

III

ALDÈBARAN

STORIA DELL'ARTE

«TRIVULZIANA»

PUBBLICAZIONI DELLA FONDAZIONE TRIVULZIO

X

ALDÈBARAN III
STORIA DELL'ARTE

«TRIVULZIANA»

PUBBLICAZIONI DELLA FONDAZIONE TRIVULZIO

X

ALDÈBARAN III STORIA DELL'ARTE

a cura di

SERGIO MARINELLI

scritti di

ELENA CASOTTO

ALBERTO CIBIN

SANJA CVETNIĆ

ALESSIA DEL BIANCO

PAOLO DELORENZI

LUCA FABBRI

ISABELLA FIORENTINI

LUCIA GAVA

STEFANO LUSARDI

SERGIO MARINELLI

ANDREA PIAI

MERI SCLOSA

GIORDANA TROVABENE

MARINO VIGANÒ

scripta
edizioni

«TRIVULZIANA»

PUBBLICAZIONI DELLA FONDAZIONE TRIVULZIO

- I. *Stemmi e imprese di Casa Trivulzio*
edizione del Codice Trivulziano 2120 a cura di Marino Viganò
blasonature a cura di Carlo Maspoli
Edizioni Orsini De Marzo-Sankt Moritz Press, Sankt Moritz 2012
- II. Alessandra Squizzato, *I Trivulzio e le arti. Vicende seicentesche*
Scalpendi Editore, Milano 2013
- III. Giovan Giorgio Albriono - Giovan Antonio Rebucco, *Vita del Magno Trivulzio*
dai Codici Trivulziani 2076, 2077, 2134, 2136 a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano/SEB Società Editrice, Chiasso 2013
- IV. *Gian Giacomo Trivulzio - La vita giovanile 1442-1483*
dal Codice Trivulziano 2075 a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano/SEB Società Editrice, Chiasso 2013
- V. *Aldèbaran II. Storia dell'arte*
a cura di Sergio Marinelli
Scripta Edizioni, Verona 2014
- VI. Claudio Trivulzio, *Poesie. Rime (1625) - Le preghiere d'Italia (1636)*
Imprese del Marchese di Leganés (1639) - Poesie per l'entrèe di
Maria Anna d'Austria (1649) - Poesie sparse (1608-1648)
a cura di Giuseppe Alonzo
Casa editrice Emil di Odoja, Bologna 2014
- VII. Arcangelo Madrignano, *Le imprese dell'illustrissimo Gian Giacomo Trivulzio il Magno*
dai Codici Trivulziani 2076, 2079, 2124 a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano/SEB Società Editrice, Chiasso 2014
- VIII. *Marignano e la sua importanza per la Confederazione 1515-2015*
Atti del simposio «Ticino» - Bellinzona 29 marzo 2014
a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano/SEB Società Editrice, Chiasso 2015
- IX. *Marignano 1515: la svolta*
Atti del congresso internazionale - Milano, 13 settembre 2014
a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano/SEB Società Editrice, Chiasso 2015
- X. *Aldèbaran III. Storia dell'arte*
a cura di Sergio Marinelli
Scripta Edizioni, Verona 2015

GIORDANA TROVABENE <i>Astrazioni figurate politico/religiose in un mosaico di VI secolo della Libia orientale</i>	25
ISABELLA FIORENTINI <i>Un salterio greco latino per il vescovo Bernardo de' Rossi</i>	45
MARINO VIGANÒ <i>Gian Giacomo Trivulzio, la Madonna di Lonigo e la Trivulziana a San Nazaro di Milano</i>	57
STEFANO LUSARDI <i>Per l'Incoronazione della Vergine nella collezione Strossmayer a Zagabria</i>	87
SERGIO MARINELLI <i>Veronese 2015</i>	93
PAOLO DELORENZI <i>Le carte del Provveditore. Nuovi documenti sulla decorazione tardo-cinquecentesca del Palazzo Ducale di Venezia</i>	109
SANJA CVETNIC <i>La Crocifissione di Kraljeva Sutjeska</i>	151
LUCA FABBRI <i>Primo Seicento veronese</i>	155
MERI SCLOSA <i>L'originalità del copista. Note d'archivio per Joseph Heintz il Giovane (e brevi appunti su Tizianello)</i>	171
ANDREA PIAI <i>Una pala d'altare di Giuseppe Nogari nel vicentino</i>	189
ELENA CASOTTO <i>Peter Herwegen. Un artista alla corte di Ludwig di Monaco</i>	197
ALESSIA DEL BIANCO <i>La rinascita dell'acquaforte a Venezia</i>	217
LUCIA GAVA <i>Oscar Sogaro</i>	243
ALBERTO CIBIN <i>Depero non più futurista</i>	279

Opera pubblicata
con il contributo della



Fondazione Trivulzio
via Gerolamo Morone, 8
1 - 20121 Milano

tel/fax +39 02 79 54 49
e-mail fondazione.trivulzio@tiscali.it
web www.fondazionetrivulzio.it

Redazione: Paolo Delorenzi
Copertina: ✱

© 2015 degli autori
ISBN 978-88-98877-40-9

© Distribuzione editoriale
Scripta edizioni, Verona
idea@scriptanet.net
Tel. 045 8102065

In copertina: Paolo Veronese, *San Marco*. Venezia, San Sebastiano

VERONESE 2015

Sergio Marinelli

Senza anniversari, senza precise novità, senza motivazioni intrinseche, il 2014 è stato comunque un anno “veronesiano”, come ci mancava da tempo, dopo il 1988. A far montare l’onda, che si è poi sempre più ingrossata, è stata la mostra della National Gallery di Londra, affidata a Xavier Salamon. Mancava una mostra monografica di Veronese a Londra, soprattutto alla National Gallery, che del pittore conserva alcuni capolavori fondamentali. La mostra londinese è consistita poi di 50 (cinquanta!) numeri contati, come si usa cabalisticamente nelle pubblicazioni più mediatiche (*I 50 capolavori imperdibili del museo di...*). E tutti dipinti, senza disegni.

A parte ciò la mostra appariva sotto tutti gli aspetti inappuntabile. Il catalogo era trasformato in un libro sulla vita e le opere di Paolo Veronese, che raccontava onestamente il tutto al visitatore. Alcune posizioni critiche si possono leggere, diplomaticamente, in negativo. Ad esempio non vi compare il celebre presunto *Ritratto di Alessandro Vittoria*, del Metropolitan Museum di New York, della cui autografia, forse, si dubita¹.

A Verona seguiva immediatamente un’altra mostra, con un maggior numero di opere pittoriche e una nutrita sezione di disegni, scelti in genere tra i più famosi. Il tutto accompagnato da un catalogo più tradizionale di schede e di saggi.

Nel caso della mostra di Verona, nata chiaramente su imitazione di quella di Londra e, in parte, con la continuazione degli stessi prestiti, l’aspetto di maggior scadimento è consistito nel tentativo indiscriminato di identificare i personaggi dei ritratti, che corrisponde evidentemente a una direttiva generale dall’alto, for-

Ringrazio Doretta Davanzo Poli, Paolo Delorenzi, Andrea Piai, Ornella Salvadori, Diana Ziliotto.

¹ X.F. SALOMON, *Veronese*, London 2014.



1. Cesare Vecellio, *Polacho*, incisione (da C. VECCELLIO, *Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due*, Venetia 1590)

2. Paolo Veronese, *Ritratto di Mikolaj Krzysztof Radziwill*. Roma, Galleria Colonna

se di origine addirittura editoriale, per rendere finalmente popolare l'artista e far partecipare il grande pubblico a storie più comprensibili, della sua portata. Non si spiegherebbero, diversamente, certe identificazioni semplicemente assurde.

Il primo caso è il *Ritratto di pittore diciottenne Paolo Caliari?* di Ham House, che sulla base di una presunta scritta indicante la data di nascita e l'età dell'effigiato è proposto come ritratto di Paolo eseguito dal socio e futuro suocero Antonio Badile III. Per la tipologia della posa e dello sguardo il dipinto dovrebbe essere un autoritratto del giovane pittore raffigurato. Sembra proprio uno che si guarda allo specchio per ritrarsi. Ma la pittura non pare avere nulla a che fare con quella di Veronese, e ancor meno la fisionomia, come si può rilevare dai confronti più tardi. Anche l'autografia di Antonio Badile III, che l'estensore della scheda trova ovvia, la vede solo lui. Ci saranno stati altri pittori diciottenni in Europa nel 1546, anche se l'apparenza dalla pittura sembra, a una considerazione immediata, di cronologia più tarda, per cui andrebbe quantomeno verificata l'autenticità della scritta. In ogni caso il clima psicologico, più da collegio di orfani che da Controriforma,



3. Lucas Kilian, *Ritratto di Mikolaj Krzysztof Radziwill*, incisione

4. Anonimo, *Ritratto di Mikolaj Krzysztof Radziwill*, incisione (da *Icones Familie Ducalis Radivilianæ ex originalibus [...] picturis desumptæ [...]*, Nesvisii 1758)

emanato dall'immagine, è quanto di più lontano da quello che si sia fino ad ora immaginato della giovinezza, forse non infelice, di Paolo Veronese².

Anche l'identificazione del *Ritratto di gentiluomo* del Getty Museum di Los Angeles con Marcantonio Barbaro, avanzata per fortuna solo all'interno della scheda di catalogo, è puramente campata in aria. Il confronto con i ritratti noti dell'importante personaggio, anche in altre età, la smentisce recisamente. Se poi il dipinto fosse del 1560, come vorrebbe la scheda, Marcantonio, nato nel 1518, dovrebbe comparirvi all'età di 42 anni, mentre appare qui poco più che trentenne. In realtà la pittura potrebbe essere di qualche anno più antica³.

² G. PERETTI, in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio - 5 ottobre 2014), a cura di P. MARINI, B. AIKEMA, Milano 2014, pp. 38-39, cat. 1.1.

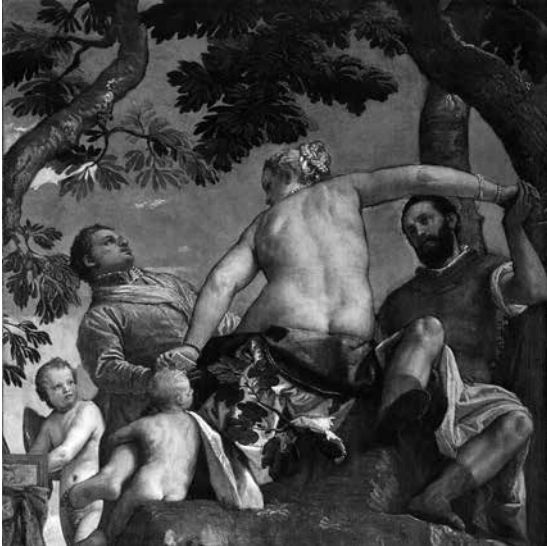
³ G. PERETTI, in *Paolo Veronese*, cit., pp. 174-175, cat. 3.1.



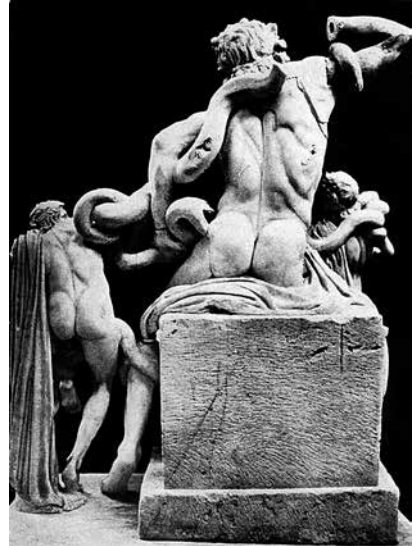
5. Giovanni Antonio Fasolo, *Ritratto di Collaltino di Collalto*. Jaroměřice nad Rokytnou, Castello

Non si capisce poi perché Marcantonio, che doveva stimare incondizionatamente il pittore, avrebbe lasciato il suo ritratto nella casa degli eredi di lui, senza ritirarlo, come appare dalla ricostruzione della storia. Anche la fantasiosa immagine della chiesa di San Marco, che appare curiosamente alla base della tela, sembra più consona all'iconografia ritrattistica di qualcuno degli ambasciatori veronesi che si recavano periodicamente a Venezia, magari subito dopo che Paolo vi si era trasferito. Invece è data per sicura, in catalogo e in mostra, l'identificazione della "Bella Nani" del Louvre con Giustiniana Giustinian, la celebre committente di Maser⁴.

⁴ A. PASIAN, in *Paolo Veronese*, cit., pp. 176-177, cat. 3,2.



6. Paolo Veronese, *Allegoria del Tradimento*. Londra, National Gallery

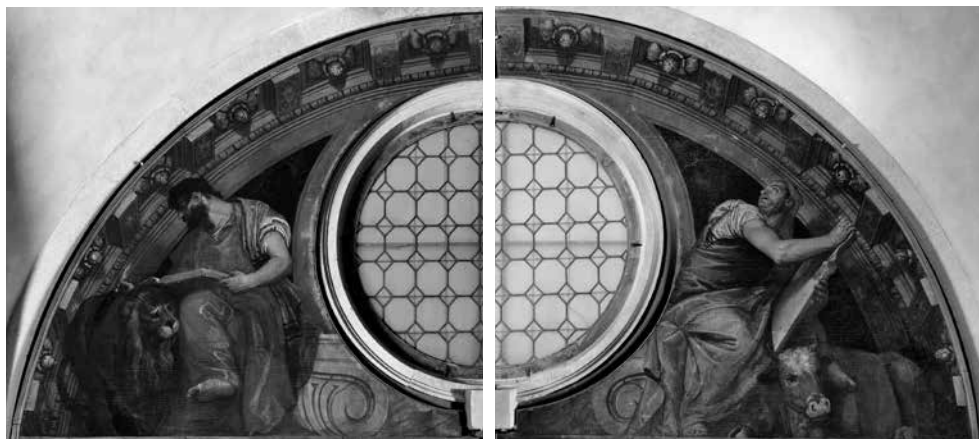


7. *Laocoonte*, vista da tergo. Roma, Musei Vaticani

Dopo aver più volte scritto sul significato della voluta somiglianza delle donne veronesiane, posso almeno precisare che queste due sono tra quelle che meno si assomigliano. Soprattutto l'aspetto psicologico, delineato in questo caso significativamente dallo stesso pittore, appare, nelle due immagini pittoriche, opposto. «La dignitosa ritrosia [...], una bellezza radiosa ma non superba [...]» della signora del ritratto francese non corrisponde in nulla alla superba disinvoltura della signora di Maser. Le pretese piste documentarie dell'identificazione si smentiscono l'una con l'altra, da sole⁵.

Al contrario di quanto fino a questo punto scritto, si può avanzare l'identificazione per lo sconosciuto ritratto virile della Galleria Colonna di Roma (fig. 1), il cui

⁵ *Ibidem*. Anche l'identificazione proposta da Aikema, in un suo testo del catalogo, di Creusa Costanzi per l'altro ritratto femminile del Louvre, che raffigura una signora con un bambino e un cane, sembra fatta solo tanto per cambiare. La datazione del dipinto è riportata a dopo il 1560, mentre per noi resta intorno alla metà del secolo. Così diventa automatico passare, da quella della suocera, alla nuova identificazione della nuora. Veronese ebbe rapporti con i Canossa, per i lavori nel palazzo veronese, forse non oltre la metà del secolo. E il dipinto dovrebbe esser stato logicamente fatto ancora a Verona, quindi non oltre il 1553. Oppure non si tratta di una donna della famiglia Canossa e allora salta anche l'ipotesi di Creusa Costanzi, smentita inoltre dalle immagini più tarde del personaggio. Cfr. B. AIKEMA, *L'esordio*, in *Paolo Veronese*, cit., pp. 21-36: 33.

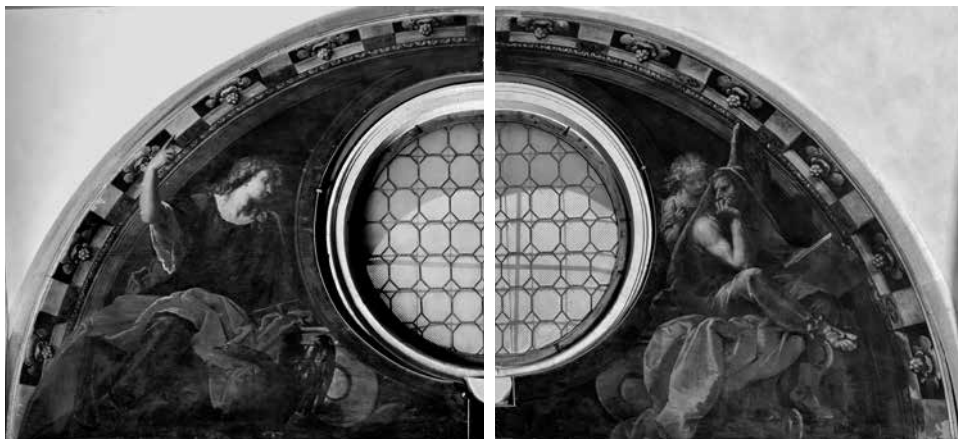


8. Paolo Veronese, *San Marco*. Venezia, chiesa di San Sebastiano

9. Paolo Veronese, *San Luca*. Venezia, chiesa di San Sebastiano

vestito sembra essere di foggia polacca, come si evince anche dai confronti con le tavole del libro di Cesare Vecellio (fig. 2), che porta una data, 1590, molto vicina a quella del ritratto. Il fasto dell'abito e della posa indicherebbero un personaggio importante e il più importante a una data intorno al 1585, che viene presumibile dallo stile del dipinto, è il principe lituano Mikolaj Krzysztof Radziwill (1549-1616), calvinista presto convertito al cattolicesimo, di cui restano immagini a stampa assai generiche, con corazza e colletto a gorgiera, oltre che un ritratto inciso ancora più tardi, che sembrano tuttavia ancora accordarsi con i tratti del personaggio quali dipinse forse trent'anni prima Veronese (figg. 3-4). Il principe compì un pellegrinaggio in Terrasanta, partendo da Venezia, negli anni 1582-1584. Le lettere relative al viaggio furono poi raccolte in una *Hierosolymitana peregrinatio* pubblicata più volte a partire dal 1601, financo ad Anversa dalla prestigiosissima Officina Plantiniana nel 1614. Mikolaj Radziwill soggiornò a lungo anche a Roma, dove sarebbe stato già nel 1567, e questo potrebbe spiegare la storia romana del ritratto, che fu portato in dote da Cornelia Salviati a Fabrizio Colonna nel 1718. Anche l'età apparente dell'effigiato, nato nel 1549, porterebbe per il dipinto a una data immediatamente precedente, forse più che seguente, al viaggio a Gerusalemme, non lontana da quella supposta in base ai soli dati stilistici⁶. Il principe Radziwill, figlio

⁶ Mikolaj Radziwill fu importante committente di opere artistiche nel suo paese, protettore dell'architetto gesuita Giovanni Maria Bernardoni. Per i soggiorni italiani, ricostruiti tra l'altro in forma abbastanza approssimativa, cfr. A. SAJKOWSKI, *Venezia e le peregrinazioni di Nicolò Radziwill*



10. Sebastiano Ricci, *San Giovanni Evangelista*. Venezia, chiesa di San Sebastiano

11. Pietro Liberi, *San Matteo*. Venezia, chiesa di San Sebastiano

maggiore di un cugino della regina, è personaggio di singolare fasto e di curiosità quasi preilluministiche. Il suo viaggio in Terrasanta comprende descrizioni anche di Grecia, Siria ed Egitto. A Venezia sosta frequentemente e a lungo a partire dal 1580, nei due ultimi decenni del secolo. Nella sua corrispondenza parla anche di Milano e della Lombardia, di Mantova, dove va ad acquistare cavalli di razza, di Verona, dei bagni di Abano, dove sosta molto tempo. Per tutta la vita sarà benefattore della Custodia francescana della Terrasanta, attraverso i suoi procuratori, che risiedevano nel monastero veneziano di San Francesco della Vigna. Fu importante committente di architetti in Polonia, mentre per la pittura resta solo un breve accenno di sfuggita a «un pittore» imprecisato nella lettera di un suo agente a Venezia nel 1594. Nel castello della sua residenza di Nieśwież aveva pure organizzato una galleria di ritratti degli antenati. Anche quando non risiedeva a Venezia, il principe poteva contare sulla collaborazione di agenti fidati, polacchi e italiani, in città, apparentemente sempre lautamente compensati e spesati. Frequenti, ma meno puntualmente documentati, sembrano anche i rapporti con Roma, dove allora, negli stessi anni, primeggiava la figura del cardinale Antonio Maria Salviati, la cui discendente risulta proprietaria, all'inizio del Settecento, dello splendido

detto "Sierotka". Alcune postille sul viaggio in Terra Santa, in Viaggiatori polacchi in Italia, a cura di E. KANCEFF, R.C. LEWANSKI, Genève 1988, pp. 123-134. Un ritratto di Mikolaj giovanissimo, di David Kandel, si conserva al Cabinet des Dessins del Louvre, precoce commissione diretta dello stesso personaggio (1565).

ritratto ora Colonna, che aveva già perduta allora la sua identità. Il fratello minore di Mikolaj, Jerzy Radziwill, era stato fatto cardinale nello stesso concistoro di Antonio Maria Salviati, nel 1582.

Ma anche sul piano dell'autografia dei dipinti il catalogo della mostra veronese è qualche volta problematico. A partire dal ritratto di *Collaltino Collalto* (o meglio Collaltino di Collalto) del Castello di Jaroměřice nad Rokytnou in Moravia⁷ (fig. 5). Il dipinto è evidentemente fastoso, di gran scena. Alcuni tratti come il cammeo sulla corazza sembrano firme di Paolo. Ma poi altri aspetti risultano caratteri unici che non riappariranno più nella sua pittura, dalla tenda rossa di fondo, dipinta "alla Tintoretto", all'elmo piumato e coperto molto vistosamente di stemmi, simboli e figure. Persino la braghetta esibita platealmente non trova più riscontri nell'opera di Veronese. Si potrebbe pensare certo all'opera baldanzosa di un giovane artista, in ammirazione totale del protagonista dell'immagine. Anche la posa un po' scomposta, però più spontanea e naturale che in Veronese, rende il personaggio forse più simpatico di quelli sublimi, ma inaccessibili, sicuramente veronesiani. Poi il volto largo, colloquiale e romantico, assomiglia fin troppo ai cavalieri affrescati nella villa di Caldogno da Giovanni Antonio Fasolo, il compagno che fu sicuramente più vicino, anche più di Zelotti, alla giovinezza di Veronese. Tutta l'evidenza e la baldanza nell'impostazione della figura sono sue. «A figura intera l'immagine non potrebbe conservare né stabilità né coerenza», scrive l'estensore della scheda e in effetti Collaltino sembra scendere, più che da cavallo, col casco dalla moto. L'estensore della scheda si chiede inoltre dove il giovane Veronese abbia potuto incontrare il mercenario conte trevigiano. Fasolo, nelle due confuse biografie che gli dedica Carlo Ridolfi, pare abbia avuto anche una giovinezza di soldato mercenario. A Fasolo sono ritornati dipinti attribuiti fino ad epoca relativamente recente a Paolo Veronese, come il *Ritratto di famiglia* del Ringling Museum of Art di Sarasota, giustamente pubblicato da Hadeln (1926) come «uno dei più importanti ritratti italiani del '500», seguito da Fiocco, Suida e Berenson, ma passato poi al pittore vicentino fin da Pallucchini (1963). Così il *Ritratto di famiglia* del Palace of the Legion of Honor di San Francisco, datato 1558, pubblicato da Passavant (1852), seguito da Fiocco, che lo definì «uno dei massimi raggiungimenti del maestro», è stato riportato a Fasolo ancora da Pallucchini (1963). In questi due dipinti, accanto a momenti altissimi, che giustificano gli apprezzamenti critici, altri sembrano, se non più bassi, diversi, come gli insiemi compositivi stessi. Le figure femminili e giovanili appaiono tuttavia oggi evidentemente e indiscutibilmente della mano di Fasolo. Remigio Marini (1966) accostava il ritratto di famiglia di Sarasota, per confermarne l'attribuzione, a quello di *Francesco Franceschini*, dello

⁷ G. PERETTI, in *Paolo Veronese*, cit., pp. 54-55, cat. 1.9.

stesso museo americano, del 1551, che in forma dubitativa lo scrivente ha già pure avvicinato nel 1988 a Fasolo⁸. Per questo ritratto la Gisolfi Pechukas (1989) e Rearick (1990), registrando pure una sottile discrepanza con l'autografia veronesiana, hanno fatto il nome di Domenico Brusasorci che, se certo non regge, dimostra la insicura credibilità di quello di Paolo Veronese. Non serve evocare, come si fa sempre in questi casi, presunte inattingibili altezze qualitative. Fasolo, nei pochi anni che resta al fianco di Paolo, pur senza confondersi totalmente, ne imita sorprendentemente e puntualmente le soluzioni pittoriche. Distaccandosi, con impressionante accelerazione, semplifica e fa relativamente scendere la sua pittura fino al limite dell'eclettismo. In realtà ad ogni mostra di Veronese compare un inedito affascinante, che si rivela presto essere di Fasolo. Nel 1988 fu il caso del *Falconiere*, pubblicato come Veronese da Cocke ma più correttamente come Fasolo da Rearick (1990).

Fasolo è documentato tra i pochi sicuri collaboratori di Veronese a San Sebastiano a Venezia, ma deve esser stato con lui in tutti gli anni precedenti. Ci si domanda se l'affresco, firmato, della *Gloria* del Seminario Patriarcale di Venezia, proveniente dalla villa trevigiana di Jacopo Soranzo, certo di fatto ingiudicabile per lo stato di conservazione, ma sicuramente non all'altezza di Veronese, con il suo scorcio schiacciato e largo della testa, i trofei d'armi e la posa perlomeno instabile, non sia ancora opera sua. Vasari poteva citare per l'impresa i pittori già affermati e a lui noti, come Veronese, Zelotti e Canera, non un oscuro giovane aiuto, che poi non avrebbe mai più nominato nelle sue storie.

Alla fine, tuttavia, quello che più spiace nel catalogo della mostra di Verona è l'immagine grigia e un po' banale che si è data dell'artista, conformista ambiguo e disponibile ad ogni compromesso, tanto simile a quella di molti dei suoi studiosi contemporanei; all'opposto di quella eroica del campione assoluto della libertà, anche solo psicologica, che di lui aveva avuto l'Ottocento romantico ma anche il Novecento, fino a pochi anni fa. Ogni epoca naturalmente (e vorremmo dire, anche, purtroppo) rilegge ogni artista a sua immagine, se ne arroga il diritto anche la più oscura, e la nostra è indubbiamente la più lontana dal Cinquecento che favorì la nascita e la crescita dell'arte di Veronese. Insomma, dopo un Veronese libertario, se non "di sinistra", e dobbiamo ora intendere per tale anche quello di Berenson e Pallucchini, è arrivato inevitabilmente un Veronese pentito e "di destra". Aikema liquida in due sole parole «il troppo famoso processo» della *Cena in casa di Levi*. Certo non è stato un caso se il documento del processo è stato reso noto e pubblicato nel 1867 da Baschet, un dilettante archivistica francese, dopo tre secoli di

⁸ Cfr. S. MARINELLI, *Intorno a Veronese*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1988), a cura di S. MARINELLI, Verona 1988, pp. 31-51: 48.

assoluto silenzio da parte degli storici ed eruditi veneziani, che la dice lunga sulla connivenza Roma-Venezia, passata anche sopra la frattura dell' Interdetto⁹. Forse anche per tale motivo l'afflusso di pubblico alla mostra è stato relativamente più basso di quanto la concentrazione indubbia e indiscutibile di capolavori presenti, e l'attività di promozione mediatica, potevano far prevedere. Si era stati educati a un'altra immagine del pittore. Il Veronese pittore "sacro" (o meglio, fedelmente allineato ai poteri secolari della chiesa) non era scontato e molti visitatori, lo sappiamo da testimonianze orali, non l'hanno apprezzato. La storia tuttavia è fatta non di mode e di ritorni, ma di momenti irripetibili, difficili da decifrare dopo, in circostanze mutate, nel loro significato.

A Vicenza il Centro Palladiano si è subito inserito con destrezza, al terzo posto, nel discorso delle mostre veronesiane, con *Quattro Veronese venuti da lontano*, un intervento basato sul ritrovamento fortuito di due tele nella Villa San Remigio a Pallanza¹⁰. In realtà le tele, menzionate già su "Emporium" nel 1916, e con l'etichetta dell'autore attaccata alla cornice, non si erano più potute avvicinare per l'ottuso ostruzionismo burocratico dell'ultimo ente proprietario, la Regione Piemonte, che aveva sempre ostacolato la possibilità dello studio¹¹, salvo cedere alla fine davanti all'onda mediatica. La Romani, curatrice della mostra, anticipa la cronologia delle tele, ma forse troppo se la pone in coincidenza con l'opera del Duomo di Mantova, se abbiamo ben compreso il suo testo. Benché nulla sia stato ricostruito della committenza, le tele sono state fatte comunque a Venezia e per Venezia.

A Padova l'attrazione irresistibile per la fenice veronesiana ha portato a un'altra, diversa mostra, *Veronese e Padova*, meno grata delle precedenti perché costruita sulle copie del museo e del territorio, e sul discorso delle influenze, stilistiche e storiche¹². Il catalogo è stato l'occasione per una prima antologia della critica figurativa su Veronese da parte degli artisti europei dei secoli successivi¹³.

⁹ Si veda anche IDEM, *Adesioni e resistenze al Concilio Tridentino nei territori della Repubblica Veneta*, in *Il Concilio di Trento e le arti. 1563/2013*, atti del convegno (Bologna, 10 dicembre 2013), a cura di M. PIGOZZI, Bologna 2015, pp. 73-79.

¹⁰ *Quattro Veronese venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 5 luglio - 5 ottobre 2014), a cura di V. ROMANI, Milano 2014.

¹¹ Si possono almeno documentare le richieste ufficiali, per via telematica, di Paolo Delorenzi, a partire dal 10 aprile 2012.

¹² *Veronese e Padova. L'artista, la committenza e la sua fortuna*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 7 settembre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, D. BANZATO, E. GASTALDI, Milano 2014. Inevitabilmente si deve precisare che la pala di Nervesa della Battaglia, esposta in mostra, resta completamente al di fuori di ogni discorso veronesiano.

¹³ S. MARINELLI, *Veronese nella storia*, in *Veronese e Padova*, cit., pp. 47-60.

Nella stessa filiera si è inserita ancora la mostra di Castelfranco, *Veronese nelle terre di Giorgione*, dal titolo fin troppo scopertamente turistico, meritoria tuttavia di alcune nuove ricerche di carattere storico sul territorio¹⁴.

Né poteva mancare, a completare il panorama veneto, Bassano con il *Veronese inciso*, basato su 58 fogli attinti dal fondo storico del museo¹⁵.

A Torino, già sullo scorcio del 2013, si era aperta una interessante mostra, *Il Veronese e i Bassano*, su una serie di grandi tele commissionate dalla corte sabauda, restaurate nell'occasione espositiva. Le indagini sulla storia collezionistica dei dipinti sono state importanti, ma tuttavia non si vede mai in quali punti delle immagini possa esser intervenuto direttamente Paolo. Anzi, le stesse composizioni affastellate, anche nelle partizioni architettoniche, mancano del respiro largo del pittore, che non dovette entrare direttamente qui neppure nel discorso dell'ideazione¹⁶. A conferma che i grandi veneti trattarono equamente le corti di Torino e Madrid, e in qualche caso anche il Palazzo Ducale di Venezia, senza preoccuparsi eccessivamente del problema dell'autografia dei dipinti.

A confronto delle scarse e poco rilevanti novità provenienti dai cataloghi delle mostre fa più luce, in questo stesso volume, l'intervento di Paolo Delorenzi, che documenta una nuova e inattesa data, il 1592, per il telerò con gli ambasciatori persiani in Palazzo Ducale a Venezia, con conseguenze inevitabili e decisive anche sull'autografia dei disegni preparatori e sulle ipotesi di ricostruzione del catalogo grafico dei vari membri della famiglia.

Alla sfilata dei numerosi, anche se in qualche caso effimeri, eventi, si possono aggiungere altre considerazioni che vanno via via maturando sull'arte di Paolo Veronese. Un punto rivelatore, ad esempio, è la composizione della celebre *Allegoria del tradimento* della National Gallery di Londra, che ci pare ora costruita

¹⁴ *Veronese nelle terre di Giorgione*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 settembre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di E. DAL POZZOLO, Venezia 2014. Nel catalogo si pubblica come inedito di Zelotti un *Olimpo*, già presentato da V. MANCINI, *Briciola sul "michelangiologismo" nella Venezia di metà Cinquecento*, in *Lontananze capovolte. Nuovi scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di A. PASETTI MEDIN, Padova 2009, pp. 113-118. Sull'affresco staccato della *Temperanza*, malgrado anche l'autorevole parere della Romani dia per sicuro il nome di Veronese, noi continuiamo a preferire l'attribuzione a Zelotti.

¹⁵ *Veronese inciso. Stampe di Veronese dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 14 settembre 2014 - 10 gennaio 2015), a cura di G. ERICANI, Bassano del Grappa (Vicenza) 2014.

¹⁶ *Il Veronese e i Bassano. Grandi artisti veneti per il Palazzo Ducale di Torino*, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria, 12 ottobre 2013 - 2 febbraio 2014), a cura di A.M. BAVA, Savigliano (Cuneo) 2013.

sullo schema del verso dell'ancor più celebre statua di Laocoonte (figg. 6-7). Come sempre le desunzioni classicistiche dei veneti, invece di essere banalmente e stolidamente dichiarate, sono così abilmente mascherate e trasfigurate, come il caso di Tiepolo insegna, che non vengono mai riconosciute dai nuovi dotti studiosi. Né è necessario ipotizzare un altro viaggio romano di Veronese; il calco dell'originale, conservato in Palazzo Grimani a Venezia, era accessibile all'artista nella città lagunare. Ma è stato già sconvolgente e imprevedibile scambiare la schiena di Laocoonte con quella di una bella signora; il ruolo dei due figli nella scultura passa ai due amanti nella pittura, che restano invece frontali. E un amorino si avvinghia ancora alla gamba della donna. Il gioco formale del modello scultoreo varia e si complica, e sfuma nei significati. Anche i tronchi degli alberi, che riempiono la parte del cielo, si curvano e si intrecciano come i serpenti di Laocoonte. Una danza complessa di movimenti e involuppi perversi, o semplicemente amorosi, permea tutte le forme del quadro. Quello che emerge è un fatto frequente ma mai considerato nell'iconologia. Uno schema puramente formale, che passa a raffigurare un tema diverso da quello per cui era stato inventato, si porta dietro, forse anche solo inconsciamente, parte dei suoi significati primitivi. La bella signora nuda si dibatte, in verità con molta sicurezza, tra i due amanti, con la complicazione anche dei figli, come gli Amori sono figli di Venere; come Laocoonte si dibatteva, con i due figli, tra le spire dei serpenti. Non si capisce se resti un'ombra della premonizione del senso di colpa e della punizione. Veronese si dimostra come sempre argutissimo e sottile, ma noi riusciamo a seguirlo solo fino a un certo punto, anche perché nulla è noto di preciso sulla commissione e sulla prima disposizione topografica della serie dei dipinti¹⁷.

In realtà le novità più importanti, e forse non ancora valutate, nel discorso veronesiano vengono dal restauro di San Sebastiano, dove sono stati attivi negli ultimi anni Amalia Basso e Giulio Manieri Elia¹⁸. La scoperta, solo nell'occasione del restauro, del pentimento con due groppie del cavallo bianco nel soffitto col *Trionfo di Mardocheo*, lasciato scoperto ma difficilmente comprensibile dal basso, è la prova più lampante della disinvoltura sublime e della superiorità del pittore.

A proposito sempre di San Sebastiano non sarà inutile ricordare la presenza delle due grandi tele centinate del presbiterio, collocate sopra quelle celeberrime delle storie del martirio del santo.

¹⁷ Aikema vede l'uomo più maturo «vestito da semplice artigiano», quando invece indossa un giustacuore da corazza e si tratta probabilmente di un militare.

¹⁸ Cfr. *Veronese. Le storie di Ester rivelate*, catalogo della mostra (Venezia, Museo di Palazzo Grimani, 21 aprile - 24 luglio 2011) a cura di G. MANIERI ELIA, Venezia 2011.

Attribuite a Veronese da Carlo Ridolfi, furono certo coinvolte nel danneggiamento, per infiltrazioni d'acqua, della cupola soprastante. Daniels pensò che i teleri attuali spettassero a Ricci, che effettivamente intervenne nell'affresco, ora perduto, della cupola in una data tra il 1696 e il 1698. Ma lo correggono parzialmente le osservazioni, da sottoscrivere, di Lino Moretti: «Quanto alle lunette mi pare che ci sia troppo divario tra quella di impostazione strettamente veronesiana con San Marco e San Luca e quella affatto secentesca con Giovanni e Matteo perché si possano ritenere entrambe di Sebastiano, come fa il Daniels: se il Ricci era in grado di imitare tanto bene il Veronese, perché non lo imitò in entrambe?»¹⁹.

Da una nuova immagine fotografica, poiché l'osservazione diretta, nello strettissimo vaso del presbiterio, è di fatto impossibile, si affacciano ipotesi più sconcertanti. Sulla parete che ingloba la finestra circolare i due evangelisti, Luca e Marco (figg. 8-9), pur spuliti e ritoccati, sembrano ancora della mano di Veronese, residuo dell'antica decorazione dissolta in altre parti dall'umidità. Il toro di San Luca pare proprio una firma. Marco appoggia il calamaio sulla schiena del leone. Non preoccupa che Boschini abbia scritto nel 1664 che quei dipinti erano affreschi. Ad occhio nudo non poteva vedere niente in quella posizione, a quell'altezza. L'invenzione pare della grandiosità di respiro veronesiana e la materia pittorica, dove apparentemente è conservata, riflette ancora lo splendore cromatico sicuro dell'artista. Di particolare fascino è il volto in ombra di Marco. La datazione delle tele sembra contigua e immediatamente successiva a quella delle grandi storie sottostanti, intorno al 1565. Nessuna mano degli eredi, fino a Dal Friso, sembra ipotizzabile per tali pitture, come pure quella di nessun falsario seicentesco, alla Valentin Lefèvre.

Le altre due tele a parete, con Matteo e Giovanni (fig. 10-11), appaiono altrettanto inspiegabili nel vuoto documentario degli attuali studi. Matteo sembra spettare a Pietro Liberi, ma grandioso, al suo meglio, che si appoggia a Michelangelo per far fronte a Veronese. L'immagine di Giovanni, di cui s'intuiscono colori più chiari, rossi e verdi, di quelli che emergono dalla condizione attuale, richiama, soprattutto per la pennellata, Sebastiano Ricci e dovrebbe ricollegarsi in qualche modo, seppure forse a tempi diversi, al rifacimento della cupola del 1696-1698, quando Liberi era già morto. Inevitabilmente, come ipotesi più ovvia, nell'assenza dei documenti, si immagina che una reintegrazione dei danni della decorazione del presbiterio, lasciata sospesa da Liberi, sia stata portata avanti da Ricci. La cornice architettonica delle due tele di fine Seicento pare uguale e si sforza di imitare, miseramente, la sicurezza prospettica e architettonica verone-

¹⁹ Cfr. L. MORETTI, *Documenti ed appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", II, 1978, pp. 95-125: 101.



12. Jacopo Ligozzi, *Paesaggio*. Verona, Palazzo Canossa

siana. Il prestigio dell'impresa di Paolo dovette logicamente far chiamare, come continuatori e restauratori, i veneziani viventi più famosi e accreditati, nell'ordine allora di fama e di tempo, prima Liberi e poi Ricci²⁰.

In origine, sulla cupola, doveva esserci, questo sì, un affresco veronesiano, forse con i vortici prospettici delle contemporanee tele di Santo Spirito in Isola, divorato presto dall'umidità, come subito dopo quello che lo sostituì, la *Gloria di san Sebastiano*, di Sebastiano Ricci, di cui resta almeno il bozzetto.

Si recupera qui, nell'occasione, anche un ultimo accenno a un'altra mostra del 2014, dedicata a Firenze a un artista veronese, che risulta essere alla fine il più diverso da Paolo Veronese, Jacopo Ligozzi²¹.

²⁰ I teleri hanno una base di 270 cm circa ciascuno e un'altezza uguale o di poco inferiore. Il fatto che non si conoscano, che si sappia, copie disegnate o incise testimonia la difficoltà della visione in ogni tempo. Paolo Delorenzi segnala il documento di un restauro affidato al pittore Paolo Fabris nel 1866 ed eseguito l'anno successivo; i dipinti sono citati come opere di «Zellotti, I quattro Evangelisti, due quadri in quattro pezzi» (Venezia, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, serie Accademia di Belle Arti, b. 160).

²¹ Cfr. S. MARINELLI, *Prima e intorno a Ligozzi*, in *Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo"*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 27 maggio - 28 settembre 2014), a cura di A. CECCHI, L. CONIGLIELLO, M. FAIETTI, Firenze 2014, pp. 20-25.



13. Jacopo Ligozzi, *Paesaggio*. Verona, Palazzo Canossa

La mostra e il catalogo, a loro modo ineccepibili, sono rimasti tuttavia nella immutabile logica toscanocentrica e hanno accolto, del periodo precedente e dei rapporti col Veneto, quel tanto che bastava a salvaguardare un completamento di facciata, senza dimostrare per altro il benché minimo interesse per esso.

Nel saggio dello scrivente si faceva cenno ai paesaggi affrescati in una saletta di Palazzo Canossa a Verona, sotto un soffitto decorato a grottesche, già riferito nel 1988 a Jacopo Ligozzi. Pure questi paesaggi venivano ora riferiti a Ligozzi, anche in base al confronto con quello di sfondo alla recentemente pubblicata pala di Santa Lucia, a Ballino di Fivè, in Trentino.

Le immagini dei paesaggi affrescati (figg. 12-13), benché totalmente inedite e sconosciute, contrariamente agli accordi con lo scrivente non sono state poi pubblicate sul catalogo fiorentino, preferendo ad esse altre già pubblicate in passato ed effettivamente più utili a spiegare il futuro “toscano” dell’artista.

I paesaggi veronesi di Ligozzi non sono mai stati visti, considerato che la sala che li contiene è rimasta pressoché sempre chiusa negli ultimi decenni. Sono stati inoltre gravemente danneggiati da infiltrazioni d’acqua in epoca imprecisata ma abbastanza recente. La pubblicazione, quindi, delle loro immagini sembra imprescindibile alla comprensione del discorso, anche dell’evoluzione del linguaggio di Jacopo Ligozzi, tenendo conto pure della loro posizione cronologica, ante-

riore al trasferimento fiorentino. E tenendo conto che restituiscono l'immagine ancora integra dei paesaggi.

Va subito detto che essi risultano l'antitesi degli spazi colti e immaginari di Maser. Sono vasti orizzonti sgombri, visti da molto lontano, semplici paesaggi montani senza visioni o deliri romantici. Il loro naturalismo si colloca all'opposto del paesaggio storico dei manieristi, dell'Arcadia veronesiana. Forse qualche punto di loro sarà ancora riconoscibile nei panorami delle Giudicarie trentine.

Nei paesaggi affrescati a Palazzo Canossa, soprattutto nel gioco delle piccole figure, perdura invece un indubbio ricordo di quelli di Battista del Moro, che affrescò, prima di Ligozzi, altre stanze, in parte perdute, dello stesso palazzo.