

MOSTRE

Veronese. Magnificence in Renaissance Venice, Londra, The National Gallery, 19 marzo – 15 giugno 2014, London 2014.

Paolo Veronese. L'illusione delle realtà, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio – 5 ottobre 2014, Milano 2014.

Quattro Veronese venuti da lontano. Le allegorie ritrovate, Vicenza, Palladio Museum, Palazzo Barbaran da Porto, 5 luglio – 5 ottobre 2014, Milano 2014.

Anche per un visitatore distratto e non tanto soggetto al fascino della pittura veneziana del Cinquecento, nell'entrare nella prima sala della mostra dedicata a Paolo Veronese dalla National Gallery di Londra, che ha avuto luogo nella primavera di questo "veronesiano" 2014, deve essere stato difficile sottrarsi all'imponenza della prima opera che già poteva avere intravisto, a distanza di pochi passi, all'atto di presentare il biglietto d'ingresso. Il grande telero con la *Cena in Emmaus* del Louvre (cat. 9) — nella quale Cristo spezza il pane a tavola con i due pellegrini, circondato da una serie di personaggi appartenenti alla famiglia del committente, ansiosi di presentarsi in

gruppo con le loro vesti eleganti al riparo di un marmoreo edificio all'antica (fig. 1) — era, infatti, solo un solenne preludio di quello che sarebbe seguito visitando le altre sale. Cinquanta dipinti tutti di altissima qualità, con rare eccezioni forse solo nell'ultima sala (e ad esclusione del magnifico ritratto di un *Gentiluomo della famiglia Soranzo*, proveniente da Harewood House, cat. 48) sono stati raccolti dal direttore della National Gallery, Nicholas Penny, e da Xavier Salomon, al fine di ospitare una retrospettiva che rimarrà impressa in maniera indelebile negli occhi di specialisti e studiosi del settore, ma anche di un pubblico ampio, interessato alla conoscenza della pittura italiana del Rinascimento.

Molto chiaramente, come afferma Penny nella prefazione al volume monografico a firma del solo Salomon, che sostituisce un vero e proprio catalogo scientifico,¹⁾ l'idea della mostra è stata semplice: riunire opere veronesiane di analogo valore e qualità a complemento di quelle in possesso della National Gallery, e altre che rappresentassero generi assenti nel museo londinese, come la ritrattistica e l'ultima fase dell'attività dell'artista che si conclude con la morte sopraggiunta nel 1588. Un'occasione, quindi, per la quale sono state impegnate eccezionalmente le grandi sale del primo piano destinate di solito all'esposizione permanente, con un'infilata magnifica di capolavori.



1 – PARIGI, LOUVRE – PAOLO VERONESE: CENA IN EMMAUS
(da X. F. SALOMON, *Veronese*, London 2014, fig. 1)

Già dalla prima sala, si avvertiva il carattere monografico dell'esposizione, che — questo va detto — prendeva le mosse a partire dai primi anni cinquanta, ossia da quando il pittore (nato a Verona nel 1528) aveva ormai acquisito quella maturità e affidabilità che gli avrebbero consentito di segnalarsi al governo veneziano per la decorazione delle sale del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale (1553): episodio cruciale nella carriera di Paolo, che poi lo avrebbe condotto senza meno a trasferirsi definitivamente a Venezia due anni più tardi, probabilmente anche per la morte del padre avvenuta nel 1555.

La formazione dell'artista in ambito veronese continua, come suggerisce Salomon, a rimanere un problema non da poco, considerata l'aleatorietà delle fonti da Vasari a Borghini, a Ridolfi.²⁾ La monografia, pubblicata per accompagnare la mostra, è redatta con intento chiaramente divulgativo.³⁾ Lo studioso tende a ribadire l'apprendistato presso il modesto pittore veronese Antonio Badile, con il quale Paolo, tredicenne e proveniente da una famiglia di marmorai scarpellini, era a bottega nel 1541 e addirittura viveva, poiché a detta di Ridolfi doveva essere un suo parente.⁴⁾ La parentela sembra attestata per la residenza di Paolo in casa di Badile a un'età tanto precoce, un segno di grande intimità tra le due famiglie che si rinnova ancora molti anni più tardi (1566) quando Paolo, ormai quasi anziano per l'epoca e da più di un decennio lontano da Verona, ne prenderà in sposa la figlia Caterina. Ne sarebbe nata una prole numerosa, ma il matrimonio (anche se probabilmente riuscito) dovette essere ragionevolmente causato dal consueto intento di conservare in famiglia il patrimonio di due rami parentali. In ogni caso è indubbio che Paolo abbia appreso i rudimenti della tecnica pittorica da Badile, come attestano le fonti, ma altro è ritenere che a questi si debba la vitalità e l'immediatezza di quelle che sono state classificate come le sue prime opere e delle quali sono esposte in mostra, oltre al piccolo olio su carta con la *Resurrezione della figlia di Giairo* del Louvre (1546) (cat. 3), la *Conversione della Maddalena* della National Gallery di Londra (1548) (cat. 4) e la *Consacrazione di David* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (1550) (cat. 5).

Queste ultime due opere, se messe a confronto, rivelano come il pittore alla maggiore età appena raggiunta dimostri una sicurezza nel padroneggiare modelli figurativi colti e raffinati, provenienti dalle formule più eleganti della Maniera, che sarebbe riduttivo vedere come diretta conseguenza del vago apprendistato presso Badile. Piuttosto, la conoscenza delle antichità veronesi di Giovanni Caroto, unita alla vicinanza alla famiglia di Paolo di un architetto del valore di Michele Sanmicheli, dovettero essere alla base della fine cultura architettonica e scenografica che segna gli esordi dell'artista.

Per chi è pratico di cosa significhi lo sviluppo di un'educazione tradizionale al disegno e alla pittura non è un mistero come la felicità di una mano si riveli immediatamente, senza che debba passare troppo

tempo per capire se il maestro superi l'allievo. Sono queste geniali capacità del giovanissimo Paolo ad averlo reso indipendente da ogni bottega cittadina già a partire dal 1546, considerato anche il fatto che suo padre ne possedeva una propria dove erano attivi gli altri fratelli, pur con specialità diverse.

Non è chiaro cosa intenda Salomon quando afferma che la conoscenza della Maniera — ossia lo stile che nel complesso e in forme anche molto diverse accomuna sotto lo stesso denominatore gran parte della pittura italiana del medio Cinquecento — non sia uno strumento utile alla comprensione di Veronese e soprattutto dei suoi esordi.⁵⁾ La folla tumultuosa che si stringe intorno a Cristo e alla Maddalena inginocchiata nella *Conversione* di Londra (cat. 3) e i moti rotanti delle figure ne sono un esempio più che lampante, esaltato anche dal massiccio sfondo di colonne rostrate e dallo sguincio prospettico di un porticato ionico circolare sulla sinistra. Così come la figura femminile di schiena della *Consacrazione* di Vienna (cat. 4), alta e serpentinata, con lo splendido ovale della testa ripresa di profilo, dimostra già la fortuna che Parmigianino avrà a Venezia e nel Veneto nel corso del sesto e settimo decennio del Cinquecento.

Ovvio quindi che Paolo nel 1552, dovendo dipingere una pala per il Duomo di Mantova su commissione del cardinale Ercole Gonzaga, concepisca l'episodio delle *Tentazioni di Sant'Antonio* del Musée des Beaux-Arts di Caen (cat. 6) come un omaggio a Giulio Romano — che dell'avanguardia romana di primo Cinquecento era stato il grande mediatore in una città prossima a Verona, quale era la capitale gonzaghesca — ma non a partire dal 1527, come scrive erroneamente Salomon,⁶⁾ bensì già dal 1524. In sintesi, la prima sala della mostra ci consegnava un giovane artista non solo entusiasta della Maniera, ma in grado di dominarla con una disinvolta scioltezza di modi, tale da manifestare una personalità artistica originale giunta alla piena maturità (e non nel ristretto ambito provinciale veronese), aperta verso i modelli migliori del momento.

A chiudere la sala, la già citata *Cena in Emmaus* del Louvre (cat. 9), dipinto datato al 1554 certo per l'equilibrio formale che Paolo sembra perfezionare in quegli anni nelle sue prime opere veneziane. La tradizione del gruppo familiare a Venezia non era una novità — basti ricordare opere di Tiziano come la *Pala Pesaro* ai Frari (1526), la *Famiglia Vendramin* della National Gallery di Londra (circa 1547) o il *Cristo davanti a Pilato* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (1543) — ma certo la tela parigina ha una tale dirompenza di luci e colori, con dei ritratti così incisivi, che si rimane perplessi davanti al mancato tentativo di saperne di più sulla genesi, limitandosi allo strano suggerimento che forse la famiglia non sia veneziana solo perché sono messe in rilievo la padrona di casa con le due figlie.⁷⁾

Si prospetta qui l'ipotesi che la famiglia rappresentata sia quella di Daniele e Marcantonio Barbaro, che molta parte dovette avere a favore degli incarichi a

Paolo in Palazzo Ducale nel 1553, anche a causa della stretta parentela con i Giustinian, committenti a loro volta della pala per la cappella di famiglia in San Francesco della Vigna (1552). A parte la netta somiglianza che si può ravvisare tra il secondo personaggio maschile da destra e il *Ritratto di Daniele Barbaro* del Rijksmuseum di Amsterdam, giocano a favore del riconoscimento della famiglia nei Barbaro alcuni dettagli di rilievo. Come noto, Daniele, già nominato successore al Patriarcato di Aquileia, non si sposò mai (e per questo sarebbe ritratto da solo), mentre il fratello Marcantonio avrebbe avuto cinque figli maschi dal matrimonio con Giustiniana Giustinian, dei quali nel dipinto si potrebbero riconoscere agevolmente il piccolo Alvise (nato nel 1554) in braccio alla mamma, i più grandicelli Francesco (nato nel 1546), Almorò (nato nel 1548) e, infine, Daniele (nato nel 1551) identificabile con il piccolo sulla sinistra del dipinto, intento a giocare con un pesante boccale d'argento dorato. Questi viene carezzato sulla testa dal giovinetto più grande che ritengo sia Francesco Barbaro, erede del Palazzo Barbaro a San Vidal e figlio di Alvise (un altro fratello di Daniele e Marcantonio, già morto nel 1549).⁸⁾ Sarebbe proprio il padre Alvise, l'uomo chinato sopra il ragazzo mentre serve a tavola con una veste all'antica, che in qualche modo lo differenzia dalla foggia moderna degli abiti dei fratelli ancora in vita. È interessante ricordare che nel suo testamento (28 aprile 1539)⁹⁾ Alvise lasci i propri beni ai fratelli, tranne la dote e i gioielli della moglie Cornelia Corner — affinché le siano restituiti e pur preoccupandosi «che la habi el rubin grando la porta in dedo, né che di quello li sia fatta domanda alcuna, e cusì le perle che sono nel suo fil delle qual io ne ho messo alquante, quelle tutte voglio siano sue» — ma non manchi di ricordare più di una volta che sia tutelata anche una certa «Madona Chiara», probabilmente la madre del figlio, forse riconoscibile nella donna di cui si scorge il volto alla sua sinistra. Sulla destra del dipinto potrebbe riconoscersi un quarto fratello, Almorò, morto poco più che ventenne nel 1541, abbigliato anche lui con vesti inattuali, così come le due figlie più grandi di Marcantonio, fisse nei moti (e quindi forse già morte anch'esse) rispetto alla vitalità delle due bambine vestite con abiti cinquecenteschi che giocano con il cane in primo piano. Come noto, le figlie femmine del patriziato veneziano non venivano registrate alla nascita, quindi è impossibile sapere se Marcantonio e Giustiniana ne ebbero, anche se il famoso *trompe-l'oeil* ad affresco con la bambina che apre una finta porta nella villa di Maser fa supporre che si tratti di una loro figlia in tenera età, mentre l'ultimo nato, Antonio, sarebbe arrivato solo nel 1565. Infine, lo sfavillio appariscente degli argenti in bella vista sulla destra e dei piatti con i quali si servono le vivande, paiono testimoniare il grande apprezzamento per questo genere di oggetti preziosi di cui la famiglia doveva possedere un elevato numero, come si evince dai lasciti disposti nei testamenti di Daniele Barbaro e del nipote Almorò Barbaro di

Marcantonio.¹⁰⁾ Lo stesso tema eucaristico, esaltato dalla fede in Cristo, è reso da Veronese con enfasi nella volta della sala della Lucerna nella villa Barbaro di Maser, a dimostrazione del forte coinvolgimento di Daniele Barbaro nel dibattito in corso in quegli anni durante il Concilio di Trento, al quale ebbe modo di partecipare attivamente.¹¹⁾

La mostra continuava dalla prima sala in una piccola attigua, dove erano riuniti i ritratti maschili della Galleria Palatina di Palazzo Pitti (cat. 10) e del J. Paul Getty Museum di Los Angeles (cat. 17), e quello femminile del Louvre (cat. 13): la cosiddetta *Bella Nani*, per la quale è stato fatto più volte il riferimento a Giustiniana Barbaro.¹²⁾ Modello per essi — seppure proposti con una tensione addolcita dalle pose equilibrate, dalle luci suadenti e dalle vesti sontuose — è senza meno l'esempio di Tiziano, che aveva perfezionato una tecnica di resa nel ritratto veneziano, nel corso della prima metà del secolo, attenta soprattutto alla comunicazione dell'alto ruolo sociale dei personaggi. Considerata l'età avanzata del maestro e la sua minore disponibilità, è logico pensare che l'aristocrazia veneziana del tempo abbia guardato con favore al nuovo arrivato, sapendo di poter contare su un artista di qualità. Paolo, quindi, conferisce ai suoi modelli una maggiore spigliatezza, una naturalezza estranea all'ufficialità drammatica dei ritratti tizianeschi tardi, ma rimane ben lontano dai ritratti di Palma il Vecchio, Paris Bordon e Sebastiano del Piombo, a differenza di quanto afferma Salomon.¹³⁾ In particolare di Sebastiano non mi risulta che in quegli anni, e forse mai, in laguna sia transitato nemmeno uno dei ritratti che oggi gli si riconoscono.

Ancora nell'ambito profano della pittura veronese, l'esposizione londinese brillava per la presenza di opere del museo, come la splendida *Famiglia di Dario di fronte ad Alessandro* (cat. 22), già in Palazzo Pisani Moretta, destinata in origine alla Villa Pisani di Montagnana; e le quattro *Allegorie* (catt. 28–31) sul tema amoroso, opere più tarde, a proposito delle quali ci si è interrogati a lungo sulla collocazione originaria, trattandosi di tele da soffitto. Personalmente ritengo vani i tentativi di coloro che hanno cercato di assemblarle nello schema di un unico soffitto ligneo, poiché per essere lette e valorizzate adeguatamente le tele dovevano campeggiare ognuna al centro del soffitto di un ambiente non troppo alto, sul modello predisposto dal pittore già nel 1555, quando si occupò di decorare il soffitto della sacrestia di San Sebastiano.

La *Famiglia di Dario*, eseguita nei tardi anni sessanta per Francesco Pisani, deriva da un'invenzione molto innovativa nel genere dei teleri da portego di palazzo, commissionati dall'aristocrazia veneziana sin dall'inizio del Cinquecento. I soggetti, in omaggio a un rigorismo sociale volto a contenere l'orgoglio delle singole casate, erano generalmente di ordine religioso, talvolta con delle immissioni di ritratti di gruppo, come si è visto nella *Cena in Emmaus* del Louvre o nel caso dei personaggi della famiglia D'Anna ritratti da Tiziano nel *Cristo di fronte a Pilato* di Vienna. Nel

nostro caso, invece, si assiste per la prima volta a una scena impostata gloriosamente all'antica, nella quale la maestà del fondale classico dell'architettura pare la cornice più adatta per i protagonisti in primo piano abbigliati con fastosi abiti cinquecenteschi, con la sola eccezione di Alessandro, vestito all'antica di porpora e d'oro. Il dipinto è quindi una spavalda dimostrazione della consapevolezza dell'alto rango di una famiglia che riteneva l'armonia della civiltà classica emblema dell'elevato ruolo sociale nel contesto della Serenissima. Anche in questo caso è ragionevole che siano numerosi i ritratti di membri della famiglia e Salomon propone giustamente di riconoscere Francesco Pisani nella figura maschile in blu al centro del dipinto.¹⁴ Al contrario, non trovo convincente, perché basato su labili assonanze, l'accostamento del dipinto a precedenti come le opere di pittura narrativa di Carpaccio, Tiziano e Tintoretto, così come incongruente mi sembra il confronto con il Sodoma della Farnesina a Roma, che Veronese avrebbe potuto visitare, secondo lo studioso, nel corso del suo ipotetico viaggio a Roma al seguito di Girolamo Grimani nel 1560.¹⁵ Perplesità suscita similmente il frequente richiamo a una pittura veneta di terraferma, che per il curatore avrebbe continuato a influenzare Paolo negli anni della piena maturità.¹⁶ La distinzione tra pittura veneziana e veneta è un fatto che certo attiene al secolo precedente, ma che risulta ampiamente assorbito dall'universalismo della pittura veneziana del Cinquecento, in seno al quale continuarono naturalmente a esistere le diverse scuole provinciali, benché prive di interesse per Paolo dagli anni cinquanta in poi.

Molto ampia e ottimamente rappresentata nel seguito della mostra era la pittura devozionale, forte della presenza di assoluti capolavori come la *Madonna con i Santi Antonio Abate e Paolo eremita* del Chrysler Museum of Art di Norfolk (USA) (cat. 18), la *Consacrazione di San Nicola vescovo di Mira* di Londra (cat. 19), la *Pala di San Zaccaria* e la *Pala di Santa Caterina* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (catt. 20 e 23), il *Martirio di San Giorgio* di San Giorgio in Braida a Verona (cat. 21), qui esposto per la prima volta dopo il restauro, fino ad arrivare alla toccante *Adorazione dei Magi* della chiesa di Santa Corona a Vicenza (cat. 34), che instaurava un commovente confronto con il grande dipinto di analogo soggetto della National Gallery (cat. 33), già nella chiesa veneziana di San Silvestro. Forse la sala più suggestiva era quella invasa dai notturni cieli azzurri di queste due opere, atti a dare risalto alle figure adorne di roboni dorati e variopinti in primo piano, pervase dalla stessa struggente malinconia che si ritrovava nelle altre opere della stessa sala: il *Cristo risorto* della Gemäldegalerie di Dresda (cat. 35), di gran lunga migliore della versione conservata all'Ermitage di San Pietroburgo, e l'altrettanto splendida *Predica del Battista* della Galleria Borghese (cat. 36).

La mostra si concludeva con il *Cristo nell'orto* di Brera (cat. 44), a siglare il lento spegnersi delle luci della pittura di Veronese. Un dipinto questo che —

insieme alla *Pala di San Pantalon* (cat. 50) giunta dall'omonima chiesa veneziana — colpiva per i tratti incisivi delle pennellate non distribuite con gioia, come si direbbe per le opere precedenti. Sono piuttosto sofferte, distinte e contrastanti tra toni scuri e improvvisi lampi sulfurei, a testimoniare un cambiamento nell'indole dell'artista che duole non poter spiegare meglio per l'assenza di fonti contemporanee. La recente discussione sul trauma subito dall'artista in occasione del processo intentatogli dall'Inquisizione (1573), a causa delle figure sconvenienti inserite nel *Convito in Casa di Levi* (Gallerie dell'Accademia di Venezia), mi trova concorde nel considerare quell'episodio determinante nel cambiamento di rotta.¹⁷

Appena la rassegna londinese ha chiuso i battenti, una seconda mostra su Paolo Veronese si apriva a Verona nel Palazzo della Gran Guardia, curata da Paola Marini e Bernard Aikema, corredata da un catalogo con saggi e accurate schede critiche di vari autori, che certo rimarrà un testo di notevole rilievo e confronto per gli studi futuri.¹⁸ In apertura del volume, i due studiosi enunciano in termini molto chiari come il progetto abbia preso le mosse da tempo, così da scandire la rassegna veronesiana secondo sei angolazioni critiche: la giovinezza, il ruolo dell'architettura e della decorazione, la committenza, la vena erotica e sensuale, la sfera religiosa, il disegno e infine la bottega. Tutti punti che erano esplicitati nella successione delle opere, similmente di notevole livello. L'allestimento si avvaleva di ampie bacheche per i disegni, poste al centro di ciascuna sala, che consentivano ai visitatori di confrontare in maniera più facile i rapporti tra le opere grafiche e quelle pittoriche, evitando il frequente isolamento dei disegni in un ambiente apposito, che ne avrebbe reso difficile la comprensione, almeno per il vasto pubblico.

Già nella prima delle sale, alla quale corrisponde in catalogo il saggio di Aikema sull'avvio alla pittura di Paolo,¹⁹ si notava una presentazione efficace dell'attività giovanile dell'artista attraverso alcune opere che figuravano anche a Londra, ma che qui si arricchivano del tondo con il *Marco Curzio* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (cat. 1.10), un dipinto non solo di grande qualità esecutiva ma nel quale l'audace scorcio prospettico, nonché i colori freddi e squillanti, ci consegnavano la certezza di un artista che muove i primi passi alla luce di esempi scenografici connessi alla formazione e alla pratica di *spezapreda* appresa nella bottega paterna, sotto la guida fondamentale dell'architetto Michele Sanmicheli.²⁰ Quanto alle origini e all'apprendimento del disegno geometrico e della lavorazione della pietra che Paolo dovette ricevere nella bottega paterna, è da segnalare il lucido saggio a firma di Stefano Lodi ed Ettore Napione,²¹ nel quale viene ribadita un'idea cara a chi scrive, secondo la quale

«nella Verona del tempo era maturato evidentemente un modello di cultura artistica attratto dal ruolo guida dell'architettura e dall'esigenza (...) di una collaborazione di pro-

getto tra le arti (...) a cui i più dotati giungevano da condizioni di partenza differenti».²²⁾

Napione smonta anche il falso mito dell'attribuzione al padre di Paolo, Gabriele, del gobbo scolpito a sostegno dell'acquasantiera in Sant'Anastasia a Verona (a sinistra entrando nella chiesa); come del resto contesta che il cognome paterno fosse Bazaro,²³⁾ cui Paolo avrebbe rinunciato in favore del più altisonante cognome materno.

A rafforzare l'idea di una prima formazione artigianale ricevuta nella bottega paterna, accanto al *Marco Curzio* figuravano quattro *Allegorie femminili* monocrome su legno, provenienti dagli angoli del soffitto della chiesa veneziana di San Sebastiano, recentemente restaurato sia nelle tele che nelle parti lignee (catt. 1.17 a-d). Sebbene siano chiaramente opera di collaboratori — ma date invece per autografe nella scheda a firma di Amalia Donatella Basso —²⁴⁾ la rivelazione delle ampie superfici dipinte del magnifico soffitto testimonia la perizia sperimentata del giovane Paolo nella decorazione pittorica e scultorea estesa all'architettura. Ne scrive bene Paola Marini — riferendosi alla splendida *Cena in casa di Simone* della Galleria Sabauda di Torino, una tra le gemme più preziose della mostra (cat. 2.2) — che la definisce «fondamentalmente semantica, certo non decorativa», data la stretta competenza di Paolo nel saperla usare come supporto strutturale per l'efficacia delle scene rappresentate, nelle quali «le figure trovano, tanto nei disegni quanto nei dipinti, precisi punti di appoggio e riferimento in una cornice, in una base, in un capitello».²⁵⁾

Come si è detto, Aikema affronta il tema della giovinezza di Veronese, a dimostrazione della quale figuravano in mostra dipinti molto espressivi, tra cui la *Deposizione* (cat. 1.5) e la *Pala Bevilacqua* del Museo di Castelvecchio (cat. 1.3). Lo studioso ricorda la possibile adesione del pittore — quando si trovò a lavorare per i soffitti di Palazzo Ducale a Venezia a partire dal 1553 — a modi e formule compositive proprie di Pellegrino Tibaldi in Palazzo Poggi a Bologna e a una serie di disegni di Francesco Primaticcio per la decorazione della Galleria di Ulisse a Fontainebleau, non mancando di sottolineare tuttavia l'assenza di prove che il giovane Paolo sia potuto venire in contatto con tali modelli.

A mio parere, volendo restare sulle tracce degli effettivi spostamenti di Paolo, è giocoforza riflettere su come gli approcci alla pittura soffittale al suo arrivo a Venezia siano condizionati da un artista del livello di Jacopo Sansovino. Né viene ricordato, discettando dell'arrivo del giovane Veronese in Palazzo Ducale, che la costruzione di soffitti lignei così elaborati al suo interno necessitava per forza dell'approvazione di colui che era "proto" di San Marco, cioè diretto responsabile della riuscita complessiva di tali opere. Il suo modello figurativo non poteva che far riferimento ai modelli dei soffitti di Vasari in Palazzo Corner Spinelli e di Francesco Salviati in Palazzo Grimani di Santa Maria Formosa, a proposito dei quali Paolo dovette rendersi pienamente edotto della tradizione raffaellesca e classicheggiante che ne avrebbe caratte-

rizzato tutta l'opera futura. La direzione di Sansovino nella fabbrica di Palazzo Ducale sembrerebbe la spiegazione più ovvia per comprendere l'effettivo michelangiolismo di Veronese nei soffitti delle Sale del Consiglio dei Dieci: basti pensare a come Jacopo appoggi l'incarico ad Alessandro Vittoria, giusto nel 1553, per i due *Feminoni* posti ai lati dell'ingresso della Libreria Marciana, esempio di una colorita versione veneziana della scultura colossale fiorentina. Come ho già avuto modo di notare in proposito, è bene ricordare altresì l'omaggio di Paolo alla maestria di Sansovino nel collocare il *Ripudio di Vasti* nell'ovale del soffitto della chiesa di San Sebastiano, nello scorcio vertiginoso di una delle arcate del portico della Libreria Marciana, terminata solo da pochi anni.²⁶⁾ E giusto per il *Trionfo di Mardocheo* e l'*Incoronazione di Ester* di San Sebastiano erano esposti nella prima sezione della mostra due splendidi schizzi preparatori (Musée du Louvre, inv. RF38926; e Kupferstichkabinett di Berlino, inv. KdZ26357) (rispettivamente catt. 1.19 e 1.20), che con pochi tratti di penna inducevano il visitatore a riconoscere una visione sommaria, ma già compiuta per chiarezza ed equilibrio compositivo, delle note scene poi realizzate. Un altro disegno preparatorio molto significativo (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 83. GA.266) (cat. 2.3), esposto nella seconda sezione della mostra, era quello eseguito per il *Cristo tra i dottori* del Prado, dipinto emblematico della difficoltà di datazione di molte opere di Paolo prodotte nel sesto e settimo decennio. Qui tanto per il disegno che per il dipinto, Aikema²⁷⁾ e Dalla Costa²⁸⁾ propongono una datazione tarda (1560–1562) sulla base di un ipotetico riconoscimento del committente, Paolo Contarini. Tuttavia, la questione di datare dipinti come la *Consacrazione di David* di Vienna (cat. 1.21) e la *Presentazione al tempio* di Dresda rimane aperta, come vedremo, anche in riferimento a recenti ritrovamenti. Per il dipinto viennese è stato proposto l'intervallo 1555–1560;²⁹⁾ ma in questo caso, come per quello di Dresda sicuramente da accostare al *Cristo nel tempio* del Prado, sembra più opportuno ipotizzare che siano prove, insieme alla *Cena in Emmaus* del Louvre, culminanti nella sfolgorante scena classica della *Cena in casa di Simone* di Torino, ancorata con sicurezza al 1556.³⁰⁾ I dipinti citati di Dresda e di Vienna dimostrano, infatti, un impiego più casuale e frammentario di colonne, are e sculture antiche e moderne di eco michelangiolesca, lontane dalla coinvolgente forza unitaria del portico all'antica che fa da quinta monumentale alla *Cena* per il convento veronese dei Santi Nazaro e Celso, ora a Torino (cat. 2.2). E a questo dipinto, con grande coerenza dimostrativa, si susseguivano le grandi pale veneziane di San Zaccaria (1562–1564) e di Santa Caterina (1570–1575) (catt. 2.10 e 2.12), nonché quella vicentina di Santa Corona (1573–1574) che con la sua fredda aura notturna virante sull'azzurro scuro (cat. 2.11), introduceva a opere più tarde quali *La predica del Battista* della Galleria Borghese (1565–1570), *la Resurrezione* di Dresda (1575) e la toccante *Crocifissione* del Louvre (1575),

assente a Londra (catt. 5.4, 5.6 e 5.7): una memorabile sequenza religiosa, significativa della dolce malinconia che il pittore infonde nei soggetti sacri tardi, nei quali l'afflato sentimentale è lontanissimo da qualsiasi obbligo reverenziale imposto dal clima rigorista di fine secolo, essendo piuttosto riconoscimento dell'avanzata maturità di un artista di rara intensità espressiva.

In un secondo saggio dedicato ai dipinti religiosi, Aikema insiste a ragione sulla forza drammatica di Paolo, di cui la critica ha sempre esaltato il lato profano e giocoso, anche in ambito sacro, contrapposto alla maggiore spiritualità di Tintoretto o dell'ultimo Tiziano.³¹⁾ A tal proposito lo studioso pone l'attenzione su alcuni casi specifici, come la *Cena in Emmaus* del Louvre, nella quale vede anche lui la presenza di membri defunti della famiglia che attorniano la tavola, i soli partecipanti con lo sguardo al gesto di Cristo, dando luogo a due gruppi distinti di ritratti che qui si è cercato d'identificare.³²⁾ Un altro episodio considerato da Aikema è il ciclo per il soffitto di Santa Maria dell'Umiltà, oggi nella cappella del Rosario in Santi Giovanni e Paolo (per lui databile agli anni 1563–1564), compiuta per la piccola chiesa nei pressi dell'Ospedale degli Incurabili, che «sebbene alquanto trascurata dalla critica, risulta non solo prestigiosa, ma anche storicamente di notevole importanza»,³³⁾ in quanto rappresenta in assoluto la prima decorazione di ampio respiro per i Gesuiti.³⁴⁾

A differenza delle successive quattro, le due sezioni della mostra introdotte da Stefania Mason,³⁵⁾ Giorgio Tagliaferro³⁶⁾ ed Enrico Maria Dal Pozzolo³⁷⁾ potevano forse essere commentate con maggiore puntualità, cercando di rendere più dettagliate e comprensibili — tanto per il pubblico che per gli studiosi — le scelte pittoriche che definiscono la singolarità del Veronese ritrattista e pittore di scene erotiche.³⁸⁾

Va inoltre segnalato il bel saggio di Aikema e Dalla Costa sulla grafica veronesiana a commento dei tanti fogli esposti,³⁹⁾ in cui si evidenziano le funzioni di un ampio archivio della bottega da impiegare nelle commissioni a venire e la pratica della vendita sul mercato di disegni particolarmente rifiniti, atti a sostituire un dipinto vero e proprio, come quello celeberrimo con le *Tentazioni di sant'Antonio* del Louvre (cat. 1.14), che certo non può considerarsi preparatorio per il dipinto di Caen, come ha scritto Salomon.⁴⁰⁾

Segue poi un secondo saggio del solo Dalla Costa chiaro, documentato e utile sulle vicende della bottega e degli *Heredes Pauli*.⁴¹⁾ Per questa sezione finale della mostra, si è scelto di presentare il restaurato *Convito in casa di Levi* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, in deposito a Palazzo Barbieri, sede del Comune di Verona) (cat. 6.18), oltre alla notevolissima *Maddalena penitente* di Carletto Caliarì (circa 1588), oggi in collezione privata europea, ma parte della collezione romana di Vincenzo Camuccini fino alla metà dell'Ottocento (cat. 6.16).

Infine, una terza mostra veronesiana di grande interesse, anche se piccola, è stata inaugurata al Palla-

dio Museum di Vicenza in coincidenza con l'apertura della mostra di Verona. Ritardando il ritorno da Londra al Los Angeles County Museum delle due *Allegorie* maschili sullo sfondo di rovine antiche, è stato possibile esporle insieme ad altre due — una maschile con la sfera armillare e un'altra femminile identificabile con la *Scultura* — ritrovate da Cristina Moro all'interno di Villa San Remigio a Pallanza, nel corso della sua tesi di laurea seguita da Giovanni Agosti all'Università degli Studi di Milano. Un accurato restauro ha quindi consentito a Vittoria Romani, che del catalogo è una delle curatrici,⁴²⁾ di approfondire alcuni punti relativi allo spinoso problema della giovinezza di Veronese,⁴³⁾ per arrivare ad anticipare di quasi un decennio le date proposte da Aikema dei dipinti cosiddetti "giovani" — il *Cristo nel Tempio* di Prado, la *Consacrazione di David* di Vienna e la *Presentazione al tempio* di Dresda —⁴⁴⁾ che tuttavia, se risalissero effettivamente a fine anni cinquanta–primi anni sessanta, tanto giovani non sarebbero.

Presupposto centrale dell'analisi della Romani è la fede in un precoce coinvolgimento di Paolo in esperienze ravvicinate al mondo romano e alla grafica di Parmigianino e Primaticcio, un assunto reso plausibile da confronti efficaci con modelli proposti dalla studiosa già in passato,⁴⁵⁾ fino a indicare la possibilità di un viaggio a Roma del pittore nel 1550. Di conseguenza, la studiosa suggerisce di datare ai primi anni cinquanta e non oltre il menzionato gruppo di opere giovanili, al quale pensa possano aggiungersi le quattro *Allegorie* in mostra a Vicenza, ipotesi che trova concorde chi scrive.

Non si può che concordare sul michelangiologismo di alcuni lacerti di affresco, che fanno parte della decorazione della volta della sala grande nella Villa Soranza a Sant'Andrea presso Castelfranco (ad esempio la *Temperanza* e *Il Tempo e la Fama*, oggi nella sacrestia del Duomo di Castelfranco Veneto), poiché non si tratta di dipinti destinati a un soffitto piano, bensì a una volta muraria concava nella quale gli scorci monumentali derivano idealmente dal modello cardine della Sistina.

In un soffitto ligneo piano di una dimora finora sconosciuta erano poste, invece, le allegorie della *Pace*, del *Buon Governo* e delle *Arti* (Roma, Pinacoteca Capitolina e Pinacoteca Vaticana), ugualmente databili entro il 1554. Vittoria Romani non manca di notare in essi che «una simile eleganza e facilità di soluzioni formali archivia le figure "sforciate" e i robusti contrasti chiaroscurali» della Soranza, conducendo il giovane Paolo ad adottare «l'accorgimento di una base rocciosa sulla quale appoggiare le figure, messo in uso da Vasari e Tiziano negli anni Quaranta a Venezia, per piegarlo a nuovi effetti».⁴⁶⁾ Questo conferma, a mio parere, l'esistenza di una sapiente regia sansoviniana dei soffitti delle sale di Palazzo Ducale nel 1553, in modo che le figure allegoriche, poste all'interno di strutture lignee che mimavano l'esistenza di una volta reale all'antica, fossero libere di volare e roteare in placidi cieli azzurri e rosati, dando luogo a un'armo-

nia decorativa paragonabile al modello ineludibile degli affreschi di Raffaello nella volta della Loggia di Psiche alla Farnesina.⁴⁷⁾

Il piccolo volume raccoglie anche il bel saggio di Howard Burns⁴⁸⁾ nel quale si propone la committenza di Daniele Barbaro per le *Allegorie*, sottolineando come la balestriglia tenuta in mano da uno dei due personaggi maschili nella tela di Los Angeles abbia molto in comune con il tipo di croce che distingue un patriarca. Si ritrova infatti sullo stemma familiare di Daniele Barbaro, del quale è ben nota la passione per l'astronomia e per l'architettura, attestata dagli strumenti dipinti che possedeva realmente e lasciò in eredità al fratello Marcantonio, come dono prezioso.

Infine, tra gli altri scritti di Cristina Moro, Carlotta Crosera, Stefania De Blasi e Michela Cardinali si segnalano le insolite *Divagazioni sulle Allegorie* di Xavier Salomon, nelle quali l'autore, come avesse intinto una *madeleine* in una tazza di tè, ripensa alle situazioni in cui si è venuto a trovare durante la ricerca in Inghilterra e in America delle opere veronesiane.⁴⁹⁾

LORENZO FINOCCHI GHERSI

1) X. F. SALOMON, *Veronese*, published to mark the exhibition *Veronese: Magnificence in Renaissance Venice*, London, The National Gallery, 19 March – 15 June 2014, London 2014.

2) *Ibidem*, pp. 22–37.

3) Per ognuna delle opere in mostra viene indicata solo la collocazione, la provenienza e i riferimenti bibliografici (*ibidem*, pp. 249–265).

4) *Ibidem*, p. 26; e C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia 1648, 2 voll., edizione consultata Berlin 1914–1924, I, p. 298.

5) SALOMON, *Veronese*, *cit.*, p. 12.

6) *Ibidem*, p. 61.

7) *Ibidem*, p. 68

8) D. HOWARD, *Venice Disputed. Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture*, New Haven–London 2011, pp. 16 e 18.

9) Venezia, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASV), *Notarile testamenti*, vol. 1216, tomo II, c. 98 (28 aprile 1539).

10) ASV, *Notarile testamenti*, vol. 58, n. 322 (18 dicembre 1608); B. BOUCHER, *The Last Will of Daniele Barbaro*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 142, 1979, pp. 277–282; e D. HOWARD, *I Barbaro come collezionisti rinascimentali*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. HOCHMANN, R. LAUBER, S. MASON, Venezia 2008, pp. 193–205.

11) F. BIFERALI, *Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma*, Roma 2013, p. 84.

12) HOWARD, *I Barbaro ...*, *cit.*, p. 200; e A. PASIAN, *Ritratto di Giustiniana Giustinian*, in *Paolo Veronese. L'illusione delle realtà*, catalogo della mostra a cura di P. MARINI, B. AIKEMA, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio – 5 ottobre 2014, Milano 2014, pp. 176 e 177, cat. 3.2.

13) SALOMON, *Veronese*, *cit.*, p. 86.

14) *Ibidem*, p. 81.

15) *Ibidem*, pp. 115 e 120.

16) *Ibidem*, pp. 111–115.

17) BIFERALI, *Paolo Veronese ...*, *cit.*, p. 92.

18) *Paolo Veronese. L'illusione ...*, *cit.*

19) B. AIKEMA, *Lesordio*, *ibidem*, pp. 21–36.

20) *Ibidem*, p. 21

21) E. NAPIONE, S. LODI, *Per Paolo spezapreda*, in *Paolo Veronese. L'illusione ...*, *cit.*, pp. 86–93.

22) *Ibidem*, p. 87.

23) Cfr. in proposito SALOMON, *Veronese*, *cit.*, p. 24.

24) A. D. BASSO, *Allegorie delle Virtù*, in *Paolo Veronese. L'illusione ...*, *cit.*, pp. 70–73, catt. 1.17 a–d.

25) P. MARINI, *Un "molto grande teatro": Veronese e l'architettura*, in *Paolo Veronese. L'illusione ...*, *cit.*, pp. 105–118, in part. pp. 106–111.

26) L. FINOCCHI GHERSI, *Venezia nel Cinquecento: Maniera e decorazione*, in *Veronese, Le storie di Ester rivelate*, a cura di G. MANIERI ELIA, Venezia 2011, pp. 28–41, in part. p. 39.

27) AIKEMA, *Lesordio*, *cit.*, pp. 31–33.

28) T. DALLA COSTA, *Studio per Cristo tra i dottori*, in *Paolo Veronese. L'illusione ...*, *cit.*, pp. 126 e 127, cat. 2.3.

29) C. TRANQUILLITÀ, *Consacrazione di Davide*, in *Paolo Veronese. L'illusione ...*, *cit.*, pp. 80 e 81, cat. 1.21.

30) B. AIKEMA, *Cena in casa di Simone*, in *Paolo Veronese. L'illusione ...*, *cit.*, pp. 122 e 123, cat. 2.2.

31) B. AIKEMA, *Pictor Religiosus*, in *Paolo Veronese. L'illusione ...*, *cit.*, pp. 241–254.

32) *Ibidem*, pp. 246 e 247.

33) *Ibidem*, p. 246.

34) Spiace che lo studioso non abbia commentato la scheda dedicata di recente da chi scrive a questo ciclo (L. FINOCCHI GHERSI, *Cappella del Rosario. Soffitto della navata*, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, a cura di G. PAVANELLO, Venezia 2013, pp. 296–306 cat. 87), nella quale si è messa in evidenza la qualità dell'opera e la possibilità che possa essere retrodatata di qualche anno, intorno al 1558, per i forti scorci prospettici delle figure che la apparentano agli affreschi della navata di San Sebastiano.

35) S. MASON, *La "presenza" dei committenti nei dipinti di Paolo Veronese*, in *Paolo Veronese. L'illusione ...*, *cit.*, pp. 153–163, pur dando nel suo saggio ampia visibilità all'*Adorazione dei Pastori* (oggi nella cappella del Rosario in Santi Giovanni e Paolo) non cita purtroppo la scheda di chi scrive nello stesso volume, nella quale si rimarcava l'alta qualità e l'autografia del dipinto tardo, sovente messa in dubbio (L. FINOCCHI GHERSI, *Adorazione dei pastori*, in *La basilica ...*, *cit.*, pp. 306 e 307, cat. 88).

36) G. TAGLIAFERRO, *Veronese pittore di Stato*, in *Paolo Veronese. L'illusione ...*, *cit.*, pp. 164–172.

37) E. M. DAL POZZOLO, *Le seduzioni di Veronese*, in *Paolo Veronese. L'illusione ...*, *cit.*, pp. 205–215.

38) Per illustrare quest'ultima sezione sono state esposte in mostra le *Allegorie* giunte da Londra (catt. 4.1 a-d), *Marte che spoglia Venere* (National Gallery, Edimburgo), *Marte e Venere* (Galleria Sabauda, Torino), il *Ratto di Europa* (Palazzo Ducale, Venezia) e il *Perseo libera Andromeda* (Musée des Beaux Arts, Rennes) (rispettivamente catt. 4.3, 4.2, 4.5 a, 4.6).

39) B. AIKEMA, T. DALLA COSTA, *Una penna particolarmente felice*, in *Paolo Veronese. L'illusione ...*, cit., pp. 303-313.

40) SALOMON, *Veronese*, cit., p. 36.

41) T. DALLA COSTA, *Paolo Veronese e la bottega. Le botteghe dei Calari*, in *Paolo Veronese. L'illusione ...*, cit., pp. 314-326.

42) *Quattro Veronese venuti da lontano. Le allegorie ritrovate*, catalogo della mostra a cura di G. AGOSTI, G. BEL-

TRAMINI, V. ROMANI, Vicenza, Palladio Museum, Palazzo Barbaran da Porto, 5 luglio - 5 ottobre 2014, Milano 2014 (Officina Libraria).

43) V. ROMANI, *Una stagione del giovane Paolo Veronese: 1551-1554*, in *Quattro Veronese ...*, cit., pp. 13-27.

44) AIKEMA, *Lesordio*, cit., p. 32.

45) V. ROMANI, *Primiticcio, Tibaldi e la questione delle «Cose del cielo»*, Cittadella (PD) 1997, pp. 54-57.

46) EADEM, *Una stagione ...*, cit., p. 16.

47) L. FINOCCHI GHERSI, *Paolo Veronese decoratore*, Venezia 2007, pp. 34, 35, 48 e 49.

48) H. BURNS, *Andrea Palladio e le architetture dipinte di Veronese*, in *Quattro Veronese ...*, cit., pp. 29-35.

49) X. F. SALOMON, *Divagazioni sulle Allegorie*, in *Quattro Veronese ...*, cit., pp. 36-44.