



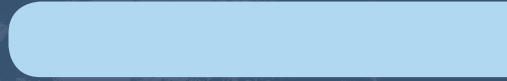
Comune di Vallelaghi
Assessorato alla Cultura e all'Istruzione

Maddalena Ferrari

Francesco Verla

araldo del Rinascimento in Valle dei Laghi

Il ciclo di San Pantaleone a Terlago



La recente accurata mostra monografica che il Museo Diocesano Tridentino ha dedicato a Francesco Verla (Villaverla, 1470 circa - Rovereto, 1520/1521), la prima mai realizzata, ha fatto conoscere al grande pubblico la figura di questo pittore vicentino vissuto a cavallo tra Quattro e Cinquecento e ha permesso agli studiosi di fare il punto sulla sua produzione, composta da dipinti su tavola e su tela e cicli ad affresco. La sua caratteristica più importante e più nota è sicuramente il suo stile singolare, che deriva da un percorso artistico atipico: egli infatti, che si formò verosimilmente nella bottega del suo conterraneo Bartolomeo Montagna, rimase poi affascinato dalle opere di Perugino e del Pinturicchio, con i quali entrò a contatto grazie a uno o più viaggi a Perugia e a Roma (dove l'artista è documentato nel febbraio del 1503). Da questa esperienza il Verla tornò in patria ricco di suggestioni, ma certamente anche di schizzi e disegni, che seppe riprendere all'interno delle sue composizioni sino alla fine della sua carriera, mescolando così nella sua produzione caratteri centroitaliani e veneti, con chiari omaggi ai due celebri maestri, ma anche al suo primo insegnante e ad un altro illustre esponente della pittura lombardo-veneta della generazione precedente come Andrea Mantegna. Francesco Verla cercò sicurezza e lavoro nel Principato vescovile di Trento a causa della guerra allora in corso tra la Repubblica di Venezia e Massimiliano I d'Asburgo, che coinvolgeva direttamente il territorio di Vicenza; vi giunse da Schio attraverso la Val d'Astico nel 1513, quando partecipò al cantiere cittadino di palazzo a Prato, e vi rimase, anche se non continuativamente, per i successivi sette anni. Fu attraverso il suo pennello che questa terra di confine prese contatto con le novità rinascimentali, in particolare con le decorazioni a grottesca nate dalla scoperta degli affreschi romani della Domus Aurea; fu il suo esempio a originare la passione per questi temi, ulteriormente diffusi qualche anno dopo da un altro artista di Vicenza, Marcello Fogolino, e dalla sua cerchia. Il periodo trentino di Verla è ricostruibile attraverso alcune tracce documentarie e le opere superstiti, in parte firmate e in parte attribuitegli dalla critica: gli affreschi di palazzo del Bene a Rovereto (1514), la pala voluta da Girolamo Brezio Stellimauro per la cattedrale di San Vigilio oggi al Museo Diocesano (1515) e i fregi di alcuni ambienti della sua dimora a Seregno (Civezzano), i frammenti della decorazione un tempo sulla facciata dell'antico Municipio di Trento e quella ancora integra di Casa Wetterstetter a Calliano (1515), il dipinto per la pieve di Villa Lagarina oggi di ubicazione ignota (1517), lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* per la chiesa di Santo Stefano a Mori (1518 circa) e il ciclo di San Pantaleone a Terlago (1518), allo stato attuale la più estesa testimonianza a noi nota dell'attività di Verla frescante.

Fu verosimilmente grazie ai lavori eseguiti per il duomo che Francesco Cadalora da Mantova, rettore della pieve di Terlago, ma contemporaneamente anche sacrestano della cattedrale, conobbe il pittore e lo scelse per ornare

il presbiterio della chiesetta, forse insieme a Donato Tabarelli de Fatis, in quegli anni canonico di San Vigilio e suo futuro successore come pievano di Terlago; fu poi forse la scomparsa di Cadalora, avvenuta nel 1520, o quella di Tabarelli, dieci anni dopo, a determinare la fine del progetto decorativo, che non coinvolse in alcun modo la navata. La chiamata di Verla fu il compimento di un intervento di ampliamento e ristrutturazione dell'edificio antico: qui infatti, sul piccolo dosso a sud-est del paese e poco lontano dal lago, esisteva almeno dalla seconda metà del Quattrocento una cappella orientata a nord, composta da navata a campata unica, arco santo affrescato tra il 1465 e il 1486, durante il governo del principe vescovo Johannes Hinderbach (il suo stemma, associato all'arme del principato tridentino, è ancora oggi visibile al sommo dell'intra-dosso) e absidina rettangolare con pavimentazione in battuto di calce e un unico altare a blocco in muratura. All'inizio del Cinquecento si decise di sopraelevare la navata e trasformarla in presbiterio, sacrificare l'abside antica e costruire *ex novo* più a sud un ambiente a due campate per i fedeli.

La decorazione interna riveste integralmente le pareti e la volta del piccolo presbiterio (fig. 1), secondo una progressione gerarchica di importanza dal basso verso l'alto: la fascia inferiore infatti, che in origine coinvolgeva anche la mensa dell'altare, non è figurativa, ma ripete un disegno in rosso su fondo oro a grandi fiori di melograno, tralci rigati con inclinazione diagonale e fiori a doppia corolla, un repertorio decorativo derivante da quello dei preziosi velluti di seta tipici della seconda metà del Quattrocento. La fascia mediana monocroma verde acqua accoglie le storie della vita di San Pantaleone (a sinistra) e di San Sebastiano (a destra). Sebbene interessate da ampie lacune e da gravi perdite del disegno, le scene, delineate in nero con tratto sottile e delicato, rialzato da tocchi di bianco per dare volume, sono tra le più riuscite del ciclo. Mentre della vicenda di San Sebastiano ci rimane solamente un frammento in cui il giovane, con le braccia legate dietro la schiena, sta per essere colpito da un arciere, possiamo ancora riconoscere più episodi della vita di San Pantaleone. Medico di Nicomedia, egli era figlio del senatore pagano Eustorgio e della cristiana Eubula, da cui apprese i rudimenti della fede; a convincere definitivamente il giovane ad aderirvi furono l'incontro con Ermolao, sacerdote animatore della comunità cristiana in città, e la grazia di poter risuscitare un fanciullo morso da un serpente nel nome di Gesù, prova



Fig. 1 - Veduta del presbiterio

della superiorità della fede rispetto alla scienza. Nella porzione sinistra del secondo riquadro (il primo è perduto) il santo catecumeno inginocchiato riceve dunque il battesimo; il profilo continuo del paesaggio funge da raccordo con il fatto evocato a destra: Pantaleone qui benedice un uomo di profilo che sembra supplicarlo, accompagnato da un personaggio che assiste alla scena (fig. 2). Dovrebbe trattarsi della guarigione di un cieco che aveva dissipato le sue sostanze in inutili cure mediche, avvenuta facendogli il segno di croce sugli occhi; testi-



Fig. 2 - San Pantaleone guarisce un cieco

mone di questo secondo prodigio fu il padre di Pantaleone, Eustorgio, che di lì a poco ricevette il battesimo insieme al miracolato, entrambi convinti da quanto avevano sperimentato direttamente. Nell'ultima porzione della parete ovest si dispiega la conclusione della vita terrena del santo, vittima dell'invidia dei colleghi per la sua scelta di esercitare la professione senza percepire compenso, accogliendo come pazienti i poveri: Pantaleone venne dunque accusato pubblicamente di essere cristiano, processato e condannato a morte dall'imperatore Galerio (siamo nel 305 d.C.). Secondo la leggenda il giovane avrebbe subito sei terribili supplizi senza soccombere: fu legato ad un cavalletto e il suo corpo venne bruciato con delle fiaccole, fu immerso in una caldaia di piombo fuso, venne precipitato in mare con una macina al collo, fu esposto alle bestie feroci, subì la tortura della ruota e venne inchiodato ad un ulivo con le mani sopra la testa. Qui (fig. 3) il pittore rappresenta una sola tortura: il santo è in piedi, legato ad un albero punteggiato di foglie o piccoli frutti alla sommità; intorno tre figurine inginocchiate, verosimilmente i suoi carnefici, riconoscono la potenza divina artefice del prodigio che ha impedito al fuoco delle torce, ancora accese a terra, di bruciarne il corpo. Il martirio risolutivo si consuma più a destra (fig. 4): il giovane in ginocchio attende serenamente la decapitazione assistito da un personaggio che allunga pietosamente le braccia verso di lui, mentre il boia barbuto alle sue spalle impugna nella destra alzata una spada ricurva come



Fig. 3 - *San Pantaleone subisce la tortura*



Fig. 4 - *Decapitazione di San Pantaleone*

una scimitarra. Sullo sfondo è disegnato un edificio con accesso ad arcata, evidentemente il palazzo imperiale, dal quale emerge appena, all'estrema destra, la figura di Galerio seduto su di un seggio elevato, mentre ordina a una guardia l'esecuzione. A chiudere il settore dei racconti agiografici, sul lato destro, un pilastro ornato da una decorazione a intreccio su fondo bruno reca al centro la tabella dorata con la firma del frescante:

“F. VERL[VS] D[E] / [VICEN]T[IA PI]NXIT”.

Salendo ancora lungo le pareti laterali si incontra un fregio in rosso su fondo dorato, in cui, legate da coppie di volute con rosette nei girali, si alternano due composizioni vegetali, l'una a pennacchio con spiglette e foglie seghettate che ne fuoriescono lateralmente, l'altra a tridente con una rosa centrale e due ulteriori bracci laterali, ciascuno con quattro foglie arriciate.

Alla sommità delle tre pareti vi sono poi le lunette con le principali tappe della vita di Cristo: sulla parete ovest la *Natività* (fig. 5) ambienta



Fig. 5 - *Natività di Gesù*

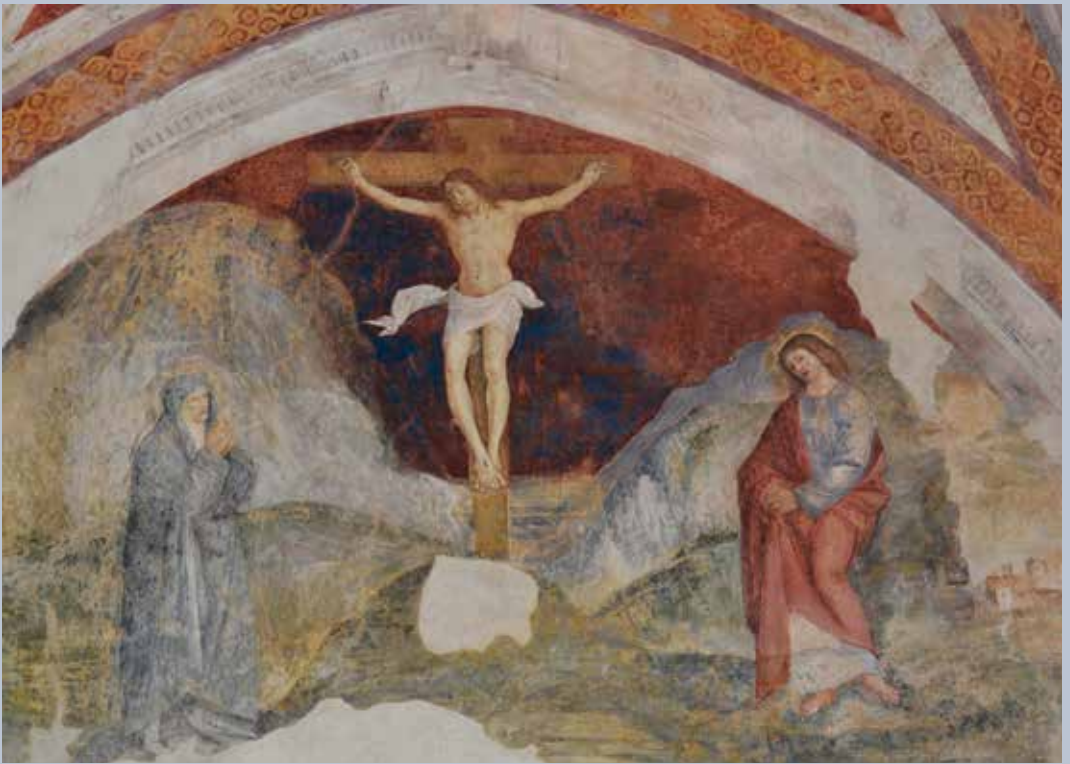


Fig. 6 - Gesù Cristo crocifisso con la Madonna e San Giovanni Evangelista



Fig. 7 - Resurrezione di Gesù Cristo



Fig. 8 - Gesù Cristo libera Adamo ed Eva dal limbo

la scena davanti ad una capanna di legno con tetto rosso a due spioventi ed un'ampia finestra; a sinistra in primo piano Giuseppe è seduto in atteggiamento meditativo, dietro di lui un pastore inginocchiato e con un ampio cappello in testa prega a mani giunte, mentre nella porzione centrale dell'affresco, sotto il parapetto, si intravedono una bionda testa riccioluta e delle ali celesti e rosate, indizi della presenza di almeno un angelo adorante. Poco lontano Gesù infante, nudo e semisdraiato a terra, si rivolge alla madre, protendendo verso di lei il braccio sinistro; a destra la Madonna, con una singolare aureola puntuta (che doveva originariamente essere raggiata) sopra i lunghi capelli sciolti e avvolta nel manto azzurro che si apre a mostrare la veste rossa, è in contemplazione amorosa del figlio. Alle sue spalle il bue e l'asino, chiusi in un recinto di vimini, sembrano sporgersi con curiosità ad osservare l'avvenimento.

Sulla lunetta di fondo (fig. 6) il dramma della morte di Cristo è inserito in un paesaggio serrato da due quinte di aspre montagne, digradanti poi in più dolci colline verdi; il protagonista si eleva al centro, fissato con tre chiodi alla nuda croce piantata su un dosso, con la traversa asimmetrica e la terminazione sommitale sagomata. Gesù è ormai morto, con la testa reclinata, gli occhi chiusi e la bocca semiaperta piegata in una smorfia di dolore; le braccia sono arcuate e le dita delle mani rattrappite, la gamba destra si torce innaturalmente verso l'esterno e una cocca del panno candido legato ai fianchi svolazza nell'aria. A sinistra Maria è completamente avvolta nel mantello, con le mani giunte e il volto indurito al crocifisso, mentre a destra il discepolo prediletto, con il capo raggiato di tre quarti, volge lo sguardo sconvolto all'osservatore e sembra torcersi le mani intrecciate all'altezza del ventre. All'estrema destra è dipinto nel paesaggio un piccolo centro abitato con una torre: a partire da Nicolò Rasmo, vi è stata riconosciuta una veduta più o meno realistica del borgo di Terlago con il suo castello.

Lungo la parete est troviamo due scene separate dall'apertura della monofora centrale: a sinistra (fig. 7) il Cristo risorto, purtroppo acefalo e lacunoso nel braccio destro, verosimilmente in atto di benedizione, ritto sopra il sepolcro da cui è appena uscito; avvolto fino alla vita in un drappo con la coda svolazzante, regge nella sinistra un'asta sottile con il vessillo crociato della gloria. A destra invece vi è una scena meno intuitiva (fig. 8), interpretata inizialmente come la *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*, ma che va invece letta come la *Liberazione degli eletti dal limbo*: non è dunque Dio Padre, ma Gesù risorto, di profilo a sinistra, a rivolgersi ai Progenitori completamente nudi, lui in atto supplichevole con le mani al petto, lei spaventata, che si copre gli occhi con una mano, mentre alza l'altra verso il cielo, dove un esile diavoletto rosso fugge via. Dietro ad Eva si intuisce l'originaria presenza della porta degli inferi che Cristo ha scardinato. Il vano della finestra strombata spezza la regolarità dei registri orizzontali e dispiega negli sguanci a fondo giallo due superbe candelabre in rosso (figg. 9-10), nelle quali l'ossatura verticale è composta da una base sagomata sormontata da una successione di elementi di forme diverse, ma tipiche del corpo dei candelieri, in un'alternanza di pezzi a forma di vaso con altri a balaustro, a piattello o a bulbo, a sfera schiacciata o a globo. Da questa struttura ad asse centrale di simmetria si originano poi fantasiosi decori speculari che attingono al ricco bacino delle grottesche: a sinistra, procedendo dal basso verso l'alto, incontriamo una coppia di ipocampi alati, un satiro e un amorino



Fig. 9 - Candelabra a grottesca



Fig. 10 - Candelabra a grottesca

seduti che si danno le spalle, due serpenti di mare, due cornucopie ricolme da cui nascono girali, una figura antropomorfa che solleva una tabella con graffita la data dell'opera a lettere capitali ("M D X V III"), sopra la quale stanno una sorta di cane crinierato e un grifone, due festoni pendenti con appesi un delfino e un granchio e infine due uccelli, l'uno simile ad un gallo ad ali spiegate, l'altro ad un cigno. Sulla candelabra di destra, interrotta in alto da una lacuna, si riconoscono invece due delfini reggenti ciascuno un filo di perle, un globo alato, una sorta di bilancia dai cui bracci pendono due tabelle, una coppia di cornucopie fiammate, altri festoni pendenti da

un vaso, volute convergenti a formare un cuore e draghetti alati sputafuoco. Dall'oculo a fondo azzurro sopra la luce della finestra si affaccia il busto di un enigmatico e severo personaggio maschile frontale dipinto di bianco, evocante forse un ritratto all'antica.

Anche la volta del presbiterio è interamente affrescata (fig. 11): alla base, tra i costoloni lapidei della crociera,



Fig. 11 - Affreschi della volta del presbiterio

otto grandi foglie d'acanto originano le cornici più esterne delle vele, che proseguono presentando due motivi decorativi alternati in giallo su fondo rosso, il primo a rosette entro orbicoli intrecciati, il secondo a fermagli contenenti coppie di palmette; alla sommità di queste fasce quattro cherubini rossi volano intorno ad un sole raggiato, dipinto nella chiave di volta. Nel settore centrale di ogni vela un tondo prospettico ospita uno dei Padri della Chiesa occidentale, mentre gli spazi di risulta a fondo rosso erano impreziositi da nuovi motivi a candelabra tono su tono, purtroppo conservati solo in parte. Riconosciamo *San Girolamo* dalla lunga barba e in vesti cardinalizie che ha alzato lo sguardo dal fascicolo che regge, sul quale tiene il segno con la destra guantata, *San Gregorio* papa intento alla lettura, *Sant'Agostino* (fig. 12) che posa le dita della mano sinistra sul dorso del suo volume e si proietta con l'altro braccio all'esterno dell'oculo e da ultimo *Sant'Ambrogio* (fig. 13) con gli occhi al cielo, il libro chiuso e i flagelli stretti al petto. La loro identificazione era resa inoppugnabile dall'iscrizione con il nome di ciascuno dipinta sul bordo inferiore dei tondi, conservata oggi solamente per il vescovo di Ippona ("S AV[G]VSTI[N]VS").

Come faceva di consueto, anche a Terlago Francesco Verla ricorse a composizioni di



Fig. 12 - Sant'Agostino

artisti maggiori per eseguire le proprie: il modello per alcune figure della *Natività* (la Madonna, San Giuseppe e Gesù Bambino; il bue e l'asino) è stato riconosciuto nella pala d'altare ad affresco con il medesimo tema realizzata da Pinturicchio nella cappella di San Girolamo in Santa Maria del Popolo a Roma, commissionata dal cardinale Domenico della Rovere

e datata dagli studi più recenti al 1479; dal decoro usato sui finti pilastri e negli sguanci delle finestre della stessa cappella trassero presumibilmente origine anche le grottesche a candelabra su fondo giallo oro utilizzate dal Verla per ornare la sua finestra centina-



Fig. 13 - Sant' Ambrogio

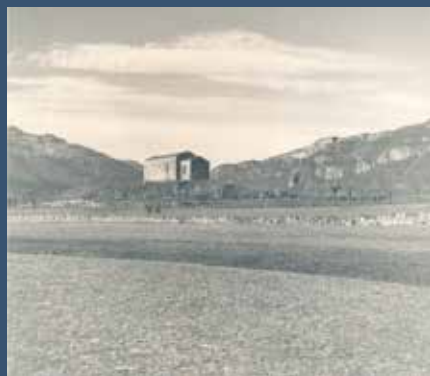
ta. Il Risorto della lunetta est riprende molto da vicino il Cristo di Perugino nella pala della *Risurrezione* per la chiesa di San Francesco al Prato a Perugia (1499), oggi alla Pinacoteca Vaticana; infine la *Liberazione degli eletti dal limbo* deriva da un'incisione a bulino di Marcantonio Raimondi databile al 1504-1505.

Nel primo dopoguerra, anche a seguito di danni e spogliazioni subite dalla chiesetta, il ciclo venne sottoposto ad un restauro diretto dalla Regia Soprintendenza di Trento, concluso nel 1933, che mirò a rivelare la decorazione delle pareti del presbiterio, occultata da uno scialbo, e a pulire quella della volta, pesantemente ridipinta; emerse in quella circostanza la data del 1518, mentre il nome del pittore rimase un'oscura e incomprensibile traccia, svelata soltanto anni dopo da Nicolò Rasmo. Un secondo restauro realizzato dal Servizio Beni Culturali della Provincia autonoma di Trento terminò nel 1989: si pose allora rimedio agli estesi distacchi dell'intonachino e dell'arriccio e si recuperarono le vivaci cromie originali.

Nonostante questi interventi conservativi l'intero ciclo ci appare purtroppo incompleto, interessato da molteplici lacune, talvolta estese, e da un generale impoverimento della materia pittorica, dovuto alla perdita delle finiture a secco: questo modo di operare sulla superficie muraria, tipico di Francesco Verla, doveva infatti imprimere originariamente corpo e vivacità alla base stesa ad affresco, che oggi si mostra quasi ovunque a campiture piatte e prive di dettagli; dove però le mancanze sono minori, come in alcune scene a monocromo, nei tondi con i Padri della Chiesa o nelle grottesche, è ancora possibile assaporare brani di grande qualità.

- G. Stein, *Ripristino della chiesetta di S. Pantaleone a Terlago*, in “Studi trentini di scienze storiche”, XIV, 1933, 2, p. 178
- P. Zampetti, *Gli affreschi della chiesa di S. Pantaleone presso Terlago*, in “Trentino”, XIX, 1940, 12, pp. 348-352
- N. Rasmò, *Nuovo contributo a Francesco Verla*, in “Arte veneta”, I, 1947, 4, pp. 284-287
- E. Tabarelli de Fatis, *Gli affreschi restaurati della chiesa di S. Pantaleone*, in “Terlago notizie”, II, 1992, 2, pp. 14-15
- E. Tabarelli de Fatis, *La chiesa di S. Pantaleone*, in *Terlago: incanto di natura e suggestioni di un nobile passato*, giornate FAI di primavera, 19-20 marzo 2016, guida ai beni aperti, Trento 2016, pp. 22-29
- M. Anderle, *San Pantaleone, un tesoro tra gli acquitrini di Terlago*, in “Strenna Trentina”, 2017, pp. 200-203
- *Viaggi e incontri di un artista dimenticato. Il Rinascimento di Francesco Verla*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 8 luglio – 6 novembre 2017), a cura di D. Cattoi e A. Galli, Trento 2017

Questo articolo riprende e sintetizza il testo pubblicato all'interno del catalogo della mostra *Viaggi e incontri di un artista dimenticato. Il Rinascimento di Francesco Verla*, a cura di Domizio Cattoi e Aldo Galli (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 8 luglio-6 novembre 2017). All'intero volume si rimanda per ogni approfondimento sulla vita e sull'opera del pittore e per ulteriori riferimenti bibliografici. Le fotografie sono state gentilmente concesse dal Museo Diocesano Tridentino.





INFO

38096 Vezzano - Valledaghi (Trento) > Via Roma, 41

Telefono > 0461 864014

Mail > info@comune.valledaghi.tn.it