

Museo di Castelvecchio

Catalogo generale dei dipinti e delle miniature
delle collezioni civiche veronesi

II. Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo



Museo di Castelvecchio

Catalogo generale dei dipinti e delle miniature
delle collezioni civiche veronesi

Il. Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo

e cura di

Paola Marini
Emre Napsone
Gianni Peretti

MUSEI D'ARTE
e Monumenti



Dopo la pubblicazione, nel 2010, del I volume dedicato ai dipinti e alle miniature delle collezioni civiche dal X al XVI secolo, durante la realizzazione del prossimo volume si sono avvicinati alla Direzione del Museo di Castelvecchio:

Paola Marini (2011-2015)
Margherita Bolla (dicembre 2015-settembre 2017)
Francesca Rossi (da gennaio 2018)

Con il patrocinio di



REGIONE del VENETO

Con il fondamentale contributo di



Selma di
Paola Antoni
Elena Biao
Maddalena Bellavita
Paolo Berelli
Ketty Bertoloso
Renato Bertaghi
Mariacristina Buttazzoni
Enrica Cameron
Valentina Castagnaro
Gino Castiglioni
Francesca Cocchiara
Raffaella Colace
Stefania Cretella
Roberta D'Adda
Thomas Dalla Costa
Enrico Maria Dal Pozzolo
Sara dell'Antonio
Luca Faberi
Stefania Fabrello
Giorgio Fossalbatza
Cristina Franchini
Caterina Gemma Brenzoni
Loenzo Giffi
Enrico Maria Guzzo
Anna Malavolta
Pietro Marani
Sergio Maranelli
Paola Marini
Angelo Mazza
Giulia Mezzanini
Monica Molteni
Emre Napsone
Loredana Olivato
Anna Ottani Cavina
Gianni Peretti
Lucia Peruzzi
Andrea Piai
Cecilia Piubello
Andrea Polati
Diana Pellini
Marina Repetto
Chiara Rigoni
Sara Rodella
Francesca Rossi
Donata Samadelli
Barbara Maria Savy
Daniela Scaglietti Kelesian
Daniela Sogliani
Valerio Terracoli
Chiara Tranquillità

Luca Trevisan
Elisa Turri
Matteo Vinco
Manco Zambolo
Alessandra Zaniperini
Beatrice Zandini
Giulio Zavatta

Si ringraziano

Bernard Aikema, Diego Arich de Fiseti, Cristiana Beghini, Isabella Bellinzoni, Adriana Benetti, Claudio Bonina, Margherita Bolla, Daniela Borsetti, Paola Bressan, Pierpaolo Brugnoli, Giordana Carova Mariani, Francesco Cappiotti, Antonio Carlini, Bruno Chiappa, Alessandra Cottone, Rosa D'Amico, Giacomo Faggionato, Gabriella Favaro, Silvia Gazzola, Fabio Guadagni, Giovanni Battista Landranchi, Laurent Langer, Stefano L'Occaso, Adolfo Locci, Stefano Lodi, Letizia Lomzi, Giuseppe Kelesian, Michele Magnabosco, Giorgio Marini, Francesca Mariotto, Marco Materassi, Maurizio Nobili, Fabio Pituli, Simonetta Panchia, Luciano Roggini, Gianpaolo Romagnoli, Vittoria Romani, Paola Sincisani, Oscar Scattolo, Enrico Scognamiglio, Carlo Semenzinati Spasivieri Trabacchi, Cinzia Soffiani, Guglielmo Stangherlin, Sergio Stevanato, Stefania Stevanato, Andrea Tomazzoli, Anna Chiara Tormasi, Ivan Tormasi, Davide Trevisan, Gian Maria Varesini, Lidia Venturini, Alessandra Zamballo, Patrizia Zambano, Daniela Zanussi, il Centro LANSAC (Laboratorio per le Analisi non invasive d'Arte antica, moderna e contemporanea) dell'Università di Verona, gli Amici dei Civici Musei d'Arte.

La Direzione del Museo e i curatori del volume desiderano esprimere un ringraziamento particolare ad Arianna Strazzeri per avere sovrinteso alla campagna fotografica e alla gestione delle immagini e ad Alberta Faccini per avere raccolto numerose informazioni utili alla stesura delle schede.

Questo è il secondo dei tre volumi destinati alla catalogazione di tutti i dipinti e le miniature appartenenti alle collezioni civiche veronesi. Solo una parte di questo patrimonio è oggi visibile nelle due sedi del Museo di Castelvecchio e del Museo degli Affreschi 'Giambattista Cavalcaselle' alla Tomba di Giulietta. Esso è ancora poco conosciuto, perché la divulgazione e la ricerca hanno privilegiato finora le opere esposte permanentemente. I volumi del Catalogo generale sono quindi uno strumento indispensabile di studio e di valorizzazione dell'arte veronese, o che a Verona è stata ricercata e collezionata.

Il primo volume comprendeva opere scalate in un lunghissimo arco temporale: dalla fine del X agli inizi del XVI secolo. Il secondo, che contiene seicento schede, si concentra invece sul secolo più ricco e documentato della tradizione artistica cittadina, dal 1530 circa alla peste del 1630, che in questa storia segna una drammatica cesura. Oltre al gruppo dei dipinti di Paolo Caliari e della sua bottega, sono presenti opere dei più importanti pittori veronesi del periodo, da Paolo Farinati a Domenico e Felice Brusasorzi, agli artisti usciti dalla scuola di quest'ultimo come Claudio Ridolfi, Pasquale Ottino, Alessandro Turchi. Significativi anche il nucleo della pittura veneta e di quella nordica, fiamminga e olandese.





tavola in esame delle singolari caratteristiche, anche cromatiche, proprie a quest'ultimo. Con ciò, la questione della paternità del quadro veronese rimane dunque aperta e difficilmente risolvibile proprio in ragione della sua mediocrità, che chiama inevitabilmente in causa un maestro minore, forse di area veneta (comunicazione di Francesca Rossi), presumibilmente attivo tra la fine del Cinquecento e i decenni iniziali del secolo successivo. La scelta di un tema di caccia indirizza infatti l'attenzione su un genere pittorico le cui progressive fortune si radicavano da un lato in episodi di committenza di grande risonanza, quali il ciclo disegnato da Giovanni Stradano – e poi tradotto in arazzi – su richiesta di Cosimo I per la villa medicea di Poggio a Caiano (1567), la cui ampia divulgazione era stata favorita dalla serie di stampe che, unitamente a vari altri soggetti venatori, lo stesso Stradano aveva fatto incidere in una prima e più limitata tornata da Hieronymus Cock (1570 e 1574-1576) e quindi, in una più ambiziosa edizione, da Philippe Galle (1578; Baroni Vannucci 1997, pp. 354-355). D'altro canto, simili dipinti offrivano l'implicita occasione di ambientazioni boscherecce, che, a loro volta, assecondavano l'apprezzamento per la pittura di paesaggio che dalla fine del XVI secolo, grazie ad apporti fiamminghi e italiani, andrà rapidamente contagiando il mercato dell'arte, trovando ampio margine di penetrazione anche in contesti collezionistici minori, entro i quali individuano la loro più appropriata collocazione opere analoghe a quella in esame. Testi, cioè, che ricalcano le invenzioni della grande pittura riformulando per un pubblico più modesto, suggestionato dai gusti delle élites, ma non in grado, culturalmente ed economicamente, di accedere alla produzione dei medesimi artefici e dunque obbligato a soddisfare le proprie ambizioni ricorrendo a prodotti di livello inferiore.

Monica Molteni



bibliografia: Vignola 1911, n. 178 (Paul Brill); Avena 1914, p. 126 n. 69 (Niccolò dell'Abate); *Mostra del giardino* 1931, p. 215 (ignoto del XVI secolo); Avena 1937(a), p. 33.

525. Pittore veneto

fine del XVI-inizio del XVII secolo

Madonna con il bambino

olio su tela, 94,6 × 72,7 cm
inv. 5601-1B2297

provenienza: Verona, Andrea e Bortolo Monga; dal 1911 al Museo
restauro: 1969

Pur con talune divergenze, la composizione dipende evidentemente dalla pala dipinta da Tiziano su committenza dei Pesaro per la chiesa veneziana di Santa Maria Gloriosa dei Frari (1519-1526); si tratta però di una raffigurazione semplificata in controparte – forse mediata da un testo isoriorio (cfr. Chiari 1982, p. 101 n. 89, p. 188 n. 239) – e condotta da una mano non particolarmente raffinata, tanto che già Vignola ebbe a definirla «scadentissima» (1911, n. 349). Rispetto all'opera del cadonino la Vergine dispone diversamente il braccio sinistro e il bambino non sorregge più il velo, abbassando gli occhi verso San Francesco, ma guarda lo spettatore con gesto benedicente secondo un'impostazione più tradizionale. L'unico elemento di sfondo consiste nella colonna scanalata, di cui si scorge la base architettonica articolata secondo il canone classico in plinto, toro e gola. La schiera di cherubini (in origine forse più di quattro) che forma una sorta di seconda aureola include Vignola a parlare di una «Madonna in estasi». La tela presenta una trama a spina di pesce e nel tempo è stata rifilata su ogni lato e rifoderata. Dalla scheda museale si ha notizia di un restauro del 1969, senza alcuna ulteriore indicazione in merito. Alcune fenditure

parallele orizzontali (con relative cadute di colore) fanno supporre operazioni di arrotolamento e stotolamento, necessarie per la mobilitazione di opere di un certo formato. È probabile quindi che in origine il dipinto avesse dimensioni diverse, più consona a una pala d'altare; sfortunatamente non si hanno testimonianze in proposito.

Da un punto di vista stilistico si tratta di una produzione da collocarsi in un ambito provinciale che persegue modelli formali e cromatici di scuola veneta. La scheda cartacea orienta l'indagine in direzione di Carletto Calari o della bottega di Felice Brusasorzi. Alcuni confronti sembrano però condurre oltre i confini veronesi, puntando sull'ambito trevigiano (comunicazione orale di Giorgio Fossaluzza); evidenti sono infatti le analogie con lo stile di Bartolomeo Orioli (Treviso 1567/1569-1627/1628) ravvisabili in dettagli «morelliani» quali, ad esempio, le cavità oculari sporgenti nonché il solco nasale accentuato e lumezzato sulla punta. Si vedano i *Santi Sebastiano, Rocco e Francesco di Paola* della chiesa arcipretale di San Giovanni Battista ad Istrana, Treviso (Fossaluzza 2011, p. 149) e gli episodi con le *Storie della reliquia della santa Croce*, soprattutto il lungo telero con la processione annuale (Manzato 1992, pp. 18-24) in cui, nella varietà di volti e atteggiamenti, si riscontra sempre una tipologia fisiognomica ripetuta. Sulla scia di Pietro Damini, Orioli sviluppò un personale lessico figurativo allineato ai dettami controriformati, svincolato da stilemi tardomanieristi e aperto verso soluzioni compositive più naturalistiche (anche di derivazione proto-cinquecentesca). La data pare cadere tra la fine del Cinquecento e il primo trentennio del Seicento.

Elena Bao

bibliografia: Vignola 1911, n. 349 (senza attribuzione).

526. Pittore veneto

fine del XVI-inizio del XVII secolo

Santo vescovo (Tiziano?) e due devoti

olio su tela, 157 × 82 cm
inv. 6509-1B2374

provenienza: Verona, Andrea e Bortolo Monga; dal 1911 al Museo
restauro: Sergio Stevanato e Gabriella Favaro, 1990 circa

Nel suo inventario della collezione Monga redatto nel 1911, Filippo Nereo Vignola attribuiva questa piccola pala d'altare con raffigurato «un santo vescovo e due devoti» alla «scuola del Tintoretto», segnalando che già allora la tela risultava «rifoderata». Tre anni dopo Antonio Avena declassava genericamente l'opera a «scuola veneta della fine del secolo XVI». Nella più recente scheda, redatta nel 2012, viene registrata infine l'ipotesi che possa trattarsi di opera dovuta a un pittore vicentino, da cercarsi nell'orbita della bottega dei Maganza. La tela rappresenta in alto al centro un santo vescovo con veste bianca e mantello porpora con bordare dorate fissato da una grande spilla a cartiglio. La



mano destra, con due vistosi anelli, tiene un libro, mentre la sinistra, inguantata, sostiene il pastorale. Il personaggio, con folta barba, ha il capo coronato dalla mitra, ed è inquadrato tra elementi d'architettura con un drappo verde sullo sfondo. In basso figurano invece due personaggi, probabilmente i donatori: a sinistra un ritratto maschile di tre quarti, calvo con la barba bianca, si rivolge a chi osserva il dipinto; a destra una figura femminile è delineata di profilo. Il santo vescovo non mostra attributi particolari che consentano un'identificazione certa, tuttavia mostra notevoli analogie fisionomiche con coeve rappresentazioni di san Tiziano vescovo di Oderzo, il cui culto era particolarmente diffuso nel trevigiano. Oltre al prototipo tizianesco, dipinto per Lential di Belluno (Valcanover 1969, p. 10 n. 327) e assai diverso dall'evidenza in esame, si affermò infatti una versione con barba e dai tratti assai caratterizzati, come nel caso di un effigie del 1622 intitolata «S. Titianus Episcopus Cenetensis» conservata tra i ventotto ritratti di santi e beati veneziani collocati attualmente nella chiesa della Madonna dell'Orto in Cannaregio, nella cappella di San Mauro. Se l'identificazione del titolare della pala è solo ipotetica, quella dei donatori risulta – allo stato attuale – impossibile, mancando notizie sulla provenienza del dipinto prima del suo ingresso nella collezione Monga. I due personaggi, soprattutto quello di sinistra, risultano molto puliti e «piatti»; le loro teste sono state dipinte in scala maggiore rispetto al vescovo che li sovrasta, la figura femminile a destra appare molto pulita nella zona del volto e ancora imbrunita nel collo. Più mossa e materica è invece la pittura del santo principale,



che richiama modi post tizianeschi e post tintoretteschi che sostanziano una probabile assegnazione all'ambito veneto tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento.

Giulio Zavatta

bibliografia: Vignola 1911, n. 552 (scuola del Tintoretto); Avena 1914, p. 127 n. 75 (scuola veneta della fine del XVI secolo).

527. Pittore veneto

inizio del XVII secolo

Fuga in Egitto

olio su tela, 84 × 101 cm
inv. 5797-1B432

provenienza: Verona, Giulio Pompei; dal 1855 al Museo

Appartenuta al conte Giulio Pompei ed entrata nelle collezioni civiche nel 1855, la tela inscena un episodio biblico frequentemente rappresentato nella storia dell'arte: la fuga in Egitto. Giuseppe si incammina in testa alla spedizione, guidando Maria e il bambino sul dorso di un asinello affaticato, accompagnati da varie figure angeliche. Giuseppe viene qui rappresentato come un uomo anziano dai radi capelli bianchi che, tuttavia, mostra un corpo ancora atletico pronto ad affrontare le fatiche del viaggio. L'episodio si svolge in un contesto paesaggistico dal sapore veneto, caratterizzato da una natura dai colori tenui e delicati. Il soggetto rappresentato trova numerosi riscontri nella tradizione pittorica, sia quale momento conclusivo del ciclo della natività di Cristo, sia come episodio autonomo. Il viaggio della sacra famiglia ha radici di antica memoria che si possono far risalire sino a Giotto e alla cappella degli Scrovegni (1304-1306), dove i personaggi ven-

gono rappresentati in un peregrinare lento ma deciso e dove la Vergine è al centro di un gruppo quasi statuario. La composizione non è troppo distante dalla *Fuga in Egitto* di Carpaccio (Washington, National Gallery of Art), in cui l'atmosfera immota e assorta, tratta dal precedente padovano, sembra ispirare anche la tela di Castelvoglio. Un'altra analogia tra la tela di Washington e quella veronese è la posizione dei protagonisti: Giuseppe guida la famiglia mentre con la mano regge il laccio che lega l'animale, mentre la Vergine è raffigurata quasi in posizione frontale anziché di profilo, come era usale nella tradizione, impostazione che si ritrova anche nella tela di Tiziano attualmente all'Ermitage, databile al 1507.

La *Fuga in Egitto* di Battista Dossi del Lowe Art Museum, University of Miami, può fornire un altro confronto poiché, pur presentando una diversa raffigurazione di Giuseppe, che siede su un asino e tiene tra le braccia il bambino, in essa la Vergine ha la stessa posizione. In entrambe i casi, infatti, Maria cavalca l'asino "all'amazzone" e l'accavallamento delle gambe è ben visibile e non semplicemente accennato dal movimento del pannello come in quelli precedenti. Inoltre anche le teste affaticate degli asinelli, il paesaggio dal carattere veneto e la palma sul fondo presentano analogie con la tela di Castelvoglio. Proprio la palma, oltre a connotare la scena di un sapore esotico, richiama un episodio altrettanto fortunato, descritto in alcuni Vangeli apocrifi (Pseudo Matteo e Protovangelo di Giacomo) e successivamente riportato anche nella *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine, dove una palma offre ristoro abbassando le sue fronde per permettere, con i suoi datteri, di sfamare il bambino.

L'autore della tela è ignoto ma è molto probabile, sia per le ragioni dello stile sia per i confronti qui proposti, che si tratti un pittore di scuola veneta attivo nei primi anni del XVII secolo. In passato la tela era stata riferita a una generica cultura