuata amplificazione spaziale. La tela fu eseguita per il Palazzo del Capitano e si riferisce a un episodio avvenuto il 20 dicembre 1619 con un grandissimo concorso di popolo. La scena è ambientata nella Piazza dei Signori fedelmente riprodotta ed è tutta impostata sulla celebrazione laica e civile del potere politico e militare. Dai precedenti di Palma il Giovane, Francesco Apollodoro e Andrea Vicentino, il Damini sembra ereditare la fissità nella rappresentazione dei personaggi, che sembrano bloccati nella ritualità del gesto in cui sono



Fig. 3. Pietro Damini, *Telette per Tabernacolo*. Castelfranco Veneto, Santa Maria della Pieve

colti, mentre il tono un po' malinconico con il quale, peraltro con assoluta precisione, vengono individuati i loro volti, sembra discendere dalla ritrattistica di Leandro Bassano. Sembra di trovarsi di fronte a un esito della scuola di Amsterdam rivissuto attraverso un realismo di impronta manzoniana. Sono anni di rimeditazione della tradizione figurativa veneta e padovana, che procede in parallelo a quanto stava realizzando il Padovanino.

Se il referente del Varotari era Tiziano, per Damini fu dichiaratamente il Veronese, anche se finora è difficile parlare per lui di un atteggiamento classicistico della stessa consapevolezza del Padovanino. Si tratta di un più generico desiderio di rigenerazione formale, basato sulla ricerca del passato cinquecentesco per andare incontro alle istanze di semplicità individuate dalla committenza controriformata. Dal 1619 Pietro dovette venire a conoscenza della rivoluzione luministica portata nel Veneto da Carlo Saraceni, che costituisce la chiave per comprendere meglio alcuni dei suoi dipinti successivi.

Intorno al 1620<sup>12</sup> può venire sistemata la cosiddetta *Paletta della peste* (fig. 9), pervenuta al Museo Diocesano dalla distrutta chiesa di San Biagio. L'affresco con la *Fuga in Egitto* eseguito nel convento di San





Fig. 4. Pietro Damini *Vergine Assunta e San Carlo Borromeo*. Padova, Museo Diocesano



Fig. 5. Pietro Damini *San Domenico fa confessare il capomozzo di una donna di malaffare*. Chioggia, San Domenico

Nicolò del Lido nello stesso anno, ancora una volta su richiesta della committenza benedettina, è una riprova della fortuna della sua attività anche su scala regionale. Nel *Miracolo di san Carlo Borromeo* della chiesa di San Gaetano l'artista cerca uno sganciamento dalla tradizione tardomanieristica per raggiungere un'autonoma connotazione stilistica. Non estranea a questo processo è la conoscenza delle *Nozze di Cana* del Padovanino, l'influsso del quale sul Damini si può datare a partire da questo momento. A contatto di queste esperienze le figure assumono nuova monumentalità, il colore si schiarisce e ammorbidisce. Al 1622 si può datare l'*Adorazione dei Magi* (fig. 10) dei Musei Civici eseguita per Santo Stefano, che denuncia un'attenta osservazione delle opere di analogo soggetto degli anni settanta del Veronese, mentre due anni dopo, per la stessa destinazione, il *Martirio di santo Stefano* si vale ancora di forti reminiscenze palmesche. Sempre intorno al 1622<sup>13</sup> si colloca il disperso ciclo per la cappella del rosario nella demolita chiesa di Sant'Agostino di Padova, ondeggiate tra novità iconografiche e riferimenti tizianeschi. Di questo complesso facevano parte anche il *San Domenico salva i naufraghi della Garonna* ora a Martellago forse databile verso il 1625, il *Transito delle anime pie* (fig. 12) ora presso il Museo Civico di Treviso e il di poco successivo *La Madonna del Rosario salva una donna pugnalata dal marito geloso* (fig. 11), ora alla parrocchiale di Loreo, che ci permettono di valutare la maturazione del pittore sulle novità del Padovanino e del Le Clerc e nel ricordo di Tiziano alla Scuola del Santo. In questo senso illuminante è l'attribuzione al Damini di un quasi caravaggesco *Cristo deriso* di collezione privata databile al 1621-1623;<sup>14</sup> Lucco ritiene di quest'epoca anche la piccola *Deposizione* su lavagna del Museo Civico di Padova.

Nel 1624 circa, si colloca *La Beata Giacoma scopre il pozzo dei martiri* (fig. 14), che si vale per il gruppo della Madonna con il Bambino di uno schema simile alle opere sopra citate, schema che verrà poi spesso ripetuto fino alla più tarda pala per la chiesa di San Prosdocimo, ora a Santa Maria degli Angeli di Murano, e nella pala per Volpago del Montello. Nella tela di Santa Giustina il realismo ritrattistico e la cronaca sembrano prendere il sopravvento sull'evento religioso superando, in una chiave che è ormai barocca, la retorica con la quale i manieristi trattavano la tematica miracolistica. Analoghi caratteri si osservano nell'ultima tela del ciclo di Chioggia, *San Domenico dona il Rosario a una regina*, che è del 1624. Lo stesso morbido trattamento della luce è adottato nella *Crocifissione* per la basilica antoniana di Padova, originariamente collocata verso il 1624-1625 sull'altare della cappella dei Santuliana, nella quale cominciano a notarsi contatti e affinità iconografiche con la pittura emiliana e il gusto di Guido Reni, condotti sotto l'egida di un cosciente neotizianismo. La *Deposizione* (fig. 18) per Santa Maria Iconia, ora presso il municipio di Castelfranco, segna un ulteriore sensibile innesto di modi emiliano-carracceschi

su di una base tizianesca e veronesiana e una conduzione più larga, che caratterizza anche le altre opere che si possono collocare dopo il 1625. In quell'anno al pittore venne commissionato il brano con gli apostoli per reintegrare la parte inferiore che era stata rubata dall'*Ascensione* di Veronese nella chiesa di San Francesco di Padova (fig. 17); Damini cerca qui di ricreare classicisticamente il mondo coloristico delle opere tarde di Paolo, trovandosi direttamente a confronto con il suo maestro ideale, e abbandona per l'occasione quel netto segno di contorno che contraddistingueva la sua maniera precedente in favore di stesure ben più soffuse. Intorno allo stesso anno, dato che il relativo altare nella chiesa di San Clemente era stato realizzato proprio in quel momento, si può sistemare la *Consegna delle chiavi a san Pietro*, nel quale il monumentalismo delle figure sembra ispirarsi a un Vecellio recepito nella chiave di lettura padovaniana, in un'assonanza di modi che era già stata rilevata dal Brandolese.

Nel 1625 si data anche una trasferta a Crema, nel corso della quale Pietro esegue il *Sant'Agostino battezza un giovane* (fig. 16), commissionato dalla contessa Ortensia Vimercate Sanseverino per le monache agostiniane di Crema e ora all'Accademia Tadini di Lovere. Nell'ormai consueta abilità di orchestrare una scena complessa si rinnova l'affinità con gli schemi carracceschi, mentre l'ostentata ricchezza dei costumi dei personaggi si qualifica ormai come un fatto abituale nelle rappresentazioni daminiane. A questo punto si ritiene di collocare l'incontro del Damini con la pittura emiliana, un'apertura troncata dalla grande peste, aspetto della sua arte che resta comunque da indagare nel dettaglio. Sono da sottolineare quali probanti i precisi riferimenti proposti da Mauro Lucco, a esempio in opere come il *Battesimo di Cristo* della parrocchiale di Telgate, sulle tanto spesso evocate presenze emiliane nella pittura del Damini sovrapposte all'onnipresente modello veronesiano, convincentemente individuate nelle figure di Bartolomeo Schedone, Lodovico Carracci, Sisto Badalocchio. Rimane per il momento ignoto come il pittore, in un momento ancora precoce della sua attività, sia venuto a conoscenza di tale cultura, che si mostrerà con peso ancor maggiore nelle opere dopo il 1625.

A partire da questo momento la cronologia fissata da Ridolfi si interrompe e segue un elenco delle tele eseguite verosimilmente negli ultimi anni, nelle quale rimangono forti le suggestioni tratte da un po' tutta la carriera del Veronese. Nel *Martirio di san Simone* e nel *Martirio di san Giuda Taddeo* (fig. 13), eseguiti per la cappella maggiore della chiesa di San Gaetano, la stretta osservanza al cinquecentismo pian piano si attenua per sfruttare l'esperienza del passato in vista di una drammaticità barocca dalla fredda e tornita eleganza classicistica. Sempre dopo il 1625 si può sistemare il ciclo dedicato a episodi della vita di San Domenico, un tempo visibili nella navata di Sant'Agostino a Padova. Nel *San Domenico brucia i libri eretici*, ora nella chiesa della Santa Croce di Venezia, il forte senso luministico viene esaltato



Fig. 6. Pietro Damini, *Il miracolo del cuore dell'avar*. Padova, San Canziano



Fig. 7. Pietro Damini, *Storie del Battista*. Padova, Municipio, Chiesetta dei Nodari





Fig. 8. Pietro Damini, *Lo scambio del bastone di comando e delle chiavi di Padova tra i rettori, i fratelli Massimo e Silvestro Valier*. Padova, Palazzo del Capitano



Fig. 9. Pietro Damini, *Paletta della peste*. Padova, Museo Diocesano

dallo scorcio dall'alto verso il basso e dalla monumentalità delle figure. Si infittiscono gli elementi di origine emiliana presentati in un'atmosfera neocinquecentista anche nella pala per Santa Maria Nuova di Treviso databile intorno al 1629. L'accoglimento di moduli emiliani, da leggersi soprattutto come un rapporto di gusto, nella difficoltà di individuare sempre precisi riscontri iconografici, come nel caso del *Buon Samaritano* (fig. 15) già di proprietà Papafava, provoca una semplificazione della forma e fa coniugare sempre più strettamente gli accenti monumentali con l'essenzialità dell'ambientazione, come si osserva anche nell'*Annunciazione*, portelle per l'organo di Santa Maria in Vanzo. Gli inserti neocinquecenteschi non turbano tuttavia l'evoluzione di uno stile che va ormai sempre più decisamente verso l'enfasi barocca, come si nota nella sempre più pronunciata essenzialità delle pale a San Benedetto, a Trebaseleghe, a Codevigo. Il processo tocca il suo culmine nel ciclo dedicato a Santa Francesca Romana, per l'omonima cappella nella chiesa di San Benedetto Novello (fig. 19), ora disperso tra la parrocchiale di Vigonovo e la veneziana chiesa dei Tolentini. Il Ridolfi<sup>15</sup> non riusciva ad apprezzare sinceramente queste immagini legate a una santa particolarmente venerata nel periodo della Controriforma e della peste, nelle quali l'ambientazione viene ridotta al minimo, l'intento religioso viene rafforzato dall'attenzione rivolta agli elementi devozionali e le figure si stagliano con una quintessenzata monumentalità. Documentato al 1630-1631 è il *San Marco* della chiesa di San Nicolò al Lido di Venezia, significativamente completato dopo la morte del Damini dal Tizianello.

Pietro ebbe sicuramente un'attività piuttosto intensa anche come ritrattista. La componente del ritratto, come si è visto, è un corredo di norma presente perfino nelle sue opere religiose. Tra gli esempi più antichi si pone il *Ritratto di Cesare Cremonini* (fig. 20), al Pa-







Fig. 10. Pietro Damini, *Adorazione dei Magi*. Padova, Musei Civici



Fig. 11. Pietro Damini, *La Madonna del rosario salva una donna pugnalata dal marito geloso*. Loreo, Parrocchiale

lazzo del Bo a Padova, datato 1618, mentre nella prima metà degli anni venti si può datare il *Ritratto di abate* dell'abbazia di Carrara Santo Stefano. Si può riconoscere la sua mano nel *Ritratto di canonico sessantacinquenne* del Museo di Treviso e nel *Ritratto di Serafino Fazio*, Decano del Collegio teologico patavino, datato 1627, conservato all'Accademia Tadini di Lovere; a questi si aggiunge lo splendido *Ritratto commemorativo di alcuni personaggi della famiglia Tiso da Camposampiero*<sup>17</sup> comparso qualche anno fa sul mercato antiquario; si tratta di opere tutte caratterizzate da un netto segno di contorno, da un colore smalteo, da una realistica e sicura aderenza fisionomica e da una notevole capacità di introspezione psicologica.

L'artista praticò sicuramente anche il genere mitologico; ne sono prova la *Venere piange Adone* di collezione privata romana, la *Venere cerca di trattenere Adone* già nella collezione Burnier di Ginevra, figurazioni collocate in un momento ancora abbastanza giovanile e rifacentisi ancora una volta a un registro stilistico di matrice veronesiana. Sulla scia del Padovanino sembrano invece orientate tele, alcune delle quali forse eseguite per una committenza padovana, impostate su temi come il *Ritrovamento di Mosè*, *Salomè*, *Tomiri tuffa la testa di Ciro nella coppa di sangue*,<sup>18</sup> nelle quali la tematica biblica e storica è semplice pretesto per mettere in mostra brani di bella pittura popolati da personaggi elegantemente abbigliati e destinati al collezionismo privato.

Il Tomasini segnala la morte del Damini nel 1631, ricordandone la gran fama raggiunta attraverso la pittura. Il suo amico Paolo Gualdo ci offre un'ulteriore immagine della dedizione del pittore al suo lavoro, in quanto aveva fatto "ogni sforzo che si allontanasse da Padova nel periglioso anno del contagio, ma valse più un piccolo interesse di guadagno che l'esporre a quasi certa sicurezza della morte la vita sua". Pittrice fu anche la sorella di Pietro, Damina, morta a Udine nel 1669; di lei si conservano solo i *Dodici Apostoli* nel duomo di Castelfranco. Pittore fu anche un altro fratello, Giorgio, morto ugualmente nel corso della peste, che è facile immaginare attivo in qualità di aiuto di Pietro.

Per motivi di cronologia, prima di venire alla *Maddalena* presente in questa sede, desidero illustrare un'inedita *Predica del Battista* (fig. 23) cortesemente segnalatami, tramite Valneo Budai, da Duccio Margnoli, che ringrazio anche per avermi fornito le notizie collegate all'opera. Si tratta di opera di notevoli dimensioni, cm. 142 x 215, firmata, come quasi d'abitudine "P de C.Franco Patavinus". La scritta è parzialmente riportata sotto la rintelatura; un'erronea lettura (Petrus de G Franco) l'aveva fatta considerare come anonima nella vendita Christie's di Maiorca del 25 maggio 1999 (n. 668), nella vendita del Castillo de Bandinat y Can Puig, della collezione dei marchesi di Tryol, formata dal cardinale Antonio Despuig y Dameto, una figura presente a Roma tra la fine del '700 e l'inizio dell'800. L'epoca fa



pensare a una vendita seguita a soppressioni di enti religiosi. Nello stesso tempo, scorrendo la fonte autorevole del Ridolfi e le vecchie guide della città di Padova di Rossetti e Brandolese, non sono riuscito a individuare alcun dipinto di questo soggetto presente a Padova prima delle soppressioni napoleoniche, soprattutto nelle chiese dove potrebbero essere allocate opere di questo soggetto del Damini, S. Giovanni della Morte e S. Mattia. Il più antico dipinto di Damini che io ricordi dedicato a questo tema è la *Predica ai Farisei e Sadducei* (fig. 24) della chiesetta dei Nodari nel Municipio di Padova. Qui la tendenza di inserire personaggi in abiti contemporanei per attualizzare l'episodio religioso è meno pronunciata; la scena risulta speculare alla precedente, anche se il punto di vista colto più in alto. Siamo nel 1618-19. Ma c'è tutta una serie di elementi tipici di Pietro che ricorre in questo nuovo dipinto. Partiamo dal bimbo che mangia un frutto in braccio alla popolana sulla destra, la cui fisionomia ricorda le *Sante* di Campigo. È un motivo firma del pittore che denuncia il contatto con i putti del Padovanino. Ricorre nel *S. Domenico salva i naufraghi della Garonna* di Martellago, nel *Sant'Agostino battezza un giovane* dell'Accademia Tadini di Lovere in panni di nobile rampollo, nel piccolo Gesù della *Madonna* per l'ufficio di Sanità del Museo di Padova, nella Beata Giacomina scopre il pozzo dei martiri, nella Madonna per l'Ufficio di Sanità. Altri motivi firmi che possono contribuire a individuare una datazione li troviamo nel saraceno personaggio con il turbante analogo a quello della *Deposizione* di Castelfranco, nel vecchio che gli sta vicino e nel veronesiano cavallo soprastante, che compare nello *Scambio del bastone*, nell'adorante più a sinistra



Fig. 12. Pietro Damini *Transito delle anime pie*. Treviso, Museo Civico



Fig. 13. Pietro Damini, *Martirio di San Simone e Martirio di San Giuda Gaetano*. Padova, San Gaetano



Fig. 14. Pietro Damini, *La beata Giacomina scopre il pozzo dei martiri*. Padova, Santa Giustina





Fig. 15. Pietro Damini, *Il Buon Samaritano*.  
Già collezione Papafava



Fig. 17. Paolo Veronese, Pietro Damini, *Ascensione*. Padova, San Francesco



Fig. 16. Pietro Damini, *Sant'Agostino battezza un giovane*. Lovere, Accademia Tadini



Fig. 18. Pietro Damini, *Deposizione*. Castelfranco Veneto, Municipio

che compare nell'*Ascensione* di San Francesco. Sono elementi resi ancora un po' seccamente; confrontati con le opere che si scalano fino al 1625 e possono far propendere per una datazione verso 1622-1624 di questo bel nuovo dipinto.

Questi elementi si trovano meglio armonizzati nelle opere successive nel cosiddetto periodo della maniera morbida, cui appartiene la bellissima *Maddalena* protagonista di questa occasione. È una figura cui Damini pensa molto già nei disegni, nei termini di un precoce accostamento a tipologie di gusto bolognese risalenti al Reni; basta pensare alla *Maddalena* di Guido nella collezione Liechtenstein, del 1615 o a quella che compare nella *Crocifissione* della Pinacoteca Nazionale di Bologna del 1617-1618.<sup>19</sup> In termini molto simili compare nella *Deposizione* di Padova, nella *Deposizione* di Castelfranco e nella pala a Volpago del Montello (fig. 21).



Fig. 19. Pietro Damini, *Ciclo di Santa Francesca Romana*. Padova, San Benedetto Novello



Fig. 20. Pietro Damini, *Ritratto di Cesare Cremonini*. Padova, Palazzo del Bo

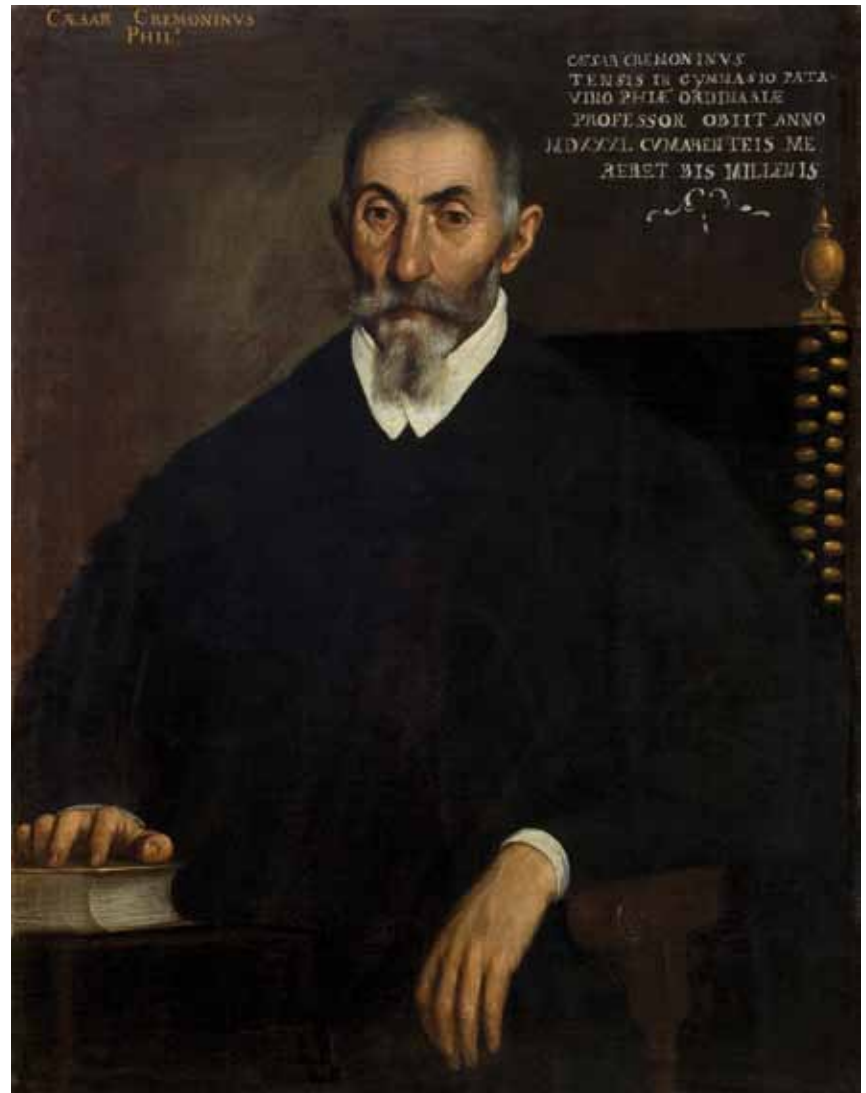


Fig. 21. Pietro Damini, *Particolari di varie composizioni*



Fig. 22. Pietro Damini, *Miracolo dell'uva* (part.). Padova, San Benedetto Novello

Qui invece il tema viene visto alla luce di un quadro da stanza interamente dedicatogli. Dipende chiaramente dal recupero tizianesco messo in atto dal Padovanino, che copia volentieri le opere di questo tipo di Tiziano, come quella degli Uffizi, diffondendone la drammaticità luministica. È un'interpretazione analoga a quella datane da un altro pittore ben presente nella cultura del Damini, come Leandro Bassano. Si pensi alla tela sua, o dovuta a qualcuno a lui molto vicino, dell'Accademia Carrara a Bergamo (fig. 25). L'interpretazione veneta neocinquecentesca viene rivisitata alla luce del contatto con la compostezza formale emiliana che caratterizza le opere di questo momento del Damini, nella loro intensità e semplicità formale, ben compresa da Ridolfi che distingueva nettamente nel pittore una maniera secca, e una morbida che possano collocare dopo il 1625. Il confronto con il *Miracolo dell'uva* di S. Francesca Romana (fig. 22) della quale è ripreso il volto della santa in ginocchio con tratti fisionomici simili, identico trattamento pittorico e disposizione delle luci



toglie ogni dubbio sulla datazione di questa nuova opera (tela, cm. 102, 4 x 79, 6), peraltro firmata (sembra di leggere P. Dam. S. Pinxit) alla fase estrema dell'artista. È opera da devozione privata che, accostandosi a un'operazione compiuta in questo momento da Padovanino, contrabbanda attraverso l'immagine religiosa un contenuto di intensa sensualità intercambiabile con classiche eroine che era in quel momento molto caro ai collezionisti veneti. Figure di questo tipo erano in qualche modo intercambiabili, nelle quadrerie, con le classiche eroine; si pensi in questo senso, ancora una volta a un confronto con il Reni, la *Lucrezia*, già sul mercato dell'arte londinese, databile al 1625-1626;<sup>20</sup> la stessa fisionomia della santa nel dipinto del Damini denota l'accostamento aggiornato alla sensibilità lacrimosa imposta in immagini siffatte dal pittore bolognese.

*Davide Banzato*



Fig. 24. Pietro Damini, *Predica ai Farisei e Sadducei*. Padova, Municipio, Chiesetta dei Nodari



Fig. 23. Pietro Damini, *Predica del Battista*. Spoleto, collezione Marignoli

## Note

- <sup>1</sup> Cfr. C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venetia 1648, ed. a cura di D. Von Hadeln, Berlin 1914-1924, 1648, II, pp. 243 e sgg.; P. Brandolese, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, pp.109, 273-274; G. A. Moschini, *Delle origini e vicende della pittura in Padova*, Venezia 1826, pp.100-101
- <sup>2</sup> *Pietro Damini. 1592-1631. Pittura e Controriforma*, catalogo della mostra, a cura di D. Banzato, P. L. Fantelli, Padova, Palazzo della Ragione, 15 maggio-30 settembre 1993, Milano 1993
- <sup>3</sup> *Pietro Damini. 1592-1631. Pittura e Controriforma*, Atti della Giornata di studio, Padova 29 settembre 1993, a cura di D. Banzato, P. L. Fantelli, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXVI, 1977 (1994)
- <sup>4</sup> D. Banzato, Padova. 1600-1650, in *La Pittura nel Veneto. Il Seicento. I*, a cura di M. Lucco, pp. 120-154, Milano 2000
- <sup>5</sup> B. W. Meijer, *I disegni di Pietro Damini*, "Artibus et Historiae", 2007, 55, I, pp. 131-147
- <sup>6</sup> G. Gualdo, 1650. *Giardino di Chà Gualdo*, a cura di L. Puppi, Firenze 1972, pp.82-83
- <sup>7</sup> Il rapporto con Maffeo Verona è precisato da M. Lucco, *Un nuovo dipinto di Pietro Damini*, in *Pietro Damini...*, 1977 (1994), cit., pp.53 sgg., che indica quale riferimento possibile i *Misteri del Rosario* dell'Accademia Carrara di Bergamo, i *Miracoli della Beata Agnese da Montepulciano* del Monastero di Praglia e altre due tele già in collezione privata
- <sup>8</sup> Cfr. M. A. De Vierno, *Pietro Damini*, Tesi di Laurea, a.a. 1988-1989, Università degli Studi di Torino, *passim*
- <sup>9</sup> N. Melchiori, *Notizie di pittori ed altri scritti, 170-1727*, ed. a cura di G. P. Bordignon Favero, Venezia-Roma 1964, p.85
- <sup>10</sup> M. Callegari, *Pietro Damini e la famiglia Bolzetta: il Miracolo del cuore dell'avarò nella chiesa di San Canziano di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXI, 1992 (1994), pp. 201-207
- <sup>11</sup> P. L. Fantelli, *Gli affreschi nella chiesetta dei Nodari*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXIV, 1985 (1987), pp. 91 sgg.; R. Lamon, *La Cappella Nodari a Palazzo Moroni*, Padova 2009
- <sup>12</sup> Datata indirettamente da P. Brandolese, *Pitture, sculture, architetture...*, 1795, cit., p. 242, al 1630, l'opera è stata anticipata di circa un decennio da P.L.Fantelli, *Pietro Damini: un aggiustamento cronologico*, in *Pietro Damini...*, 1977 (1994), cit., pp. 9-11
- <sup>13</sup> D.Banzato, *In margine alla mostra di Pietro Damini. Qualche ripensamento e una novità*, in *Pietro Damini...*, 1977 (1994), cit., pp.13-25. L'esatto riferimento è in A.Portenari, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, p. 469
- <sup>14</sup> cfr. M.Lucco, *Un nuovo dipinto...*, 1997 (1994), cit., p. 65
- <sup>15</sup> C. Ridolfi, *Le Maraviglie...*, 1648, cit., p. 250 "...non sono dei più bei lavori, che abbiamo in pubblico di questo autore...".
- <sup>16</sup> Si veda la scheda di D. Banzato in *Lo spirito e il corpo. 1550-1650. Cento anni di ritratti a Padova nell'età di Galileo*, catalogo della mostra, a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Padova, Musei Civici agli Eremitani, 28 febbraio-15 luglio 2009, Milano 2009, p. 97
- <sup>17</sup> Asta Finarte, Roma, 22 novembre1994; la corretta attribuzione è di E. Safarik, ma la famiglia è erroneamente identificata come Tisoni; assimilabile a questi è il *Ritratto di fantasia di Ugo Alberti IV*, comparso all'asta Christie's, Londra, 18 aprile 1997
- <sup>18</sup> G. Fossaluzza, *Schede su Pietro Damini*, in *Pietro Damini...*, 1977 (1994), cit., pp. 123-154
- <sup>19</sup> S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988, cat. 49 e 55
- <sup>20</sup> S. Pepper, *Guido Reni...*, 1988, cit. cat. 90



Fig. 25. Pietro Damini (?), *Maddalena*. Bergamo, Accademia Carrara