



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI: ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL
CINEMA E DELLA MUSICA

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN : Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e della
Spettacolo

CICLO: XXVII

LA GIOVINEZZA DI PAOLO VERONESE STUDIATA ATTRAVERSO I DISEGNI

Direttore della Scuola : Ch.ma Prof.ssa VITTORIA ROMANI

Supervisore : Ch.ma Prof.ssa VITTORIA ROMANI

Dottorando : CARLOTTA CROSERÀ

5	INTRODUZIONE
13	LA GIOVINEZZA DI PAOLO VERONESE STUDIATA ATTRAVERSO I DISEGNI
15	1. La giovinezza di Veronese nella storiografia novecentesca
39	2. Gli esordi di Paolo negli anni quaranta: il problema del <i>Cristo tra i dottori</i>
61	3. La pala Bevilacqua Lazise
79	4. Paolo decoratore: la Soranza e i rapporti con Battista Zelotti
101	5. Attorno a un disegno controverso: proposte per gli anni 1550-1552
119	6. Disegni senza dipinti: due nuclei grafici di autografi e copie
135	7. Le commissioni da Porto
145	8. Da palazzo Canossa a Mantova
163	9. Da Palazzo Ducale a Maser (con un intermezzo sul viaggio a Roma di Paolo)
191	REGESTO
213	CATALOGO
337	BIBLIOGRAFIA
359	TAVOLE

INTRODUZIONE

La giovinezza di Paolo Veronese costituisce un problema molto complesso, sia per la scarsità di opere documentate nel primo periodo della sua attività, sia per la molteplicità di interessi e di influssi che determinano l'evolversi del suo stile; l'intento del mio progetto è quello di provare ad analizzare questo problema guardandolo da una prospettiva diversa, quella della grafica. I disegni rappresentano quindi il filo conduttore di tutta la tesi, analizzati sempre però in stretto rapporto con la pittura: accanto ad affondi sui problemi più specificamente legati ad essi, ho dedicato diverse digressioni, più o meno ampie, ai problemi pittorici, di committenza, e di critica.

Prima di intraprendere questo percorso, mi è parso utile tracciare a grandi linee l'evoluzione della letteratura veronesiana, e in particolare di quella novecentesca, che per prima si è posta in maniera specifica il problema della giovinezza del pittore. A questa rassegna è dedicato il capitolo 1, in cui ho cercato di capire la genesi di alcune tradizioni storiografiche, in parte relative al problema delle influenze che condizionano gli anni della formazione di Paolo, e in parte connesse ad alcune opere controverse e ad alcune date che – seppure non accertate – non sono mai state discusse dalla critica. Ho inoltre tentato di ripercorrere le varie tappe delle indagini sulla grafica, analizzando il progressivo cambiamento dell'idea di Paolo disegnatore, e individuando in quest'ambito alcuni problemi specifici, da cui hanno preso le mosse le mie ricerche.

In parte questi problemi riflettono quelli della pittura, o dipendono da essi: uno dei casi più emblematici è quello del telerò con il *Cristo tra i dottori* del Prado, a cui sono legate due prove grafiche la cui cronologia ha oscillato, con quella del dipinto, attraverso un arco di oltre vent'anni. Altri problemi sono legati ai disegni per cui non esiste un legame diretto con pitture note, essendo essi associati a opere perdute, o mai state realizzate da Paolo; un'ulteriore questione che emerge nell'analisi della grafica giovanile è quella legata ad alcuni fogli che testimoniano i contatti e le collaborazioni con altri artisti, di cui ho tenuto conto nelle mie indagini.

Accanto ai problemi stilistici e cronologici, ho considerato alcune questioni legate alle singole tecniche con cui sono eseguiti i disegni, in particolar modo per quelle tipologie

grafiche – come gli studi a matita nera e i fogli di schizzi a penna – per cui è più difficile individuare un’evoluzione partendo dallo stile; ho ragionato anche sulla funzione di ogni tipologia utilizzata da Paolo, sia per capire il suo modo di elaborare figure e composizioni, sia per riflettere sulla destinazione di alcuni fogli – in particolare i chiaroscuri – che è stata molto discussa dalla critica.

In questo quadro, i disegni che si riferiscono a opere note di cui è fissata con certezza la cronologia sono davvero pochi, e ho cercato di tenerli come punto fermo per ragionare sugli altri; in tali casi la grafica si è rivelata una lente preziosa per osservare questi dipinti con altri occhi, confermandone o modificandone la lettura attraverso un confronto con i fogli ad essi riferiti.

Di questi temi mi sono occupata nei capitoli centrali della tesi; pur avendo seguito, a grandi linee, un ordine cronologico, la mia ricostruzione non ha alcuna pretesa di esaustività: partendo da un’impostazione per problemi, essa inevitabilmente si focalizza su alcuni argomenti e ne esclude altri – che pure ho cercato, quando mi è stato possibile, almeno di menzionare. Il periodo che ho messo a fuoco in maniera più approfondita è quello compreso tra la fine degli anni quaranta, momento d’avvio della carriera di Paolo come pittore indipendente, e i primi anni cinquanta: in questo arco temporale ho individuato la fase più problematica e cruciale della giovinezza del pittore, in cui diventano espliciti gli influssi centroitaliani su cui si concentrano le sue sperimentazioni negli anni della formazione.

Nel capitolo 2 ho analizzato in particolare gli esordi di Paolo nel quinto decennio, a partire dal già menzionato *Cristo tra i dottori* del Prado e dalla data 1548 iscritta su di esso: alla luce di indagini estese alla grafica, alle derivazioni e alla committenza, e dopo diversi esami diretti del dipinto, ho ritenuto di poter credere a questa data, provando a considerare il telero come un possibile punto di partenza per ricostruire la prima attività del pittore.

Nel capitolo 3 mi sono soffermata su un altro problema decisivo degli esordi di Paolo, quello della pala Bevilacqua Lazise, tradizionalmente legata alla stessa data 1548: da una verifica serrata sui documenti è tuttavia emersa l’infondatezza di questa tradizione storiografica, che ha condizionato a lungo la lettura del dipinto. A partire da questo presupposto, ho provato a riconsiderare il problema della tela e degli studi preparatori associati ad essa – un disegno e un bozzetto – a cui ho proposto di aggiungere un altro. Nel contesto di queste riflessioni, ho preso in considerazione anche il problema di un’altra opera giovanile di Paolo, la pala Giustinian, esaminandola in rapporto a questi due dipinti.

Nel capitolo 4 è analizzato il problema della decorazione della Soranza del 1551, prima opera del pittore datata con certezza. In questo contesto ho riflettuto sugli esordi di Paolo

come decoratore, considerati in stretto rapporto con il percorso giovanile – per certi versi parallelo – di Battista Zelotti, che all’inizio del sesto decennio collabora con Paolo a questa e ad altre imprese.

Il capitolo 5 è dedicato ad alcuni problemi relativi alla grafica, e in particolare a un nucleo di disegni che la critica ha discusso tra Paolo e Zelotti, uno dei quali va, a mio parere, restituito a Veronese. La proposta è argomentata alla luce dei confronti tra questi fogli e alcune pitture veronesiane, in particolare un gruppo di teleri orizzontali di datazione controversa: questi confronti compongono una trama da cui emerge un momento molto preciso del percorso del pittore, che si colloca tra il 1551 e il 1552 e in cui si fanno più evidenti le ricerche del giovane Paolo sulla cultura centroitaliana.

Nel capitolo 6 ho discusso i casi di due nuclei grafici, che includono originali e copie e che presentano un legame problematico – o nessun legame – con le pitture note. Il primo nucleo è relativo a due studi per la *Cena in Emmaus*, il cui possibile rapporto con il dipinto del Louvre dello stesso soggetto – generalmente trascurato dalla critica – è rivisto sulla base di alcune copie grafiche; il secondo è un gruppo di fogli riferiti al progetto – mai realizzato – per una pala con san Giorgio, in cui ho proposto di individuare una traccia dei rapporti, menzionati dalle fonti, tra l'*équipe* Veronese-Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo.

Nell’ambito dei rapporti con Zelotti e Fasolo si colloca anche il problema delle commissioni vicentine di Paolo Veronese legate alla famiglia Porto, su cui mi sono soffermata nel capitolo 7: malgrado siano stati fissati dalla critica recente al 1552, questi incarichi si possono forse anticipare di poco, sulla base delle riflessioni su un disegno ad essi legato, e di alcuni spunti emersi da ricerche recenti.

Nel capitolo 8 ho analizzato il problema dell’influsso di Michelangelo che investe le prove veronesiane all’altezza del 1552, a partire da due disegni in cui esso emerge in maniera evidente: uno è quello per gli affreschi di un camerino in palazzo Canossa a Verona, la cui cronologia è stata recentemente avanzata dalla metà degli anni quaranta all’inizio del decennio successivo; l’altro è il chiaroscuro legato al *Sant’Antonio tentato* dipinto per il Duomo di Mantova, culmine delle sperimentazioni michelangiolesche del pittore.

Nel capitolo 9, a chiusura di queste analisi focalizzate sugli anni 1548-1552, ho ragionato sul momento – immediatamente successivo – dei soffitti dei Dieci in Palazzo Ducale, e sui rapporti con Giovanni Battista Pochino, collaboratore di questa impresa accanto a Paolo e Zelotti. Nel contesto di questi rapporti ho analizzato il problema – recentemente emerso – di un possibile viaggio a Roma di Paolo all’inizio degli anni cinquanta, e ho accennato a un’altra

questione controversa che viene avanti a partire da questo momento, e cioè quella dei rapporti con Daniele Barbaro.

Questi problemi introducono già un'altra fase del percorso di Veronese che – se alcuni chiamano ancora giovanile – è certo una giovinezza molto diversa da quella più sperimentale e complessa che si chiude con Palazzo Ducale. Poiché questa fase, che arriva fino a Maser, appare meno problematica sia sul fronte della lettura stilistica che su quello della cronologia, essa rappresenta un punto di riferimento fondamentale per provare a ricostruire il momento che sta a monte di essa. Ho quindi analizzato nelle schede anche i disegni della seconda metà degli anni cinquanta, nei quali – pur intravedendosi già alcune caratteristiche dello stile maturo del pittore – si sentono ancora gli echi della sua maniera giovanile: questi echi si sono rivelati un punto di partenza importante per analizzare i disegni degli anni precedenti.

L'apparato di schede, in totale trentaquattro, copre dunque un arco di tempo che va dagli esordi del pittore fino all'impresa di villa Barbaro: a quest'ultima è legato il problema di un nucleo di disegni poco studiati dalla letteratura recente, con cui ho voluto chiudere, in maniera problematica, la mia ricerca.

Questo limite cronologico di Maser è ripreso anche nel regesto, a cui ho scelto di dare un'impostazione ad ampio raggio, che include, oltre alle notizie direttamente riferite a Paolo, anche quelle relative ad alcuni fatti artistici verificatisi nel corso del periodo preso in esame, che appaiono rilevanti per il percorso del pittore e che ho menzionato nei vari capitoli.

Le tavole che chiudono il testo sono suddivise in tre sezioni: la prima include i disegni di Veronese da me catalogati e alcuni fogli di altre mani discussi nei vari capitoli; la seconda raggruppa i dipinti – veronesiani e non – che ho menzionato in rapporto ai disegni. Nella terza sezione ho proposto alcuni confronti salienti che illustrano le considerazioni da me avanzate nel saggio e nelle schede: una versione estesa di questi confronti si può trovare nelle presentazioni powerpoint incluse nel cd allegato alla tesi.

RINGRAZIAMENTI:

Giovanni Agosti, Alessandro Ballarin, Elisabetta Bartoli (Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques), Piero Boccardo, Marco Bologna, Claudia Caramanna, Mariarita D'Amato (Milano, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, Gabinetto dei Disegni), Emma Darbyshire (Cambridge, Fitzwilliam Museum), Francesca Del Torre (Vienna, Kunsthistorisches Museum), Sarah Ferrari, Francesco Frangi, Andreas Henning (Dresda, Staatliche Kunstsammlungen), Dagmar Korbacher (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett), Hannah Lyons (Oxford, Christ Church Picture Gallery), Sara Menato, Cristina Moro, Diane P. Naylor (Chatsworth, The Devonshire Collection), Charles Noble (Chatsworth, The Devonshire Collection), Alessandra Pattanaro, Francesco Piovan, Steffi Reh (Dresda, Staatliche Kunstsammlungen), Angela Roche (Londra, British Museum Print Room), Vittoria Romani, Xavier Salomon, Elisabetta Sinigaglia (Verona, Banco Popolare, Patrimonio Artistico), Jacqueline Thalmann (Oxford, Christ Church Picture Gallery), Mattia Vinco, Sabine Wölfel (Monaco, Staatliche Graphische Sammlung).

**LA GIOVINEZZA DI PAOLO VERONESE
STUDIATA ATTRAVERSO I DISEGNI**

1. LA GIOVINEZZA DI VERONESE NELLA STORIOGRAFIA NOVECENTESCA

La letteratura su Paolo Veronese è sterminata e – anche restringendo le indagini al solo Novecento e al solo problema della giovinezza – sarebbe impossibile oltre che superfluo passarla in rassegna in maniera completa; mi è parso tuttavia rilevante ripercorrere le tappe principali della vicenda critica di questo problema, analizzandola in rapporto agli argomenti trattati e soffermandomi sui contributi più significativi per essi. Ho condotto questa disamina a partire dagli esordi della storiografia moderna su Veronese, che ho fatto coincidere con i primi tentativi novecenteschi di sistemazione monografica della sua opera, in cui molta attenzione è conferita proprio al problema della giovinezza del pittore e degli influssi che hanno contribuito a determinarne lo stile.

La storiografia di primo Novecento

Il punto di partenza di questa fase si può individuare nei pionieristici scritti pubblicati da Detlef von Hadeln negli anni dieci del Novecento, e in particolare in un intervento in cui lo studioso ha provato a ricostruire gli esordi di Paolo in rapporto a quelli, anche più nebulosi, dell'amico e collaboratore Battista Zelotti (1526-1578) – uno dei problemi cruciali degli esordi di Paolo, che ancora attende un'indagine approfondita¹.

Fin da questi primi studi, il maggiore problema legato alla giovinezza di Veronese ruota attorno all'individuazione delle influenze che stanno dietro alla straordinaria e rapidissima evoluzione del pittore, per come essa poteva essere letta attraverso lo scarno gruppo delle opere giovanili allora note.

Ciò che emergeva da questo nucleo era soprattutto il considerevole scarto tra le prime pale d'altare – la danneggiata pala Bevilacqua Lazise², su cui lo stesso von Hadeln avanzava delle perplessità, e la pala Giustinian³, più tarda ma eseguita ancora sotto il magistero badileasco – e gli affreschi della Soranza, subito seguiti dal *Sant'Antonio tentato* per il Duomo di Mantova e

¹ HADELN 1914; si veda anche la precedente voce sul pittore nel Thieme-Becker (HADELN 1911).

² *Madonna col Bambino, i santi Giovanni Battista e Ludovico di Tolosa e due donatori*, Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 4284-1B243: olio su tela, 223 x 172 cm.

³ *Sacra famiglia con i santi Caterina e Antonio abate*, Venezia, San Francesco della Vigna: olio su tela, 313 x 190 cm.

oggi a Caen⁴, e dai soffitti per le sale del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale, prima commissione pubblica veneziana del pittore. Un simile *exploit* non trovava una spiegazione soddisfacente nell'alunnato di Paolo presso Antonio Badile (1517-1560), un pittore poco più anziano di lui e qualitativamente molto più modesto, che aveva formulato – con esiti spesso incerti – uno stile in linea con tradizione veronese, su cui si innestava un raffaellismo mediato da spunti tizianeschi. Il problema era quindi provare a capire da dove Paolo avesse ricavato gli spunti per elaborare una pittura che appariva da subito molto diversa da quella del suo maestro, e profondamente influenzata dalla maniera centroitaliana: un influsso per cui Badile non sembrava aver potuto fare da tramite.

Dopo i primi tentativi di sistemazione critica del problema da parte di von Hadeln, e a monte dei fondamentali studi di Giuseppe Fiocco, si pongono alcuni interventi – un poco trascurati dalla recente letteratura veronesiana – la cui lettura si è rivelata del più grande interesse per via dei molti spunti critici proposti, che mi pare opportuno almeno in parte riconsiderare. Oltre ad alcuni contributi di ambito anglosassone, tra cui spicca per alcune intuizioni la monografia di Osmond⁵, vanno ricordati due articoli scritti da Anna Maria Brizio nel 1926 e nel 1928 in cui – lasciando da parte l'ormai superata lettura formalista dello stile del pittore – si leggono alcune osservazioni intelligenti e non scontate in merito al problema della giovinezza di Paolo ⁶.

Nel primo dei due articoli la studiosa prende in esame le varie influenze che concorrono alla formazione del pittore, a partire da quella del manierismo romano, punto nodale della sua ricostruzione; i tramiti di questa cultura sono individuati, in maniera un poco generica, in Mantova, nella corrente raffaellesca della scuola veronese e, indirettamente, negli artisti che arrivano a Venezia da Roma fra gli anni trenta e quaranta. Maggior spazio è dato all'analisi delle implicazioni stilistiche di questo influsso romano, identificato prima di tutto con la pittura di Michelangelo e scomposto in una serie di elementi formali che troverebbero riscontro nell'opera giovanile di Paolo: il predominio dato alla figura umana e la sua maggiore astrattezza, l'uso dello scorcio e il «principio di contrapposizione delle forze», che sarebbe alla base della costruzione veronesiana di figure e composizioni. Questi elementi michelangioleschi risulterebbero palesi soprattutto in opere come gli affreschi della Soranza, la tela di Caen o i soffitti di Palazzo Ducale, nei quali si leggerebbe anche un'influsso, seppure indiretto e meno

⁴ Caen , Musée des Beaux Arts, inv. 6: olio su tela, 198,2 x 149,5 cm.

⁵ OSMOND 1927.

⁶ BRIZIO 1926; 1928.

cruciale, del Parmigianino. La cultura romana di Paolo si sostanzierebbe però anche di un altro elemento, adombrato fin dai suoi esordi ma che assumerà un rilievo sempre maggiore a partire dagli anni della maturità: questo elemento sarebbe da rintracciare in una compostezza che si collega a «quel movimento di spiriti classici, che trovò a Venezia i massimi promotori nel Sansovino, nel Palladio», e che induce Paolo ad allontanarsi gradualmente dal gigantismo michelangiolesco, abbracciando uno stile più orientato in senso classicista.

Nel successivo articolo del 1928, Anna Maria Brizio rivede in parte la sua posizione, ridimensionando l'importanza degli elementi manieristici di stampo michelangiolesco, che tornano a essere – come già per von Hadeln – «semplicemente un dato di gusto» e rileggendo Paolo come un pittore «schiettamente e squisitamente cromatico», per cui il gigantismo dei corpi diventa una scusa per fornire al pittore «larghi piani atti a favorire la stesura di zone cromatiche», e il motivo michelangiolesco del «contrappeso delle forze contrastanti [...] in Paolo diviene mezzo per raggiungere negli atteggiamenti delle sue immagini una immobilità fissa, perfettamente conseguente alla sua la visione di decoratore»⁷. In questa lettura assume grande importanza un'altra influenza, quella della pittura bresciana, individuata dalla Brizio nel cromatismo delle prime opere del pittore, che avrebbe tratto il suo gusto per i cangiantismi e le tonalità argentine dalle opere di Romanino e di Moretto che si potevano vedere a Verona, in San Giorgio in Braida, a partire dall'inizio degli anni quaranta. Un'altra prova di questa influenza si vedrebbe nella struttura dei ritratti, come avrebbero provato, in quegli stessi anni, alcuni scambi di attribuzione fra Veronese e i bresciani⁸.

Questi spunti si ritrovano, almeno in parte, nella monografia di Giuseppe Fiocco, pubblicata nello stesso anno, in cui lo studioso prova ad allargare la prospettiva sul problema degli influssi sul giovane Paolo. Il punto di partenza è ovviamente il contesto della sua città natale, collocata – non solo geograficamente – tra i due poli di Brescia e Mantova, cruciali per spiegare il definirsi dell'arte veronesiana, che secondo Fiocco avrebbe derivato il colore dalla prima e figure e spazi dalla seconda. Una delle basi del colore di Paolo andrebbe infatti rintracciata nella tradizione locale, legata a una gamma di «colori metallici e agri, di memoria mantegnesca, rimasti il grande amore dei veronesi»: cruciale in questo senso sarebbe la figura di Giovanni Caroto, importante per il giovane pittore molto più del suo maestro documentato Antonio Badile⁹. Altrettanto importante per la formazione di Veronese sarebbe l'apporto della

⁷ *Ivi*, p. 1.

⁸ Ho approfondito questo problema, in parte legato alla grafica, nel capitolo 2.

⁹ L'alunnato di Paolo presso Giovanni Caroto è menzionato da VASARI (1568, v, p. 377).

cultura bresciana, che si rifletterebbe nella pittura di Paolo «sia per la nettezza delle forme, sia per la schietta gamma, dolcemente intonata in grigio argentino» che più di ogni altra somiglia «al tono azzurrognolo di Paolo». Per illustrare questo influsso bresciano, reso possibile e amplificato dalle molte opere giunte a Verona dalla vicina città negli anni della formazione del pittore, Fiocco menziona la pala dei Santi Nazaro e Celso di Badile¹⁰, «eco per non dir plagio, di quella del Moretto in San Giorgio», da lui ritenuta l'opera migliore del pittore; un'osservazione di cui si dovrà tenere conto, soprattutto alla luce delle recenti proposte di vedere, nella pala, un esteso intervento del giovanissimo Paolo allora garzone nella bottega di Badile¹¹.

L'altro centro cruciale per la formazione di Paolo sarebbe da identificare in Mantova, attraverso cui si dipanano le decisive influenze di Raffaello e Michelangelo, fondamentali per comprendere il senso della decorazione del giovane Paolo; il suo «modo di concepire le forme e di sfruttare gli spazi» non si spiegherebbe infatti senza un influsso, seppur indiretto, della Cappella Sistina e delle Stanze, il cui modello si era diffuso nell'Italia settentrionale ad opera degli allievi del Sanzio, a partire proprio dalla vicina Mantova, dove la lingua raffaellesca era giunta «saputa e tronfia, ridotta ad accademia spedita, corpulenta, vacua e grossolana» grazie a Giulio Romano.

La declinazione giuliesca di Raffaello non sarebbe tuttavia sufficiente a spiegare il romanismo di Paolo, frutto di una maniera «più elegante, non mai brutale; amica della forza e assieme della grazia», e soprattutto non pare la fonte della straordinaria abilità del giovane Veronese nel decorare le volte, derivata piuttosto, secondo Fiocco, dall'esempio di Correggio, e più ancora da quello dei suoi eredi. Nel risalire lungo questo percorso lo studioso fa innanzitutto – e senza spostarsi da Mantova che resta, almeno geograficamente, un nodo cruciale per spiegare il romanismo di Paolo – il nome di Primaticcio, con una illuminante intuizione lasciata gradualmente cadere dalla critica successiva, e solo in anni recenti recuperata e sviluppata negli scritti di Vittoria Romani. Le figure di Primaticcio, studiate a partire dai disegni e dalle stampe, i «belli intrecci di corpi allungati [...] tutti lindi, azzimati, cortigianeschi, sdilinquiti, flessuosi: più levrieri che uomini», i «vortici di nudi» dispiegati sulle sue volte, sono letti da Fiocco come un immediato precedente per l'attività di decoratore del giovane Paolo.

¹⁰ *Madonna in gloria con i santi Antonio abate, Giovanni Battista e Biagio*, Verona, Santi Nazaro e Celso.

¹¹ Per questo problema si veda il capitolo 2.

Questo bagaglio mantovano – intendendo quindi Mantova come Primaticcio più che come Giulio, che secondo Fiocco avrebbe una profonda influenza su Paolo solo all'altezza del quadro di Caen – starebbe, secondo lo studioso, alla base del maniera veronesiana di costruire le forme, e del «meccanismo delle sue scene», così come la cultura bresciana e la tradizione veronese servirebbero a spiegare il suo uso del colore; in questo quadro un ruolo importante è riservato anche a Parmigianino¹².

Dal punto di vista delle opere, nella monografia di Fiocco la giovinezza di Paolo si arricchisce di un'importante gruppo di dipinti, che godrà di fortuna alterna nelle successive trattazioni del problema: si tratta dei due teleri con la *Presentazione di Gesù al Tempio* e l'*Unzione di David*¹³ – precedentemente attribuiti a Paolo Farinati e restituiti a Veronese dallo studioso, riferendoli al momento del soffitto delle Udienze – e di una composizione perduta, una *Resurrezione di Lazzaro*, nota attraverso una grande copia oggi nelle collezioni degli Uffizi¹⁴; a queste tele si aggiunge il *Cristo tra i dottori* del Prado¹⁵, collocata ancora dentro la giovinezza, ma intravedendovi già le caratteristiche delle opere più mature.

La mostra del 1939 e il problema del manierismo a Venezia

Un'importante occasione di bilancio di questi primi studi, e di verifica di essi sulle opere, si ha in occasione della mostra monografica tenutasi a Venezia nel 1939 e curata da Rodolfo Pallucchini, in cui la prima attività di Paolo è rappresentata dalle due pale giovanili – Bevilacqua Lazise e Giustinian – e da otto frammenti degli affreschi della Soranza¹⁶. Oltre al catalogo, che esce con l'apertura della mostra in primavera, vedrà la luce in quest'occasione una nuova monografia sul pittore, concepita da Pallucchini sulla base dell'immagine di

¹² All'uscita della monografia di Fiocco, Anna Maria Brizio ne scrive una recensione in cui loda lo studio delle origini artistiche del Veronese come la parte migliore del libro, soprattutto per quanto riguarda l'importanza accordata dallo studioso all'influsso emiliano di Parmigianino e di Primaticcio a fronte di quello di Giulio Romano, ricordando – riferendosi a Ridolfi – che «già gli antichi critici accorti avevano richiamato l'attenzione sullo studio che il Caliarì aveva dedicato al Parmigianino e s'erano dimanticali Romano» (BRIZIO 1929). Al contrario del riferimento a Parmigianino, che avrà grande fortuna nella letteratura veronesiana, il richiamo a Primaticcio sarà ripreso solo sporadicamente e in maniera poco approfondita dalla critica; il recupero di una lettura degli esiti del giovane Veronese in parallelo allo stile del pittore bolognese si deve, in anni recenti, agli studi di Vittoria Romani, come avrò modo di spiegare più avanti.

¹³ Dresda, Gemäldegalerie, inv. 233: olio su tela, 186 x 417 cm; Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 40: olio su tela, 173 x 365 cm.

¹⁴ Firenze, Galleria degli Uffizi (in deposito al Museo della natura morta di Poggio a Caiano), inv. 540: olio su tela, 187 x 358 cm. Per una discussione più ampia del problema di queste tele si veda il capitolo 5.

¹⁵ Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P 00491: olio su tela, 236 x 430 cm. Al problema di questo telero è dedicato il capitolo 2.

¹⁶ *Mostra di Paolo Veronese* (Venezia, Ca' Giustinian, 25 aprile – 4 novembre 1939).

Veronese che era scaturita dalla mostra, in cui è messa in luce la prodigiosa facoltà di sintesi incessante e continua esercitata dal giovane Veronese «su di un materiale ricchissimo e straordinariamente vario di cultura figurativa», da cui Paolo attinge per la sua formazione.

Lo studioso concorda sulla lettura di questo problema proposta da Fiocco, per cui Paolo sarebbe entrato in contatto con la grande maniera romana, sia quella post-raffaellesca di Giulio Romano, sia quella michelangiolesca, attraverso il vivace clima veronese, che per la vicinanza con Mantova era predisposto ad assorbire le novità provenienti dall'Italia centrale; viene ribadita anche l'importanza, per la formazione del pittore, della pittura emiliana di matrice correggesca, che Paolo studia a partire dall'interpretazione in chiave manierista offerta da Parmigianino e da Primaticcio. Questo manierismo sarà gradualmente risolto in forme più classiche, una tendenza che è presente fin dalle prime prove di Paolo e «il cui inventore, Raffaello, era già nei cuori di tanti pittori veronesi»¹⁷. Alla verifica sulle opere, Pallucchini nota come il nodo più problematico sia lo scarto «davvero sorprendente» che separa la «scolastica» pala Bevilacqua dagli affreschi della Soranza – a cui aggiunge, ma con un «forse», la pala Giustinian¹⁸ – e prova a spiegarlo proprio attraverso l'incontro, intercorso tra le due prove, con l'opera di Parmigianino e di Giulio Romano.

In occasione della mostra, la rivista «Emporium» dedica un intero numero a Veronese: in esso appare un nuovo articolo di Anna Maria Brizio, di certo il più interessante della serie dedicata dalla studiosa ai problemi legati alla giovinezza di Paolo, il cui punto di partenza è il breve resoconto che della vita di Paolo dà il Vasari del 1568¹⁹. La studiosa evidenzia l'intelligenza critica dimostrata da Vasari nel legare la vicenda del giovane Veronese a Michele Sanmicheli e a tutta una cerchia di pittori-decoratori veronesi attivi nei cantieri dell'architetto, e negli anni successivi anche in quelli di Palladio²⁰. Questo accostamento si rivelerebbe cruciale per spiegare il classicismo presente nell'opera di Paolo fin dai suoi esordi, e darebbe nuova

¹⁷ PALLUCCHINI 1940, p. 5.

¹⁸ In quel «forse», più avanti precisato dallo studioso («accanto alla decorazione della Soranza, in cui interessi spaziali erano venuti a collimare con l'accettazione di alcuni principi dell'estetica maniersitica emiliana e mantovana, può destare sorpresa l'atteggiamento conformista assunto da Paolo nella pala destinata a Venezia: *ivi*, p. 8) c'è tutta la perplessità che ha sempre incontrato la critica a collocare queste due commissioni alla stessa data; per questo problema rimando ai capitoli 2 e 3.

¹⁹ BRIZIO 1939. Queste idee saranno riprese da Anna Maria Brizio in un contributo del 1960, in cui la studiosa le approfondisce in rapporto alle architetture raffigurate nei dipinti del pittore (BRIZIO 1960).

²⁰ Malgrado il pittore aretino riportasse la notizia di un alunnato del giovane Paolo presso Giovanni Caroto, nell'opera vasariana la biografia di Paolo non è presentata nell'ambito del profilo di questo pittore, tracciato brevemente – insieme a quello di altri veronesi – nella *Vita* di Fra' Giocondo, bensì in quello della *Vita* di Michele Sanmicheli, insieme a quelle di altri pittori-decoratori veronesi attivi nei cantieri dell'architetto – Domenico Brusaporzi, Bernardino India, Eliodoro Forbicini, Giovanni Battista Zelotti – molti dei quali lavoreranno anche nei cantieri palladiani (VASARI 1568, v, pp. 377-379).

rilevanza al Sanmicheli come plausibile *trait d'union* con i fatti centroitaliani, offrendo una nuova interpretazione del «romanismo» di Paolo, che secondo la Brizio non scompare insieme alle esasperazioni manieriste del suo primo decennio di lavoro, ma si trasforma nel classicismo degli anni della maturità. Sulla base di queste considerazioni, la studiosa ridimensiona la questione degli influssi bresciani, che sarà, a partire da questo momento e fino a tempi molto recenti, gradualmente lasciata cadere nella letteratura veronesiana.

Questo intervento di Anna Maria Brizio è poco citato dalla storiografia successiva, anche se mi pare che i debiti nei suoi confronti non siano da sottovalutare: a partire forse dalla stessa monografia di Pallucchini del 1940 che – pur ricalcando in gran parte l'introduzione del suo catalogo dell'anno precedente – significativamente correggeva la tesi sull'influenza bresciana, che passava da «non trascurabile» a «del tutto marginale» e limitata a certe impaginazioni ritrattistiche; per cui non è da escludere che tra le due versioni lo studioso avesse meditato sulle idee della Brizio. Il problema del ruolo di Sanmicheli nella formazione di Paolo sarà in seguito sviluppato, come avrò modo di illustrare meglio, negli scritti di Licisco Magagnato e di Sergio Marinelli, che riconsidereranno la giovinezza veronesiana nella sua stretta connessione con l'ambiente dell'architetto e dei frescantì veronesi, in linea con quanto suggerito dall'impostazione vasariana.

Nello stesso articolo Anna Maria Brizio aveva provato anche a fare il punto su un altro problema cruciale, quello degli influssi parmigianeschi sul giovane Paolo. In questo contesto la studiosa ha anche il merito di aver portato all'attenzione della critica un quadro fino ad allora trascurato, la *Conversione della Maddalena* della National Gallery di Londra²¹, che ella ritiene «il primo anello di una serie che conduce all'*Unzione di David*», facendone il punto di partenza del momento emiliano di Paolo. Questo momento sarà gradualmente assorbito in un progressivo ampliamento delle forme che porterà al quadro con il *Sant'Antonio tentato* e all'abbandono delle eleganze e delle figure allungate alla Parmigianino; proprio su queste riflessioni si chiude l'articolo, con un invito ad approfondire la questione del manierismo a Venezia.²²

L'invito della Brizio sarà accolto da alcuni studi degli anni successivi, che apriranno una stagione della critica dedicata a questo problema – nel cui contesto si inseriranno anche le

²¹ Londra, National Gallery, inv. NG 931: olio su tela, 117,5 x 163,5 cm.

²² «Tanto si è parlato di manierismo e di apporti manieristici fra i pittori veneziani, che si sente ormai il bisogno di riferimenti più precisi nei riguardi degli artisti influenzanti e di definizioni più stringenti nella cronologia» (BRIZIO 1939, p. 10).

riflessioni sulla giovinezza di Veronese – e che culmineranno nella mostra *Da Tiziano a El Greco* del 1981.²³

A porre le basi della discussione attorno a questo problema è un corso tenuto da Luigi Coletti nel 1940 all'Università di Pisa²⁴, in cui per la prima volta si fa il punto sulla trasformazione occorsa alla cultura artistica veneziana sulla base degli apporti provenienti dall'Italia centrale a partire dal terzo decennio del Cinquecento. La prima fase di questa trasformazione, inaugurata nella pittura di Pordenone, è fatta concludere dallo studioso con Dosso, Romanino e alcuni pittori veronesi della generazione precedente quella di Paolo, mettendo già in luce il particolare legame della città con Mantova, «testa di ponte transpadana del più accentuato manierismo romano». Le due fasi successive individuate da Coletti diventeranno canoniche nella storia critica del manierismo a Venezia: la seconda corrisponde all'arrivo in laguna di Francesco Salviati e Giorgio Vasari negli anni a cavallo fra quarto e quinto decennio; mentre la terza – che tocca Venezia nel sesto decennio – riguarda direttamente Paolo, che intorno alla metà degli anni cinquanta introduce a Palazzo Ducale, e subito dopo a San Sebastiano, una nuova pittura influenzata della maniera romana ed emiliana; questa terza ondata di manierismo coinvolgerà, per diverse vie, anche Tintoretto, Jacopo Bassano, Schiavone e i «romanisti» Battista Franco e Giovanni Battista Ponchino.

Questa lettura in chiave manierista di Veronese incontra inizialmente qualche obiezione: *in primis* quella di Roberto Longhi, che nel *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* sembra liquidare in fretta il problema, estendendo anche a Paolo – «uno dei grandi pittori del mondo» – la nota antipatia per l'applicazione della categoria del manierismo ai veneziani, che gli aveva ispirato la celebre bordata contro il Tintoretto «praticon de man», che Longhi sentiva irrimediabilmente lontano dai tormenti dei «veri» manieristi – come il Pontormo, il Rosso o il Parmigianino – e dalla crisi di Tiziano nei primi anni quaranta. Malgrado ciò, egli ammette che si veda, nell'arte veronesiana, qualcosa che «se non è manierismo, non manca di esser segno di tempi manieristici», e che è per il pittore il punto di partenza per le «torsioni» e gli «svincoli» dei disegni, per i «gesti più astrusi e stravolti» poi riassorbiti e «naturalmente immessi entro le scale, scroscianti ad infinitum, dell'invenzione tonale»²⁵.

²³ *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia. 1540-1590* (Venezia, Palazzo Ducale, settembre - dicembre 1981).

²⁴ Le dispense del corso sono raccolte in COLETTI 1941.

²⁵ «Lo stesso comodo schema mentale che serviva ai monatti tedeschi della storia dell'arte per buttare sulla carretta il corpo 'serpentinato' del Tintoretto, si è provato a bussare alla porta del Veronese. Ma il Veronese era fuori» (LONGHI 1946, pp. 30-31).

In realtà, malgrado le perplessità longhiane, Veronese entrerà a pieno titolo nelle successive trattazioni del problema del manierismo a Venezia, e a partire da questo momento non vi è scritto sull'argomento che non includa la questione della giovinezza del pittore. Un punto di riferimento resta il volume di Rodolfo Pallucchini sulla giovinezza di un altro veneto, il Tintoretto²⁶, in cui l'indagine sulla prima attività del pittore è preceduta da una approfondita analisi di questo problema, con affondi critici sulle singole personalità dei pittori coinvolti nella «crisi manieristica» che investe la cultura artistica lagunare tra quarto e quinto decennio: tra questi vi è spazio per un profilo di Veronese che riprende quello già tracciato nella monografia di dieci anni prima, leggendo il manierismo del pittore nel contesto degli influssi mantovani ed emiliani, tra Giulio, Parmigianino e Primaticcio, ma notando anche i debiti michelangioteschi a partire dalla pala con il *Sant'Antonio tentato*.

Di questi studi è fatto un importante bilancio nella già menzionata mostra *Da Tiziano a El Greco* tenutasi a Venezia, a Palazzo Ducale, nell'autunno del 1981; nell'introduzione al catalogo, Rodolfo Pallucchini riprende la lettura del problema già proposta nella *Giovinezza del Tintoretto* anche in merito a al manierismo di Paolo²⁷. Gli apparati dedicati a Veronese nel catalogo della mostra – in cui sono esposti, a testimoniare il momento della giovinezza di Paolo, alcuni dipinti dei primi anni cinquanta – sono curati da Terisio Pignatti, che aveva compilato nel 1976 il primo catalogo ragionato dell'opera del pittore, offrendo una risistemazione della sua attività che, pur non presentando significative discordanze rispetto alla ricostruzione generalmente accolta dalla critica, si pone come uno strumento imprescindibile per gli studi successivi²⁸.

Tra gli interventi più specificamente dedicati a Veronese che, nell'ambito di questa stagione di studi, ribadiscono la posizione di centralità della questione manieristica nella sua formazione e anche oltre, appare particolarmente interessante un articolo scritto da Alessandro Ballarin nel 1968, in cui lo studioso rilegge l'opera tarda di Veronese proprio alla luce delle sperimentazioni giovanili del pittore: «la capacità di intendere le licenze dell'ultimo Veronese è condizionata da una lettura di tutto il Veronese, nella quale sempre più conta l'incidenza formativa del manierismo, da una lettura dunque dove l'accento batte non tanto sulle doti di narratore naturalista quasi istintivo, quanto sull'assillo dei problemi formali, sulla struttura intellettuale, e sulla complessità del suo mondo spirituale, di un'agilità e sottigliezza

²⁶ PALLUCCHINI 1950.

²⁷ PALLUCCHINI 1981.

²⁸ PIGNATTI 1976; tra le novità proposte nella monografia vanno almeno ricordate due telette, al tempo in collezione privata londinese, parte di una serie con le *Storie di Ester* oggi riunita a Castelvecchio (*ivi*, nn. 152-153).

che la meditazione continua sui problemi dello stile radicalizza in inquietudine e in tensione interiore»²⁹.

Questa interpretazione degli esordi di Paolo come quelli di un giovane inquieto, che si arrovella senza sosta sui problemi dello stile, lascia spazio per immaginare – pur senza ricadere nel romanticismo retrivo di ovvi quanto fuorvianti *cliché* – un pittore molto distante dalle solite descrizioni di calma olimpica e classicità che hanno a lungo accompagnato la lettura di Veronese nella critica e nell'immaginario comune³⁰; e dispiace che quasi nessuno si sia avventurato in un tentativo di ripensare la personalità di Paolo alla luce di queste considerazioni, cercandone le implicazioni nella sua pittura.

Studi sulla grafica veronesiana

L'importanza del manierismo per l'attività giovanile del pittore sarà ribadita da Ballarin, applicandola al problema della grafica, nella sua recensione alla mostra di disegni veronesi curata da Terence Mullaly nel 1971³¹. In quest'occasione lo studioso riflette – a partire dalla discussione di alcune scelte espositive, soprattutto sul fronte di presenze ed esclusioni – su varie prove grafiche veronesiane, tracciando un abbozzo del catalogo giovanile di Paolo, che sarà alla base di molte riflessioni critiche degli anni a venire, e provando a chiarire attraverso di esso il problema dell'innesto della maniera centroitaliana a Verona e degli esordi di Paolo in questo contesto. A tale scopo Ballarin si concentra sull'inizio del sesto decennio, quand'è documentato il primo contatto diretto di Paolo con Mantova in occasione della commissione di quattro pale per gli altari del duomo della città, condivisa con Domenico Brusaporzi, Paolo Farinati e Battista del Moro e portata a termine con certezza entro il 1552. A questa congiuntura Verona-Mantova dell'anno 1552 Ballarin àncora una sequenza di disegni che comincia con lo studio di Chatsworth per la pala Bevilacqua Lazise – da lui restituito a Veronese e riferito alla fine degli anni quaranta (cat. 4) – e si chiude con lo studio del Louvre

²⁹ BALLARIN 1965, pp. 71-72.

³⁰ Di una banalizzazione dell'immagine di Veronese si lamentava già Pallucchini: «Mentre per alcuni l'arte del Veronese è apparsa una sontuosa documentazione illustrativa del fastoso Cinquecento veneziano, altri, indotti da pregiudizi psicologici, hanno creduto di rimproverare all'artista una cosiddetta mancanza di sentimento o peggio ancora di dramma, e, per lo stesso motivo, hanno bruciato incenso al Tintoretto [...]» (PALLUCCHINI 1940, p. 3). Una visione più tormentata di Veronese pare aver affascinato, e non è un caso, solo Giovanni Testori che – proprio nella recensione a questa mostra – aveva accarezzato l'idea di «far scendere dal piedistallo la gran statua, imperturbabile e solenne, di Paolo, per vedere se, dentro, non grondasse anch'essa di qualche lagrima; di qualche dolore; di qualche tema; e di qualche sconfitta» (TESTORI 1988).

³¹ *Disegni veronesi* 1971.

per la pala di Mantova (cat. 13)³², ponendo le basi per la futura comprensione del versante grafico di questo momento. Ad esso lo studioso riferisce anche i già citati teleri con la *Presentazione di Gesù al Tempio* e *l'Unzione di David* che, dopo i primi interventi di Fiocco e Anna Maria Brizio erano stati trascurati dalla storiografia veronesiana malgrado la loro pertinenza a questo momento cruciale della giovinezza del pittore, proprio in rapporto al problema degli influssi manieristici. Alcune delle proposte avanzate da Ballarin – che includevano, oltre ai fogli menzionati, anche le due *Cene in Emmaus* di Chatsworth e Berlino (cat. 10 e 11) e alcuni disegni, un autografo e tre copie, legati al progetto per una pala con San Giorgio (cat. 14) – saranno accolte dalla critica; mentre ad altre non è stata attribuita, a mio parere, l'attenzione che meritavano, e non hanno trovato seguito nella letteratura successiva³³.

L'articolo di Ballarin si collocava in apertura di una nuova stagione di ricerche, in cui il crescente interesse rivolto alla grafica coinvolge anche gli studi su Veronese, portando a un consistente incremento del suo catalogo di disegnatore, che si arricchisce di nuove scoperte e riflessioni. I precedenti per lo studio di questo aspetto della produzione di Paolo si rintracciano ancora un volta negli studi di Detlev von Hadeln che nel 1911, nella voce biografica del pittore sul Thieme-Becker, per la prima volta aveva cercato di raggruppare i disegni noti di Paolo, isolando quelli autografi da quelli a lui erroneamente attribuiti³⁴; questa prima traccia per Paolo disegnatore era stata approfondita dallo studioso in un articolo di pochi anni successivo, e ulteriormente sviluppata nel *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*³⁵. Da questi primi studi, a cui va aggiunto un articolo di Tancred Borenius del 1921 incentrato sui disegni a penna, emerge un profilo di Paolo disegnatore che è prima di tutto legato proprio a questa tipologia di fogli, in cui il pittore studia attraverso rapidi schizzi a penna figure e composizioni, e che rappresentano l'aspetto peculiare della sua produzione grafica. Ad essi si aggiungevano un gruppo di disegni a chiaroscuro, che tuttavia non includeva ancora esemplari riferibili alla giovinezza, e pochi fogli a matita, anch'essi ascrivibili alla maturità del pittore.

Un primo bilancio di questi studi è tentato da Hans and Erika Tietze nei *Drawings of the Venetian Painters* del 1944, in cui prevale una preoccupazione attributiva e tipologica,

³² ROSAND 1966.

³³ Mi riferisco in particolare alla proposta avanzata dallo studioso di attribuire a Veronese lo splendido *Foglio di studi* da lui riscoperto nella collezione del Christ Church di Oxford (cat. 7), successivamente «declassato» ad un ambito zelottiano, per il quale mi pare invece che la proposta di Ballarin vada seriamente rivalutata (si veda a questo proposito il capitolo 5).

³⁴ HADELN 1911, in particolare p. 397.

³⁵ HADELN 1925; 1926.

mettendo in secondo piano l'analisi dell'evoluzione dello stile grafico di Paolo, che pare ai due studiosi poco soggetto a cambiamenti lungo l'arco della sua attività ed è letto attraverso una generica influenza parmigianinesca, evidente nei «Paolo's slender nudes and the slanting draperies», così come nel «gliding, continuous character of the strokes»³⁶. Su queste basi i Tietze mettono in dubbio o escludono dal catalogo veronesiano alcuni fogli giovanili oggi unanimemente ritenuti autografi, come il disegno di Chatsworth per la pala Bevilacqua, le *Cene in Emmaus* di Chatsworth e Berlino e lo studio del Louvre preparatorio per il ritratto di *Iseppo da Porto* (cat. 8) proposti come lavori di bottega o come opera di pittori vicini a Paolo, in particolare Battista Zelotti e Antonio Fasolo.

Tali esclusioni dipendono principalmente dall'idea di Paolo disegnatore che emerge da questa prima stagione di studi, e che appare molto diversa da quella odierna: fino ad allora non si conosceva infatti quasi nessun disegno ancorabile con certezza alla giovinezza del pittore – almeno per come la intendiamo oggi; mancavano inoltre gran parte dei disegni a matita, che hanno cominciato a essere conosciuti a partire dagli anni settanta, in occasione della comparsa sul mercato di fogli della collezione Sagredo, che raccoglieva molti esemplari veronesiani di questa tipologia³⁷.

³⁶ TIETZE, TIETZE-CONRAT 1944, pp. 334-352.

³⁷ La collezione Sagredo fu avviata, sul fronte dei dipinti, dal doge Nicolò Sagredo (1606-1676) a partire dalla metà del Seicento, e alla sua morte passò al fratello Stefano (1620-1685) e successivamente al nipote Zaccaria (1654-1729), a cui si deve l'acquisizione di gran parte dei disegni, che fecero della collezione una delle più significative raccolte grafiche nell'Italia del Settecento (per Zaccaria Sagredo collezionista di disegni si veda la voce a lui dedicata da Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ in *Il Disegno* 1992, pp. 114-116). Un importante nucleo della raccolta era costituito dai disegni veronesiani, acquistati da Zaccaria poco dopo il 1681 direttamente dal nipote di Paolo, Giuseppe Caliarì, ultimo discendente della famiglia: secondo l'inventario dei beni di quest'ultimo, il fondo grafico della bottega ammontava, alla sua morte, a circa millecinquecento fogli tra gli originali di Paolo e i fogli degli allievi, senza distinguere tra gli uni e gli altri. Un analogo acquisto dell'intero fondo di una bottega – quella bassanesca – era stato effettuato, circa trent'anni prima, dallo stesso Nicolò (un riepilogo sulla storia della collezione si legge in GOTTARDO 2005). Non si sa quando la collezione Sagredo abbia iniziato a essere dispersa; ancora nel 1743 Algarotti aveva cercato invano di acquistarla per l'elettore di Sassonia, quindi si presume che a queste date fosse ancora in gran parte integra; secondo quanto riportato da Roger REARICK (1995, p. 141, nota 5) alcuni disegni furono venduti dagli stessi Sagredo e finirono nelle collezioni di Peter Lely (1618-1680), Jonathan Richardson (1665-1745) e del genovese Jacopo Durazzo (1717-1794). La dispersione cominciò forse all'inizio dell'Ottocento, quando il conte Carrara acquistò due album con disegni di Palma il Giovane; mentre è frutto di una confusione – originata da Nicola Ivanoff e a lungo tramandata nella storiografia – la supposizione che alcuni fogli fossero stati acquistati dalla famiglia romana dei Borghese (questo fraintendimento è stato recentemente chiarito da Ketty Gottardo: *ivi*, pp. 248-249). Un nucleo di disegni Sagredo è apparso in una vendita a Lione nel 1919: una consistente porzione di questo nucleo è stata acquistata da Hubert de Marignane, mentre altri gruppi minori di fogli sono finiti in varie collezioni lionesi. È da tre di queste raccolte che, periodicamente nel corso del Novecento, sono ricomparsi sul mercato un centinaio di fogli Sagredo, molti dei quali riferibili a Veronese e alla sua bottega. Un primo nucleo di questi disegni veronesiani è stato messo all'asta nel 1970 (Londra, Sotheby's, 25 luglio 1970): esso include anche alcuni disegni giovanili come lo studio a matita per il *Cristo tra i dottori* (cat. 2) e gli studi per uno degli apostoli di Montagnana del British Museum (cat. 9 e 4). Tra il 1982 e il 1983 il Louvre acquista altri quattordici disegni, tra cui i due per la *Cena* della Sabauda (cat. 19 e 20), e un foglio a penna giovanile per San Sebastiano (cat. 19). Altri fogli sono venduti a Monaco nel 1993, tra cui il foglio preparatorio per *San Marco che incorona le Virtù teologiche* (cat. 16); più recentemente è riapparso sul

Quest'idea comincia a cambiare a partire dagli anni sessanta, quando il catalogo dei disegni giovanili si arricchisce di nuove importanti scoperte; oltre alle già citate proposte di Ballarin, va ricordato il chiaroscuro del Louvre con il *Sant'Antonio tentato*³⁸; il disegno di Amburgo preparatorio per la *Fama* della Soranza (cat. 5)³⁹; i due fogli di Berlino e Parigi preparatori per i soffitti di San Sebastiano, che forniscono un importante punto di riferimento sicuro per questa tipologia di schizzi a penna nella giovinezza; e il disegno degli Uffizi con *San Giorgio e il drago* (cat. 15) riconosciuto da Rearick come parte del progetto per la pala con San Giorgio reso noto nell'articolo da Ballarin pochi anni prima⁴⁰. Inoltre emerge in questo momento la nota questione della possibile pertinenza del *Cristo tra i dottori* del Prado alla primissima giovinezza di Paolo, di cui dirò meglio più avanti; esso coinvolgerà la grafica a partire dal 1971, quando David Rosand pubblica come giovanile un foglio a penna preparatorio per la tela – già noto ma riferito con essa a un momento successivo dell'attività del pittore (cat. 1)⁴¹ – e Richard Cocke rende noto un disegno a matita, da poco comparso sul mercato, in cui è studiata una figura del dipinto (cat. 2)⁴².

Come già accennato, queste scoperte confluiranno nel *catalogue raisonné* pubblicato da Richard Cocke nel 1984, che rimane ad oggi l'unico tentativo di riordinare l'intero *corpus* grafico del pittore e – malgrado una certa macchinosità nell'impostazione e alcune tesi non sempre convincenti – rimane un punto di riferimento imprescindibile per gli studi sull'argomento⁴³.

mercato un altro foglio giovanile con provenienza Sagredo, preparatorio per l'*Unzione di David* di Vienna (cat. 9). Per una descrizione delle caratteristiche degli album e dei fogli Sagredo – montature, iscrizioni, numerazione dell'inventario – si veda REARICK 1995, a cui si rimanda anche per una bibliografia più generale sull'argomento (*ivi*, p. 141, nota 3).

³⁸ ROSAND 1966.

³⁹ COCKE 1973.

⁴⁰ REARICK 1976a, pp. 157-159.

⁴¹ TIETZE 1940.

⁴² ROSAND 1971; COCKE 1971.

⁴³ COCKE 1984. Nell'impostazione delle sezioni del catalogo l'autore segue criteri diversi, che creano qualche difficoltà di orientamento al suo interno: dopo un primo capitolo pensato su basi cronologiche e dedicato agli «early drawings», Cocke introduce una sezione sui chiaroscuri – a sua volta divisa per soggetti – che copre tutto l'arco dell'attività del pittore; seguono due capitoli sugli anni della maturità e sui disegni tardi, intervallati da uno dedicato ai fogli per Palazzo Ducale; anche i disegni attribuiti si trovano in una sezione separata. Sul fronte delle proposte avanzate dallo studioso, alcune appaiono un poco azzardate, come quella di provare a ricostruire un catalogo di Alvise dal Friso, nipote e allievo di Paolo, a partire da opere generalmente ascritte giovinezza del maestro (per questo problema si veda il capitolo 5, nota 49).

A partire da questo momento, e anche in virtù di alcune discussioni nate nell'ambito degli studi sulla grafica, le ricerche sulla giovinezza veronesiana si focalizzano sui primi esordi del pittore, e in particolare sul problema di due dipinti, la pala Bevilacqua Lazise e il *Cristo tra i dottori*, messi in relazione dalla critica a partire dalla scoperta, su quest'ultimo, di un'iscrizione con la data MDXLVIII, resa nota nel 1960 da Michael Levey, che la interpretava come un riferimento alla data del dipinto: una proposta che aveva creato reazioni molto discordanti tra gli studiosi⁴⁴.

Uno dei maggiori problemi nell'accettare questa data stava nella difficoltà – sul fronte stilistico – di immaginare questo dipinto alla stessa altezza cronologica della pala Bevilacqua Lazise, che una lunga tradizione storiografica legava proprio al 1548: un'incompatibilità che sembrava doversi estendere anche ai disegni preparatori per i due dipinti. Richard Cocke, che aveva accolto la data 1548 per il telero del Prado aveva risolto questo problema negando, per la pala, non solo la datazione precoce ma anche la stessa autografia veronesiana, proponendo per essa un'attribuzione ad Alvise dal Friso (1544-1609) – nipote e allievo di Paolo – e una data dentro agli anni settanta⁴⁵. Su questo argomento aveva scritto anche Diana Gisolfi Pechukas⁴⁶ che, pur partendo dal medesimo assunto dell'incompatibilità tra le due tele, era giunta tuttavia a conclusioni completamente diverse da quelle proposte da Cocke. La riflessione sulle due opere e sui loro studi preparatori era inserita dalla studiosa nel contesto di un tentativo di ricostruzione della giovinezza di Paolo a partire da due bozzetti a olio, oggi al Louvre e agli Uffizi, che in passato erano stati ritenuti dei *d'après*, ma che erano stati più recentemente ricondotti a Veronese, interpretandoli come studi preparatori per quelle che Ridolfi descrive come prime opere della giovinezza di Paolo: la perduta *Resurrezione della figlia di Giairo* dipinta per la cappella Avanzi in San Bernardino a Verona – generalmente associata alla data 1546 del suo *pendant*, siglato e datato da Antonio Badile – e, appunto, la già menzionata pala Bevilacqua Lazise⁴⁷. La vicinanza stilistica tra il bozzetto degli Uffizi e quello del Louvre avvalorava, secondo la studiosa, la data 1548 per la pala, che imponeva di immaginare per il

⁴⁴ LEVEY 1960. Per questo problema si veda il capitolo 2.

⁴⁵ COCKE 1971; 1984, pp. 341-343.

⁴⁶ GISOLFI PECHUKAS 1982: questo articolo era basato, come precisato dalla stessa studiosa, sui capitoli centrali della sua tesi di dottorato sulla giovinezza di Veronese (Università di Chicago, 1976), che non ho tuttavia avuto modo di consultare.

⁴⁷ Per i due bozzetti (Parigi, Musée du Louvre, inv. 141: olio su carta montato su tela, 42 x 37 cm; Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1316: olio su carta montato su tela, 50 x 36 cm) si veda, da ultimo, ZAMPERINI in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 40-41, n. 1.2; 44-45, n. 1.4, con bibliografia precedente.

Cristo tra i dottori del Prado una datazione più avanzata, – interpretando l’iscrizione visibile oggi come una contraffazione di quella originaria.

A prescindere dalla validità delle conclusioni a cui giunge la studiosa – non del tutto convincenti, ma condivise ancora oggi, nella sostanza, da molti studiosi – appare interessante il rilievo da lei conferito ai due bozzetti, fino ad allora trascurati dalla critica, che si sono rivelati cruciali per verificare l’impostazione critica su queste due commissioni su documenti autografi e ben conservati; tanto più che la corrispondenza quasi puntuale del bozzetto per la pala Bevilacqua con il disegno preparatorio di Chatsworth – con cui esso presenta molte più somiglianze che con la pala stessa – ha offerto un utile supporto anche per confermare l’autografia di quest’ultimo.⁴⁸

Un confronto tra le testimonianze del progetto per la pala era stato possibile in quegli anni grazie alla compresenza delle tre opere alla mostra *Palladio e Verona* del 1980, in occasione della quale si era potuto fare il punto sulla giovinezza di Veronese in rapporto all’ambiente artistico veronese in cui l’artista si era formato. In quest’occasione Licisco Magagnato aveva proposto di aggiungere alla ricostruzione di questo momento iniziale dell’attività veronesiana – ancora dentro gli anni quaranta – gli affreschi di un camerino in palazzo Canossa a Verona, interpretati dallo studioso come l’esordio di Paolo come decoratore e datati intorno al 1546: questa proposta – che verrà in seguito estesa al camerino adiacente, che presenta una decorazione simile – condizionerà a lungo la lettura di questo momento, soprattutto in merito a una data così precoce, rimasta indiscussa fino alle recenti mostre veronesiane del 2014.

Riflessioni su Paolo decoratore

Questa proposta si inseriva nel contesto di una ricostruzione della giovinezza di Paolo in rapporto ai percorsi dei pittori-decoratori veronesi attivi negli anni quaranta e cinquanta del Cinquecento nei cantieri di Michele Sanmicheli e di Andrea Palladio; in un suo intervento nel catalogo, Sergio Marinelli analizza il *milieu* artistico sviluppatosi a Verona in quegli anni, ponendo l’accento sull’importanza di Giulio Romano, amico e protetto del vescovo della città, Gian Matteo Giberti, che nel 1534 gli aveva commissionato i cartoni per la decorazione a fresco dell’abside del duomo, poi realizzati da un pittore locale, Francesco Torbido (1482-1561) questi affreschi avrebbero influenzato più di una generazione di pittori, tra cui spesso è

⁴⁸ Su questa base la studiosa dubita anche, almeno parzialmente, dell’autografia della pala stessa: si veda il capitolo 3.

stato incluso lo stesso Paolo⁴⁹. A favorire la diffusione di questo gusto avrebbe contribuito anche la presenza a Verona della *Perla* di Raffaello, ritenuta, al tempo del contributo di Marinelli, un'opera di Giulio; la tela era stata commissionata da Ludovico di Canossa, e costituiva l'attrazione di spicco del suo palazzo veronese, dove molti artisti veronesi e non – tra cui lo stesso Paolo – l'avevano vista e copiata⁵⁰. Lo studioso ribadisce anche l'importanza dell'influenza di Parmigianino – già menzionata da Ridolfi a proposito di Paolo che, emancipatosi dalla bottega di Badile, si sarebbe esercitato sui disegni del pittore emiliano⁵¹ – estendendola anche ad altri veronesi: un'influenza resa possibile dalla presenza in città di un rilevante nucleo grafico di Parmigianino, che diede verosimilmente modo a molti artisti di studiarne direttamente lo stile⁵². In aggiunta a queste circostanze, fondamentali per spiegare l'influsso centroitaliano su questa stagione della cultura veronese, Marinelli accennava alla questione – «interessante anche se difficile da valutare» – della passaggio di Taddeo Zuccaro a Verona, al seguito di Guidubaldo da Montefeltro, all'inizio del sesto decennio, un problema risollevato almeno in parte dalla critica recente⁵³. Sulla base di questi spunti, matura a Verona un rapporto sempre più profondo e problematico tra l'architettura e la decorazione, pittorica e a stucco, che ha i suoi protagonisti in alcuni artisti della generazione di Veronese – o, più raramente, di quella precedente – molti dei quali si ritrovano al lavoro con lui in alcuni cantieri sanmicheliani e palladiani dei primi anni cinquanta: è il caso, tra gli altri, di Battista Zelotti, Bartolomeo Ridolfi (?-1572), Battista Del Moro (1514-1573) e Bernardino India (1528-1590)⁵⁴.

⁴⁹ Gli affreschi del Torbido, e soprattutto il dettaglio degli angeli in volo, sono stati più volte indicati come il precedente per la figura della Fama visibile in uno degli affreschi della Soranza (si veda, da ultimo, GISOLFI 2014, p. 99).

⁵⁰ Per questo problema si rimanda al capitolo 8.

⁵¹ «Fatto adulto, si diletto de' disegni del Parmegiano, ritraendone molti» (RIDOLFI 1648, I, p. 345).

⁵² Sappiamo dalle memorie di Alessandro Vittoria, che nel 1538 egli aveva comprato da Battista Pittoni «un libretto disegnato di man del Parmigianino» (CICOGLIA 1824-1853, II [1827], p. 26). Un'altra possibile menzione riguardante la presenza di disegni di Parmigianino a Mantova si legge in RIDOLFI (1648, I, p. 76), che riferisce di come Ferdinando Gonzaga avesse acquistato, in cambio di un dipinto del pittore tedesco Johann Rottenhammer, un libretto di disegni di Parmigianino dai veronesi «Signori Muselli», proprietari una celebre collezione di disegni che includeva anche diversi esemplari di Veronese. Questi disegni potrebbero essere passati, insieme alla collezione di dipinti dei Gonzaga, a Carlo I d'Inghilterra, e potrebbero essere tra quelli oggi conservati nelle collezioni reali inglesi a Windsor (per questi problemi si veda POPHAM 1971, I, pp. 30-31).

⁵³ Per questo problema si veda il capitolo 6.

⁵⁴ Il risalto al ruolo di frescante di Paolo nell'analizzarne la giovinezza aveva potuto beneficiare, negli anni precedenti, di alcuni bilanci e di alcune scoperte, riguardanti principalmente le due imprese decorative della giovinezza di Paolo giunte, seppur in stato frammentario, fino a noi, e cioè gli affreschi della Soranza e quelli di Palazzo Trevisan: per questi ultimi si veda CAIANI 1965, mentre il problema della Soranza è affrontato in CROSATO LARCHER 1977, COCKE 1977 e successivamente in GISOLFI PECHUKAS 1987, in cui si fa il punto su frammenti, copie, disegni preparatori e *d'apres*.

Una simile impostazione critica era stata proposta una decina d'anni prima della mostra in un articolo di Licisco Magagnato, che aveva ribadito – come già prima di lui, Anna Maria Brizio – il valore dell'interpretazione di Vasari nel delineare le personalità, le fonti e il contesto in cui nascono i collaboratori veronesi di Sanmicheli e Palladio, e quindi Paolo⁵⁵. Particolarmente interessanti in questo articolo apparivano i riferimenti alla cultura di Fontainebleau, letta dallo studioso in parallelo alle ricerche condotte in Veneto nell'ambito dei cantieri dei due architetti, e di Palladio in particolare. Nelle decorazioni dei palazzi palladiani dei primi anni cinquanta si vedrebbe infatti lo stesso passaggio «dalla cultura romana di Giulio a quella settentrionale del Parmigianino» che si stava verificando negli stessi anni a Fontainebleau, con Primaticcio e Nicolò dell'Abate; in questa lettura, Palladio avrebbe reclutato queste *équipes* di decoratori veronesi «guidato dalla certezza di aver incontrato dei redivivi Giovanni da Udine e dei continuatori di Perin del Vaga; cioè di essere nella condizioni migliore per proseguire il discorso iniziato ai tempi di Giulio II e di Leone X, facendo del Veneto la nuova Roma, e tentando (in fondo anacronisticamente) di recuperare tra il '45 e il '60 le condizioni di lavoro della Roma tra il '10 e il '20»⁵⁶.

In queste interpretazioni la città in cui si forma Paolo appare come il principale tramite tra la cultura romana e quella veneta già nella stagione pre-veronesiana tra il quinto e il sesto decennio. Questa stagione trova un attore fondamentale nel Sanmicheli, ritornato in patria da Roma nel 1527 e la cui influenza, ben più di quella di Badile, fu cruciale per la formazione di Paolo; ma anche in una lunga tradizione di contatti con Roma intrattenuti da antiquari, artisti, uomini di cultura quali Giovanni Caroto, Torello Saraina, Angelo Falconetto, Frà Giocondo e il già citato Gian Matteo Giberti.

La questione dei rapporti di Paolo con il *milieu* veronese verrà ulteriormente approfondita in occasione della mostra *Veronese e Verona*, del 1988⁵⁷, e in particolare nel saggio di Sergio Marinelli premesso al catalogo, in cui è ripresa l'analisi dei rapporti di Paolo con i pittori della generazione precedente – in particolare Battista del Moro e Domenico Brusaporzi – ma si affronta anche la questione del suo alunnato nella bottega di Badile e dei possibili apporti di questa esperienza alla formazione del giovane pittore, un problema fino ad allora piuttosto trascurato⁵⁸.

⁵⁵ MAGAGNATO 1968.

⁵⁶ *Ivi*, p. 183.

⁵⁷ *Veronese e Verona* (Verona, Museo di Castelvecchio, 7 luglio – 9 ottobre 1988).

⁵⁸ MARINELLI 1988b; particolarmente interessante in questo senso appare la lettura in chiave badilescia del *Cristo tra i dottori* del Prado, per cui Marinelli supporta la datazione al 1548 (*ivi*, p. 39).

Il 1988 costituisce un nuovo discrimine negli studi veronesiani, a partire da una serie di manifestazioni organizzate in occasione del quarto centenario della morte del pittore: oltre alla già menzionata esposizione di Verona, l'attività di Paolo è indagata in due fondamentali mostre allestite alla Fondazione Cini di Venezia e alla National Gallery di Washington, concepite in stretta sintonia sotto la curatela di Roger Rearick⁵⁹. Le due esposizioni – che presentano due diverse selezioni di disegni e dipinti, tra loro complementari – sono concepite prima di tutto come mostre di studio, e offrono l'occasione di mettere a fuoco molti dei principali problemi legati all'attività veronesiana.

In esse la prima produzione del pittore è ben rappresentata, sia sul fronte della pittura che su quello della grafica: quella che traspare dalla mostra è tuttavia un'idea della giovinezza di Paolo molto diversa da quella tradizionale, ancora riproposta – sostanzialmente inalterata – in occasione della contemporanea mostra veronese. Nel mettere a punto la sua ricostruzione della cronologia di Paolo, Rearick tenta infatti un'operazione di retrodatazione di molte opere – generalmente collocate nella prima metà del sesto decennio – che scandisce nell'intervallo di tempo tra la metà degli anni quaranta, quando Paolo si emancipa dalla bottega di Badile, e l'apertura degli anni cinquanta. A questa fase – la cui ricostruzione si era rivelata, come già accennato, estremamente complessa – erano riferite fino a quel momento pochi dipinti, la maggior parte dei quali apparivano, già di per sé, molto problematici⁶⁰. L'operazione riguarda soprattutto la già menzionata serie di teleri con storie bibliche che include la *Conversione della Maddalena* di Londra, la *Presentazione di Gesù al tempio* di Dresda e l'*Unzione di David* di Vienna, che vengono scalati da Rearick nella seconda metà del quinto decennio, entro cui lo studioso sente in qualche modo conclusa la prima fase della formazione del pittore⁶¹.

Questa retrodatazione si basa, prima di tutto, sull'importante scoperta di un grande chiaroscuro con *Due divinità fluviali in un paesaggio* (cat. 11), connesso dallo studioso agli affreschi dei camerini di palazzo Canossa, per cui Rearick ribadisce la data molto precoce proposta per la prima volta da Magagnato e poi accolta dalla critica successiva. Per questo motivo il foglio è presentato alla mostra di Washington come esordio grafico di Paolo, dando

⁵⁹ *Paolo Veronese. Disegni e dipinti* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 26 marzo-10 luglio 1988); *The Art of Paolo Veronese 1528-1588* (Washington, National Gallery of Art, 13 novembre 1988-20 febbraio 1989).

⁶⁰ Oltre ai dipinti già citati, era generalmente riferita a questo momento, per ragioni stilistiche, la *Deposizione di Cristo* dipinta da Paolo per la chiesa veronese di Santa Maria della Vittoria (oggi Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 1486-1B245: olio su tela, 76 x 119 cm).

⁶¹ Secondo Rearick il telero di Vienna «compendia e in pratica conclude il periodo giovanile di Paolo Veronese» (REARICK 1988b, p. 16).

tuttavia – per via dei suoi accenti fortemente michelangioleschi – l’idea di un avvio molto più orientato in senso manierista e centroitaliano, a spiegare il quale Rearick individua un precedente nell’opera di Niccolò dell’Abate. Gli altri punti d’appoggio per questa ricostruzione sono individuati nei due bozzetti a olio del Louvre e degli Uffizi, ancorati secondo le datazioni tradizionali al 1546 e al 1548 e nei quali è individuato un forte influsso centroitaliano e parmigianinesco: a partire da questa convinzione lo studioso accosta ad essi il gruppo di opere appena menzionato. Da questa ricostruzione è escluso il *Cristo tra i dottori*, la cui cronologia – per via dell’evidente incompatibilità del dipinto con l’immagine di Paolo che emerge da essa – è spostata in avanti di oltre vent’anni, collocando il telero all’inizio degli anni settanta.

Le proposte di Rearick riscrivevano di fatto il percorso giovanile di Paolo, con importanti implicazioni per la definizione della personalità del pittore negli anni veronesi e per l’interpretazione della sua formazione; le sperimentazioni condotte dal pittore a partire dall’esempio della maniera centroitaliana sono immaginate dallo studioso con un anticipo di oltre un lustro rispetto alla visione tradizionale della critica, rintracciandone gli echi anche in opere solitamente escluse da queste considerazioni, come i bozzetti per il quadro Avanzi e per la pala Bevilacqua.

In questa lettura un ruolo importante hanno proprio i disegni, che si inseriscono in questa cronologia completandola, e da cui si ricava un’idea degli esordi di Paolo disegnatore completamente diversa da quella proposta da Cocke: considerate insieme, le due mostre presentano infatti gran parte del *corpus* grafico giovanile del pittore, ponendosi come un’importante occasione di verifica di questo materiale, per cui esse rappresentano ancora oggi un punto di riferimento imprescindibile per accostarsi a questo problema.

Sul fronte della grafica, le analisi di Rearick – che trovavano il loro punto di partenza nelle ricerche condotte dallo studioso negli anni settanta, nell’ambito dei suoi studi sul disegno veneziano⁶² – saranno integrate e in parte riviste in alcuni contributi degli anni successivi, lo studioso traccia il profilo di Paolo disegnatore a matita, in virtù di nuovi recuperi su questo fronte grazie alla comparsa sul mercato di nuovi nuclei della collezione Sagredo, che contava un buon numero di esemplari – sia di mano di Paolo che ascrivibili alla bottega – eseguiti con questa tecnica⁶³. In un altro contributo, Rearick tenta invece un riepilogo della grafica giovanile di Battista Zelotti: un problema forse ancora più complesso di quello relativo alla grafica

⁶² REARICK 1976a e REARICK 1976b.

⁶³ REARICK 1992; 1995.

veronesiana, e tuttavia fondamentale per lo studio dell'attività di Paolo nei primissimi anni cinquanta, quando i due pittori collaborano strettamente⁶⁴.

A chiusura delle mostre veronesiane del 1988 è inoltre organizzato un convegno che vede la partecipazione di molti studiosi, i cui interventi spaziano da problemi di filologia a questioni di fortuna critica, di relazioni artistiche con altri pittori, di collezionismo e di iconografia⁶⁵: tra questi contributi mi pare utile, in rapporto alle mie ricerche, segnalare quello di Peter Humfrey sulla pala Giustinian, un quadro cruciale e tuttavia piuttosto trascurato nelle mostre; quello di Sergio Marinelli in cui si fa il punto sul progetto della pala di San Giorgio testimoniato dai disegni del Louvre e degli Uffizi; e quello di Lionello Puppi sulle commissioni vicentine di Veronese, in cui si fa il punto su un problema complesso, legato ai rapporti di Paolo con la famiglia Porto, e affrontato già da Rearick – seppure con esiti molto diversi – in occasione della mostra di Washington⁶⁶. Questo intervento di Puppi si legava a un filone di studi, almeno in parte inaugurato dallo studioso insieme a Donata Battilotti, centrato sull'analisi del rapporto di Paolo con l'architettura e con gli architetti, e in particolare con Palladio; in questo contesto sono emersi importanti spunti relativi a un altro problema cruciale della giovinezza di Paolo, quello dei rapporti con Daniele Barbaro, la cui storia a monte dell'impresa di Maser è ancora tutta da scrivere⁶⁷.

Gli ultimi sviluppi storiografici e un nuovo «anno veronesiano»

Questa stagione di studi porterà a una nuova edizione della monografia di Pignatti, rivista insieme a Filippo Pedrocco, in cui le novità emerse nei vent'anni precedenti sono inserite in un'impostazione cronologica che ricalca, a grandi linee, quella proposta nel 1976⁶⁸; anche la lettura critica della giovinezza del pittore deriva nella sostanza da quella proposta dallo studioso in occasione della precedente monografia, mantenendo una posizione prudente sulle

⁶⁴ Nell'ambito dei rapporti di Paolo con gli altri disegnatori veronesi va segnalata anche la mostra *Le dessin à Véronne aux XVI^e et XVII^e siècles* (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 7 ottobre-13 dicembre 1993), nel cui catalogo Hélène Sueur, fa il punto sui molti disegni veronesiani del museo, in rapporto alla grafica dei pittori suoi conterranei (*Le dessin* 1993).

⁶⁵ *Nuovi studi su Paolo Veronese* (Venezia, 1988).

⁶⁶ HUMFREY 1990; MARINELLI 1990; PUPPI 1990.

⁶⁷ Si veda in particolare il saggio dello stesso autore nel catalogo della mostra veronesiana della Fondazione Cini: PUPPI 1988. A proposito di Maser e dei rapporti di Paolo con Daniele Barbaro si veda BATTILOTTI 1985, in cui si fa cenno anche al problema dei rapporti con Ponchino, al lavoro con Paolo nel cantiere dei soffitti dei Dieci in palazzo Ducale, di cui Barbaro aveva dettato il programma iconografico. Più recentemente il problema di Veronese e Palladio è stato affrontato, in rapporto alle architetture dipinte del pittore, in BURNS 2014.

⁶⁸ PIGNATTI, PEDROCCO 1995.

opere più controverse, e senza tenere troppo in conto la ricostruzione di Rearick⁶⁹; questa lettura sarà alla base di gran parte degli studi successivi, che si atterranno ad essa evitando di approfondirne i nodi più problematici.

Fa eccezione, almeno in parte, la monografia di David Rosand del 2012, in cui lo studioso ribadisce molte delle proposte avanzate nelle sue ricerche precedenti – come quelle a proposito del *Cristo tra i dottori*, per cui egli sostiene una datazione precoce, ma non coincidente con il 1548 segnato sul dipinto – e tiene conto, almeno in parte, delle idee proposte da Rearick, anticipando la cronologia dei teleri di Londra, Dresda e Vienna tra la fine degli anni quaranta e i primissimi anni cinquanta⁷⁰.

Sul fronte della grafica va ricordato il contributo di John Marciari nel catalogo della mostra tenutasi a Sarasota nel 2012, in cui erano raccolte molte opere veronesiane provenienti da collezioni americane⁷¹. In esso lo studioso rilegge gli esordi di Paolo disegnatore legandoli più strettamente della tradizione veronese, in particolare nell'ambito della grafica a chiaroscuro, di cui individua un esempio precoce in un foglio a chiaroscuro della Pierpont Morgan Library con uno *Studio per san Marco, san Leonardo e san Francesco* – generalmente riferito all'attività tarda del pittore – proponendo per esso una datazione al 1549-1550⁷².

⁶⁹ Lo studioso ritornerà su questa ricostruzione nel 1997, integrandola con nuove opere e provando a indagare l'avvio dell'attività di Paolo negli anni dell'alunnato nella bottega di Badile (REARICK 1997).

⁷⁰ ROSAND 2012.

⁷¹ MARCIARI 2012.

⁷² New York, The Morgan Library and Museum, J. Pierpont Morgan Collection, inv. I, 88: penna, inchiostro grigio scuro, acquerello grigio scuro e biacca su traccia a matita nera su carta grigia, 287 x 210 mm. Il disegno era stato pubblicato dai Tietze come opera della bottega di Veronese, probabilmente da ascrivere a Benedetto sulla base del confronto con un foglio (Lille, Musée Vicar, inv. 127), preparatorio per una composizione attribuita a Benedetto da Ridolfi («il Redentore che visita la Madre dopo la Risurrezione col seguito de' santi padri»: 1648, I, p. 360), che è probabilmente da identificare con il dipinto con questo raro soggetto oggi all'Escorial. Nella monografia del 1984 Cocke rivaluta la qualità di questo «fine drawing», che ritiene autografo di Veronese e che collega a una rielaborazione di poco successiva dello stesso tema, anch'essa di mano di Paolo, conservata al Louvre (inv. n. 4672), che appare sostanzialmente analoga nello stile, pur presentando uno stato di conservazione più ammalorato ed essendo stata tagliata rispetto al formato originale che si vede nel foglio della Morgan Library. La paternità veronesiana del disegno, già messa in dubbio – oltre che dai Tietze – anche da David Rosand, è ulteriormente discussa da Howard Coutts nella recensione al volume di Cocke (COUTTS 1989). John Marciari è ritornato sia sulla questione dell'autografia, riconfermando l'attribuzione a Veronese, sia sul problema della cronologia – su cui la critica non si era mai espressa con precisione, dando tuttavia per scontata una data tarda – collocando il disegno tra le prime prove grafiche di Paolo, con una datazione intorno al 1549-1550. Le ragioni di questo arretramento cronologico sarebbero da ricercare nei paralleli del foglio con i chiaroscuri della tradizione veronese; il disegno andrebbe a inserirsi tra lo studio di Chatsworth per la pala Bevilacqua Lazise – che, come la pala, è collocato da Marciari alla data tradizionale del 1548 – e la *Cena in Emmaus* della stessa collezione, che secondo lo studioso va riferita a un momento successivo, nella prima metà del sesto decennio, per via degli scorci e delle figure possenti che ancora non si vedono nel foglio della Morgan Library, le cui figure sarebbero da leggere in parallelo a quelle, «similarly “contained”» delle tele della Capitolina o della pala Giustinian, entrambe da datare al 1551.

Più che questo foglio – per cui mi pare preferibile riconfermare la datazione avanzata tradizionalmente ascritta ad esso dalla critica⁷³ – la novità più importante emersa di recente sul versante della grafica giovanile è rappresentata da un foglio di studi a penna (cat. 9) reso noto da Gloria Gallucci nel 2010 che l’ha associato all’*Unzione di David* di Vienna e agli affreschi di Villa Barbaro a Maser, ricavando su questa base una data intorno al 1560⁷⁴; questa cronologia è stata tuttavia messa in discussione da alcuni studiosi che hanno proposto di anticiparla all’inizio degli anni cinquanta, discutendo il legame del foglio con l’impresa di Maser, e appoggiandosi a una data precoce più volte proposta dalla critica per il telero viennese⁷⁵.

Accenno infine alle più recenti iniziative che si sono svolte nel corso della mia ricerca, ad alcune delle quali ho avuto modo di partecipare: mi riferisco delle esposizioni monografiche allestite nel 2014 a Londra e Verona – accompagnate da quelle di Castelfranco, Padova, Bassano del Grappa e Vicenza, dedicate a problemi più specifici del percorso del pittore⁷⁶ – da cui sono emersi nuovi problemi portati all’attenzione degli studiosi in occasione dei due convegni organizzati a Verona e a Padova a conclusione delle mostre⁷⁷.

Nella mostra di Londra – curata da Xavier Salomon e incentrata esclusivamente sulla pittura – la questione della giovinezza era presentata nella prima sala, in cui si potevano vedere a confronto le molte delle opere dipinte da Paolo entro la prima metà degli anni cinquanta; nella monografia uscita in occasione della mostra, Salomon ha proposto una ricostruzione di questo momento da cui emerge un’idea della giovinezza di Paolo sostanzialmente allineata con

⁷³ Lo stile del foglio – e della già citata variante del Louvre – mi pare rimandare a un momento successivo dell’attività del pittore, vicino a prove quali il foglio, anch’esso al Louvre, con *Cristo che appare a San Pietro e Sant’Antonio* (inv. 4667), per cui Cocke suggeriva una cronologia negli anni settanta (COCKE 1984, p. 88, n. 25); in particolar modo le fisionomie un poco «svuotate» dei santi – si veda in particolare la figura del San Leonardo – appaiono distanti da quelle michelangiottesche dei primi chiaroscuri di Paolo (cat. 10, 12 e 13) e sembrerebbero piuttosto richiamare quelle visibili in opere più tarde di Veronese, come la pala con *Cristo morto sorretto dagli angeli e i Santi Jacopo, Marco e Geminiano* in San Zulian a Venezia, o la tela con *San Francesco che riceve le stimmate* delle Gallerie dell’Accademia (inv. 833).

⁷⁴ GALLUCCI 2010.

⁷⁵ SALOMON 2014, p. 228, nota 46; ROMANI 2014, p. 16.

⁷⁶ Veronese. Magnificence in Renaissance Venice, Londra, National Gallery, 19 marzo – 15 giugno 2014); Paolo Veronese. L’illusione della realtà (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio – 5 ottobre 2014); Veronese nelle terre di Giorgione. Il trionfo della decorazione in villa: dalla Soranza a Maser (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 settembre 2014-15 gennaio 2015), Veronese e Padova. L’artista, la committenza e la sua fortuna (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 7 settembre 2014 - 11 gennaio 2015); Veronese inciso. Stampe da Veronese dal XVI al XIX secolo (Bassano del Grappa, Museo Romandini e Palazzo Sturm, 14 settembre 2014-19 gennaio 2015); Quattro Veronese venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 5 luglio – 5 ottobre 2014). Ho avuto modo di prendere parte ai lavori per quest’ultima mostra, in cui è stato reso noto il ritrovamento di due tele di Veronese che si credevano perdute, su cui mi soffermerò più avanti.

⁷⁷ *Giornate di studio su Paolo Veronese* (Verona, 25-27 settembre 2015); *Per la giovinezza di Veronese. Da Verona a Venezia* (Padova, 9-10 dicembre 2014). In occasione di questo secondo convegno ho esposto alcune mie scoperte, illustrate nel capitolo 2, a proposito del *Cristo tra i dottori* del Prado.

quella già affermata, evitando alcuni dei problemi più scottanti – non è menzionato, ad esempio, la questione del *Cristo tra i dottori* – e proponendo, per molte opere controverse, datazioni prudenti⁷⁸.

Il problema della giovinezza è ulteriormente approfondito nella mostra di Verona, curata da Paola Marini e Bernard Aikema, potendo beneficiare della presenza di molti disegni che, messi a confronto tra loro e con le opere pittoriche coeve, hanno permesso di ragionare sulla cronologia di alcuni fogli e sul loro rapporto con la pittura. La novità più significativa emersa in quest'occasione riguarda il foglio preparatorio per gli affreschi di palazzo Canossa, il cui accostamento alle opere dei primi anni cinquanta – e in particolare il chiaroscuro del Louvre con il *Sant'Antonio tentato* accanto a cui esso era esposto – ha rivelato fortissime similitudini stilistiche, portando a un riaggiustamento della datazione ad esso riferita, allineandola alla cronologia di queste prove. Nel suo saggio sugli esordi di Paolo nel catalogo della mostra, Aikema ha analizzato il problema della giovinezza del pittore allargando il raggio dell'indagine sugli influssi centroitaliani che ne hanno determinato lo stile: accanto ai tradizionali riferimenti a Giulio Romano e Parmigianino, lo studioso recupera il nome di Primaticcio, a cui aggiunge quelli di Pellegrino Tibaldi, Lelio Orsi e Taddeo Zuccaro, leggendo le prove grafiche di questi artisti, e in particolare di Taddeo, in parallelo a quelle di Veronese dei primi anni cinquanta⁷⁹.

L'altra importante novità emersa nell'«anno veronesiano» è costituita dal ritrovamento di due *Allegorie* facenti parte di una problematica serie insieme a due dipinti del Los Angeles County Museum of Art⁸⁰: le tele, che si credevano perdute ed erano note alla critica solo attraverso copie, sono state oggetto di una mostra al Palladio Museum di Vicenza, in cui erano riunite ai *pendant* americani. Nel catalogo della mostra, Vittoria Romani ha proposto di anticipare di alcuni anni la cronologia della serie – generalmente riferita ai tardi anni cinquanta – basandosi su una lettura dei dipinti in chiave michelangiotesca, che li ricondurrebbe nell'ambito delle ricerche sulla pittura centroitaliana svolte da Veronese all'esordio del sesto decennio⁸¹.

⁷⁸ SALOMON 2014.

⁷⁹ Questa lettura approfondisce alcuni spunti già proposti negli studi di Vittoria Romani – menzionati più avanti – sul michelangiologismo padano della metà del Cinquecento, a partire dal volume su Lelio Orsi (ROMANI 1984), fino a quello sulle «cose del cielo» (ROMANI 1997).

⁸⁰ *Allegoria con l'astrolabio piano e Allegoria con la balestriglia*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, inv. M.74.99.1 e M.74.99.2; *Allegoria della scultura e Allegoria con la sfera armillare*, Pallanza, Villa San Remigio/Regione Piemonte in affidamento alla Reggia di Venaria, inv. 40296 e 40297.

⁸¹ ROMANI 2014.

Una lettura di questo momento della giovinezza di Veronese alla luce dell'influsso del Buonarroti era stata proposta per la prima volta dalla studiosa nel 1997, nell'ambito di una più ampia riflessione sulla congiuntura michelangiotesca nell'Italia settentrionale, in cui le prove veronesiane di questi anni erano accostate agli esiti paralleli di pittori quali Primaticcio, Taddeo Zuccaro o Pellegrino Tibaldi⁸². Il problema del ruolo di Veronese in questo contesto, al tempo solo sfiorato, è stato recentemente approfondito negli interventi della studiosa ai già citati convegni di Verona e Padova. Nel primo è discussa la possibilità di un viaggio a Roma di Paolo nei primi anni cinquanta, a partire dall'ipotesi recentemente avanzata da Isabella Salvagni sulla base di una menzione nei registri della chiesa di San Luca⁸³, approfondendone le possibili circostanze e provando a verificare l'ipotesi sul terreno dello stile. Nel secondo è tentata una rilettura degli influssi centroitaliani che condizionano gli esordi di Veronese, verificandoli sulle opere e provando poi ad addentrarsi con alcune proposte nell'oscuro territorio degli anni del suo apprendistato, a monte delle prove note.

Queste proposte, cheavrò modo di approfondire meglio nei prossimi capitoli, hanno aperto una nuova linea interpretativa della prima attività di Paolo: rimettendo in discussione alcuni punti fermi della cronologia veronesiana, esse offrono un'idea nuova della sua giovinezza, che impone un ripensamento di molti dei problemi su cui si è arrovellata la storiografia degli ultimi decenni, e rappresentano un prezioso punto di partenza per ulteriori studi.

⁸² ROMANI 1997.

⁸³ SALVAGNI 2012, p. 113.

2. GLI ESORDI DI PAOLO NEGLI ANNI QUARANTA:

IL PROBLEMA DEL *CRISTO TRAI DOTTORI*

Il primo problema da considerare nella ricostruzione della giovinezza di Paolo Veronese riguarda l'avvio della sua carriera negli anni quaranta, dopo l'emancipazione dalla bottega di Antonio Badile in cui aveva svolto il suo alunnato, e a monte delle prime opere di datazione certa, cioè gli affreschi della *Soranza* – datati 1551 grazie all'iscrizione su uno dei frammenti – e la pala con il *Sant'Antonio tentato* dipinta per il duomo di Mantova, per cui disponiamo di un documento che dovrebbe ancorarne l'esecuzione al 1552. Appare infatti impossibile immaginare queste due opere, già molto complesse e originali, come i primi esordi del pittore, tanto più che, in base a quanto sappiamo dalle fonti e dai documenti, la sua permanenza nella bottega di Badile non sembra protrarsi oltre la metà del quinto decennio. Resta quindi un vuoto cronologico di circa sei o sette anni, che la critica ha proposto di colmare con ricostruzioni anche molto diverse tra loro, rendendo conto in vario modo di una serie di esperienze attraverso cui il pittore sarebbe passato prima di giungere a simili esiti. In queste ricostruzioni tuttavia non si è sempre tenuto conto della reale affidabilità di alcune informazioni, basate su consolidate tradizioni storiografiche, ma mai valutate in maniera più stringente.

Quest'operazione di verifica, svolta nell'ambito delle ricerche condotte in questi anni al fianco di Vittoria Romani, si è invece rivelata un punto di partenza prezioso per riconsiderare il ruolo di alcune opere molto dibattute dalla critica – o, al contrario, troppo trascurate da essa – nel contesto del problema della giovinezza del pittore¹.

Paolo negli anni quaranta: le fonti

La notizia di un apprendistato di Veronese presso Antonio Badile (1517/19-1560) è riportata a stampa per la prima volta da Raffaello Borghini nel 1584²; il dato è successivamente

¹ Molte di queste ricerche sono state effettuate nell'ambito del progetto di ateneo «Giovinezza e maturità di Paolo Veronese» (codice CPDA12919512).

² BORGHINI 1584, p. 35. Su Antonio Badile si veda, da ultimo, *Badile* 2010, pp. 345-347.

confermato da Carlo Ridolfi e anche dai documenti, da cui si ricava che Paolo entrò nella bottega del pittore, di pochi anni più vecchio di lui, nel 1541; vi rimarrà per circa tre anni, emancipandosi probabilmente entro il 1544, quando le anagrafi lo attestano nuovamente come abitante nella casa dei genitori³.

A partire dalla testimonianza di Ridolfi, gran parte della critica ha identificato l'avvio della carriera di Paolo nelle tele dipinte per due chiese veronesi: la prima, eseguita per la cappella Avanzi in San Bernardino e raffigurante la *Resurrezione della figlia di Giairo*, sarebbe stata realizzata da Paolo nel 1546 come *pendant* della *Resurrezione di Lazzaro* dipinta da Badile per la stessa cappella, che reca quella data; la seconda, la *Madonna col Bambino con i santi Giovanni Battista e Ludovico e due donatori*, eseguita per l'altare della famiglia Bevilacqua Lazise nella chiesa di San Fermo, è stata associata da una lunga tradizione storiografica alla data 1548⁴.

Le date ascritte alle due tele appaiono in realtà tutt'altro che sicure, perché legate solo indirettamente all'opera in questione – è il caso del quadro Avanzi, associato a una data che è certa solo per il *pendant* di Badile – oppure perché derivano da fonti documentarie non accertate, come accade per il 1548 della pala Bevilacqua Lazise⁵. Inoltre i dipinti costituiscono di per sé due questioni molto problematiche del catalogo del pittore: il quadro per San Bernardino, trafugato dalla chiesa nel 1696, è oggi perduto, ed è noto solo attraverso il bozzetto a olio conservato al Louvre; mentre la valutazione della pala Bevilacqua Lazise, conservata al Museo di Castelvechio, è compromessa da uno stato di conservazione critico che rende difficile giudicarne lo stile, per cui si trova un più utile riscontro negli studi preparatori – un disegno a chiaroscuro nella collezione dei duchi di Devonshire a Chatsworth (cat. 4) e il bozzetto a olio conservato agli Uffizi⁶. Queste osservazioni assumono una certa rilevanza nel considerare i dati stilistici, in particolare quelli relativi ai due bozzetti, in cui si rintracciano alcune caratteristiche che li accomunano a opere collocabili più avanti nel percorso del pittore, come avrò modo di spiegare meglio più avanti.

³ RIDOLFI 1648, I, p. 298; per i documenti citati si veda il regesto. Vasari menziona un alunnato di Paolo presso Giovanni Caroto: quest'informazione, pur ritenuta attendibile per via dei contatti del pittore aretino con Caroto stesso, non è tuttavia supportata da alcuna evidenza documentaria (VASARI 1568, V, p. 377).

⁴ Dopo aver menzionato l'alunnato nella bottega di Badile, Ridolfi scrive: «Si diede poi a far opere da se [...]. Fece dunque in San Fermo di Verona piccola tavola con nostra donna a sedere e due Santi; in San Bernardino, dirimpetto al Lazzaro del maestro suo, nostro Signore, che risana la suocera di San Pietro» (RIDOLFI 1648, I, p. 298).

⁵ Per il problema della datazione delle tele e dell'aspetto originario della cappella Avanzi si veda VINCO 2016; per la pala Bevilacqua si rimanda al capitolo 3.

⁶ Per la bibliografia sui due bozzetti si veda, da ultimo, ZAMPERINI in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 44-45, n. 1.2, 1.4.

Le indagini si fanno poi ancora più complesse spostando il fuoco dell'analisi a monte di queste prove: lo stesso alunnato di Paolo nella bottega di Antonio Badile ha sempre creato un certo imbarazzo nella critica che, sentendo la sproporzione tra le capacità del maestro e gli esiti rapidamente raggiunti dall'allievo, l'ha spesso liquidato limitandone gli effetti sull'opera di Paolo a pallidi riflessi. In questa lettura, il ruolo di Badile è circoscritto a quello di un mediatore, per il giovane discepolo, di influssi più alti come ad esempio quello tizianesco, sempre menzionato per la cosiddetta *Pala dei Signori* di Badile, spesso chiamata in causa come modello per le prime pale d'altare del giovane Veronese⁷.

Alcuni studiosi hanno provato ad andare più a fondo nella questione, tentando di individuare gli indizi di un qualche intervento di Paolo già nelle opere del suo maestro, a partire dalla stessa *Resurrezione di Lazzaro* della cappella Avanzi, in cui è stato visto un possibile intervento di Paolo nelle due figure dei bambini arrampicati sulla roccia⁸; e ancor prima nella pala con la *Madonna in gloria e santi* nella chiesa veronese dei Santi Nazaro e Celso, siglata e datata da Badile al 1543, in cui Roger Rearick aveva identificato la mano di Paolo nella resa di alcuni dettagli, come la veste della Vergine e i ricami sulla cotta di San Biagio, o ancora il dettaglio del paggetto sul margine destro del dipinto⁹.

A partire da queste osservazioni e da una revisione dei molti problemi cronologici nel catalogo del pittore, lo stesso Rearick aveva tentato una più generale operazione di retrodatazione del *corpus* pittorico e grafico della giovinezza di Veronese, distribuendo nella seconda metà degli anni quaranta una serie di prove fino ad allora variamente collocate dalla critica tra la fine del quinto decennio e la prima metà del sesto. A prescindere dalla fondatezza di questa operazione, su cui mi sono soffermata nel capitolo 1, mi pare rilevante ribadire più che altro il valore dei confronti che Rearick propone per supportarla. A monte di questi confronti c'è infatti la percezione di una comunanza stilistica che lega le due opere tradizionalmente ascritte agli esordi del pittore – il bozzetto Avanzi e la pala Bevilacqua – a prove che erano state sempre collocate più avanti nell'attività di Paolo, per via degli echi emiliani e centroitaliani riscontrabili in esse, che ne suggerivano una lettura già in parallelo con la Soranza e con i soffitti di Palazzo Ducale.

⁷ Antonio Badile, *Madonna in trono col bambino e i santi Pietro, Andrea e Giovanni Evangelista (Pala dei Signori)*, Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 244: olio su tela, 245 x 157 cm. Per questa pala, firmata e data 1544, si veda MARINELLI in *Veronese e Verona* 1988, pp. 284-285, n. 35; per gli influssi di Badile sul giovane Veronese si veda, da ultimo, SALOMON 2014, pp. 41-44.

⁸ Per questa proposta, avanzata per la prima volta da Diana Gisolfi Pechukas, si veda da ultimo ROSAND 2012, p. 34.

⁹ REARICK 1988a, p. 20; REARICK 1997, p. 149.

Queste assonanze – unite al fatto che Rearick non credeva alla data 1548 per il *Cristo tra i dottori* – hanno indotto lo studioso a collocare queste opere in un momento molto precoce dell'attività di Paolo, ancora negli anni quaranta. Tuttavia molti di questi confronti potrebbero fornire una base altrettanto solida per tentare un'operazione per certi versi opposta a quella di Rearick, provando ad avanzare verso la soglia del sesto decennio la cronologia del quadro Avanzi e della pala Bevilacqua e riconsiderando il problema dell'attività di Paolo negli anni quaranta a partire da altre premesse.

Una simile ricostruzione, su cui ho cominciato a lavorare in parallelo con le ricerche di Vittoria Romani, prende le mosse da una serie di considerazioni svolte su più fronti, dall'analisi della pittura a un riesame dei dati documentari, a una riconsiderazione della produzione grafica di Veronese, da cui sono emerse molte riflessioni in questo senso, supportando alcuni avanzamenti e fornendo una base più affidabile per l'analisi stilistica laddove i documenti pittorici siano perduti o troppo ammalorati per essere fatti oggetto di una valutazione efficace.

Nell'affrontare questa ricostruzione sono emersi alcuni problemi significativi, tra cui quello, già menzionato, relativo alla pala Bevilacqua Lazise, a cui va associato quello dell'altra pala d'altare tradizionalmente riferita alla giovinezza di Veronese, la tela dipinta per la cappella Giustinian in San Francesco della Vigna a Venezia – un dipinto trascurato dalla critica, il cui stile per certi versi atipico ha sempre creato qualche imbarazzo negli studiosi.

L'altro problema cruciale per la definizione degli esordi di Paolo è la controversa tela con il *Cristo tra i dottori* conservata al museo del Prado, su cui, a partire dalla scoperta di un'iscrizione con la data 1548, si sono scatenate infinite discussioni tra gli studiosi; ed è da quest'ultimo che mi è sembrato giusto cominciare le mie ricerche, in virtù della presenza dell'iscrizione e a partire dalle prove grafiche ad esso collegate; ricerche che ho esteso anche sul fronte documentario, da cui sono emerse nuove informazioni che, seppur indirettamente, si possono legare al problema della cronologia.

Il Cristo tra i Dottori del Prado

La tela del Prado rappresenta senza dubbio uno dei problemi più spinosi della cronologia di Paolo Veronese: già giudicato giovanile dalla critica di inizio Novecento, esso è diventato uno degli argomenti più dibattuti della storiografia veronesiana dopo la scoperta di un'iscrizione con la data MDXLVIII, spezzata a metà ma chiaramente leggibile sul taglio delle pagine del libro retto dalla figura di spalle sul primo piano; secondo Micheal Levey, lo studioso che per primo si è accorto dell'iscrizione, essa dovrebbe indicare la data del dipinto, che

sarebbe stato quindi realizzato da Paolo appena ventenne, collocandosi tra le sue prime opere conosciute¹⁰.

La scoperta di Levey ha suscitato reazioni contrastanti: fatta eccezione per alcuni studiosi che l'hanno – almeno inizialmente – accolta, gran parte della critica si è opposta a quest'ipotesi, ritenendo inverosimile che un pittore così giovane potesse dipingere un quadro così complesso, nella composizione generale così come nell'impianto architettonico sullo sfondo, e provando a spiegare l'iscrizione in vari modi: la non autenticità, la contraffazione di una diversa scritta originaria, o addirittura un *lapsus* dell'artista.

Tra gli studiosi che hanno accolto l'ipotesi di Levey è Sergio Marinelli, che ha messo in luce gli aspetti giovanili del dipinto nel «Cristo badilese che tanto conviene a quel 1548» e, a partire dalla testimonianza di Ridolfi che segnalava un quadro con questo soggetto a Padova «in casa Contarina», ha provato ad riferire la commissione del quadro a Paolo Contarini, podestà di Verona proprio nel 1548¹¹. Anche Terisio Pignatti ha, in un primo momento, ritenuto verosimile la collocazione della tela del Prado nell'attività giovanile di Paolo, ma in seguito ha rivisto la sua posizione, proponendo una data al 1558¹². Hanno invece negato una data precoce, tra gli altri, Rodolfo Pallucchini e Diana Gisolfi Pechukas¹³; anche Remigio Marini aveva in un primo tempo giudicato inverosimile la data 1548, provando a giustificare l'iscrizione con un *lapsus* dell'artista, che avrebbe in realtà voluto scrivere MDLXVIII – ma si è poi ricreduto sulla fondatezza della data, chiamando in causa come modello il *Cristo tra i dottori* di Jacopo Bassano oggi all'Ashmolean Museum di Oxford¹⁴.

Oltre alle generiche obiezioni sulla qualità del dipinto – che ad alcuni è sembrata troppo elevata per attribuirlo a un pittore di soli vent'anni – un altro argomento quasi sempre usato per contestare la data dell'iscrizione sul telero del Prado è stata la sua presunta incompatibilità con la pala Bevilacqua Lazise che, come già accennato, una lunga tradizione storiografica lega alla stessa data 1548: un problema che anche chi ha accettato la data per buona ha dovuto in qualche modo considerare – invocando somiglianze generiche e non troppo convincenti¹⁵, o arrivando a negare l'autografia della pala. Quest'ultima ipotesi, già menzionata nel capitolo

¹⁰ LEVEY 1960.

¹¹ MARINELLI 1988, p. 39. Sul problema della committenza tornerò più avanti nel capitolo.

¹² PIGNATTI 1966, p. 14; PIGNATTI 1976, n. 50, p. 111 e PIGNATTI, F. PEDROCCO 1991, n. 87, pp. 125-126.

¹³ PALLUCCHINI 1984, pp. 85, 176; GISOLFI PECHUKAS 1982, pp. 388-389.

¹⁴ MARINI 1962, pp. 67-68; MARINI in *L'opera completa* 1968, n. 49.

¹⁵ Alcune analogie sono state evocate in PIGNATTI 1966, p. 14 e in FINOCCHI GHERSI 2007, pp. 51-52.

precedente, è stata proposta da Richard Cocke che, proprio in virtù di questa incompatibilità, ha provato a spostare agli anni settanta l'esecuzione della tela di Castelvechio, di cui ha messo in dubbio la paternità veronese attribuendola in un primo tempo a Carletto Caliarì e successivamente ad Alvise dal Friso¹⁶.

Nel valutare la questione bisogna tenere conto del fatto che la pala Bevilacqua Lazise rappresenta a sua volta un problema molto complesso, che approfondirò meglio nel prossimo capitolo: qui basti ricordare che l'interpretazione dei documenti su cui si fonda la datazione al 1548 della pala è tutt'altro che certa, poiché è ricavata incrociando i dati di diverse testimonianze, indirette non sempre affidabili; né va dimenticato che sulla valutazione dell'opera pesano le numerose ridipinture e lo stato di conservazione molto ammalorato.

Il confronto con la pala Bevilacqua appare in ogni caso un imprescindibile punto di partenza nel considerare il problema del *Cristo tra i dottori*, provando però a compiere un'operazione inversa: tenendo cioè ferma la data 1548 per questo dipinto e provando a ripensare, in rapporto ad essa, la cronologia della pala. Questo tentativo può trovare un supporto, da un lato, nelle molte copie del *Cristo del Prado*, che sembrano confermare l'autenticità dell'iscrizione e, dall'altro, nei disegni preparatori per le due tele, il cui confronto può in parte fare luce sui possibili rapporti, anche cronologici, tra le due opere.

Copie e autenticità dell'iscrizione

L'inserimento così peculiare dell'iscrizione sul taglio delle pagine può essere, già di per sé, un elemento interessante in questo senso; tanto più che questo modo non comune di inserire le iscrizioni è abbastanza frequente nei quadri di Veronese, e particolarmente in quelli della giovinezza¹⁷.

Una conferma dell'autenticità dell'iscrizione sembra venire infatti dalle copie note del dipinto, su almeno due delle quali si legge abbastanza chiaramente la data 1548: una è

¹⁶ COCKE, pp. 726-733 e COCKE 1984, nn. 1, 2, pp. 36-39: per la proposta di ricostruire un abbozzo del catalogo di Alvise dal Friso a partire da un nucleo di opere generalmente ascritte alla giovinezza di Paolo si veda il capitolo 5, nota 44.

¹⁷ Altre iscrizioni poste sul taglio delle pagine dei libri si vedono nell'*Allegoria con la sfera armillare* recentemente ritrovata a villa San Remigio a Pallanza (CROSERÀ 2014, p. 71), nel *Martirio di Santa Giustina* dei Musei Civici di Padova (inv. 466: olio su tela, 104 x 138 cm), e nella *Presentazione di Gesù al Tempio* di Dresda: per quanto riguarda queste ultime non mi pare che la critica abbia mai posto l'attenzione sulle iscrizioni. La decifrazione di queste iscrizioni appare come un problema complicato, meritevole di uno studio più approfondito; tuttavia in nessuno di questi casi l'iscrizione pare riferirsi a una data.

conservata a palazzo Altieri a Roma¹⁸, mentre l'altra, un bozzetto su carta, è passata all'asta a Londra nel 1978¹⁹.

Oltre a fornire questo importante riscontro sull'iscrizione, le copie del *Cristo tra i dottori* offrono un altro spunto di riflessione interessante su cui la critica non si è mai soffermata, che riguarda il formato originale del quadro: grazie ad esse si capisce che le dimensioni della tela erano leggermente ma significativamente diverse da quelle che si vedono oggi nel quadro del Prado. In quest'ultimo infatti è stata aggiunta, rispetto alla tela originale, una banda orizzontale di circa quindici centimetri lungo il margine superiore – un'aggiunta che, del resto, si vede abbastanza bene anche a occhio nudo²⁰. Nella copia di palazzo Altieri, ma anche nel bozzetto su carta, si vede inoltre una porzione di tela sul lato sinistro che non è presente nel dipinto del Prado, in cui si completa la figura che chiude la composizione e l'aula in cui è ambientata la scena sembra chiudersi con l'inserzione di una parete.

Queste variazioni appaiono significative per la percezione dello sfondo architettonico – un aspetto importante della discussione sul dipinto – che risulta quindi falsata nel quadro come lo si vede oggi al Prado. Lo sviluppo orizzontale della composizione doveva apparire in origine più accentuato e soprattutto l'ambiente che ospita la scena doveva essere più corto di come lo si è immaginato: sulla base di questa percezione falsata, peraltro, diversi studiosi hanno più volte chiamato in causa, come fonte per l'invenzione architettonica del dipinto, la pianta della basilica romana illustrata nel Vitruvio di Barbaro – un confronto che, stando a queste considerazioni, andrà forse riconsiderato²¹.

¹⁸ Olio su tela, 230 x 443 cm. Il dipinto è di proprietà del Banca Popolare di Novara, che l'ha acquistato insieme al palazzo, dov'è documentato almeno dalla metà dell'Ottocento; una scheda dell'opera, si trova in *La Disputa* 2007, pp. 152-154, n. 17.

¹⁹ Sotheby's, Londra, 25 aprile 1978, lotto 19: tempera su carta, 270 x 550 cm. Si tratta verosimilmente della copia citata da Marinelli come «passata recentemente da Sotheby's» in MARINELLI 1988, p. 38-39. Del dipinto esistono altre due copie: una, di qualità inferiore, e di dimensioni di poco più piccole dell'originale, si trova nel Palazzo Vescovile di Parma (olio su tela, 219 x 423 cm: citata nella scheda della copia di Palazzo Altieri in *La Disputa* 2007, p. 154); dell'altra, apparsa sul mercato londinese nel 2008, non si conosce l'ubicazione attuale (Londra, Sotheby's, 24 aprile 2008, lotto 306: olio su tela, 192 x 390,5 cm).

²⁰ Secondo le analisi compiute nei laboratori del Prado, dovrebbe trattarsi di un intervento seicentesco, probabilmente successivo all'ingresso del dipinto nelle collezioni reali spagnole.

²¹ La prima ad evocare «le basiliche disegnate nei trattati di architettura» per spiegare sfondo architettonico è Anna Maria Brizio (BRIZIO 1960, p. 25), che vede nella tela «un'aura palladiana» e propone un confronto con lo spaccato di un teatro romano illustrato da Palladio per il *Vitruvio* di Daniele Barbaro (BARBARO 1556, p. 251); nel 1980 Sergio Marinelli precisa questi riferimenti evocati dalla Brizio a proposito del dipinto del Prado, che riporterebbe «con una puntualità impressionante in un ambiente architettonico proporzionato e preciso che coincide con la restituzione in alzato della basilica romana, quale pubblicherà Barbaro su disegno di Palladio nel 1556» (MARINELLI 1980, pp. 195-196). Questo spunto è ripreso da Lionello Puppi, ponendo l'accento sul fatto che, prendendo per buona la data 1548, questa «confidenza con la dimensione dell'architettura antica» sarebbe precedente il momento dei primi contatti con Palladio e Barbaro (PUPPI 1988, p. 34). Quest'idea è stata ripresa nelle discussioni più recenti: in particolare è Rosand a portare avanti con più convinzione la derivazione dello

Accanto a queste considerazioni, un altro importante contributo per provare far luce sulla cronologia del *Cristo tra i dottori* può venire, come già accennato, dal fronte della grafica: esistono infatti due disegni preparatori che sono stati associati al dipinto, e che possono offrire una diversa prospettiva attraverso cui analizzarne il problema. Il primo è un disegno a penna conservato al J. Paul Getty Museum di Los Angeles (cat. 1), in cui è studiata la composizione del dipinto: reso noto da Hans Tietze nel 1948 – associandolo al dipinto e datando entrambi intorno al 1560 – esso è stato per la prima volta discusso in merito a una datazione più arretrata da David Rosand che, credendo alla data proposta da Levey, proponeva di farne un punto di partenza per ricostruire lo stile grafico del giovane Paolo²².

L'altro foglio collegabile al *Cristo tra i dottori* è un disegno a matita nera su carta azzurra, in cui è studiata proprio la figura di spalle che regge il libro con la dibattuta iscrizione e che ha, sul *verso*, uno studio di gambe maschili (cat. 2): il primo studioso a portarlo all'attenzione della critica veronesiana è stato Richard Cocke, che ha proposto di attribuirlo a Paolo e di collegarlo alla tela del Prado, interpretandone lo stile in chiave tizianesca sulla base del confronto delle gambe sul *verso* con lo studio di Tiziano per il *Martirio di San Lorenzo* dei Gesuiti²³.

Poiché, come ho accennato, Cocke riteneva valida la data 1548 per il dipinto, questo disegno è da lui interpretato come una primizia del giovane Veronese, che lo studioso non riteneva incompatibile con gli echi tizianeschi individuati in esso. In realtà l'influsso di Tiziano, più volte chiamato in causa dalla critica nel commentare i disegni a matita del pittore, è sempre stato usato per collocare le prove eseguite con questa tecnica in un momento del percorso del pittore successivo al suo trasferimento a Venezia alla metà degli anni cinquanta; questo aspetto non mi pare tuttavia così vincolante, tanto più che i primi contatti di Paolo con Venezia sono precedenti al suo trasferimento in laguna e risalgono almeno ai lavori per la pala Giustinian per San Francesco della Vigna, generalmente datata al 1551, ma che – come spiegato più avanti – si può forse anticipare di qualche tempo.

sfondo del *Cristo* del Prado dalla basilica romana così come è illustrata da Palladio nel *Vitruvio*, ipotizzando che Paolo conoscesse le teorie umaniste sull'architettura già prima della pubblicazione del trattato – e datando il dipinto ai primi anni cinquanta (ROSAND 2012, pp. 156-157); la derivazione dello sfondo dai disegni palladiani della basilica è ripresa anche da Bernard Aikema e da Paola Marini in occasione della recente mostra monografica di Verona (AIKEMA 2014, pp. 31-32; MARINI 2014, pp. 110-111).

²² TIETZE 1948, p. 60; ROSAND 1971, pp. 203-204. Per un riepilogo della storiografia e un'analisi dettagliata dello stile del disegno si veda la scheda relativa al disegno.

²³ COCKE 1971, pp. 726-729.

La datazione precoce dei disegni preparatori per la tela del Prado è stata messa radicalmente in discussione nel 1988 da Roger Rearick, che ha esposto il foglio del Getty Museum alla mostra della National Gallery di Washington con la data 1572: questa datazione sarà poi anticipata di pochi anni dallo studioso, sulla base di una somiglianza, non del tutto convincente, tra lo studio sul *verso* del foglio a matita e le gambe di Cristo nel *Battesimo* di Latisana, documentato al 1566-67²⁴. La data troverebbe ulteriore supporto nel confronto con il foglio già in collezione Berman ad Allentown in Pennsylvania, preparatorio per il *Miracolo di San Barnaba* oggi a Rouen, datato dallo studioso al 1569²⁵.

Dei due disegni, il più difficile da valutare è proprio lo studio a matita, che conosco solo attraverso una riproduzione e di cui si ignora la collocazione attuale; eventuali confronti per esso vanno a mio parere cercati – più che tra le prove grafiche degli anni sessanta – tra i pochissimi esempi precoci dell'uso di questa tecnica da parte di Paolo: mi riferisco ad esempio allo studio per una *Virtù Teologale* (cat. 16), preparatorio per la tela centrale del soffitto della sala della Bussola in Palazzo Ducale, eseguita tra il 1553 e il 1554 e oggi al Louvre. In questo disegno – che è il più antico foglio in questa tecnica ascrivibile con certezza a Paolo – la costruzione della figura della Virtù, tutta incentrata sulla linea di contorno, può forse fornire un termine di paragone più convincente, rispetto allo studio per la pala di San Barnaba, per la figura del dottore di spalle, che sembra disegnata usando solo la punta della matita, senza alcuna insistenza sugli effetti di luci e ombre che si vedono nel foglio già Berman.

Anche per il foglio del Getty Museum, e in generale per questa tipologia di rapidi schizzi a penna in cui l'artista studia composizioni e pose dei singoli personaggi, una valutazione su basi puramente stilistiche appare complicata: tanto più che, analogamente a quanto accade per i fogli a matita, anche in questo caso la critica non ha finora individuato esempi di questa tecnica databili con certezza entro i primi anni cinquanta, che possano offrire un confronto per lo studio del *Cristo tra i dottori*. In questo senso non aiuta molto il paragone con il foglio di Amburgo per la Soranza (cat. 5), che è generalmente ritenuto dagli studiosi come la prima prova a penna tra quelle note: il disegno rappresenta infatti un'altra fase di studio, probabilmente successiva, più concentrata sui dettagli delle singole figure che non sulla composizione d'insieme.

²⁴ REARICK 1988a, p. 114, n. 57; Rearick 1992, pp. 151-152.

²⁵ Già Allentown (PA), Muriel and Philip Berman Collection: matita nera e gessetto bianco su carta marrone chiaro; 402 x 296 mm. Il disegno è passato recentemente in asta da Sotheby's a New York (22 gennaio 2006, lotto 47).

Esiste tuttavia, nell'attività grafica di Paolo, un foglio abbastanza trascurato nell'ambito degli studi sulla giovinezza, e che invece a me pare sia, tra quelli conosciuti, la prova che meglio si accorda con lo stile del foglio americano: si tratta di uno studio a penna, conservato al British Museum, in cui sono studiati una *Madonna col Bambino e due Santi* (cat. 3): questo disegno, nonostante l'affinità del soggetto con quello della pala Bevilacqua Lazise – peraltro più volte riconosciuta dalla critica – è stato quasi sempre ritenuto troppo dissimile dal foglio preparatorio di Chatsworth per poter essere associato alla tela, ed è stato variamente datato lungo l'arco del sesto decennio del Cinquecento. In realtà l'idea che si tratti proprio di un primo pensiero per la pala veronese non mi pare possa essere esclusa, come ho meglio argomentato nel capitolo seguente: il foglio londinese sembra infatti dialogare bene con il disegno del Getty Museum, in particolare nel modo di usare il tratteggio per definire il chiaroscuro e nell'andamento spezzato e spigoloso del tratto: due caratteristiche che, presenti in modo diverso nei due fogli – meno marcate nel primo, più insistenti nel secondo – tenderanno poi a sciogliersi in una linea più fluida e in una resa dei volumi a tocchi di acquerello nelle prove della maturità, come lo studio per la pala con il *Martirio di San Giorgio* dipinta per l'omonima chiesa veronese – un disegno che pure la critica ha accostato a quello americano per supportarne una data dentro gli anni sessanta²⁶. In effetti di questo sviluppo della grafica veronesiana in una linea più sciolta sembra di poter leggere già un accenno nel passaggio dal disegno per il *Cristo tra i dottori* a quello del British Museum, in cui si comincia a vedere l'eco parmigianinesca che compare nei dipinti degli albori del sesto decennio, e che potrebbe quindi rappresentare un'evoluzione, di poco successiva, dello stile che si vede nel foglio americano.

Questa lettura, se avvalorata, porterebbe a riconsiderare il problema della pertinenza del telero del Prado alla giovinezza di Paolo, trovando proprio nei disegni un valido supporto. Essa comporterebbe tuttavia anche un riaggiustamento della cronologia della tela di Castelvechio, avanzandola forse un poco rispetto alla data tradizionale per spiegare gli accenti manieristi che ancora non si leggono nel quadro del Prado, e che sono invece già visibili – oltre che nel disegno londinese per la pala Bevilacqua – anche in quello di Chatsworth e nel bozzetto degli Uffizi, come ho meglio illustrato nel prossimo capitolo.

²⁶ Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, n. 89. GA. 258: penna, inchiostro e acquerello marrone su carta avorio, 289 x 219 mm; per questo accostamento si veda GISOLFI PECHUKAS 1982, p. 412; anche Rearick, senza fare un paragone diretto, colloca questo foglio alle stesse date – circa 1567-68 – poi proposte per il *Cristo tra i dottori* (REARICK 1988, pp. 89-90).

Nel contesto delle indagini sulle derivazioni del dipinto, che come ho spiegato si sono rivelate utili per confermare l'autenticità dell'iscrizione e per far luce sul formato originario della tela, sono emersi anche nuovi dati documentari riguardanti il problema della provenienza del *Cristo tra i dottori*, e quindi della sua committenza: una questione tutt'altro che trascurabile, che può influenzare, seppure indirettamente, anche il problema stesso della cronologia.

In questo senso, oltre alle copie, vanno considerate anche le derivazioni dalla tela del Prado, tra le quali si può ricordare il *Cristo tra i dottori* affrescato da Battista Zelotti nella cupola della chiesa abbaziale di Santa Maria Assunta a Praglia (circa 1560)²⁷, ma anche il dipinto di analogo soggetto già in Santa Maria della Vittoria a Verona, un'opera che si è provato anche a leggere come un precedente del dipinto veronese – un'ipotesi che mi pare però da escludere²⁸.

Del telerò del Prado esiste tuttavia un'altra derivazione, più tarda e ignorata dalla letteratura su Veronese, realizzata dal celebre artista seicentesco Andrea Pozzo: si tratta della grande lunetta con la *Disputa di Gesù tra i dottori del Tempio*, dipinta per la chiesa di San Defendente a Romano di Lombardia su commissione della confraternita della dottrina Cristiana, proprietaria della cappella dove venne collocata l'opera. La commissione risaliva al 1672, ma il pittore probabilmente ne ritardò l'esecuzione di qualche anno, e il dipinto venne consegnato solo nel 1675: sono gli anni, è utile ricordarlo, dei due soggiorni genovesi di Andrea Pozzo, quello del 1671-72, durante il quale aveva lavorato per Giovanni Pietro Spinola nella chiesa del Gesù, e quello del 1674-75. La grande lunetta di San Defendente ha un debito molto evidente con il *Cristo tra i dottori* di Paolo Veronese, nella composizione della scena con due gruppi di personaggi sulla destra e sulla sinistra, nell'affondo sul secondo piano al centro della composizione così come nell'attitudine di alcune figure – si veda, ad esempio, il Cristo che con la mano verso l'alto che indica il cielo, e i due dottori all'estrema destra²⁹.

²⁷ BRUGNOLO MELONCELLI 1992, n. 11, p. 92.

²⁸ Verona, Museo di Castelvecchio (in deposito a Verona, Chiesa di San Procolo: olio su tela, 230 x 330 cm. La tradizionale attribuzione della tela a Giovanni Francesco Caroto, riportata dalle fonti, è stata più volte messa in discussione dagli studi novecenteschi, in favore di una collocazione cronologica più avanzata. Sergio Marinelli, che lo riteneva un quadro di Antonio Badile, vi individuava un possibile precedente per il *Cristo tra i dottori* di Paolo (MARINELLI 1988, pp. 38-39); più verosimilmente la tela è una libera derivazione dalla composizione veronese, databile tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento.

²⁹ Esistono anche tre redazioni autografe di formato ridotto del dipinto, che sono state interpretate come modelletti preparatori, o più probabilmente come versioni «da stanza» dell'invenzione della lunetta – che confermano questa derivazione (Romano di Lombardia, Museo di Arte Sacra: olio su tela, 97 x 110 cm; Roma,

L'opera di Andrea Pozzo, oltre a testimoniare della lunga fortuna della composizione veronesiana, si è peraltro rivelata utile per far luce su un'altra questione oscura che riguarda il dipinto, quella della sua provenienza³⁰. Infatti, l'esistenza di questa derivazione fornisce la traccia per una direzione alternativa nelle indagini sulla provenienza della tela del Prado, e sul modo in cui questa è arrivata nelle collezioni reali spagnole nel XVII secolo: un problema portato all'attenzione della critica solo a partire dagli anni ottanta del Novecento, e di cui rimangono ancora diversi punti oscuri.

Generalmente si ritiene, in base a quanto riportato da Carlo Ridolfi nelle due redazioni della vita di Paolo Veronese – quella del 1546 e quella del 1548 nelle *Maraviglie dell'arte* – che il quadro del Prado provenga dalla collezione Contarini a Padova, in cui è menzionato da Ridolfi insieme ad altri sette dipinti di Veronese³¹. In realtà, in entrambe le redazioni si legge più avanti un'altra menzione riferita a un *Cristo tra i dottori*, questa volta a Genova nella collezione di Felice Pallavicino³². A questa seconda menzione tuttavia è stata prestata poca attenzione dalla critica, che a partire dai cataloghi del Prado della metà dell'Ottocento ha quasi sempre citato soltanto la provenienza Contarini³³. Anche della storia successiva del dipinto poco si è detto: come per molti quadri del Prado di cui non si conosce la provenienza, è stato ipotizzato che fosse arrivato nelle collezioni reali spagnole nell'ambito della campagna di acquisti di opere d'arte condotta in Italia da Diego Velasquez, che l'avrebbe acquistato a Padova alla metà del Seicento³⁴.

In realtà, a fronte della derivazione di Andrea Pozzo, mi pare che la menzione genovese di Ridolfi vada riconsiderata con molta attenzione in relazione al quadro del Prado: infatti la *Disputa* di San Defendente è dipinta da Andrea Pozzo a ridosso dei suoi soggiorni genovesi e,

collezione Lemme: olio su tela, 60 x 96 cm; Bergamo, collezione privata: olio su tela, 51 x 99 cm). Per le schede si veda BIANCHI in *Andrea Pozzo* 2009, pp. 165-170, nn. 11-13.

³⁰ Nel 2007 il dipinto di Andrea Pozzo è stato al centro di una mostra dedicata al tema iconografico del *Cristo tra i dottori* (si veda in proposito il catalogo: *La Disputa* 2007 e, in particolare, il saggio di Eugenia Bianchi (BIANCHI 2007) e la sua scheda del dipinto (BIANCHI in *La Disputa*, pp. 136-137, n. 10.), in cui è stata per la prima volta evidenziata la dipendenza della composizione dal dipinto di Veronese al Prado.

³¹ «Erano ancora in quella Città [Padova] in casa Contarina otto quadri di sacre Historie di figure intorno al naturale, in uno entravano nostra Signora con più Santi; in altri Christo tra Dottori; il Centurione dinanzi al Salvatore, accompagnato da Servi, che le tenevano il destriere, e l'elmo dorato; Un'invenzione di Sant'Elena, che dormendo sognavasi veder la Croce tenuta da due Angeletti [...]; e le quattro Stagioni in figura» (RIDOLFI 1646, p. 23; 1648, I, p. 318).

³² «In Genova finalmente [...] altre due tele dal Signor Felice Pallavicino della fuga di nostra Donna nell'Egitto, e di Christo tra Dottori» (RIDOLFI 1946, p. 322; 1648, I, p. 322).

³³ DE MADRAZO 1843, n. 899, p. 198.

³⁴ L'ipotesi più articolata in questo senso si legge in PINESSI 2008, pp. 92-101.

sebbene sia stato ipotizzato che il pittore potesse aver visto il quadro di Paolo in casa Contarini a Padova durante un viaggio da Milano a Trento nel 1672³⁵, mi sembra più verosimile ritenere che il pittore avesse avuto modo di studiare il dipinto – o una sua riproduzione – proprio a Genova, dove aveva soggiornato per lunghi periodi, e probabilmente si era creato una rete di contatti che avrebbe potuto dargli accesso ai dipinti conservati nei palazzi privati – un accesso che pare più difficile da immaginare per un giovane pittore ancora poco conosciuto di passaggio a Padova durante un viaggio verso casa³⁶.

In effetti un primo supporto a questa ipotesi sembrerebbe trovarsi negli archivi Pallavicino, e in particolare in un inventario relativo ai beni della casa di famiglia situata a Cabella, nei pressi di Genova, il cui feudo era di proprietà della famiglia a partire dall'acquisto da parte di Felice II Pallavicino, che è con ogni probabilità da identificare con il personaggio menzionato da Ridolfi. In questo inventario, datato 1658, è infatti citata una «Disputa di N.o Sig.re nel Tempio con cornice dorata grande copia»: una menzione che potrebbe proprio riferirsi al quadro di Veronese citato da Ridolfi, o meglio a una sua copia³⁷.

A questa menzione sembrerebbe legarsi il problema, sollevato in anni recenti, dell'arrivo nelle collezioni reali spagnole del quadro di Veronese, una vicenda legata a quella di un altro grande telero veneto, la *Fucina di Vulcano* di Jacopo Bassano, che si trova oggi appeso quasi di fronte al quadro di Paolo nella galleria centrale del Prado³⁸. I due quadri erano infatti menzionati insieme nell'inventario datato 1647 dei beni dell'almirante di Castiglia Juan Alfonso Enriquez de Cabrera, che li avrebbe donati al re alla sua morte, avvenuta in quello stesso anno e che sono citate, sempre appaiate, nell'inventario del 1686 del Salon des Espejos nell'Alcàzar³⁹.

³⁵ BIANCHI 2007, pp. 103-106.

³⁶ L'identificazione del personaggio menzionato da Ridolfi con Felice II Pallavicini (1615-1654), è stata possibile a partire dagli studi di Marco Bologna (si veda in particolare BOLOGNA 1996, vol. I, pp. 242-246) che ha ordinato le carte Pallavicino e che mi ha aiutato nelle ricerche nell'archivio, che è ancora di proprietà della famiglia; per un profilo del personaggio in rapporto alla menzione di Ridolfi si rimanda al mio intervento negli atti del convegno di Padova.

³⁷ Inventario dei beni ereditati alla morte di Paola Maria Centurione Spinola dal marito Goffredo Spinola, 26 ottobre 1658 in Cabella (Genova, Archivio Spinola Pallavicini, n. 23). Il feudo di Cabella, acquistato tra il 1535 e il 1537 da Felice II Pallavicino fu ereditato alla sua morte, nel 1654, dalla madre Paola Maria Centurione, risposatasi con Tobia Spinola, e successivamente dai fratellastri di Felice, con l'obbligo di tenere il doppio cognome Spinola Pallavicino.

³⁸ Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 5263: olio su tela, 250 x 407 cm; sul dipinto si veda la scheda in *Los Bassano* 2001, n. 28, pp. 240-241.

³⁹ Si deve a José Maria RUIZ MANERO (2011, p. 29) l'identificazione dei due dipinti con quelli menzionati nell'inventario di Enriquez de Cabrera (1597-1647), ripubblicato in DURO 1902, pp. 184-215; la descrizione dei due dipinti si legge, in particolare, nell'elenco delle tele donati dall'almirante al re di Spagna: «un marquo dorado en que estuvo la pintura del Vulcano, que se diò al Rey Ntro Sr - 2200 Reales», e «Otro marquo

Il fatto che i due dipinti siano menzionati insieme in questi inventari sembra suggerire un percorso collezionistico condiviso: un'ipotesi che acquista un grande interesse proprio nel contesto delle ricerche documentarie riguardanti la provenienza genovese per il *Cristo* del Prado.

Il destino comune di questi due grandi teleri parrebbe infatti essere cominciato già nella collezione dei Pallavicino: nell'inventario di Cabella si trova citata, subito dopo la *Disputa*, proprio una «Fucina di Volcano con cornice dorata grande copia» che dovrebbe essere proprio la copia della tela di Bassano oggi al Prado. Questa corrispondenza sembrerebbe suggerire che i due dipinti di Bassano e Veronese del Prado fossero in origine parte della collezione genovese dei Pallavicino, e fossero da questi venduti intorno alla metà del Seicento proprio all'almirante Enriquez de Cabrera, e da lui donati re di Spagna⁴⁰; prima di venderli, i Pallavicino ne avrebbero fatto fare delle copie, poi finite nella casa di campagna – che sarebbero quelle menzionate nell'inventario di Cabella.

Se, come sembra potersi dedurre dalle considerazioni fin qui avanzate, il dipinto citato da Ridolfi a Genova è da identificare con la tela del Prado – confermando la supposizione avanzata sulla base dell'esistenza della derivazione di Andrea Pozzo – resta da capire in quale rapporto esso sia con l'altro *Cristo tra di dottori* menzionato nella vita ridolfiana di Paolo. La doppia menzione potrebbe infatti suggerire che esistessero due diverse tele con lo stesso soggetto dipinte da Veronese, e che quindi nulla sapremmo del destino del quadro Contarini, né della committenza del quadro Pallavicino – in ogni caso difficile da immaginare al di fuori del Veneto; ma si potrebbe anche pensare, e questa mi sembra l'opzione più probabile, che le due menzioni si riferiscano allo stesso quadro, un tempo di proprietà della famiglia Contarini,

dorado en que estaba el lienzo de pintura de la Disputa, que se dió a su Majestad - 3000 Reales» (*ibidem*, p. 210). La menzione dei dipinti nell'inventario dell'Alcazar è riportata in BOTTINEAU 1958, p. 43.

⁴⁰ L'almirante aveva probabilmente comprato le due tele direttamente dai Pallavicino nel contesto delle campagne d'acquisto condotte in Italia negli anni in cui è vicerè in Sicilia (1641-1644) e poi a Napoli (1644-1646): qualcosa di queste campagne si legge in BOCCARDO 1988. Sono documentati suoi acquisti anche a Genova, il più celebre dei quali è documentato nel 1644 ed è costituito dagli arazzi con gli *Amori di Giove*, realizzati sui cartoni di Perino del Vaga per Andrea Doria (DAVIDSON 1988, p. 428). Non dovrebbe costituire un problema la menzione di Ridolfi nel 1648, che dipende da quella dell'edizione della *Vita di Paolo Veronese* del 1646, e può certo riferirsi a una notizia risalente a pochi anni prima, non aggiornata sul passaggio più recente. Sempre del 1648 è la notizia – segnalatami da Piero Boccardo – di un'altra copia del *Cristo tra i Dottori* a Genova, nella collezione di Gian Vincenzo Imperiale: nell'inventario della sua quadreria, al n. 177, è menzionata «Una Desputa di Christo copia di Paolo Veronese» (MARTINONI 1983, pp. 197, 226, 237, 246, 296). Il dipinto si trovava ancora in palazzo Imperiale alla metà dell'Ottocento, quando è segnalato da Federico ALIZERI (1846-47, II, p. 583), poi se ne perdono le tracce: esso potrebbe essere stato venduto, oppure distrutto dai bombardamenti che colpirono l'edificio durante la Seconda Guerra Mondiale. La tela in collezione Imperiale misurava 9 x 18 palmi genovesi – circa 225 x 450 cm – dimensioni che si dovrebbero avvicinare a quelle del formato originale del telerò del Prado, che oggi misura 236 x 430 cm, avendo però subito, come già accennato, un taglio sul lato sinistro e un'aggiunta nella parte alta della tela.

a cui andrebbe riferita la commissione, ma che non vi si trovava più nel 1646, anno in cui Ridolfi lo menziona. Rileggendo il passaggio sui quadri «in casa Contarina» a Padova, si nota che in effetti Ridolfi usa l'imperfetto, e questo potrebbe essere segno che, quando scrive, i dipinti non si trovano già più lì⁴¹.

Qualche considerazione sulla committenza del dipinto

Questa ricostruzione, se confermata, indicherebbe quindi in un membro della famiglia veneziana dei Contarini il committente del *Cristo tra i dottori* del Prado, un'ipotesi che è già stata avanzata in passato da Sergio Marinelli, e che è stata oggetto di indagini più approfondite in anni recenti⁴². La critica è generalmente concorde nel restringere le indagini a un particolare ramo della famiglia, quello «dagli Scrigni», il cui palazzo veneziano si trovava nella parrocchia di San Trovaso, e che aveva la base dei suoi possedimenti a Piazzola, vicino a Padova – città in cui il dipinto si trovava al momento della menzione ridolfiana o poco prima. In particolare l'attenzione della critica si è concentrata sui due figli più giovani di Zaccaria Contarini – forse gemelli, stando a quanto riportato nei *Diarii* di Marino Sanudo – Pietro e Paolo, e in particolare sul secondo che, insieme al fratello Francesco, era stato il committente di Andrea Palladio per la villa di Piazzola dal 1546, e che era stato podestà di Verona nel 1548 e poi di nuovo nel 1562⁴³. Si è anche tentato di rintracciare, tra le figure del quadro, i criptoritratti dei due fratelli, identificando Paolo nel personaggio di profilo oltre la colonna alla sinistra di Cristo, e Pietro nella figura vestita di nero in piedi a destra⁴⁴. L'ipotesi di identificare un

⁴¹ L'ipotesi che il *Cristo tra i dottori* possa essere stato venduto dai Contarini prima del 1646 ben si combinerebbe con la ricostruzione delle provenienze di altri due dipinti veronesiani generalmente identificati con quelli citati da Ridolfi nella stessa collezione, e cioè la *Sant'Elena* della National Gallery di Londra (inv. NG 1041) e il *Cristo e il centurione* del Museo del Prado (inv. 492). Entrambi sembrerebbero infatti essere stati, alla data 1646, in altre collezioni: la *Sant'Elena*, la cui identificazione con la tela descritta da Ridolfi lascia pochi dubbi, sembrerebbe corrispondere a quella segnalata in casa di Pieter Paul Rubens ad Anversa alla morte dell'artista nel 1640, e poi, nel 1655, nell'inventario *post-mortem* di Athleia Talbot, vedova di Thomas Howard, conte di Arundel. Benchè del *Cristo e il centurione* esistano diverse versioni dipinte da Veronese, e sebbene questa del Prado non corrisponda perfettamente alla descrizione di Ridolfi, si è quasi sempre presa per buona la tradizionale identificazione con quella in casa Contarini; il dipinto è segnalato nei cataloghi del Prado come proveniente dalla collezione del conte di Arundel, che muore a Padova proprio nel 1646. Considerando che la casa degli Arundel a Padova si trovava nella stessa zona di quelle possedute dai Contarini, e che gli Arundel sono in contatto con Rubens, emerge un intreccio che varrebbe la pena indagare per chiarire il destino dei dipinti veronesiani di proprietà dei Contarini (per la localizzazione delle case dei Contarini a Padova, e la loro vicinanza agli Arundel, si veda GULLINO 2014, pp. 29-30. Alcune novità sulle case dei Contarini a Padova si leggono in SVALDUZ 2016.

⁴² Per un resoconto delle indagini su questo problema si veda PINESSI 2008, pp. 94-96.

⁴³ Per i profili biografici di Francesco e Paolo Contarini si veda GULLINO 1983a,b.

⁴⁴ Quest'idea, proposta per la prima volta in MARINELLI 1968, pp. 195-196, è stata riproposta molto recentemente da Bernard Aikema, che ilha ipotizzato che il quadro fosse stato commissionato da Paolo per ricordare il fratello appena defunto, da cui discenderebbe una data al 1563, anno della morte di Pietro Contarini, per il dipinto (AIKEMA 2014, pp. 31-33). Quest'identificazione dei due personaggi nel dipinto con i fratelli

possibile ritratto del committente nel dipinto mi sembra particolarmente verosimile nel caso di quest'ultimo, il cui costume caratterizzato con precisione e la cui attitudine così diversa dalle altre ne fanno una presenza a parte e, in un certo senso, l'altro protagonista del quadro oltre a Gesù; tanto più che, stando a quanto si evince da un confronto con il disegno preparatorio del Getty Museum, l'inserimento di questa figura è successivo al primo studio per l'organizzazione della composizione.

Le caratteristiche del costume, su cui compare ricamata in rosso e molto evidente la cosiddetta croce di Terra Santa, rimandano al pellegrinaggio condotto da Pietro nel 1526; un'esperienza che, anche alla luce delle sue vicende biografiche, dovette assumere un particolare valore nella sua vita, e che trova riscontro nel ruolo da lui ricoperto nel quadro della vita intellettuale e religiosa veneziana, e in particolare nel contesto della riforma cattolica pretridentina, polo d'attrazione per molti esponenti del patriziato cittadino che aspiravano a un rinnovamento della spiritualità e della religiosità. Tra i molti contatti da lui intrattenuti con esponenti di questo movimento religioso, i più rilevanti per il problema in esame sono quelli con il vescovo di Verona Gian Matteo Giberti, che aveva addirittura cercato, ma invano, di designare il Contarini come suo successore nella diocesi, perchè continuasse dopo la sua morte, avvenuta nel 1543, l'opera riformatrice da lui intrapresa nella città⁴⁵.

Per via della possibilità – supportata dalla questione del costume – di identificare il ritratto di Pietro nella figura in nero sulla destra nel dipinto, e per via dei rapporti di quest'ultimo e del fratello Paolo con il contesto veronese, l'idea che la committenza del quadro del Prado possa risalire proprio a loro appare quindi più che verosimile.

Tale connessione, se confermata, potrebbe peraltro suggerire qualche considerazione anche sul problema della cronologia del dipinto: il fatto che Paolo Contarini sia podestà di Verona per la prima volta proprio nel 1548, e che i più stretti rapporti di Pietro con la città non sembrino andare oltre gli anni quaranta, parrebbero supportare infatti una verosimiglianza della data riportata nell'iscrizione. Meno probabile sembrerebbe una cronologia negli anni sessanta, quando Paolo è nuovamente podestà, ma Pietro, la cui rilevanza nel dipinto sembra

Contarini è stata ribadita da Giuseppe Gullino, che ha individuato anche i ritratti di altri membri della famiglia, e in particolare dei due nipoti Francesco e Piero, da riconoscere nei personaggi sotto al personaggio identificato con Pietro (GULLINO 2014, pp. 27-31). Per l'identificazione del personaggio in nero con Pietro Contarini si veda anche ROSAND 2012, p. 158. Orietta Pinessi ha invece proposto un'identificazione dello stesso personaggio con Paolo (PINESI 2008, pp. 94-96).

⁴⁵ Per i contatti tra il Contarini e Gian Matteo Giberti si veda PROSPERI 1969, pp. 130-131. Per un'analisi più dettagliata della rete di rapporti che si sviluppa attorno a Pietro Contarini e all'Ospedale degli Incurabili, di cui egli è procuratore – una rete che coinvolge, fra gli altri, Gasparo Contarini, Ignazio di Loyola e Gian Pietro Carafa – si rimanda a CROSERI 2016.

assai più esplicita rispetto a quella del fratello, si trova impegnato al concilio di Trento – a cui partecipa in veste di vescovo di Pafo – ed è comunque alla fine della sua vita.

Una committenza illustre come quella dei Contarini parrebbe ragionevole anche pensando al contesto delle prime commissioni di Veronese, in particolare a quella che è solitamente considerata dalla critica la sua prima commissione veneziana, cioè la pala Giustinian per San Francesco della Vigna. Non sembra infatti troppo probabile che Veronese arrivi a una commissione importante come la pala della Vigna dal nulla, senza aver avuto contatti precedenti con Venezia – considerata anche la rilevanza della chiesa per cui è dipinta, che è il simbolo del potente partito filo-romano del patriziato lagunare⁴⁶. Più verosimile sarebbe immaginare qualche contatto illustre a monte, e qualche prova importante che ne avesse segnato l'affermazione in quei circoli: forse un'ipotesi in questo senso si potrebbe avanzare proprio per il telero del Prado, un'opera importante e monumentale, la cui commissione da parte dei Contarini – giustificata dai contatti dei due fratelli con Verona – avrebbe potuto introdurlo nel contesto di una committenza «alta» in laguna.

Tanto più che il dipinto, considerate le dimensioni e il tema, sembrerebbe destinato – più che a Verona, dove non esiste niente di simile in quegli anni, o a Padova, dove pure lo segnala Ridolfi nel Seicento – proprio a Venezia, dove esisteva una tradizione di questi grandi teleri che decoravano i porteghi dei palazzi patrizi.

A una collocazione veneziana potrebbe far pensare anche l'alto numero di copie che, oltre a testimoniare della fortuna e della fama di cui il quadro dovette godere nei decenni successivi, e ancora nel Seicento, sembrerebbe suggerire una provenienza illustre e una collocazione originaria relativamente accessibile alla visione e allo studio da parte di altri pittori, contemporanei ma anche di epoche successive, ben conciliandosi con l'ipotesi che si trattasse di un dipinto da portego concepito per Venezia.

Di nuovo Paolo negli anni quaranta, a partire dal Cristo del Prado

A partire dalla proposta, qui avanzata, di ritenere plausibile la data 1548 per il *Cristo tra i dottori*, è apparso necessario provare a ridefinire il profilo di Paolo negli anni quaranta, riconsiderandone le scelte e l'evoluzione: un primo approccio al problema è stato offerto da Vittoria Romani, che nel suo recente intervento al convegno padovano su Veronese, ha tentato di ricostruire una prima trama di confronti che prenda le mosse dal *Cristo del Prado*, trovando per il telero un interessante parallelo in un dipinto che, pur essendo collocato nella

⁴⁶ Per le committenze veronesiane in San Francesco della Vigna si veda HUMFREY, HOLT 1995.

gioinezza del pittore, è sempre stato molto trascurato dalla critica, e cioè proprio la Pala Giustinian dipinta da Paolo per l'omonima cappella in San Francesco della Vigna a Venezia⁴⁷.

Il dipinto porta una data tradizionale al 1551, che dipende dall'iscrizione che si legge su una delle due lapidi dedicatorie poste ai lati dell'altare: malgrado il riferimento di questa iscrizione alla pala di Veronese non sia diretto, questa data – che farebbe della pala la prima opera dipinta da Paolo per Venezia – è sempre stata riportata dalla critica senza discuterla, e senza soffermarsi a verificarla in maniera serrata rispetto allo stile.

Il primo studioso a ragionare sull'effettivo valore delle lapidi per la cronologia della pala è stato Peter Humfrey, che ha messo l'accento sulla natura dedicatoria dell'iscrizione, riferita con ogni probabilità al completamento della cappella: in questo caso il 1551 verrebbe quindi a costituire nient'altro che un termine *ante quem* per la pala, che potrebbe essere stata concepita anche in un momento precedente, considerato che la famiglia acquista i diritti della cappella nel 1536, ed essa viene costruita nel 1543⁴⁸. Questi dati sembrerebbero in effetti suggerire una cronologia più arretrata per la commissione del dipinto – pare infatti improbabile che, avendo cominciato a pensare alla cappella quindici anni prima, i committenti avessero ritardato la commissione della pala così a ridosso della conclusione dei lavori: tuttavia non mi pare che dopo l'intervento di Humfrey siano state fatte ulteriori riflessioni a riguardo.

Questo atteggiamento un poco «sbrigativo» rispetto alla pala, come anche la genericità dei riferimenti chiamati in causa per spiegarla – si veda il debito, sempre citato, che la pala avrebbe con la pala Pesaro dipinta vent'anni prima da Tiziano per Santa Maria dei Frari – appaiono in realtà incongrui se paragonati all'importanza che essa dovrebbe assumere nel percorso di Paolo, soprattutto se, come si vuole, ne rappresenta l'esordio veneziano. Le ragioni di quest'atteggiamento vanno forse ricercate – oltre che, forse, nella difficoltà di uno studio diretto dell'opera, esposta in chiesa in condizioni di luminosità e visibilità piuttosto infelici – nella problematica posizione in cui la cronologia tradizionale la colloca, e cioè alle stesse date di opere difficilmente conciliabili con essa dal punto di vista dello stile, in particolar modo gli affreschi della Soranza o, poco dopo, il *Sant'Antonio* di Caen.

In effetti, un confronto più significativo per la pala sembrerebbe venire, più che da queste prove, proprio dal *Cristo tra i dottori*, che appare simile alla pala per la materia pittorica, la componente raffaellesca e l'atipicità dell'architettura. Anche provando ad accostare alcuni dettagli dei due dipinti sembrano emergere paralleli inaspettati, come la somiglianza – davvero

⁴⁷ ROMANI 2016B.

⁴⁸ HUMFREY 1990, p. 299; HUMFREY, HOLT 1995, pp. 189-195.

filiale – del giovane Gesù con la Vergine della pala, o l'analoga resa di certe teste come quelle del supposto criptoritratto di Pietro Contarini e della figura subito al di sotto sulla destra, da guardare accanto a quelle, dai tratti fortemente ritrattistici, del Sant'Antonio o del San Giuseppe della pala Giustinian⁴⁹.

Queste similitudini parrebbero suggerire una vicinanza cronologica tra il *Cristo tra i dottori* e la pala di San Francesco della Vigna, che, se si prende per buona la data 1548 per il primo, comporterebbe forse per la seconda una proposta cronologica un poco più arrerata rispetto a quella tradizionale – forse alla fine degli anni quaranta; una cronologia che potrebbe implicare anche una revisione dei rapporti di precedenza con la pala Bevilacqua: un problema, quest'ultimo, per il quale si rimanda al capitolo 3.

Tornando ai confronti tra la pala Giustinian e il *Cristo tra i dottori*, essi possono offrire anche qualche spunto per un ripensamento degli esordi di Paolo a monte di queste prime esperienze, per cui una prima proposta è venuta dall'ipotesi, in passato avanzata da Rearick e recentemente ribadita da Vittoria Romani, di individuare un intervento del giovanissimo Paolo, ancora discepolo di Badile, nella pala con la *Madonna in gloria e santi* nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona, che porta una data sicura al 1543 ed è siglata dal maestro di Paolo sulla campana del sant'Antonio nel primo piano del dipinto. È stato infatti più volte notato dalla critica come alcuni brani della pala presentino uno scarto qualitativo rispetto alla produzione nota di Badile, uno scarto che potrebbe essere ricondotto alla mano dell'allievo Paolo, del cui futuro stile si vedrebbero qui le anticipazioni⁵⁰. Questa proposta può trovare supporto nel confronto di alcune parti della pala di Badile con dettagli del *Cristo tra i dottori* e della pala Giustinian, che rivelano notevoli somiglianze nel trattamento ritrattistico dei volti, nella monumentalità delle figure dentro i pesanti mantelli: si accostino, ad esempio, le due figure di sant'Antonio nelle pale, o la resa del volto di quest'ultimo nella pala dei Santi Nazaro e Celso con le teste-ritratto del telero del Prado.

Questo capitolo precoce della storia di Veronese, appena abbozzato nei confronti proposti, è certamente ancora tutto da indagare, ma appare fin da queste prime ipotesi molto diverso da come è stato finora immaginato dalla critica; se da un lato non sembrano esservi troppe tracce delle suggestioni manieriste, e in particolare parmigianinesche, generalmente collocate nell'avvio dell'attività di Paolo, da un altro si può individuare in queste opere un'eco

⁴⁹ Per questi confronti si veda ROMANI 2016b.

⁵⁰ Come ho già accennato, una proposta in questo senso era stata già avanzata da Roger REARICK (1997, p. 149), la cui ricostruzione degli esordi di Paolo negli anni quaranta era però molto diversa da quella qui proposta: per questo problema si veda il capitolo 1.

della pittura bresciana che – complice la vicinanza delle due città e la presenza a Verona, nel decennio precedente, dei campioni della pittura bresciana del primo Cinquecento – costituì un'importante modello per lo stile dei pittori più aggiornati della generazione precedente quella di Paolo, come Battista Del Moro, ma anche lo stesso Antonio Badile. Si ricordi a questo proposito la presenza a San Giorgio in Braida nel 1540 di Romanino e Moretto, che dipingono rispettivamente le ante dell'organo e la pala d'altare collocata al di sotto di esso⁵¹; ma anche la più antica tela di Savoldo con l'*Apparizione della Vergine ai santi Pietro, Paolo, Bernardo e Zeno* dipinta per Santa Maria in Organo nel 1533 circa, un dipinto che si è proposto di accostare al quadro d'esordio della carriera di Battista del Moro, la *Pala dei Nocchieri* in San Fermo – un'opera che dovrebbe risalire alla metà del quarto decennio, e i cui «modi tipologici e cromatici di stretta osservanza savoldesca» ne farebbero «la più clamorosa ed esplicita risposta veronese alla pala del pittore bresciano»⁵².

L'idea che nell'attività giovanile di Paolo vada cercato un'influsso della pittura bresciana non è nuova: essa è stata anzi una costante nella storiografia veronesiana di primo Novecento, come già chiarito nel capitolo 1; questa pista di indagine è stata tuttavia lasciata progressivamente da parte, a favore di un'interpretazione dell'avvio della carriera di Paolo divisa tra i due poli dell'Emilia di Parmigianino e della Mantova di Giulio Romano, tralasciando questi spunti che invece appaiono, a mio giudizio, del più grande interesse.

Già Giuseppe Fiocco aveva sottolineato l'importanza dell'apporto della cultura bresciana per Veronese, menzionando in questo contesto la pala dei Santi Nazaro e Celso del suo maestro Badile⁵³; su questo influsso si era espressa, negli stessi anni, anche Anna Maria Brizio, che aveva identificato proprio nei precoci rapporti del giovane Paolo con la pittura bresciana, evidenti nei ritratti come nelle pale d'altare – che condividerebbero con essa «la somiglianza della pasta e di certe tonalità» – l'origine di quella intonazione grigio-argentata che, insieme alla ricercata policromia e alla definizione netta delle forme tramite il colore, distingue l'opera del giovane veronese dai toni caldi e atmosferici della tradizione giorgionesca⁵⁴.

Sulla scia di queste riflessioni la studiosa menzionava il problema del controverso *Ritratto di Francesco Franceschini* oggi al Ringling Art Museum di Sarasota e discusso tra Paolo e Brusasorzi – i cui debiti verso l'arte bresciana sono evidenti nella costruzione a figura intera appoggiata a

⁵¹ Per le commissioni di Romanino e Moretto in San Giorgio in Braida, che si devono al priore bresciano del convento Leone Bugatto, si veda, da ultimo, SAVY 2015, p. 50.

⁵² GUZZO 1986, p. 247; per la pala di Savoldo si veda *Giovanni Gerolamo* 1990, pp. 102-103, n. 1.3.

⁵³ FIOCCO 1928, pp. 4, 8-9.

⁵⁴ BRIZIO 1928, pp. 2-6.

una colonna, tipica dei ritratti del Moretto e poi di Giovan Battista Moroni – che era da poco apparso sul mercato con una proposta di attribuzione a Romanino, corretta dalla Brizio con una a Paolo⁵⁵.

A sostegno di questi debiti veronesiani verso l'arte bresciana la studiosa portava anche il problema del foglio di *Testa virile* della Graphische Sammlung di Monaco, legato da una lunga tradizione attributiva a Veronese, ma che la Brizio riteneva invece una prova di Moretto, sulla base del confronto con un disegno conservato a Berlino da lei ascrivito al pittore bresciano⁵⁶.

Questo confronto coinvolge un foglio problematico del catalogo veronesiano – quasi sempre associato dalla critica alla figura di Daniele Barbaro, sulla base della somiglianza fisiognomica della testa con suoi altri ritratti dipinti da Veronese nel corso della sua carriera – che presenta una notevole difficoltà di analisi stilistica, rappresentando, di fatto, un *unicum* nella produzione del pittore. Nel foglio si può vedere, in ogni caso, una certa somiglianza con il disegno di Berlino: una somiglianza che, seppure non si possa ritenere indizio di una coincidenza attributiva – come proponeva Anna Maria Brizio – può rendere conto, anche sul fronte della grafica veronesiana, dei riflessi del contesto in cui si forma il giovane Paolo, in cui la pittura bresciana sembra contare più di quanto la critica recente abbia ammesso.

Tanto più che un'eco dell'attenzione, tutta bresciana e lombarda, per i valori della luce è stata letta in tralice anche nella produzione di Paolo dei primi anni cinquanta, negli sfondati di cielo della Soranza ma anche nei disegni: un'eco che si può rintracciare ad esempio nel bozzetto di Chatsworth per la pala Bevilacqua Lazise, distinto dalle prove successive proprio per questo senso molto raffinato dei valori luministici, e di cui dirò meglio nel prossimo capitolo⁵⁷.

⁵⁵ Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, inv. SN 81: olio su tela, 189,5 x 134,9 cm. Per gli influssi bresciani nel *Ritratto di Francesco Franceschini* si veda, da ultimo, GARTON 2012, pp. 123-125. Per il problema del dipinto – oggi discusso tra Paolo e Domenico Brusaporzi – nell'ambito della cronologia veronesiana dei primi anni cinquanta si rimanda al capitolo 7.

⁵⁶ Per il disegno di Monaco si veda la relativa scheda (cat. 27). L'altro foglio (Berlino, Kupfestichkabinett, inv. KdZ 5733: matita nera e biacca su carta preparata marrone, 310 x 230 mm) porta un'attribuzione tradizionale a Paris Bordone, spesso contestata dalla critica, ma che è stata recuperata di recente (DONATI 2014, p. 437 n. D38); per l'attribuzione al Moretto del disegno si veda il catalogo della mostra monografica tenutasi a Brescia nel 1988, in cui il foglio è messo in relazione con la *Madonna in trono e santi* dipinta da Moretto per la parrocchiale di Sarezzo (LUCCHESI RAGNI in *Alessandro Bonvicino* 1988, pp. 242-244, n. 8b). Le analogie tra i due fogli sono ribadite anche da Cocke, che nel catalogo ragionato dei disegni di Paolo aveva negato l'autografia veronesiana del foglio di Monaco, ritendolo, proprio sulla scia del confronto con il disegno di Berlino menzionato dalla Brizio, una prova di Paris Bordone (COCKE 1984, p. 361, n. 193).

⁵⁷ Roger Rearick individuava un'influsso bresciano in questo senso anche nel foglio del Louvre preparatorio per il ritratto di Iseppo da Porto (cat. 8), che dovrebbe essere di poco successivo rispetto al disegno per la pala Bevilacqua di Chatsworth.

Uno dei problemi ancora irrisolti dell'attività giovanile di Veronese è quello relativo alla pala Bevilacqua Lazise, conservata al Museo di Castelvecchio, che è stata a lungo considerata dalla critica come la prima opera nota di Paolo; questa tradizione storiografica è ancora dominante oggi, benchè i dati documentari su cui si basa siano tutt'altro che certi, e le considerazioni stilistiche inducano a considerare il problema in maniera ben più complessa. A complicare la questione, le possibilità di giudicare stilisticamente la pala sono fortemente compromesse da una serie di ridipinture, rimosse solo in parte dai più recenti restauri, e in generale dal suo stato di conservazione, minato da almeno un secolo di permanenza in condizioni ambientali disastrose, che rende difficile valutare anche i pochi brani originali e integri rimastici.

Il dipinto raffigura la Vergine col Bambino posta su un piedistallo di marmi policromi chiuso a destra da una colonna, con due angeli musicanti a sinistra dietro le sue spalle e, seduti ai suoi piedi, San Giovanni Battista e un Santo vescovo, generalmente identificato con San Ludovico da Tolosa¹; sotto i santi si vedono, *in abisso*, i ritratti a mezzo busto dei due donatori. La tela era stata dipinta per la cappella della famiglia Bevilacqua Lazise nella chiesa di San Fermo a Verona: i committenti sono generalmente identificati con Giovanni Bevilacqua Lazise e sua moglie Lucrezia Malaspina (anche se non sono mancate ipotesi diverse, in cui sarebbero implicati il fratello minore di Giovanni, Giovanni Battista, e sua moglie Francesca Pellegrini), che avrebbero fatto edificare la cappella con il loro monumento sepolcrale intorno al sesto decennio del Cinquecento.

Per quanto riguarda la commissione della pala d'altare a Veronese, recentemente sono stati inoltre resi noti alcuni documenti che hanno fatto luce sui legami di parentela di Caterina, la madre di Paolo, con la famiglia Bevilacqua Lazise, da cui è possibile sia derivata la commissione: si è infatti scoperto che la sorellastra di Caterina, Cassandra, era la figlia naturale

¹ Non sono mancate altre interpretazioni iconografiche per il santo vescovo, la cui raffigurazione con la barba ha sollevato qualche dubbio sull'identificazione con san Ludovico, tradizionalmente giovane e imberbe: ad esempio nella guida di DA PERSICO (1820, I, p. 197) è citato come san Zeno, mentre più recentemente è stato proposto di identificarlo con sant'Agostino (FINOCCHI GHERSI 2007, p. 45 e ROSAND 2012, p. 40).

di un Leonardo Bevilacqua Lazise con cui la madre di Caterina, Maddalena Dragina, era andata a vivere dopo la morte del compagno Antonio Caliarì, di cui Paolo prenderà, in anni successivi, il cognome. Se da un lato non si può identificare questo Leonardo Bevilacqua Lazise con il fratello dei due ipotetici committenti Giovanni e Giovanni Battista – anch’egli di nome Leonardo ma che, come sappiamo, morì molto giovane – è molto probabile che egli fosse un parente, forse un cugino; e che quindi vada cercata in questi legami la ragione della commissione a Veronese per la pala della cappella di famiglia.²

La cappella, già in cattive condizioni alla fine del Seicento, a metà dell’Ottocento è in uno stato di degrado tale che viene smantellata e la pala entra a far parte delle collezioni civiche nel 1866; alcuni frammenti del monumento sepolcrale – l’arca con le iniziali dei committenti, le colonnine e i due basamenti con gli stemmi Bevilacqua Lazise e Malaspina – si vedono ancora nell’ex chiostro della chiesa³.

Già all’inizio dell’Ottocento il quadro è stato oggetto di un intervento di restauro⁴, a cui se n’è aggiunto almeno un altro all’inizio del Novecento; questi interventi, pur volti ad arginare lo stato sempre più ammalorato della tela, hanno tuttavia compromesso definitivamente la lettura dell’opera, andando ad aggiungere alle condizioni già critiche della pellicola pittorica, del tutto abrasa nell’abito e nel manto della Madonna, una serie di pesanti ridipinture – ad esempio nel volto della Vergine e del Bambino – che ancora oggi alterano quello che doveva essere l’aspetto originale del dipinto⁵.

Di questo aspetto è possibile farsi un’idea dal già menzionato bozzetto conservato agli Uffizi, e dal disegno a penna e acquerello oggi nelle collezioni dei Duchi di Devonshire a Chatsworth (cat. 4). Questi studi preparatori, abbastanza coerenti tra loro, presentano alcune differenze sia iconografiche che stilistiche rispetto alla redazione finale della tela – alcune macroscopiche come la variazione della posa del Battista, le fisionomie dei ritratti dei donatori, e l’aggiunta, nel dipinto, della barba sul volto di San Ludovico e di un pappagallino sul

² Queste novità sulla famiglia di origine di Paolo sono emerse dalla lettura incrociata di alcuni testamenti di Maddalena Dragina e altri documenti, tutti resi noti in BRUGNOLI 2000 con lo scopo di chiarire la questione del cognome Caliarì assunto da Paolo a partire dalla metà degli anni cinquanta; questi dati sono stati ripresi, in rapporto alla storia della pala, da SALOMON 2014, pp. 24, 47.

³ Per un resoconto dettagliato del progressivo degrado della cappella, e per la storia degli interventi di restauro antichi si veda POLLINI, STORARI 2011, pp. 23-27.

⁴ Nel 1820 Da Persico scrive che la tela è stata «da un moderno arditamente ritoccata» (DA PERSICO 1820, I, p. 197).

⁵ Per un primo punto sulle condizioni del dipinto, successivo al restauro compiuto nel 1979 da Romano Pedrocco e Sergio Stevanato, si veda MARINELLI 1979, in cui si fa chiarezza su ridipinture e pentimenti; un resoconto delle analisi recenti sulla tela si legge in STORARI 2010, pp. 54-57.

basamento della colonna che fa da quinta sul lato destro della composizione. L'origine di queste differenze è stata spiegata in vari modi dalla critica: da pentimenti autografi a interventi di altra mano, a ridipinture risalenti ai restauri ottocenteschi; essa rimane, mi pare, un aspetto ancora da chiarire, soprattutto nello scarto stilistico che sussiste non solo tra gli studi preparatori e la tela, ma anche tra le diverse porzioni del dipinto stesso – ad esempio tra il bel brano del mantello del San Ludovico e il mediocre ritratto della donatrice – uno scarto che il cattivo stato di conservazione forse non basta a giustificare.

Storia critica

La prima menzione della pala è in Carlo Ridolfi, che la indica come una delle primizie di Paolo⁶; su questa menzione si è basata tutta la tradizione locale successiva – dalle guide settecentesche e ottocentesche, fino alla monografia di Pietro Caliarì del 1888 – che ha sempre citato il dipinto come un'opera giovanile autografa di Veronese⁷. Questa tradizione è travolta dall'ondata di riattribuzioni portata dai *connoisseurs* di primo Novecento che, complice lo stato sempre più danneggiato della tela, ne hanno messo in dubbio la paternità veronesiana, facendo i nomi di altri pittori veronesi, *in primis* quello di Domenico Brusasorzi, proposto da Bernard Berenson nelle liste del 1907⁸.

Altre proposte di attribuzione – ad esempio a Giolfino, o a Paolo Farinati – sono citate da Alberto Bevilacqua Lazise, un discendente della famiglia che aveva commissionato la pala, in un articolo apparso nel 1911⁹. Magrudo i toni evidentemente parziali, questo contributo riveste una grande importanza nella storia critica del dipinto, in particolare per quanto riguarda la questione della cronologia: è infatti su una serie di documenti e testimonianze familiari qui riportate che si è basata la tradizione storiografica, tenuta in conto ancora oggi, che ha assegnato alla pala la data 1548, facendone la prima opera di Veronese giunta fino a noi.

Alberto Bevilacqua Lazise cita infatti un manoscritto ottocentesco redatto da un altro avo, Alessandro (1820-1887), «riordinatore delle memorie della famiglia», in cui si affermava che la cappella nella chiesa di San Fermo era stata eretta nel 1548 da Giovanni Bevilacqua Lazise e da sua moglie Lucrezia Malaspina, e che la pala era stata dipinta da Veronese nel 1562 per il

⁶ «Fece dunque in San Fermo di Verona piccola tavola con nostra Donna a sedere, e due Santi» (RIDOLFI 1648, I, p. 298).

⁷ Per una rassegna completa delle citazioni settecentesche e ottocentesche nella letteratura locale si veda la scheda del dipinto compilata da Diana POLLINI in *Da Veronese* 2010, pp. 50-54.

⁸ BERENSON 1907, p. 179.

⁹ BEVILACQUA LAZISE 1911.

fratello Giovanni Battista e sua moglie Francesca Pellegrini, che corrisponderebbero ai due donatori ritratti nella parte inferiore della tela. La data 1548, associata nel manoscritto alla costruzione della cappella, avrebbe trovato conferma in due testamenti citati nell'articolo: dal primo, redatto da Lucrezia Malaspina nel 1544, si poteva dedurre che lei e il marito stavano già pensando di costruire un luogo dove essere sepolti insieme; dal secondo, redatto nel 1558 da Giovanni Bevilacqua Lazise dopo la morte della moglie, si capiva che la cappella costruita nella chiesa di San Fermo era ormai conclusa. La data 1562 per l'esecuzione della pala è invece accolta da Alberto Bevilacqua Lazise con qualche riserva; sebbene non arrivi a mettere in discussione l'attendibilità della fonte ottocentesca, l'autore avverte una difficoltà nel collocare un'opera che gli appare ancora acerba in un momento così avanzato dell'attività di Paolo.

Su queste informazioni riportate da Alberto Bevilacqua Lazise si è sedimentata nei decenni successivi una tradizione storiografica che, attraverso un'interpretazione - peraltro azzardata - di questi dati, ha collocato l'esecuzione della pala nel 1548, data associata dal manoscritto ottocentesco alla costruzione della cappella, trascurando, o tentando di spiegare in altra maniera, il fatto che secondo lo stesso manoscritto il dipinto risalisse al 1562. Questa confusione intorno alla pala e alla sua cronologia non è stata mai chiarita del tutto, malgrado negli anni ottanta del Novecento si sia evidenziata l'incerta provenienza di queste informazioni, e malgrado in tempi recenti si sia fatto ordine, almeno parzialmente, sui documenti sicuri che riguardano la cappella.

Nei primi decenni del Novecento sono entrati nella discussione il bozzetto degli Uffizi, noto fin dagli anni sessanta dell'Ottocento¹⁰, e il disegno di Chatsworth, che era stato pubblicato nel 1902 da Arthur Strong con un'attribuzione a Battista Zelotti¹¹; tuttavia in un primo momento essi sono stati ritenuti copie più che studi preparatori. Tra i primi a sostenere quest'idea è von Hadeln¹², secondo cui il bozzetto sarebbe una copia della pala, e il disegno una copia del bozzetto; lo studioso afferma tuttavia l'autografia veronesiana della pala, proponendo una data circa 1552, che troverebbe conferma nell'impianto compositivo ancora incerto, nell'aspetto raffaellesco della Madonna e nella figura di san Ludovico, che ricorderebbe quella degli *Evangelisti* dipinti da Veronese sul soffitto della sacrestia di San Sebastiano alla metà del decennio. Anche Osmond ritiene che il disegno e il bozzetto siano dei *d'après* e la pala un lavoro giovanile di Paolo, mettendone in luce il raffaellismo e proponendo

¹⁰ La prima menzione a stampa del bozzetto si legge in BERNASCONI 1864, p. 325, che lo riteneva un modello autografo per la pala.

¹¹ STRONG 1902, p. 14, tav. LIII.

¹² HADELN 1914, pp. 200-203.

una data al 1548¹³; è interessante peraltro che Osmond sia stato il primo – e l'unico – ad associare alla pala un disegno a penna del British Museum che è stato poi piuttosto trascurato dalla critica e il cui collegamento alla pala mi pare invece, come avrò modo di spiegare, più che verosimile (cat. 3).

Giuseppe Fiocco, nella monografia veronesiana del 1928, si sofferma poco sulla pala, che considera la prima opera di Paolo, ancora attestata su moduli badileschi; e cita appena il disegno e il bozzetto, giudicandoli delle copie¹⁴. In occasione della mostra del 1939 a Ca' Giustinian, a cui la tela è esposta, Rodolfo Pallucchini ribadisce sia l'autografia veronesiana che la data 1548; seguita inoltre a ritenere il disegno e il bozzetto due copie, utili a testimoniare l'aspetto originale della tela, precedente le alterazioni ottocentesche¹⁵. Tra i primi a considerare il disegno di Chatsworth come preparatorio per la pala – senza tuttavia nominare il bozzetto – sono Hans ed Erika Tietze nei *Drawings of the Venetian Painters* del 1944, attribuendolo, insieme alla pala stessa, a Battista Zelotti, sulla base del confronto con altri fogli noti del pittore¹⁶.

Nel 1971 il disegno viene restituito a Veronese da Alessandro Ballarin¹⁷; ma il problema si era nel frattempo complicato a causa della scoperta della data 1548 sul grande telero con *Cristo tra i dottori* conservato al Prado, una questione che ho analizzato nel capitolo precedente. Questa data sul dipinto di Madrid, che in molti casi non è stata ritenuta verosimile proprio in virtù della tradizionale datazione della pala Bevilacqua Lazise, ha portato tuttavia, talvolta, a rimettere in discussione la data e addirittura l'autografia della tela di Castelvechio. È il caso di Richard Cocke che, proprio alla luce dell'incompatibilità stilistica della tela di Castelvechio con il *Cristo tra i dottori* – alla cui data 1548 è tra i pochi a credere – riconsidera l'attribuzione del disegno, del bozzetto e della pala, e sposta la data più avanti, dopo il 1571, anno in cui Giovanni Battista e Francesca Pellegrini, che secondo lo studioso sono i committenti ritratti nella tela, si erano sposati. In un primo tempo Cocke propone un'attribuzione a Carletto Caliarì, sulla base di considerazioni stilistiche condotte a partire dal disegno di Chatsworth¹⁸. Tenendo ferma la datazione dentro agli anni settanta, il nome di Carletto è successivamente sostituito dallo studioso con quello di Alvise dal Friso, provando a mettere insieme

¹³ OSMOND 1927, pp. 12-13.

¹⁴ FIOCCO 1928, pp. 15-16.

¹⁵ PALLUCCHINI in *Paolo Veronese* 1939, pp. 34-35, n. 1.

¹⁶ TIETZE, TIETZE-CONRAT 1944, p. 366, n. 2255.

¹⁷ BALLARIN 1971, p. 98.

¹⁸ COCKE 1971, pp. 730-733.

un'abbozzo di catalogo di questo pittore attribuendogli un gruppo di opere tradizionalmente collocate nella giovinezza di Veronese, tra cui, ad esempio, la *Maddalena* di Londra¹⁹. Questa ricostruzione di Cocke non trova seguito, sebbene non manchino, nell'analisi stilistica delle opere, alcuni spunti interessanti che ho meglio illustrato nel capitolo 5.

Nel 1979 la tela di Castelvechio è oggetto di un importante restauro, in occasione del quale sono state svolte diverse analisi scientifiche che hanno permesso di fare maggior chiarezza sulla questione delle ridipinture e dei pentimenti; ne scrive Sergio Marinelli, che fa il punto su ciò che di originale c'è nella tela, spiegando molte delle differenze tra tela e bozzetto, generalmente ritenute frutto delle ridipinture otto-novecentesche, come dei pentimenti di mano dell'artista²⁰. Lo studioso prende per buona la tradizionale data 1548 della tela, e prova a conciliarla con il *Cristo* del Prado, per cui non esclude la validità della stessa datazione, cercandovi dei paralleli con la pala sul piano della resa delle architetture e sul modo di comporre e delineare le figure; tanto più che l'ideazione della tela – quindi il disegno e, in una fase leggermente successiva, il bozzetto – andrebbe fatta risalire al 1546-47, immaginando un'elaborazione più lunga, che seguirebbe il procedere dei lavori della cappella; queste tesi vengono ribadite dallo studioso nel 1980, quando, in occasione della mostra *Palladio e Verona*, la tela è per la prima volta esposta insieme al bozzetto degli Uffizi e al disegno di Chatsworth²¹, e viene precisata in dettaglio l'evoluzione della composizione dal primo studio nel foglio inglese al bozzetto alla redazione finale sulla tela.

Questa ricostruzione deriva, almeno in parte, dagli studi di Diana Gisolfi, che pochi anni prima nella sua tesi di dottorato aveva studiato nel dettaglio il bozzetto degli Uffizi in rapporto con l'altro, eseguito con la stessa tecnica e conservato al Louvre, relativo alla tela perduta con la *Resurrezione della figlia di Giairo* dipinta da Paolo per la cappella Avanzi in San Bernardino a Verona; in un articolo del 1982, in cui sono pubblicati i risultati di queste ricerche, la studiosa riscrive la giovinezza di Veronese proprio a partire dai due bozzetti, che sarebbero quindi da

¹⁹ COCKE 1984, pp. 341-343, n. 165; quest'attribuzione è nuovamente sostituita dopo pochi anni nella recensione alle mostre veronesiane del 1988, proponendo questa volta il nome di Orlando Flacco, sulla base del confronto stilistico con un'opera di quest'ultimo, l'altare Serego, esposto alla mostra di Verona accanto alla pala Bevilacqua; un accostamento che troverebbe conferma anche nell'analogia stilistica tra il disegno di Chatsworth per la pala e un foglio del Louvre esposto in mostra con un'attribuzione a Flacco dovuta a Sergio Marinelli. Il disegno conserva quest'attribuzione a Orlando Flacco, che evidentemente poggia sull'ipotesi di Cocke, anche nel più recente catalogo dei disegni di Chatsworth redatto da Michael JAFFÉ (1994, p. 82, n. 789).

²⁰ MARINELLI in *Progetto* 1979: è il caso, ad esempio, delle modifiche nella figura del Battista (il braccio sinistro, il bastone, il ginocchio destro), che nel 1939 Pallucchini aveva interpretato come alterazione dovute a un restauro, seguito poi da tutta la critica successiva.

²¹ MARINELLI in *Palladio* 1980, pp. 212-215, nn. VIII,14-16.

far risalire alla fase più precoce dell'attività del pittore, circa 1546-47²². La studiosa spiega lo scarto stilistico e qualitativo tra la pala e il nucleo formato dal disegno e dal bozzetto mettendo parzialmente in discussione l'autografia della pala stessa, che sarebbe stata rimaneggiata da Veronese o più probabilmente da un membro della sua bottega in un secondo momento, successivo al 1558, per adattarla ai due nuovi committenti, Giovanni Battista Bevilacqua Lazise e sua moglie Francesca Pellegrini; le differenze più macroscopiche tra bozzetto e tela – la posa del Battista, la barba del san Ludovico e i ritratti dei donatori – risalirebbero a questo intervento, e andrebbero spiegate come un adattamento ai due nuovi committenti che nel frattempo erano subentrati ai primi, oltre che ai nuovi dettami tridentini.

Quest'idea, ripresa nel 1986 da Howard Coutts²³, è smentita nel 1988 da Marinelli, che ribadisce come nella radiografia del dipinto non si veda nulla sotto la pittura dei due ritratti; il cambio della posizione del Battista, l'aggiunta della barba del santo vescovo e del pappagallino sul basamento della colonna sono lette come aggiunte autografe dettate da ragioni puramente pittoriche come l'esigenza di un alternanza cromatica, o di riempire un vuoto²⁴.

La tesi di un intervento successivo della bottega in alcune parti della pala viene tuttavia ribadita nello stesso anno da Roger Rearick, secondo cui la tela, commissionata a Paolo nel 1547-48, sarebbe stata da lui studiata nel disegno e nel bozzetto e poi «radicalmente trasformata prima ancora di essere finita» in una serie di dettagli – il braccio del Battista, la barba del san Ludovico, la testa della Vergine, il pappagallo e i ritratti dei donatori – eseguiti su richiesta dei nuovi committenti a cui era passata la proprietà della cappella, che l'avrebbero pagata nel 1562, anno che la tradizione familiare riportava come la data del dipinto; l'autore degli «infelici cambiamenti» sarebbe stato un pittore della bottega di Badile, o forse Badile stesso prima del 1560, anno della sua morte²⁵. Per la datazione della pala Bevilacqua Rearick si basa esclusivamente su disegno e bozzetto, accostati ad opere che lo studioso collocava nello stesso giro d'anni: il bozzetto per la cappella Avanzi, ma anche la *Maddalena* di Londra e la *Deposizione* di Castelvechio²⁶. La letteratura più recente, a partire dal catalogo ragionato

²² GISOLFI PECHUKAS 1982, pp. 394-395.

²³ COUTTS 1986, pp. 399; lo studioso individua nel volto della Vergine «the sweet Raphaelesque facial type of the Madonna of Veronese's earliest years», e una somiglianza, che si ritrova nella linea dei drappaggi, con la *Temperanza* e la *Giustizia* della Soranza.

²⁴ MARINELLI 1988, p. 186.

²⁵ REARICK 1988a, pp. 93-94, n. 52; la tesi è ribadita in REARICK 1990, p. 351, in cui è confermata la data 1562 per il completamento della pala, ipotizzando che il ritratto di Giovanni Bevilacqua Lazise sia postumo, e che quello di Lucrezia Malaspina la raffiguri in abiti vedovili.

²⁶ Verona, Museo di Castelvechio, inv. 1486-1B245: olio su tela, 76 x 119 cm.

dell'opera di Veronese pubblicato nel 1995, non ha dato credito all'ipotesi di Rearick sul completamento della pala da parte di un altro pittore, e ha in genere riconfermato la piena autografia paolesca e la data 1548²⁷.

Il bozzetto degli Uffizi è stato restaurato nel 2014 in occasione delle mostre veronesiane di Londra e di Verona; Xavier Salomon, nel volume uscito in concomitanza con la mostra londinese, ha ipotizzato su basi stilistiche una data un poco più arretrata, intorno al 1546, per via di una serie di elementi ancora strettamente legati alla tradizione veronese, come la tavolozza e l'impianto compositivo della pala, e in particolare la posizione dei due donatori *in abisso*²⁸. Alla mostra di Verona sono stati esposti la pala e il bozzetto, confermando per entrambi l'autografia veronesiana e la data circa 1548²⁹; è stato tuttavia risollevato il problema della natura del bozzetto, rimettendo in dubbio la sua funzione di studio preparatorio e avanzando l'ipotesi che si possa trattare di una copia più tarda del disegno rimasto in bottega³⁰.

Dati certi: testamenti e tre date

Nelle varie e discordanti interpretazioni di questo problema, è mancato finora, mi pare, un tentativo di mettere davvero ordine tra i documenti noti, limitandosi a considerare le informazioni certe, e provando a lasciare da parte per un momento la data 1548, a lungo tramandata nella storiografia veronesiana recando con sé una serie di inesattezze e senza tentare mai di verificarne davvero la validità. Giova infatti ricordare che questo dato, seppure ricavato dal manoscritto citato nell'articolo di Alberto Bevilacqua Lazise, è in realtà frutto di un'interpretazione successiva: infatti nella tradizione familiare la data 1548 si riferiva alla costruzione della cappella, e non all'esecuzione della pala, che la stessa fonte colloca nel 1562³¹.

²⁷ PIGNATTI, PEDROCCO 1995, pp. 42-44, n. 8.

²⁸ SALOMON 2014, pp. 47-49, in cui è ricordato un analogo inserimento di figure *in abisso* in una pala dipinta da Giovanni Caroto per Santa Maria in Organo, di cui oggi si conserva solo il frammento con i due ritratti del pittore e della moglie Placida (Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 239).

²⁹ ZAMPERINI in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 42-45, nn. 1.3 e 1.4. A confutare la proposta – avanzata da Diana Gisolfi e poi da Rearick – dell'intervento successivo di un'altra mano, la studiosa cita i risultati delle analisi scientifiche compiute nel 2010 sul dipinto (riportate in STORARI 2010, pp. 55-56), in particolare riguardo alla barba di San Ludovico e al pappagallino, che sarebbero da riferire a Veronese stesso, sebbene dalle analisi risulti soltanto un'omogeneità cronologica delle stesure e, per il dettaglio del pappagallino, la compatibilità dei pigmenti utilizzati con la tavolozza del pittore.

³⁰ Si veda anche AIKEMA 2014, p. 21.

³¹ La mancanza di certezze documentarie in relazione alla data 1548 è del resto già sottolineata in GISOLFI PECHUKAS 1982, p. 402, e in PUPPI 1990, p. 345 nota 23.

Per ragionare sul problema della cronologia del dipinto conviene dunque ripartire da quelli che sono gli unici dati documentari sicuri, ricavabili da alcuni testamenti ancora esistenti e depositati, con una parte dell'archivio della famiglia Bevilacqua Lazise, all'Archivio di Stato di Verona; su questi documenti si sono condotte in anni recenti le verifiche delle informazioni riportate da Alberto Bevilacqua Lazise, in gran parte confermate, aggiungendo anche un nuovo documento da lui ignorato.

Il primo testamento citato nell'articolo nel 1911 è quello dettato nel 1544 da Lucrezia Malaspina, moglie di Giovanni Bevilacqua Lazise; malgrado Alberto Bevilacqua Lazise non fosse riuscito a rintracciarlo, il testamento esiste, ed è tra i documenti che si conservano in Archivio di Stato: vi si legge che Lucrezia – già malata, prima di aggravarsi – chiede di essere sepolta, quando sarà il momento, dove e come decida suo marito, ma senza fare alcun cenno alla chiesa di San Fermo né tantomeno alla cappella³².

Esiste poi un successivo testamento di Lucrezia Malaspina, risalente al 1553, che è stato riscoperto di recente e che Alberto Bevilacqua Lazise non conosceva; qui Lucrezia chiede di essere seppellita in un deposito della chiesa di San Fermo, in attesa che la costruzione del monumento funerario nella stessa chiesa sia conclusa³³. Si capisce quindi che il progetto per la sepoltura dei due coniugi è ormai avviato, e si fa riferimento alla chiesa di San Fermo in cui il monumento è in costruzione; probabilmente la cappella è già stata completata, e si sta terminando il monumento sepolcrale³⁴.

Dal terzo testamento giunto fino a noi si evince che la costruzione del monumento è certamente conclusa nel 1558: in quell'anno infatti Giovanni Bevilacqua Lazise chiede di

³² Testamento di Lucrezia Malaspina, 25 agosto 1544 (ASVr UR T, anno 1544, mazzo 136, n. 287): «Magnifica et gloriosa Domina Lucretia filia quondam magnifici marchionis Joannis Antonii domini Malaspinis uxor quondam in primo matrimonio magnifici comitis Leonardis de Nogarolis, et nunc in secundo nobilis ac strenui capitanei domini Joannis de Bevilacuis de Lazisio de santo Quirico Verone, iacens ibidem in lecto sana, gratia domini nostri Jesu Christi mens et intellectus licet [...] corpora. Notans intestata decaduta ante graviori infirmitate opprimatur supra dispositione bonorum suorum [...] nuncupatum testamentum modo que infra facere destinante. Et primo animam suam omnipotenti deo eiusdem gloria sui genitrici Maria semper Vergini devota commissa cadaver suis sepeliri premisit ubi pro [...] et [...] videbitur dicto eius marito. Legans amore Dei et pro suffragio animae suae ducato decem venerabili monialibus Sancte Clare et totidem [...] venerabilis fratribus sancti Bernardini illis semel dandos [...] per [...] eius maritum ex infrascripto usufructus».

³³ Testamento di Lucrezia Malaspina, 9 settembre 1553 (ASVr UR T, anno 1553, mazzo 145, n. 433): «Prima [...] anima sua omnipotenti deo eius gloriosa genitrici Maria semper Virgini devota commissa cadaveris sui. Sepultura elegit in uno deposito in ecclesia Sancti Firmi, donec ibi [...] per dictum dominum Joannem eius coniuge [...] unum monumentum in quo [...] sepeliri statuerunt».

³⁴ Nell'interpretazione del documento ricavata da Diana POLLINI (in *Da Veronese* 2010, p. 52, e soprattutto in POLLINI, *STORARI* 2011, pp. 20-21) l'intera cappella a questo punto non sarebbe ancora conclusa, ma mi pare, come giustamente rilevato da X. Salomon (SALOMON 2014, p. 47), che il testamento non si riferisca alla cappella, che dovrebbe essere già costruita, ma proprio al monumento funerario: «unum monumentum in quo sepeliri statuerunt».

essere seppellito in un'arca nella cappella da lui eretta nella chiesa di San Fermo, dove giace già la moglie³⁵. Si capisce quindi che la moglie è, a quelle date, già morta – secondo Alberto Bevilacqua Lazise Lucrezia sarebbe morta nel gennaio dello stesso anno, quindi un mese prima di questo testamento – e giace già nel monumento funerario costruito nella cappella da lui eretta nella chiesa di San Fermo; si può quindi considerare il 1558 come termine *ante quem* per la conclusione dei lavori nella cappella.

Non si conosce la data di morte di Giovanni Bevilacqua Lazise, ma secondo i dati a disposizione, essa dovrebbe cadere tra il 9 aprile 1561, quando egli testa nuovamente – e verosimilmente proprio a ridosso di questa data³⁶ – e il 27 gennaio 1575, quando nel testamento del fratello Giovanni Battista lo si dice *quondam*³⁷.

Questi dunque i dati certi sulla cappella: nel 1544 essa non era che un progetto astratto, forse nemmeno legato alla chiesa di San Fermo; nel 1553 si stava lavorando al monumento funerario dei due coniugi Giovanni e Lucrezia, per cui si può verosimilmente supporre che la cappella fosse già stata costruita; e che nel 1558 cappella e monumento erano conclusi, e Lucrezia vi era già stata sepolta. In realtà da questi dati si può ricavare poco sulla storia della pala in sé, poichè in nessuno dei documenti si fa riferimento alla decorazione della cappella, né tantomeno al dipinto, per cui si può solo ragionare per ipotesi: mi pare sensato ritenere che si sia pensato alla decorazione della cappella, e si sia quindi commissionata la pala, contestualmente alla sua costruzione, quindi certamente dopo il 1544 e prima del 1558 in cui la cappella è conclusa; la scoperta del testamento del 1553 può verosimilmente restringere il campo agli anni immediatamente precedenti il 1553, anno in cui sembrerebbe logico pensare che la cappella fosse già conclusa.

I disegni preparatori, il bozzetto e la pala: una proposta di datazione

Immaginare che Veronese abbia messo mano al progetto della pala intorno all'aprirsi del sesto decennio sembra l'ipotesi più plausibile anche quando si passi alle considerazioni stilistiche, condotte a partire dal disegno di Chatsworth e dal bozzetto degli Uffizi, lasciando

³⁵ Testamento di Giovanni Bevilacqua Lazise, 22 febbraio 1558 (ASVr UR T, anno 1558, mazzo 150, n. 146): «Et prima anima sua omnipotenti Deo eiusdem gloriosa genitrici devote commissa, cadaveris sui sepulturam elegit in archa quam ipse construi fecit in ecclesia sancti Firmi Verone ad capellam quam ibi testator erexit in dicta ecclesia. In qua sepulta iacet magnifica domina Lucretia de Malaspinis olim eius uxor. In quam et eius cadaveri sepeliatur cum ea et nulli alii ibi sepeliri voluit et mandavit, cum illis [...], quo videbatur heredibus».

³⁶ Testamento di Giovanni Bevilacqua Lazise, 9 aprile 1561 (ASVr UR T, anno 1561, mazzo 153, n. 304).

³⁷ Testamento di Giovanni Battista Bevilacqua Lazise, 27 gennaio 1575 (ASVr UR T, anno 1575, mazzo 167, n. 80).

da parte per un momento la tela di Castelvecchio, su cui tornerò alla fine di questo capitolo, e sulla quale il problema rimane aperto.

A questi due lavori preparatori, io credo ne vada aggiunto un altro, e cioè il disegno a penna con lo *Studio per la Madonna col Bambino e due santi* conservato al British Museum: anche se la critica, con l'eccezione di Osmond³⁸, non ha mai ritenuto corretto accostare questo foglio alla pala Bevilacqua Lazise, a me pare che, anche alla luce della cronologia di Paolo giovane che sto provando a ricostruire, esso vada ricondotto proprio nell'ambito dei progetti per il dipinto.

Per provare a verificare lo spostamento della cronologia della pala verso l'inizio del sesto decennio, si può partire dalle riflessioni critiche condotte dagli studiosi, in particolare quelle sugli studi preparatori, generalmente ritenuti più affidabili della pala per valutare lo stile di Veronese. A questo proposito appare rilevante osservare che molte delle considerazioni avanzate dalla critica tenendo ferma la data 1548 per la pala, sembrerebbero in realtà portare un poco più avanti nella storia di Paolo: infatti se si prova a svincolare le considerazioni degli studiosi, e i confronti spiegati per illustrarle, dalla data 1548, esse riconducono a un momento successivo nell'evoluzione dello stile di Paolo, già affacciato alle esperienze dei primi anni cinquanta.

È il caso, ad esempio del confronto tra la *Conversione della Maddalena* della National Gallery di Londra e il bozzetto degli Uffizi, uno dei più spesi dalla critica per spiegare lo stile di quest'ultimo. Sullo stretto dialogo tra le due opere si basa la retrodatazione di quest'ultimo proposta da Roger Rearick nel 1988, così come, più recentemente, la cronologia proposta da Nicholas Penny nel catalogo dei dipinti veneziani della National Gallery, in cui la *Maddalena* ha proprio una data 1548 basata su quella tradizionale della pala Bevilacqua Lazise, per via delle analogie stilistiche con il bozzetto – nel gesto del Battista come quello di Cristo e della figura che sostiene la donna inginocchiata, così come nel trattamento dei panneggi³⁹. La stretta relazione tra le due opere appare in effetti molto evidente, anche se forse l'asse del ragionamento va spostato: una volta che si è dimostrato, come sto cercando di fare, che la data 1548 per la pala non è un dato effettivo, nulla vieta di spostare entrambe le opere a una data un poco successiva, che meglio si adatterebbe alle caratteristiche già fortemente orientate in

³⁸ «I cannot resist the conviction that we have studies for this altarpiece in the sheet of pen-and-ink sketches to be seen in the British Museum Print Room. Even sketches seem to bear a fairly close resemblance to some of Raphael's drawings» (OSMOND 1927, pp. 12-13).

³⁹ PENNY 2008, pp. 334-343.

senso manierista e parmigianinesco evidenti nel bozzetto per la pala così come, in maniera ancora più accentuata, nella tela di Londra.

Al di là dell'influsso di Parmigianino – un *leit motiv* della letteratura recente sugli studi per la pala Bevilacqua – la presenza di elementi derivati dal manierismo centroitaliano emerge anche da altre considerazioni stilistiche sulla pala e sui suoi studi preparatori: più volte sono stati infatti chiamati in causa riferimenti michelangioteschi, e in particolare al Michelangelo della volta sistina. Già Edoardo Arslan nel 1948 avvicina il san Ludovico al vecchio con il turbante dipinto da Veronese sul soffitto della sala delle Udienze, uno dei brani sempre presi a esempio per illustrare l'influenza di Michelangelo sul giovane Paolo nei primi anni cinquanta⁴⁰; riferimenti al michelangiotesco della figura del san Ludovico si leggono anche in Sergio Marinelli⁴¹, negli studi di Diana Gisolfi⁴², e ancora nella lettura proposta nel 1990 da Rodolfo Pallucchini, che riprende la tesi di quest'ultima secondo cui la figura del santo sembrerebbe derivare dall'*Ezechiele* della volta sistina⁴³. Queste considerazioni ben si legano alla riflessione sul michelangiotesco dell'opera di Veronese nei primi anni cinquanta, che emerge già nella *Maddalena* di Londra e poi diviene più esplicito nei lavori circa 1552-1553, come il *Sant'Antonio tentato* di Caen o il *Giove che fulmina i Vizii* di Palazzo Ducale⁴⁴; supportando un'ipotesi di datazione un poco più avanzata anche per la pala, già verso l'inizio del sesto decennio.

Anche sul fronte della grafica le considerazioni della critica hanno sempre evidenziato l'influsso di Parmigianino: l'analisi stilistica del disegno di Chatsworth si è incentrata sul forte ascendente del pittore emiliano nel modo rapido e nervoso di condurre la penna, così come nelle pose complicate dei santi e nelle tipologie allungate delle figure e dei volti. Anche per

⁴⁰ «[...] il Santo Vescovo rivela una palese affinità di struttura figurativa col “Vecchio in Turbante” di Palazzo Ducale: il contorno della testa mitrata che tende a rompere il meno possibile l'ampia curva delle spalle; la larga piega sul ginocchio; la postura; tutto attesta la derivazione dalle sublimi escogitazioni della Sistina [...] Una constatazione, anche questa, che forse non sembrava agevole fare per la mancanza di un'immediata giustificazione cronologica o biografica, ma che pure appare ora, confidiamo, di chiara evidenza» (ARSLAN 1948, pp. 243-244).

⁴¹ « Se alla base c'è ancora il rapporto strutturale della volta sistina, con i nudi e i profeti che incorniciavano le storie bibliche, come qui fanno i santi con la Vergine, il rapporto è reso ora più complesso nei suoi stadi e nei collegamenti geometrici [...] veramente geniale è in questo senso la figura michelangiotesca di San Ludovico, sfaccettata in complessi piani di luce [...]» (MARINELLI in *Progetto* 1979, p. 57).

⁴² «The more forceful figure of Saint Louis must also be indebted to an engraving after Michelangelo's Joel or Ezekiel of the Sistine Ceiling, a use that anticipates Paolo's adaptation of Michelangelo's Jeremiah to the figure of Age in his *Youth and Age* of 1553 in the Ducal Palace» (GISOLFI PECHUKAS 1982, p. 400).

⁴³ PALLUCCHINI 1990, pp. 3-15.

⁴⁴ Questo momento michelangiotesco di Veronese, messo a fuoco dagli studi di Vittoria Romani, trova già un precoce riscontro proprio nella *Maddalena*, probabilmente di poco precedente le prove di Mantova e di Palazzo Ducale, ma in cui già la figura di Cristo è forse l'eco dello *Schiavo morente* oggi al Louvre, di cui ricalca il bilanciamento della figura e il gesto della mano (ROMANI 2014, p. 18).

quanto riguarda questi aspetti dello stile grafico di Paolo, i confronti più efficaci ci portano già dentro l'esordio degli anni cinquanta: primo fra tutti quello con studio preparatorio del Louvre per l'*Iseppo da Porto* degli Uffizi (cat. 8) in cui si vede lo stesso tratto nervoso e frammentato della penna, le stesse fisionomie dei volti – si vedano in particolare quello, ancora generico, di Iseppo da Porto, accanto al San Giovanni Battista del foglio di Chatsworth. I paralleli funzionano anche con altri disegni di poco successivi, come le due versioni della *Cena in Emmaus* di Chatsworth e Berlino (cat. 10 e 11), così come il *Sant'Antonio tentato* del Louvre (cat. 13). Sebbene qui l'ascendente di Parmigianino si combini con un'accentuazione del plasticismo di matrice michelangiotesca – assente o appena accennata nel disegno per la pala Bevilacqua, i confronti rivelano comunque molti elementi ancora vicini allo stile di quest'ultimo; a cominciare dalle fisionomie dei volti, che presentano più di una similitudine con i disegni dei primi anni cinquanta: il volto del Battista nel disegno di Chatsworth per la pala è trattato in maniera molto vicina, forse solo un poco più acerba, a quello di Cristo nella *Cena in Emmaus* nella stessa collezione, o a quello della tentatrice nel *Sant'Antonio*. Anche l'uso particolare della biacca, stesa con piccole pennellate sfumate in tratti sottili nelle zone di luce, un altro tratto tipico della grafica paolesca all'inizio del sesto decennio, si vede già nel disegno Bevilacqua Lazise. L'assenza in quest'ultimo della dilatazione plastica e dell'insistenza sulle masse muscolari che comincia a vedersi nella *Cena in Emmaus* e che diviene più esplicita nel *Sant'Antonio*, rende ragionevole collocarlo a monte di queste prove; ma a una distanza cronologica a mio parere più ravvicinata di quella suggerita dalla sistemazione cronologica più recente della giovinezza di Paolo, e cioè dei quattro anni circa che intercorrerebbero tra il 1548 dello studio per la pala e il 1552 generalmente accettato per i disegni più michelangioteschi sopracitati. In questo senso è opportuno ricordare che lo stesso Rearick riteneva che il foglio per la pala Bevilacqua fosse il «closest stylistic parallel» per i due disegni con *Cena in Emmaus*, che collocava, sulla base di questo confronto, subito dopo il 1548 da lui ritenuto la data degli studi per la pala, in accordo con la retrodatazione delle opere giovanile di Paolo da lui proposta.

Del resto anche la riflessione sul foglio a penna del British Museum che ho proposto di ricondurre al progetto per la pala Bevilacqua Lazise non sembra escludere una cronologia all'esordio degli anni cinquanta. Come ho spiegato meglio nella scheda del disegno, mi pare che le corrispondenze iconografiche tra la pala e il foglio inglese, così come le caratteristiche stilistiche di quest'ultimo permettano di inserirlo tra gli studi preparatori per la tela di Castelvechio, offrendo peraltro anche un documento precoce di questo particolare stile grafico di Paolo, reso con tratti a penna rapidi e sintetici, che può servire da appoggio anche

per la datazione del *Cristo tra i dottori* del Prado, come illustrato nel capitolo precedente. Sul confronto con il foglio preparatorio per questa tela, conservato al Getty Museum (cat. 1) si può condurre un ulteriore ragionamento sulla cronologia della pala che – pur tenendo presente la difficoltà di datare questo tipo di disegni in base allo stile – sembrerebbe confermare l'ipotesi di una datazione un poco successiva a quella tradizionale: pur tenendo conto della stretta analogia stilistica tra lo studio per il *Cristo* del Prado e il foglio del British Museum, si intravede in quest'ultimo una maggiore scioltezza della linea e una sicurezza nel comporre e variare le figure che somiglia già agli studi dello stesso tipo databili dentro agli anni cinquanta, come quelli per i soffitti di San Sebastiano conservati a Parigi e a Berlino (cat. 21 e 22). Letto in questo senso, il disegno londinese sarebbe dunque un'evoluzione dello stile grafico veronesiano di poco successiva allo studio per il *Cristo tra i dottori*, compatibile con una data nei primissimi esordi del sesto decennio, incontrando le riflessioni stilistiche compiute sul disegno di Chatsworth e sul bozzetto a olio.

Più difficile rimane ragionare sulla pala, non solo per via del suo stato di conservazione, ma anche per una certa discontinuità stilistica e qualitativa tra le diverse porzioni della tela; in questo senso, mi pare che non si possa del tutto ignorare un'ipotesi critica avanzata per la prima volta da Diana Gisolfi e poi sviluppata da Roger Rearick, tentando di utilizzare i dati riportati dalla tradizione familiare per spiegare le differenze stilistiche e compositive tra il nucleo formato da disegno e bozzetto, coerenti tra loro, e la pala, che come ho scritto presenta diverse variazioni sia iconografiche che stilistiche, sempre attribuite in modo generico a dei ripensamenti dell'artista e alle ridipinture ottocentesche subite dalla tela.

Secondo la ricostruzione di Rearick, Paolo avrebbe studiato il dipinto nel disegno e nel bozzetto, lasciandolo poi incompiuto dopo averne abbozzato la struttura e alcune parti – come il mantello del santo vescovo; anni dopo il dipinto sarebbe stato concluso da un altro pittore della bottega di Paolo, o di quella di Badile, che avrebbe apportato alcune modifiche e alterato le fisionomie dei due ritratti in abisso per adattarli ai nuovi committenti, Giovanni Battista e sua moglie Francesca, che nel frattempo erano subentrati a Giovanni e Lucrezia.

L'evidente cambiamento stilistico – e lo scarto qualitativo – tra i diversi brani del dipinto, che il suo stato di conservazione forse non basta a spiegare, potrebbero in effetti trovare una spiegazione plausibile nell'attribuzione di alcuni interventi a un pittore più modesto del pur giovane Paolo. Peraltro una cronologia al 1550-1551, come quella che sto provando a proporre per la pala, sembrerebbe poter spiegare, ancor meglio della datazione al 1548, un'interruzione dei lavori per la pala da parte di Paolo: con la moltiplicazione degli incarichi assunti dal pittore all'aprirsi del decennio – senza dimenticare la questione di un possibile

soggiorno romano a quelle date⁴⁵ – risulterebbe più facile immaginare un qualche impegno più importante che possa avergli fatto accantonare la tela per i Bevilacqua Lazise. Così come non è impossibile che, alla ripresa dei lavori voluta da Giovanni Battista dopo la morte del fratello – probabilmente di poco successiva all’ultimo testamento del 1561⁴⁶ – il quadro possa essere stato concluso da un altro pittore più facile da reperire di Paolo, ormai coinvolto in commissioni ben più prestigiose; e che a questo pittore si debbano i brani della tela che appaiono più difficili da accostare allo stile di Veronese, seppur esordiente, come il volto del San Ludovico e i ritratti dei donatori⁴⁷.

Pur restando nel campo delle ipotesi, mi pare che una simile ricostruzione, per quanto priva di appigli documentari certi, possa essere quanto meno presa in considerazione, anche perché potrebbe offrire una spiegazione alla cronologia riportata dalla tradizione familiare – e cioè 1548 per la conclusione della cappella e 1562 per il pagamento della pala – che non è possibile confermare ma neanche smentire in base ai documenti in nostro possesso.

Tornando a quello che importa qui indagare, e cioè la collocazione del progetto della pala nella cronologia di Paolo giovane, mi pare che, alla luce di tutte le riflessioni qui riportate, si possa ipotizzare per esso una data intorno al 1550, immediatamente precedente quel nucleo di opere che si può collocare tra i lavori per la Soranza e la commissione mantovana per Ercole Gonzaga, che è uno dei momenti più densi e complessi della prima attività di Veronese, che indagherò nei prossimi capitoli.

Il rapporto con la pala Giustinian

Un ultimo problema che va considerato in relazione al quadro di Castelvecchio è quello del suo rapporto con un’altra pala d’altare degli anni della giovinezza veronesiana, e cioè la tela dipinta per la cappella Giustinian nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia.

⁴⁵ Per il problema di un possibile viaggio romano del giovane Paolo a quest’altezza cronologica si veda il capitolo 9.

⁴⁶ Testamento di Giovanni Bevilacqua Lazise, 9 aprile 1561 (ASVr UR T, mazzo 153, n. 304).

⁴⁷ Anche il pappagallino aggiunto sul basamento della colonna potrebbe essere letto come una citazione di quello dipinto da Paolo sulla balaustra della terrazza da cui si affacciano alcuni personaggi secondari della *Cena in casa di Simone*, commissionata dai monaci dei Santi Nazaro e Celso nel 1555, durante un breve ritorno in patria di Paolo, ormai una celebrità in laguna. Sul pappagallino della pala Bevilacqua, talvolta interpretato dalla critica – non senza qualche forzatura – come simbolo mariano (ROSAND 2012, p. 40; ZAMPERINI in *Paolo Veronese. L’illusione* 2014, p. 42), si può leggere GISOLFI PECHUKAS 1982, p. 394 nota 40, che l’ha identificato come un «parrocchetto dal collare», una specie di origine africana diffusa a Verona nel Rinascimento come animale domestico, citato anche da Vasari come «uno di quegli uccelli verdi che a Verona si chiamano terrazzi» che nella vita di Francesco Bonsignori cercava invano di posarsi sul braccio del ragazzino «più vero del vero» dipinto in una tela realizzata dal Bonsignori per Benedetto Baroni (VASARI 1968, IV, pp. 581-582).

Ho già chiarito nel capitolo precedente come anche la cronologia di quest'opera, tradizionalmente fissata al 1551, sia in realtà tutt'altro che sicura, e come essa – analogamente al caso della pala Bevilacqua – si sia appoggiata su una tradizione che ha interpretato i dati documentari senza troppo soffermarsi a verificarli con precisione. Secondo quanto dimostrato da Peter Humfrey, la data 1551, che compare su una delle lapidi dedicatorie ai lati dell'altare, si dovrebbe riferire infatti al completamento della cappella, la cui costruzione era già conclusa nel 1543, e non costituirebbe altro che un termine *ante quem* per la pala, che parrebbe verosimile immaginare commissionata e compiuta in un momento imprecisato a monte di quella data⁴⁸. Tanto più che, come ho già accennato, questa data – pur essendo accolta unanimemente dalla critica senza quasi mai discuterla – ha tuttavia sempre creato un certo imbarazzo negli studiosi, che hanno faticato ad accostarne lo stile alle altre opere di quel momento, a partire dagli affreschi della Soranza, che recano la stessa data 1551⁴⁹.

In particolare, nel collocare la pala della Vigna in questo momento, ciò che lascia perplessi è la difficoltà di rintracciare in essa – tranne, forse, nel figura della Santa Caterina – quei riferimenti al manierismo centroitaliano, e in particolare a Parmigianino e a Michelangelo, che si vedono chiaramente nell'opera di Paolo proprio a partire dalla Soranza, e che sembra di poter già intravedere, come ho spiegato, nei disegni preparatori e nel bozzetto per la pala Bevilacqua Lazise.

Una simile interpretazione stilistica porterebbe a riconsiderare il problema dell'ordine di precedenza delle due pale, che nulla impedirebbe – quantomeno sul fronte dei documenti sicuri – di invertire rispetto alla lettura tradizionale, immaginando che si possa vedere nella pala Bevilacqua, e soprattutto nei suoi studi preparatori, un'evoluzione e non un precedente della tela veneziana; evoluzione che Vittoria Romani ha recentemente provato a ipotizzare nell'ambito del problema delle influenze centroitaliane sulla prima attività di Paolo e a quello – ad esso legato – di un possibile viaggio a Roma del pittore nella giovinezza che servisse, almeno in parte, a spiegarle.

Tuttavia, se – come ho dimostrato – la mancanza di documenti a cui ancorare in maniera inequivocabile la cronologia delle pale suggerisce di rimettere in discussione le date tradizionalmente attribuite ad esse, è altrettanto vero che questa mancanza non permette di

⁴⁸ Per i dettagli di questo problema, chiarito in HUMFREY 1990, si rimanda al capitolo precedente.

⁴⁹ Si veda, ad esempio, la lettura di PALLUCCHINI 1940, pp. 7-8, che spiegava «l'atteggiamento conformista» adottato da Paolo nella pala della Vigna, e lo scarto tra quest'opera e gli affreschi della Soranza, con la molteplicità di interessi di cui si sostanzia la formazione del pittore, che lo vede tentare direzioni anche molto diverse per poter trovare, alla fine, «la vena più sincera della sua personalità», e in cui la pala veneziana sarebbe da leggere, più che altro, come «una preziosa esperienza coloristica».

avvalorare con certezza neanche alcuna ipotesi alternativa; il problema va quindi lasciato aperto, ma considerandone in dettaglio tutti i vari aspetti, e senza tralasciare le verifiche sullo stile, che in questo caso sembrerebbe suggerire una lettura in parte discordante rispetto a quella a lungo tramandata nella storiografia veronesiana.

L'aprirsi del sesto decennio del Cinquecento coincide con una fase fondamentale dell'evoluzione di Veronese: è in questo momento che il giovane pittore comincia a riflettere in maniera più decisiva su alcuni spunti della maniera centroitaliana, che prendono corpo in una stagione di sperimentazioni formali molto intensa, in cui si collocano anche i primi punti fermi della sua cronologia: questa stagione è generalmente fatta cominciare con gli affreschi della Soranza del 1551, a cui segue nel 1552 il *Sant'Antonio tentato* per Mantova – culmine di tali sperimentazioni – per poi trovare un primo bilancio nelle tele per i soffitti dei Dieci in Palazzo Ducale, dipinte tra il 1553 e il 1554. In questo giro d'anni, e in particolare tra il 1551 e il 1553, è stato proposto di collocare alcune opere in cui si ritroverebbero gli echi di queste ricerche formali; su molte di esse tuttavia permangono opinioni anche molto discordanti, che evidenziano la complessità del problema.

Nei prossimi capitoli ho cercato di ricostruire questo momento, provando a definirne meglio i tratti stilistici e partendo in particolare da alcuni disegni, da cui si dipana una trama di confronti e di rimandi che portano ad arricchire il gruppo di opere riferibili a questi anni – sia sul fronte della grafica che su quello della pittura – confermando alcune idee già proposte e suggerendone di nuove.

Questa trama sembra gettare anche un ponte verso il momento precedente, che dovrebbe chiudersi con il quinto decennio e che non appare più così distante da essa come molte volte l'ha voluto la critica: le mie riflessioni e i confronti proposti si estendono infatti anche a monte della Soranza, e coinvolgono alcune prove – come gli studi preparatori per la pala Bevilacqua Lazise – in cui sembra di poter già intravedere alcuni spunti che determinano lo stile di Paolo a partire dalla Soranza.

È inoltre in questa breve ma fitta stagione che si definiscono alcuni elementi cruciali della personalità di Paolo decoratore, uno degli aspetti più importanti della sua attività, che condiziona l'evoluzione del suo stile per tutta la giovinezza e che contribuirà a introdurre nel Veneto una nuova stagione della decorazione delle ville, che si protrarrà per molti decenni anche dopo di lui.

Gli esordi di Paolo Veronese come decoratore, generalmente fatti coincidere con i lavori per la Soranza, si trovano all'apertura di un passaggio cruciale della formazione del pittore: è infatti in questo momento, in parte ancora da mettere a fuoco, che si concentrano e si intersecano le febbrili sperimentazioni del giovane pittore alla luce della scoperta – o riscoperta – del manierismo centroitaliano. Inoltre è in questi suoi esordi che si concretizza quel rapporto – determinate per la sua formazione – con l'architettura e gli architetti, a partire proprio da Michele Sanmicheli, accanto al quale Paolo lavora alla Soranza insieme all'amico e collaboratore di gioventù Battista Zelotti: questo rapporto privilegiato che i due giovani pittori intrattengono con Sanmicheli era del resto già ricordato da Vasari, che riferisce del legame quasi filiale che li legava all'architetto¹. Più volte è stata messa in luce l'intelligenza critica che traspare dall'impostazione vasariana, in cui la biografia dei due artisti – così come quelle di altri pittori-decoratori veronesi – è collocata proprio nella *Vita* dell'architetto, legando gli esordi di Paolo a «quel movimento di spiriti classici che nel Veneto aveva allora come massimi promotori i grandi architetti: Sanmicheli, Sansovino, Palladio»².

E non è un caso che sia proprio accanto a Sanmicheli e a Palladio che egli compie i suoi primi passi come frescante all'inizio degli anni cinquanta, rispettivamente alla già citata Soranza e a palazzo Porto a Vicenza; un'esperienza che risulterà cruciale per la definizione della sua pittura e che ne farà il principale autore di quel rinnovamento che coinvolge la decorazione delle ville venete a partire dal sesto decennio del Cinquecento, che vede il progressivo abbandono di modalità decorative ispirate agli esempi romani e raffaelleschi dei primi decenni del Cinquecento a favore della ricerca di quell'illusionismo totale che avrà in Maser il suo esempio più celebre e lodato³.

Come appare chiaro già da queste prime note introduttive, ragionare su Veronese all'inizio degli anni cinquanta significa inevitabilmente estendere la riflessione anche a Battista Zelotti, con cui Paolo lavora a stretto contatto in gran parte delle campagne decorative di questi anni. In questo senso può essere interessante provare a considerare il problema degli esordi di Paolo come decoratore partendo proprio dal rapporto tra i due artisti; tanto più che, considerata la

¹ Nel breve profilo di Battista Zelotti, incluso – come quello di Paolo – nella *Vita* di Sanmicheli – Vasari scrive: «Col medesimo lavoro molte cose a fresco nel palazzo della Soranza a Castelfranco, essendovi amendue mandati a lavorare da Michele San Michele, che gl'amava come figliuoli» (VASARI 1568, V, p. 377).

² BRIZIO 1960, p. 20. Per questo problema si veda il capitolo 1.

³ Per la stagione preveronesiana della decorazione delle ville venete si veda BALLARIN 1968b.

perdita di gran parte delle testimonianze pittoriche relative a questo momento, la conoscenza del loro rapporto si gioca, in primo luogo, proprio sul terreno dei disegni.

Le fonti

L'inizio degli anni cinquanta vede un crescendo di commissioni per Paolo, molte delle quali sono legate alla sua attività di frescante – quasi sempre condotta insieme a Battista Zelotti – in varie residenze della nobiltà di Terraferma; la collaborazione tra i due pittori culminerà nella commissione per i soffitti dei Dieci, in cui saranno coinvolti dal terzo collaboratore all'impresa, Giovanni Battista Ponchino. Dopo questo cantiere le strade dei due pittori si separeranno: se per Paolo i lavori in Palazzo Ducale segnano infatti il momento dell'affermazione in laguna – da cui gli deriveranno incarichi sempre più prestigiosi sia dalla committenza civile sia da quella religiosa – per Battista essi rappresentano, insieme ai tre tondi per il soffitto della Libreria Sansoviniana del 1557, un *exploit* più circoscritto, dopo il quale si allontanerà da Venezia dedicandosi a una lunga serie di commissioni in Terraferma, e in particolare specializzandosi nel ruolo di decoratore di ville patrizie a cui ancora oggi la sua fama è legata.

Poiché quasi nessuna delle campagne decorative eseguite dai due pittori prima di Palazzo Ducale si è conservata integralmente fino a oggi, per la ricostruzione di questa stagione di collaborazione tra Paolo e Battista ci si basa innanzitutto sulle fonti, e in particolare sulle testimonianze di Giorgio Vasari e di Carlo Ridolfi. Oltre alla Soranza, su cui mi soffermerò più avanti in questo capitolo, entrambe le fonti citano, riferendola all'incirca allo stesso periodo, la decorazione a fresco della residenza di Francesco da Porto a Thiene: secondo Ridolfi, l'intervento dei due artisti riguardava due ambienti – un «Camerone» con storie dell'antica Roma inserite in una partitura architettonica affrescata e finte statue a soggetto mitologico, e una Sala in cui erano dipinte «in partimenti» scene di vita in villa – ed era stata portata a termine con la collaborazione di un terzo pittore, Giovanni Antonio Fasolo (1530-1572)⁴.

⁴ « [...] andatosene a Tiene nel Vicentino, ove nelle case de' Conti Porti dipinse a fresco nella Sala in partimenti, divisi da figure a chiaroscuro, huomini, e donne, che giuocano ad una tavola; un convito di Cavalieri e di Dame; una caccia, & un ballo; e nella cornice cartelline, bambocci, e festoni. Sopra una porta d'un Camerone stanno appoggiate ad un frontispizio Palade e Mercurio; e nelle pareti appaiono quattro historie: di Mutio Scevola, che si abbruggia la mano in emenda d'haver ucciso il Secretario invece del Re Porsena; di Sofonisba dinanzi a Massinissa, che la fece dipoi sua sposa per sottrarla dal trionfo; di Marc'Antonio alla Mensa, e Cleopatra con reale apparecchio, e corteggio de servi; e di Serse sedente, a cui tributano doni i popoli della Grecia, & un fregio intorno de fanciulli e festoni: nelle porte finse cacciatori; e dalle parti d'un camino Venere e Vulcano, nelle quali fatiche v'hebbe parte Battista Zelotti suo discepolo, che per esser di maniera simile indifferentemente lavorava nelle opere di Paolo, a segno che le cose loro parevano d'una medesima mano, e alcuni dicono che gli servisse ancora Antonio Fasolo Vicentino, che all'Hor giovinetto studiava dalle opere sue» (RIDOLFI 1648, I, p. 299).

Questa impresa è menzionata anche da Vasari, che riferisce gli affreschi ai soli Paolo e Battista e nomina una sala dipinta con «un infinito numero di figure»⁵, che coincide probabilmente con la «Sala in partimenti» menzionata da Ridolfi, dovendo per ragioni stilistiche escludere il «Camerone» – i cui affreschi, giunti integri fino a noi, sono in gran parte riferibili a Fasolo⁶.

La decorazione di questa sala è stata a lungo ritenuta perduta; tuttavia recentemente è stato rinvenuto da Alessandra Pattanaro, in un ambiente del piano nobile, un fregio affrescato con decorazioni di gusto classico e putti che – pur nello stato di conservazione molto ammalorato in cui si trova – sembra ricordare analoghe decorazioni ad opera di Veronese e Zelotti: sul problema di questa sala, in cui la studiosa ha proposto di vedere una traccia dell'antica decorazione menzionata da Vasari, mi soffermerò nel capitolo 7.

Ridolfi riferisce a questo momento dell'attività dell'*équipe* Veronese-Zelotti anche la decorazione di villa Emo a Fanzolo⁷ – oggi unanimemente ritenuta dalla critica opera del solo Zelotti, che vi avrebbe lavorato a una data più avanzata, probabilmente successiva agli incarichi nell'abbazia di Praglia dei primi anni sessanta⁸; dopo di essa sono menzionate «altre [opere] sparse per que' villaggi» non meglio specificate, ma ugualmente da riferirsi a un momento precedente la separazione dei due pittori successiva all'impresa di Palazzo Ducale⁹. A questo momento si dovrebbe riferire anche un'altra commissione, a cui fa cenno Vasari

⁵ Nel paragrafo dedicato a Battista Zelotti inserito nella biografia di Michele Sanmicheli, Vasari scrive: «Dipinse costui, essendo giovane, in compagnia di Paulino, una sala a Tiene nel Vicentino nel palazzo del collaterale Portesco, dove fecero un infinito numero di figure che acquistaron all'uno e all'altro credito e riputazione» (VASARI 1568, v, pp. 376-377); la stessa notizia è ribadita a proposito di Paolo: «dipinse in compagnia di Battista sopradetto, in fresco, la sala del Collaterale Portesco a Tiene nel Vicentino» (*ivi*, p. 377).

⁶ Come rilevato dalla critica, i soggetti di questi affreschi, descritti da Ridolfi come scene di svaghi in villa («huomini, e donne, che giuocano ad una tavola; un convito di Cavalieri e di Dame; una caccia, & un ballo») corrispondono quasi puntualmente a quelli dipinti da Giovanni Antonio Fasolo a Caldogno, tanto da far supporre che Ridolfi potesse aver confuso le due decorazioni (ARSLAN 1947, p. 19; PALLUCCHINI 1968, pp. 204-206); più probabilmente la decorazione veronesiana di Thiene costituisce un modello imprescindibile per il giovane pittore, che lo replica a Caldogno, ma anche in villa Campiglia ad Albettone (MANCINI 2008, p. 52). Per questo problema, e per quello dei rapporti con Fasolo si rimanda al capitolo 6.

⁷ «Passato a Fanzolo villaggio del Trivigiano nelle case degli Sig. Emi operò ancora a fresco con Battista sopra la porta della loggia Cerere posta nel mezzo de' strumenti rurali, e dalle parti Giove sotto forma di Diana, cò Callisto, e la medesima percossa da Giunone. In una delle camere vedesi la favola di Adone. In un camerino quella di Io in quattro spatij compartita, & in altra la Pittura, la Scultura, le Arti liberali, nel soffitto della Sala le Muse, e schiavi legati a piedistalli di colonne dipinti per ornamento» (RIDOLFI 1648, I, pp. 224-225 nota 23). Per la decorazione di villa Emo si veda CROSATO LARCHER in *Gli affreschi* 2008, pp. 224-283, n. 53.

⁸ PALLUCCHINI 1968, pp. 214-215.

⁹ Il passaggio della vita di Paolo che riguarda le campagne decorative appena descritte si chiude così: «Terminate le opere dette & altre sparse per que' villaggi, Battista se ne andò a Vicenza per dipingervi il Monte di Pietà, Paolo se ne passò a Venezia» (RIDOLFI 1648, I, p. 300). È nota la confusione cronologica ridolfiana a proposito della decorazione delle sale del Consiglio dei Dieci, citata in un momento della biografia di Paolo più avanzato di quello del 1553-54 a cui la ancorano i dati documentari; questa confusione ha creato più di un'incertezza nella ricostruzione della biografia di Paolo, non ultima quella relativa al viaggio a Roma di Veronese (si veda a questo proposito il capitolo 9).

subito prima del riferimento ai soffitti dei Dieci: secondo l'aretino i due pittori avrebbero lavorato insieme alla decorazione pittorica della facciata del palazzo di Antonio Cappello a Venezia, oggi perduta¹⁰.

Dobbiamo invece ad Andrea Palladio la menzione di Paolo e Zelotti come decoratori nel palazzo di Iseppo da Porto a Vicenza, insieme a Domenico Brusasorzi e Bartolomeo Ridolfi¹¹. Di questa decorazione, probabilmente risalente al 1551-1552, oggi rimane una sala affrescata da Brusasorzi con la *Caduta dei Giganti* e, in un ambiente contiguo, un soffitto di cui si conservano soltanto i riquadri a stucco eseguiti dal Ridolfi, mentre le pitture che originariamente trovavano spazio entro queste cornici sono perdute; alcuni studiosi hanno tuttavia proposto – in maniera non del tutto convincente – di identificare queste pitture, forse di mano di Paolo, con tre tele veronesiane oggi a Roma, divise tra la Pinacoteca Vaticana e i musei Capitolini: un problema su cui tornerò nel capitolo 7.

Già da questa sommaria rassegna appare evidente la difficoltà di studiare la personalità di Paolo decoratore prima di Palazzo Ducale. Allo stato frammentario delle scarse testimonianze pittoriche giunte fino a noi, si aggiunge la difficoltà nel distinguere le mani dei due pittori nei pochi brani noti, per via della stretta collaborazione che li vede probabilmente impegnati in una volontaria ricerca di omogeneità stilistica tra le varie parti delle decorazioni – come del resto ricorda Ridolfi a proposito di Battista, «che per esser di maniera simile indifferentemente lavorava nelle opere di Paolo, a segno che le cose loro parevano d'una medesima mano»¹².

Il problema della giovinezza di Zelotti

D'altro canto bisogna considerare come la personalità di Zelotti prima di Palazzo Ducale sia essa stessa un'incognita, forse ancor più di quella di Veronese; inoltre, alla mancanza di dati documentari e di opere certe per questo momento si è spesso aggiunta una sottovalutazione del pittore, che ha spesso portato la critica ad associare al suo nome opere – anche molto

¹⁰ «Col medesimo [Paulino], [Battista] dipinse ancora la facciata della casa di messer Antono Cappello, che è in Vinezia sopra il Canal Grande; e dopo, pur insieme, il palco overo soffittato della sala del consiglio de' Dieci, dividendo i quadri tra loro» (VASARI 1568, V, p. 377).

¹¹ «I disegni, che seguono, sono della casa del Conte Iseppo de' Porti famiglia nobilissima della detta Città. Guarda questa casa sopra due strade pubbliche: e però ha due entrate, le quali hanno quattro colonne per ciascuna, che tolgono suso il uolto; e rendono il luogo di sopra sicuro. Le stanze prime sono in uolto. L'altezza di quelle, che sono a canto le dette entrate; è secondo l'ultimo modo dell'altezza de' uolti. Le stanze seconde, cioè del secondo ordine, sono in solaro: E così le prime, come le seconde di quella parte di fabrica, ch'è stata fatta; sono ornate di pitture, e di stucchi bellissimi di mano de' sopradetti valent'huomini [Bartolameo Ridolfi Scultore Veronese, Domenico Rizzo e Battista Venetiano]; & di Messer Paolo Veronese Pittore eccellentissimo» (PALLADIO 1570, II, p. 8)

¹² RIDOLFI 1648, I, p. 299.

diverse tra loro – che, pur avendo un'aria veronesiana, non sembravano qualitativamente all'altezza di Paolo, trasformando così Zelotti in una specie di Veronese di grado più basso.

Degli esordi di Battista non si hanno notizie sicure, a partire dalla sua data di nascita, generalmente fissata al 1526 incrociando documenti indiretti con le notizie riportate dalle fonti, ma sulla quale pesa qualche incertezza¹³; il primo documento in cui si rintraccia il suo nome risale al 1556 ed è riferito ai due tondi da lui dipinti per la Libreria di San Marco, una commissione a cui parteciperà anche Paolo¹⁴. Tra queste due date si apre dunque un vuoto lungo un trentennio, colmato solo in maniera esigua dalle fonti: secondo Ridolfi Battista avrebbe svolto il suo apprendistato nella bottega di Antonio Badile, dove pare verosimile immaginare che egli avesse conosciuto il giovane Paolo¹⁵. Più vaga è la notizia riportata in merito alla sua formazione da Vasari, secondo cui il pittore ebbe come maestro «un suo zio a Verona», talvolta identificato dalla storiografia ottocentesca con Paolo Farinati per via del cognome «Farinato» che l'aretino associa a Battista¹⁶; Vasari riferisce inoltre di un alunnato di Zelotti a Venezia presso Tiziano, a cui fa cenno – ma con qualche incertezza – anche Ridolfi¹⁷. Dopo queste scarse notizie sulla formazione del pittore, le fonti riferiscono delle già citate imprese condotte al fianco di Paolo in territorio vicentino, in particolare quelle già citate di villa Porto a Thiene della Soranza – nominate da Vasari e Ridolfi¹⁸ – e quella di palazzo Porto menzionata da Palladio; a monte di queste prime prove, stando al solo Ridolfi, Battista «giovinetto» avrebbe eseguito «à Serego nelle Case de' Borselli alcune invenzioni situate tra colonnati e nella facciata vicina de' Conti Porti una grande historia e le armi di quella casata, hor annullate dalla tramontana»¹⁹.

Dal punto di vista dei documenti pittorici la situazione non appare migliore: essendo perduta la decorazione di palazzo Porto, e troppo ammalorati i lacerti di affresco da poco

¹³ Si veda BRUGNOLO MELONCELLI 1992, p. 27.

¹⁴ Nel documento, datato 9 ottobre 1556, è riportato il pagamento «per mistro Battista Veronese depentor per cassa contati a lui a bon conto del depenzer el soffitto della fabbrica all'incontro del Palazzo» (BRUGNOLO MELONCELLI 1992, p. 29, doc. 3).

¹⁵ RIDOLFI 1648, I, p. 364.

¹⁶ «Similmente Battista da Verona, il quale è così e non altrimenti fuor della patria chiamato, avendo avuto i primi principî della pittura da un suo zio in Verona, si pose con l'eccellente Tiziano in Vinezia, appresso il quale è divenuto eccellente pittore» (VASARI 1568, v, p. 376). In altri punti del testo Vasari lo chiama «Farinato»: VASARI 1568, v, p. 472, 473; VI, pp. 198, 245. Per l'identificazione dello zio di Verona con Paolo Farinati si veda il commento di Gaetano Milanesi alle *Vite* vasariane: VASARI 1568 [edizione Milanesi], VI, p. 369.

¹⁷ «Egli apprese i primi erudimenti dell Pittura in Verona dal Badile, & altri vogliono, che ancor istudiasse per qualche tempo da Titiano; ma egli seguì però la maniera del Badile» (RIDOLFI 1648, I, , p. 364).

¹⁸ VASARI 1568, v, p. 377; RIDOLFI 1648, I, pp. 302, 364.

¹⁹ *Ibidem*.

scoperti a Thiene da Alessandra Pattanaro, le prime opere attribuibili con certezza a Zelotti sono proprio gli affreschi della Soranza, su cui grava il problema – a cui farò cenno più avanti – della distinzione delle mani con Veronese²⁰. La frammentarietà o la perdita dei documenti pittorici della giovinezza pesa ovviamente anche sulla grafica, per cui si fatica a ricostruire un profilo degli esordi di Battista disegnatore: l'unico punto di riferimento abbastanza certo per la giovinezza del pittore è un foglio del British Museum generalmente ritenuto preparatorio per la Soranza, attorno al quale la critica ha tentato di ricostruire un nucleo di disegni ipoteticamente ascrivibili a questo momento: su questi tentativi pesa tuttavia la forte analogia stilistica con le prove grafiche coeve di Paolo, per cui molte attribuzioni continuano a oscillare tra i due pittori²¹.

Nel cercare di distinguere le due mani, gli studiosi si sono spesso basati – in particolar modo nel caso di Zelotti – sul confronto con le opere successive, in cui le personalità dei due pittori cominciano a distinguersi più nettamente e a prendere una propria via stilistica; senza tenere conto che in questi primi anni di lavoro gomito a gomito i loro stili dovettero essere ben più difficili da distinguere nel fitto intreccio di prestiti, scambi e riflessioni parallele sugli stessi problemi. La consuetudine tra i due artisti in questo momento va immaginata come quella intensa e quotidiana di una stretta amicizia, quasi una fratellanza, come suggerisce la nota allusione vasariana a Sanmicheli che li amava entrambi «come figliuoli». Per questa ragione, lo scambio tra i due artisti va almeno in parte ripensato: esso non fu forse così sbilanciato a favore di Veronese come quasi sempre l'ha voluto la critica.

A queste date infatti non si è ancora definita così nettamente tra i due artisti quella gerarchia che farà di Paolo una delle *star* della pittura veneziana del Cinquecento, confinando Battista prima nel ruolo di comprimario e poi in quello più provinciale di decoratore «in serie» delle ville di campagna dei patrizi veneziani e di Terraferma. Questa gerarchia – che ha a lungo condizionato le discussioni attributive sul fronte dei dipinti – ha pesato, retrospettivamente, anche sul versante grafico, in cui il nome di Zelotti, incutendo meno soggezione di quello di Paolo, ha spesso funzionato come una sorta di contenitore per i disegni la cui qualità non sembrava abbastanza alta per attribuirli alla mano di Veronese.

²⁰ È infatti proprio con questi affreschi che si apre il catalogo ragionato dell'opera di Zelotti pubblicato nel 1992 da Katia Brugnolo Meloncelli – primo e ad oggi unico tentativo di ricostruzione dell'attività del pittore (BRUGNOLO MELONCELLI 1992).

²¹ È il caso, ad esempio, del foglio di studi conservato a Oxford (cat. 7) e dei disegni ad esso associati – su cui mi soffermo nel prossimo capitolo. Un primo tentativo di sistemazione del catalogo dei disegni del pittore si legge in REARICK 1991.

In questo senso, mi pare che un utile approccio alternativo a questo problema possa essere offerto proprio dall'analisi delle prove grafiche dei due pittori: tanto più che esse forniscono anche un utile elemento per integrare le scarse testimonianze delle campagne decorative perdute, a partire dai frammenti della stessa Soranza, la cui suddivisione tra Paolo e Zelotti – complicata peraltro dalla partecipazione ai lavori di un terzo pittore, Anselmo Canera – è ancora oggi in discussione.

La Soranza

La villa Soranzo a Sant'Andrea oltre il Muson, vicino a Castelfranco, fu costruita negli anni quaranta del Cinquecento da Michele Sanmicheli; quattro ambienti della villa furono decorati, all'inizio del sesto decennio del Cinquecento, da un'*équipe* di pittori veronesi – probabilmente messa insieme dallo stesso Sanmicheli – che comprendeva Paolo Veronese, Battista Zelotti e Anselmo Canera. La villa è stata distrutta all'inizio dell'Ottocento, e gli affreschi sono stati staccati e smembrati in un centinaio di frammenti in gran parte dispersi: i pochi brani superstiti, insieme alle descrizioni delle fonti e alle testimonianze grafiche – studi preparatori e *d'après* – permettono tuttavia di farsi un'idea di quale fosse l'aspetto di questa decorazione.

Tradizionalmente la critica ha attribuito la committenza della villa al patrizio veneziano Alvise Soranzo, che ne avrebbe deciso la costruzione in seguito a una divisione di proprietà avvenuta nel 1538; secondo questa ricostruzione Michele Sanmicheli, incaricato del progetto, vi avrebbe messo mano già prima della sua partenza per l'Oriente nel maggio del 1537, poco prima che venisse formalizzata la divisione, o più probabilmente al suo ritorno, nel 1540-1541²². Poiché dai documenti la fabbrica risulta abitabile a partire dal 1548, che è l'anno della morte di Alvise Soranzo, in questa ipotesi la committenza degli affreschi – certamente successiva alla morte di Alvise – è stata attribuita a suo figlio Benedetto²³ o ai figli di quest'ultimo²⁴.

Questa ricostruzione, già discussa in passato da alcuni studiosi, è stata confutata recentemente sulla base di alcune scoperte documentarie, che hanno permesso di chiarire come il committente della villa sia in realtà da identificare con il nipote di Alvise, Piero Soranzo²⁵; egli sarebbe entrato in contatto con Michele Sanmicheli grazie ai Corner, a cui era

²² Per questa ricostruzione si veda DAVIES, HEMSOLL 2004, p. 223.

²³ ZAMPERINI 2013, p. 29.

²⁴ HUMFREY 2000, p. 380.

²⁵ SQUIZZATO 2014 e CECCHETTO 2014, in particolare p. 28, nota 5.

legato tramite la moglie Cataruzza Corner, sorella di Giovanni, «amicissimo» del Sanmicheli secondo Vasari²⁶. In base a questa scoperta, i lavori del cantiere di Sanmicheli sono stati collocati a una data più avanzata, negli anni dal 1546 al 1549 circa.

La decorazione della villa è stata eseguita nel 1551, come si evince dall'iscrizione sul frammento con l'allegoria della *Storia* conservato alla Pinacoteca del Seminario Patriarcale di Venezia, che porta la data MDXXXXXI²⁷. Conosciamo i nomi degli autori degli affreschi dalle fonti antiche, *in primis* da Vasari, che scrive della villa nella vita di Sanmicheli, citando i nomi di Veronese e Zelotti²⁸ e aggiungendovi quello di Anselmo Canera cui fa cenno nella vita di Giovanni Caroto²⁹. Carlo Ridolfi non fa il nome di Canera, e attribuisce quasi tutta la campagna decorativa a Veronese, menzionando appena Zelotti; egli riporta poi una descrizione dettagliata delle pitture, fondamentale per farsi un'idea della ripartizione originale delle decorazioni nei vari ambienti della villa, ma che non aiuta a distinguere le mani dei vari frammenti giunti fino a noi³⁰.

Passata per tramite matrimoniale ai Morosini alla metà del Seicento, e poi ai Barbaro all'inizio dell'Ottocento³¹, la villa venne smantellata tra la fine del 1816 e l'inizio del 1817; della fabbrica originaria oggi rimane solo la barchessa orientale, che è stata tuttavia rimaneggiata in epoche successive. Prima della distruzione della villa, probabilmente nel 1815, gli affreschi

²⁶ VASARI 1568, V, p. 370.

²⁷ In occasione della recente mostra di Castelfranco Enrico Maria DAL POZZOLO (2014, p. 30) ha avanzato dei dubbi sulla data 1551, «sicuramente plausibile, ma sulla quale vanno mantenute delle riserve», per via dell'assenza dell'iscrizione su una copia grafica dell'affresco, oggi al Castello Sforzesco di Milano (si veda la nota 70) e a causa della «sospetta 'firma' Paulus in posizione del tutto improbabile» sul lacerto del Seminario. Questi argomenti – che non hanno trovato seguito tra gli studiosi – non paiono tuttavia sufficienti a contraddire la cronologia tradizionale degli affreschi.

²⁸ «Col medesimo [Paulino], [Battista] lavorò molte cose a fresco nel palazzo della Soranza a Castelfranco, essendovi amendue mandati a lavorare da Michele San Michele, che gl'amava come figliuoli» (*ivi*, pp. 377).

²⁹ «Anselmo [Canneri] ha lavorato molte opere a olio e in fresco, e particolarmente alla Soranza sul Tesino, et a Castelfranco nel palazzo de' Soranzi et in altri molti luoghi» (VASARI 1568, IV, p. 574).

³⁰ « [...] trasferitosi alla Soranza vicino a Castelfranco dipinse nell'aspetto della loggia di quel palagio colonne, paesi, le stagioni, e fanciulli con frutti diversi in mano. In mezze lune, Marte e Venere; Giove e Giunone; Mercurio e Palade, con altre Deità, e nella volta fanciulli in partimenti, e ne' capi sopra balaustri pose due a sedere, un di questi con giubbone e beretta all'antica in cui dicono che Paolo si ritraesse in atto di leggere, e vi fece due naturalissimi cani. Nel mezzo del soffitto della sala finse un Cielo di Dei, e figure nel girar della volta; e ne' muri historie, e sacrificij recinti da donne a chiaroscuro & altre sopraporte. In una delle camere appar in guisa di tribuna naturalissima vite con augellini, e negli archetti sono teste finte di bronzo. Nelle pareti vi è Alessandro che taglia col ferro il nodo gordiano, e le donne di Dario dinanzi al medesimo Alessandro che ordina che siano come regine servite. Nella seconda si veggono come nell'altra Virtù colorite sopra le porte, e figure a chiaroscuro in partimenti, e sono delle opere pregiate di Paolo. E qui ancor vogliono che vi operasse il Zelotti, come si disse, suo condiscipolo» (RIDOLFI 1648, I, p. 302).

³¹ Per una storia dettagliata della villa dalla sua costruzione allo smantellamento negli anni dieci dell'Ottocento si veda CECCHETTO 2014.

furono staccati e trasportati su tela dal conte Filippo Balbi (1775 - notizie fino al 1819), che venne celebrato per la sua impresa dalla stampa locale: in uno degli articoli dell'epoca, pubblicato sul «Giornale dell'Italiana Letteratura» è riportato un elenco dettagliato di 108 frammenti strappati, che è stato un importante punto di partenza per i tentativi della critica novecentesca di ricostruire l'aspetto originario della decorazione della villa³².

Inizialmente gran parte dei frammenti staccati dal Balbi furono portati nella sua villa a San Floriano – tranne alcuni donati al duomo di Castelfranco, o regalati agli amici; tuttavia già nel 1830 il Cicogna annotava che «la massima parte [dei frammenti] oggidi è giunta in Inghilterra», dove erano stati portati da Giovanni Vendramini tra il 1825 e il 1827³³. Al loro arrivo in Inghilterra, essi – o parte di essi – furono censiti in due elenchi pubblicati sulla «Literary Gazette», che comprendono in totale 38 frammenti, le cui descrizioni coincidono per buona parte con quelle dell'elenco italiano del 1818³⁴.

Dei numerosi brani di affresco annoverati negli elenchi solo pochi sono giunti fino a noi: sette sono quelli donati al duomo di Castelfranco al momento dello strappo, e comprendono *Il Tempo e la Fama*, la *Giustizia*, la *Temperanza* e quattro *Putti*; vi è poi l'allegoria della *Storia* del Museo del Seminario Patriarcale di Venezia; altri tre *Putti* divisi tra il Museo Civico di Vicenza, una collezione privata di Padova – già a Bassano del Grappa – e il Musée de la Ville di Narbonne – già in collezione Sambon; e la *Fortezza* già in collezione Rath a Budapest e oggi nella Galleria Nazionale della stessa città. A questi frammenti tradizionalmente noti, si sono aggiunti più di recente tre ulteriori brani, apparsi sul mercato antiquario londinese negli anni sessanta del Novecento³⁵: essi rappresentano gruppi di allegorie femminili delle arti e delle scienze, e in particolare *Minerva tra la Geometria e la Matematica*; *La Retorica e la Dialettica e L'Astronomia*, *l'Architettura e la Scultura*.³⁶ Questi frammenti – due dei quali sono stati esposti in

³² *Elenco* 1819.

³³ CICOGNA 1824-1853, III [1830], p. 19.

³⁴ L'elenco con i primi ventuno frammenti giunti in Inghilterra è pubblicato in «The Literary Gazette, and Journal of the Belles Lettres», 31 dicembre 1825 (SCHWEICKHART 1971, pp. 204-205); i restanti diciassette frammenti arrivano due anni dopo, e l'elenco si legge in «The Literary Gazette, and Journal of the Belles Lettres», 20 gennaio 1827 (SCHWEICKHART 1977, p. 327).

³⁵ I frammenti, già nella collezione di Sir Humphrey Nolde, sono venduti da Christie's a Londra il 23 novembre 1962 (lotti 84-86); essi sono acquistati dal fiorentino Vittorio Frascione, almeno stando a quanto riportato da COCKE (1977, p. 217, nota 3).

³⁶ Oltre a questa lettura del soggetto del frammento, proposta da Richard Cocke, sono state avanzate altre ipotesi per l'iconografia di questo brano: in CROSATO LARCHER 1977 come *l'Astronomia e Grammatica*; negli elenchi della «Literary Gazette» è citato come *Astronomia, Storia e Scultura*; questo frammento è stato copiato anche da Antoon Van Dyck nel suo taccuino italiano (VAN DYCK 1940, f. 38 *recto*).

più occasioni a Verona negli anni ottanta³⁷ – sono riapparsi sul mercato nel 1997; nel 2002 l'affresco con *Minerva tra la Geometria e l'Aritmetica* è entrato a far parte delle collezioni della Regione Veneto in palazzo Balbi a Venezia; gli altri due brani sono oggi dispersi³⁸.

Storia critica

La letteratura di primo Novecento sulla Soranza è basata sui soli frammenti tradizionalmente noti, la cui attribuzione è stata discussa tra Zelotti e Veronese³⁹, e di cui sono state messe in luce le influenze del manierismo centroitaliano, in particolare l'ascendente di Giulio Romano nel frammento con *Il Tempo e la Fama*, il parmigianinismo della *Giustizia* e della *Temperanza*, e il michelangiologismo della *Storia* del Seminario di Venezia: questa lettura stilistica avrà larga fortuna in tutta la critica successiva.

A partire dagli anni quaranta è introdotto nella discussione sulla Soranza un nucleo di disegni, conservati al Castello Sforzesco di Milano, in cui si riconoscono alcuni dei frammenti

³⁷ Il frammento con *Minerva* è esposto nel 1984 a Verona (si veda LAUREATI in *Dipinti* 1984, pp. 3-5), nel 1985 a Castelfranco e nel 1987 alla Galleria Verona Arte Antica (per queste due segnalazioni si veda GISOLFI PECHUKAS 1987, p. 74); il frammento con *L'Astronomia e la Grammatica* va in mostra a Verona nel 1980 (*Selezione 1980*, pp. 5-8).

³⁸ Nell'elenco della «Literary Gazette» è menzionato un quarto frammento facente parte di questo gruppo, che però non compare nell'asta del 1962, ed è oggi perduto; esso è descritto come «representing Painting, Vocal and Instrumental Music» ed è paragonato, come gli altri due citati, alle composizioni michelangesche («They belong to the grandest style of art, and have a striking resemblance to the compositions of Michel Angelo»). Nella sua ricostruzione della decorazione della villa, di seguito ai frammenti superstiti con le allegorie delle *Arti*, Diana Gisolfi cita in nota due frammenti distrutti di allegorie femminili già alla Slade School of Fine Arts dell'University College di Londra, denominate *Astronomy* (con un «holding a right angle; [...] severely damaged») e *Geometry* («with musical instruments and a Cupid; [...] a heavy figure with sharp features, badly formed fingers, and fussy draperies»); di questi due frammenti perduti, la Gisolfi ha pubblicato le fotografie nella sua tesi di dottorato del 1976 (figg. 148-149, citate in GISOLFI PECHUKAS 1987, p. 106, nota 65), che non ho avuto modo di consultare. In OSMOND 1927, p. 16 sono menzionati due frammenti con la *Geometria* e l'*Astronomia*, di proprietà di Robert Baillie Hamilton ed esposti alla *Old Masters Exhibition* a Londra nel 1881, come possibili frammenti della decorazione della Soranza; ma in realtà si trattava delle due *Allegorie* oggi conservate al County Museum di Los Angeles e recentemente oggetto di una mostra insieme ai due *pendant* ritrovati nella Villa San Remigio a Pallanza (*Quattro Veronese* 2014). Da questo cenno di Osmond ha avuto origine una confusione tra i due frammenti perduti citati dalla Gisolfi e i due *Astronomi* di Los Angeles: nel 1968 SCHULZ (p. 251, nota 8) cita «due frammenti di affresco a chiaroscuro, rappresentanti l'*Astronomia* e la *Geometria*» – che, donati da F. Brown all'University College di Londra, sarebbero stati distrutti durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale – assimilandoli ai due dipinti già in collezione Ballie Hamilton citati da Osmond, e ritenendoli provenienti da Palazzo Trevisan; il fraintendimento è riportato anche in PIGNATTI 1976, I, p. 105 e in GISOLFI PECHUKAS 1987, p. 106, nota 65. In realtà, dalla descrizione dei due frammenti riportata da Diana Gisolfi, si potrebbe ipotizzare che quello denominato «Geometry», ma descritto dalla studiosa con strumenti musicali e un Cupido, possa essere identificato con la figura di «una Venere nuda, che rappresenta la Pittura» descritta tra i «4 quadri rappresentanti Scienza e Arti» nell'elenco dei frammenti pubblicati dal «Giornale dell'Italiana Letteratura» nel 1818, che potrebbe essere associata al frammento «representing Painting, Vocal and Instrumental Music» menzionato nell'elenco della «Literary Gazette».

³⁹ Bernard Berenson cita nelle liste del 1907 solo i frammenti di Castelfranco, che attribuisce in blocco a Zelotti (BERENSON 1907, p. 300); quest'attribuzione è corretta da von Hadeln, che assegna a Veronese tutti i frammenti noti tranne la *Fortezza* di Budapest, che ritiene di Zelotti (HADELN 1914, pp. 185-192; seguito da OSMOND 1927, p. 15-16).

noti: i dodici fogli, resi noti da Erika Tietze-Conrat, che li considerava copie di bottega, sono stati inizialmente usati per integrare la conoscenza della decorazione originaria della villa, pur riconoscendo nel gruppo la presenza di almeno due soggetti riferibili a un'altra campagna decorativa, quella di palazzo Trevisan. Il problema di questi fogli e del loro rapporto con la Soranza viene ripreso poco dopo da Edoardo Arslan, che li ritiene degli studi originali e abbozza, sulla base dello stile grafico, un primo tentativo di suddivisione dei frammenti tra Paolo, Zelotti e una terza mano che identifica con il «Maestro della pala Marcello» – autore dell'omonima tela alle Gallerie dell'Accademia di Venezia e generalmente identificato dalla critica con Battista del Moro – il cui profilo era stato delineato dallo studioso in un suo articolo dell'anno precedente⁴⁰.

Nel corso degli anni settanta gli studi sulla Soranza si intensificano, a partire dal fondamentale articolo di Gunter Schweikhart in cui sono rese note nuove scoperte che permettono di integrare le scarse informazioni conosciute fino ad allora: lo studioso tenta una ricostruzione della decorazione basandosi sulle liste inglesi dei frammenti, da lui rese note alla critica per la prima volta, e facendo riferimento alla pianta della villa rilevata da Federico Albertoli nel 1815, in cui sono individuate le stanze affrescate che corrisponderebbero alla descrizione del Ridolfi⁴¹. Schweikhart segnala anche due disegni cinquecenteschi conservati al Kupferstichkabinett di Berlino⁴², in cui si riconoscono i due frammenti con la *Giustizia* e la *Temperanza* conservati a Castelfranco: questi disegni sono di grande interesse perché chiariscono come le figure fossero originariamente inquadrare in una cornice che le integrava con l'architettura della sala in cui erano affrescate⁴³. Nel suo articolo, lo studioso rende nota anche la litografia «con Bellona» già segnalata da Cicogna, eseguita da Giovanni Vendramini⁴⁴, che permetterà di associare alla Soranza i già citati frammenti apparsi sul mercato londinese nel 1962, ignorati da Schweikhart e resi noti nel 1977 da Luciana Crosato e Richard Cocke⁴⁵.

⁴⁰ ARSLAN 1948; ARSLAN 1947, pp. 22-28.

⁴¹ SCHWEIKHART 1971.

⁴² Berlino, Kupferstichkabinett, inv. 22071 e 22073. Un disegno simile a questi di Berlino, ma relativo al brano con la *Fortezza* conservata al Museo di Budapest, si trova a Chicago, Art Institute, n. 1922.3959.

⁴³ Nella nicchia entro cui sono poste le figure allegoriche, illustrata in queste riproduzioni, si vede un'eco delle ricerche michelangiolesche sul rapporto tra figure e architettura, che sono messe a punto sul soffitto sistino e nelle tombe della Sacrestia Medicea (ROMANI 2014, p. 14-15).

⁴⁴ CICOGNA 1824-1853, III [1830], p. 19: «La *Bellona* pittura di Paolo levata dal Balbi fu incisa litograficamente dal Vendremin in 4°»; della litografia esiste una copia anche al Museo di Bassano (Bassano, Museo Civico, n. 695).

⁴⁵ COCKE 1977a; CROSATO LARCHER 1977.

Nel 1987 Diana Gisolfi pubblica un ampio contributo sulla Soranza, che rappresenta ancora oggi il più compiuto tentativo di ricostruire l'aspetto originale della decorazione della villa sulla base di tutte le testimonianze dirette e indirette giunte fino a noi. Nel suo articolo, la studiosa rende noto l'elenco dei frammenti apparso sul «Giornale dell'Italiana Letteratura», e per la prima volta lo confronta con gli elenchi inglesi, con i frammenti noti, i disegni preparatori e i *d'après*, affiancandovi un'analisi stilistica dei singoli frammenti e delle testimonianze grafiche ad essi collegate, nel tentativo di distinguere le mani dei pittori che lavorano alla campagna decorativa; è peraltro la stessa Gisolfi a recuperare, da una più attenta lettura di Vasari, il nome di Anselmo Canera accanto a quelli di Paolo e di Zelotti⁴⁶.

Non è questa la sede per ripercorrere le discussioni attributive dei singoli frammenti d'affresco, riaccese anche in occasione delle recenti mostre veronesiane⁴⁷; piuttosto appare interessante considerare il problema della Soranza attraverso le testimonianze grafiche ad essa collegate, che, pur molto indagate nell'ambito degli studi sulla decorazione della villa, possono fornire qualche ulteriore spunto in merito allo snodo che sto cercando di mettere a fuoco, che corrisponde all'esordio del sesto decennio del Cinquecento.

A partire dagli anni settanta del Novecento, il problema dei disegni era diventato un aspetto cruciale nella letteratura sulla Soranza: nel 1973, Cocke aveva infatti pubblicato, con un'attribuzione a Veronese unanimemente accettata dalla critica, un foglio di studi già in collezione Grahl, e oggi conservato alla Kunsthalle di Amburgo (cat. 5) legandolo al frammento della Soranza con *Il Tempo e la Fama* conservato a Castelfranco; nel 1977, lo stesso Cocke aveva poi reso noto un disegno del British Museum con due studi di figure femminili, probabilmente due allegorie musicali, attribuendolo a Zelotti e associandolo alla decorazione della villa⁴⁸.

Inoltre, nel 1971 Alessandro Ballarin aveva segnalato un foglio di studi, conservato tra gli anonimi nella collezione di disegni del Christ Church di Oxford (cat. 7), che a suo giudizio andava ascritto a Veronese e collegato alle «scene di Sacrifici» descritte da Ridolfi in una delle

⁴⁶ Fino all'articolo di Diana Gisolfi, Veronese e Zelotti erano generalmente gli unici due nomi associati dalla critica agli affreschi della Soranza, fatta eccezione per Osmond, che già nel 1927 ricordava anche Canera tra gli autori degli affreschi, una menzione si perde poi nella letteratura veronesiana (OSMOND 1927, pp. 15-16).

⁴⁷ È il caso ad esempio del frammento con la *Temperanza* di Castelfranco, a lungo discusso tra i due pittori: esso è stato esposto alla mostra di Verona con un'attribuzione a Paolo (ZARDINI in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, p. 50) discussa da SALOMON 2015, p. 842, che ha riproposto la tradizionale attribuzione a Zelotti.

⁴⁸ Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1952, 1011.5: 232 x 230 mm; penna e inchiostro grigio-marrone e biacca su traccia a matita rossa su carta preparata azzurra (recto); penna, inchiostro nero, acquerello grigio e biacca; ISCRIZIONI: *volta* (verso).

sale della Soranza⁴⁹; questo collegamento è stato accolto, pur con qualche dubbio, da molti studiosi, mentre l'attribuzione è stata spostata sul nome di Zelotti, estendendo il problema a un altro disegno, conservato al British Museum, che incorpora le figure del foglio di Oxford⁵⁰.

A partire da queste scoperte, altri fogli – divisi tra Paolo e Zelotti – sono stati ipoteticamente collegati alla Soranza, facendo confluire in questo contesto molti disegni discussi tra i due pittori che per analogie tematiche possono essere avvicinati alla decorazione della villa. In questo approfondimento della ricerca di disegni autografi, vengono peraltro trascurati dalla critica i *d'après* del Castello Sforzesco, che dopo l'intervento di Diana Gisolfi scompaiono quasi del tutto dalla letteratura sulla Soranza; tuttavia uno studio di questi disegni può rivelare più di un'informazione utile – e non solo nelle indagini relative alla Soranza, come avrò modo di spiegare più avanti.

I disegni

Come ho già accennato, l'analisi parallela della grafica di Paolo e di quella di Zelotti rappresenta a mio giudizio un punto di partenza importante, solo in parte indagato dalla critica, per definire meglio il profilo dei due pittori a quest'altezza cronologica e per comprendere meglio prestiti, spunti e influenze reciproche.

Il punto di partenza di quest'analisi è senz'altro il disegno veronesiano della Kunsthalle di Amburgo pubblicato da Cocke nel 1973: nella parte alta del foglio è studiata la figura della *Fama* del frammento conservato a Castelfranco e, nella parte bassa, due figure con fronde di palma, una delle quali regge un medaglione – concepito con ogni probabilità per ospitare l'emblema della famiglia dei committenti. Stilisticamente, l'enfasi posta sulla linea di contorno e la maggior compiutezza degli studi di figura, pur rimanendo allo stadio di abbozzo, distinguono questo disegno dalla tipologia più tipicamente veronesiana dei rapidi schizzi a penna di cui abbiamo una testimonianza precoce nel foglio di studi del Getty Museum per il *Cristo tra i dottori* del Prado (cat. 1), in quello del British Museum per la pala Bevilacqua Lazise (cat. 3) e, un poco più avanti, nella coppia di studi per i soffitti di San Sebastiano divisi tra il Louvre e il Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 20-21). In questo senso il disegno di Amburgo rappresenta una specie di *unicum* nella produzione grafica del giovane Veronese, stilisticamente coerente con la sue prime prove, ma tipologicamente a metà strada tra gli schizzi a penna in

⁴⁹ BALLARIN 1971, pp. 9-100.

⁵⁰ BYAM SHAW 1976, n. 790, pp. 212-213; REARICK 1991, pp. 199-200. Per il problema di questi due disegni si veda il capitolo 5.

cui vengono fissati i primi pensieri di figure e composizioni e i disegni più finiti come quello di Chatsworth per la pala Bevilacqua-Lazise (cat. 4)⁵¹.

A fronte di questo relativo isolamento tipologico, la critica ha talvolta proposto di rintracciare un parallelo per questo disegno proprio in una prova grafica di Zelotti: si tratta del già citato foglio del British Museum con due *Figure femminili con strumenti musicali* pubblicato da Cocke nel 1977 e con ogni probabilità preparatorio per due affreschi perduti della Soranza⁵². Riferendosi in particolare alla figura con un liuto tracciata sul recto del foglio, Cocke aveva infatti ipotizzato che si potesse trattare di uno studio, di mano del pittore, per uno dei soffitti della villa: quest'idea si basava sulla somiglianza dei panneggi con quelli della *Temperanza*, che lo studioso attribuiva a Zelotti, e sull'iscrizione 'volta' nella parte inferiore del disegno⁵³. Questa interpretazione è stata accolta da Roger Rearick che, a ulteriore conferma di questo collegamento, ha riconosciuto la copia di questa figura in uno dei *d'après* del Castello Sforzesco associati alla Soranza⁵⁴; e non è più messa in discussione dalla critica successiva⁵⁵.

Sul *verso* del foglio è studiata un'altra figura femminile in una posa differente che regge uno strumento musicale identificato come un flauto di Pan: anch'essa è forse da associare alle muse che decoravano uno dei soffitti affrescati della villa. La grafia spezzata con cui è descritta questa seconda figura, così come la tecnica stessa del disegno – a penna su un'estesa traccia a matita rossa caratterizzata da rapidi tratti sovrapposti – si ritrova in altre prove grafiche attribuite a Zelotti: si veda ad esempio lo *Studio per una figura femminile con un libro* del Christ

⁵¹ Un possibile parallelo per questa modalità disegnativa si può forse trovare – circa dieci anni dopo – in un nucleo di fogli associati da Rearick all'impresa di Maser (cat. 30-34); per questo problema rimando al capitolo 9.

⁵² Per i dettagli del disegno si veda la nota 48.

⁵³ COCKE 1977, pp. 214-216; COCKE 1984, p. 42.

⁵⁴ REARICK 1980, p. 59. Per il disegno (Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, Gabinetto dei Disegni, inv. B2674/6956), e per il nucleo grafico di cui fa parte, si veda il paragrafo conclusivo di questo capitolo. Recentemente è stata pubblicata da Paul Joannides un'altra copia grafica di questa figura, apparsa sul mercato antiquario londinese nel 1996 (JOANNIDES 1996): lo studioso ha associato a questa figura anche un disegno del Louvre (Département des Arts graphiques, inv. 11900: penna e inchiostro nero su traccia a matita nera, 270 x 173 mm), che rappresenterebbe una fase precedente di studio, in cui si vedrebbe un'ascendenza michelangiolesca evidenziata dal confronto con un disegno dell'artista fiorentino per la tomba di Giulio II (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 608 E). Per quanto l'attribuzione del foglio del Louvre a Zelotti non mi sembri del tutto convincente, appare comunque interessante questo accostamento a Michelangelo, che mette l'accento su un aspetto stilistico degli affreschi già rilevato anche dall'anonimo compilatore della lista dei frammenti della «Literary Gazette» e ribadito dalla critica più recente.

⁵⁵ Da ultimo CROSATO LARCHER in *Affreschi* 2008, p. 515-521. Un'eco di questa invenzione, che testimonia dell'immediata fortuna della decorazione della Soranza in ambito veronese, si vede nella pala con *Santa Margherita* dipinta da Domenico Brusaporzi per uno degli altari del Duomo di Mantova, nell'ambito della celebre commissione del 1552 a cui partecipa anche Paolo (quest'idea, segnalata in ROMANI 2014, p. 16, è esposta in CARMIGNATO 2009-2010, pp. 72-81; il parallelo tra la *Santa Margherita* di Brusaporzi e l'invenzione zelottiana è menzionato anche da Alessandra Zamperini, a partire dalla copia del Castello Sforzesco: ZAMPERINI 2012a, pp. 235-236).

Church di Oxford, unanimemente attribuito al pittore e anch'esso associato da alcuni studiosi alla decorazione della Soranza⁵⁶; la *Fede coi quattro Evangelisti* dell'Albertina, una prova più tarda, collocata da Alessandro Ballarin negli anni dei soffitti del Consiglio dei Dieci⁵⁷; o lo *Studio per una scena di sacrificio* della Pierpont Morgan Library⁵⁸, avvicinato, sempre da Ballarin, al momento della Soranza, e «in via di ipotesi altrettanto generica in rapporto con quei “sacrificii” del salone di cui parla Ridolfi»⁵⁹.

Alla luce del rapporto tra Veronese e Zelotti sviluppatosi nel cantiere della Soranza, il foglio del British Museum – e in particolare lo studio sul recto – è stato letto in parallelo alla *Fama* veronesiana di Amburgo: l'uso di una tecnica simile e alcune supposte somiglianze stilistiche renderebbero conto di una ricerca e di un modo di lavorare comune ai due artisti a quest'altezza cronologica, sviluppato in questa e in altre imprese come decoratori di ville. Un accostamento tra i due disegni, già proposto da Cocke⁶⁰, era stato ribadito anche da Roger Rearick: tuttavia lo studioso notava come, a fronte di un'analogia tecnica tra le due prove, la

⁵⁶ Oxford, Christ Church Picture Gallery, inv. 163: penna, inchiostro grigio e acquerello marrone chiaro su traccia a matita rossa su carta azzurra, 258 x 157 mm; ISCRIZIONI: sulla vecchia montatura di carta: *Perino del Vago, n°1*. L'attribuzione a Zelotti di questo disegno, proposta da James BYAM SHAW (1976, p. 213, n. 792), è stata generalmente accettata dalla critica, fatta eccezione per Diana Gisolfi che, collegando il foglio alla decorazione della Soranza, l'ha associato al nome di Anselmo Canera. Il riferimento alla Soranza è mantenuto anche da Roger REARICK (1991, p. 196); mentre già Byam Shaw, seguito da altri, aveva avvicinato il disegno all'affresco staccato con il *Concerto*, proveniente da Villa Foscari a Malcontenta (BRUGNOLO MELONCELLI 1992, p. 129, n. D.13).

⁵⁷ Vienna, Albertina, inv. 1618: penna, inchiostro marrone, acquerello marrone su traccia a matita rossa, 230 x 307 mm. ISCRIZIONI: *B. Zelotti?*. Il disegno è stato più volte riferito erroneamente ai soffitti della libreria di Praglia, un lavoro a cui Zelotti attende negli anni sessanta: per la correzione di questa cronologia, e l'avvicinamento del foglio a una data 1553-54, si veda BALLARIN 1971, p. 112.

⁵⁸ New York, The Morgan Library and Museum, J. Pierpont Morgan Collection, inv. 1993.114: penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e biacca (in parte ossidata) su carta azzurra incollata su altra carta (recto); matita nera (verso), 246 x 165 mm. ISCRIZIONI: sul lato inferiore del supporto con grafia settecentesca, tipica dei disegni provenienti dalla collezione Moscardo di Verona: *del Ziloti*. Il disegno, generalmente riferito a un momento successivo dell'attività di Zelotti, assume tuttavia un certo interesse alla luce degli argomenti qui trattati; tanto più che l'attribuzione al pittore sembra sicura, per via dell'iscrizione antica che dovrebbe risalire a un passaggio nella collezione veronese dei Moscardo. La scena di sacrificio studiata sul recto, che potrebbe rimandare alle già menzionate «scene di Sacrificii» della Soranza, può essere guardata in parallelo al controverso disegno del Christ Church di Oxford che Ballarin proponeva di associare a queste «scene» (si veda la nota 49), e a cui ho dedicato il capitolo 5. Inoltre, sul verso del foglio Pierpont Morgan è tracciato uno *Studio di figura femminile* – forse una copia di bottega, come farebbe pensare l'aspetto maldestro e stilisticamente distante dallo schizzo sul recto – su cui la critica non si è mai soffermata, ma che ricalca abbastanza fedelmente la posa della musa sul recto del foglio del British Museum. Peraltro questa posa ritorna spesso nelle figure dipinte da Zelotti, definendo un motivo che si ripete quasi immutato nei decenni. Anche la tecnica con cui è eseguito – a matita nera – riveste un certo interesse nell'ambito dei problemi qui trattati, poiché non si conoscono altri fogli di questa tipologia nella grafica zelottiana a quest'altezza cronologica.

⁵⁹ BALLARIN 1971, p. 102; altri studiosi, tra cui Rearick, hanno ritenuto più verosimile collocare il foglio a una data più avanzata, intorno ai primi anni Sessanta (REARICK 1991, p. 201; BRUGNOLO MELONCELLI 1992, p. 128, n. D.12).

⁶⁰ A proposito del foglio veronesiano di Amburgo, Cocke scriveva «The style of the present drawing is reflected in a drawing of an allegorical lady in the British Museum with an old attribution to Zelotti which has been linked tentatively to the Soranza frescoes» (COCKE 1984, p. 42).

grafia del foglio zelottiano – e in particolare della figura sul verso – sembrasse discostarsi stilisticamente dallo studio per la *Fama*. Il disegno di Zelotti avrebbe trovato un miglior parallelo tra le prove grafiche più «finite» di Veronese, come il chiaroscuro con la *Cena in Emmaus* di Chatsworth (cat. 10)⁶¹.

Questo secondo accostamento mi pare convincente: si veda ad esempio la ripresa puntuale del gesto della mano – con l'indice e il medio aperti – portata al petto dalla suonatrice di liuto, che è riecheggiato tre volte nella *Cena* e che si ritrova spesso nei dipinti veronesiani di questi anni. Poiché Rearick datava il foglio di Chatsworth al 1549 circa, questo confronto avrebbe tuttavia denunciato non tanto le ricerche parallele dei due pittori, quanto piuttosto una ripresa, da parte di Zelotti, di un modello veronesiano di qualche anno precedente; lo scarto temporale tra i due è letto dallo studioso come il tempo necessario a Battista per metabolizzare l'insegnamento del suo collaboratore.

Un simile confronto pare inserirsi anche meglio nella scansione cronologica che sto proponendo, in cui la *Cena* di Chatsworth dovrebbe collocarsi attorno al 1551-1552, quindi a una distanza più ridotta dal materiale grafico relativo alla Soranza: si verrebbe così a definire una linea stilistica condivisa da entrambi i pittori in uno stesso momento, più che un'assimilazione tardiva dei modi di Veronese da parte di Zelotti.

Più complesso appare l'accostamento del disegno del British Museum con il foglio veronesiano di Amburgo, complice la diversità tipologica delle due prove: lo studio per la *Fama* – pur eseguito con la stessa tecnica – pare infatti riferirsi a un momento preliminare di studio, in cui l'artista ragiona ancora sull'impostazione delle figure; mentre il disegno londinese sembra rappresentare – come denunciato anche dal grande formato – una fase successiva, più focalizzata sui dettagli.

Lo studio sul verso del foglio di Londra è stato collegato da Rearick anche al già citato studio di figure e teste del Christ Church di Oxford, reso noto da Ballarin nel 1971 con una proposta di attribuzione a Veronese e un collegamento con la Soranza. Il legame tra i due fogli è individuato da Rearick nella «peculiar stylization of the head at top left on the Oxford sheet, a nearly spherical cranium onto which facial features are disposed as mere protruberances

⁶¹ «Battista's *Muse with a Viol* is technically similar to Paolo's drawing [for the *Time and Fame*] in the concentration on tensile pen line with a restrained use of wash, but significantly he depends more on a preliminary indication of contour in red chalk and a careful application of white highlight to clarify plasticity. The *Muse with Pan Pipes* is even more lucid in its handling of the medium, fresh and improvisational [...] Both depends more from Paolo's finished chiaroscuro drawings such as the *Supper at Emmaus* (Chatsworth, Duke of Devonshire collection) of about 1549 than the exact contemporary working material Veronese was producing in 1551. Predictably, Battista was a diligent student of his great collaborator, but he required time to absorb his lessons» (REARICK 1991, pp. 195-196).

along the outside edge», la medesima che si vede nella variante di testa studiata nell'angolo in alto a destra della Musa del British Museum; questo confronto porta lo studioso a confermare l'attribuzione a Zelotti già proposta di Byam Shaw per il disegno di Oxford, ma mettendone in discussione il legame con la Soranza⁶².

Questo foglio – che negli ultimi trent'anni è stato completamente trascurato dalla critica, forse per via del “declassamento” di attribuzione e della scarsa visibilità – merita a mio parere di essere studiato con maggiore attenzione. Mi pare che la sua pertinenza alla decorazione della Soranza possa essere considerata valida da un punto di vista cronologico, e che essa non vada pertanto del tutto esclusa; tuttavia il disegno va forse considerato a sè, leggendolo in parallelo ad alcune prove pittoriche del solo Paolo, che possono portare a una riconsiderazione dell'attribuzione del foglio a Veronese, come spiegherò meglio nel prossimo capitolo.

Una parentesi sui d'après del Castello Sforzesco

Per chiudere l'analisi del problema della Soranza, mi sembra utile provare a fare il punto su un'ultima questione, relativa al nucleo di disegni conservati al Castello Sforzesco di Milano, che si legano agli affreschi della Soranza e ad altre campagne condotte da Veronese nel corso degli anni cinquanta.

Pubblicati per la prima volta nel 1940 da Erika Tietze-Conrat, che li riteneva dei *modelli* eseguiti dalla bottega dell'*équipe* Veronese-Zelotti in riferimento alla decorazione della Soranza – di cui si riconoscono le copie della *Fama* e della *Storia* – e di palazzo Trevisan⁶³, i disegni sono trattati in dettaglio da Edoardo Arslan, che li considera studi originali, di mano dei collaboratori di Paolo eseguiti nell'ambito della campagna decorativa della Soranza, fatta eccezione per i due collegati a palazzo Trevisan, che ritiene autografi di Paolo⁶⁴. Negli studi successivi si riafferma la relazione con la Soranza per i soli fogli con la *Storia* e con la *Fama*, ma negandone la natura di studi originali, e mettendo in dubbio il rapporto con la decorazione della villa per tutti gli altri⁶⁵; Cocke contesta anche l'idea dei Tietze che i disegni possano essere interpretati come materiale grafico legato alla bottega di Veronese e Zelotti, per via della qualità

⁶² *Ivi*, pp. 196, 198-199.

⁶³ TIETZE-CONRAT 1940. La natura di copie prodotte nell'ambito della bottega congiunta dei due artisti è ribadita dai Tietze nei *Drawings of the Venetian painters* (TIETZE, TIETZE-CONRAT 1944, pp. 355-356, n. 2171).

⁶⁴ ARSLAN 1948, pp. 227-231.

⁶⁵ SCHWEIKHART 1971, p. 192, nota 31; PIGNATTI 1976, I, p. 105; CROSATO LARCHER 1977, p. 79, nota 29.

modesta di gran parte dei disegni, che sarebbero piuttosto copie prodotte in un contesto estraneo a quello in cui furono realizzati gli affreschi⁶⁶.

Undici dei disegni milanesi sono discussi in dettaglio da Diana Gisolfi, che li associa alla Soranza sulla base del confronto con i brani superstiti o con le descrizioni dei frammenti negli elenchi ottocenteschi, e li utilizza per integrare i documenti visivi noti nell'ambito della sua proposta di ricostruzione della decorazione della villa. Secondo la studiosa i disegni sarebbero dei *ricordi* della bottega, sul tipo dei tre *d'après* di Berlino e di Chicago⁶⁷; le differenze tra i vari fogli andrebbero spiegate come un tentativo del copista di rendere conto della diversità stilistica delle varie mani che hanno eseguito gli affreschi: proprio a partire da questi disegni, la Gisolfi prova a distinguere le mani dei diversi pittori dei frammenti perduti attraverso il confronto con altre loro opere note⁶⁸.

Citati un'ultima volta da Rearick come «copie di seguaci tardi del Veronese»⁶⁹, i fogli del Castello Sforzesco sono in seguito caduti nel dimenticatoio, malgrado il riaccessso interesse per la perduta decorazione della Soranza in occasione delle mostre veronesiane del 2014: nel catalogo della mostra di Castelfranco, dedicata in larga parte proprio al problema della Soranza, è frettolosamente menzionato – come copia seicentesca – solo il *d'après* della *Storia* del Seminario di Venezia. Mi pare tuttavia che valga la pena di soffermarsi un momento sulla questione, anche per chiarire alcuni punti oscuri legati a questo nucleo, che anche in passato è sempre stato citato dalla critica funzionalmente alle ricostruzioni della Soranza, senza svolgere specifiche indagini sulla natura di questi fogli e sulla loro origine.

Il gruppo di disegni in questione comprende quindici fogli, di dimensioni e tecnica diverse, i cui soggetti comprendono una serie di figure allegoriche e motivi ornamentali, collegabili a decorazioni murali sul tipo di quelle sviluppate nelle ville venete alla metà del Cinquecento⁷⁰.

⁶⁶ COCKE 1984, pp. 42, 361, nn. 191-192.

⁶⁷ Si veda la nota 42.

⁶⁸ GISOLFI PECHUKAS 1987, pp. 87-91.

⁶⁹ REARICK in *Paolo Veronese. Disegni* 1988, p. 50.

⁷⁰ Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, Gabinetto dei Disegni:

- *Disegno per la Storia del Seminario di Venezia*, inv. 6950/B 2668: penna, inchiostro grigio, acquerello grigio e biacca su carta azzurra, 205 x 288 mm. ISCRIZIONI: sul verso a penna: N. 7/19/AL61, 31 cerchiato

- *Due donne sedute e abbracciate*, inv. 6951/B 2669: penna, inchiostro grigio, acquerello grigio e biacca su carta azzurra, 204 x 284 mm. ISCRIZIONI: sul verso a penna: N 92

- *Mercurio e Pallade (?)*, inv. 6952/B 2670: penna, inchiostro grigio, acquerello grigio e biacca su carta grigio-azzurra, 168 x 250 mm. ISCRIZIONI: sul verso a penna: N 53/114

- *Marte e Venere (?)*, inv. 6953/B 2671: penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e biacca su carta azzurra, 187 x 251 mm. ISCRIZIONI: sul verso a penna: N. 55/E

Essi facevano evidentemente parte di un unico nucleo, forse un fondo di bottega acquistato in blocco, o un album di un collezionista. Negli archivi del Castello Sforzesco sono indicate due diverse provenienze: il legato Gian Giacomo Attendolo Bolognini, pervenuto al museo nel 1865, per undici disegni; e il legato Camillo Tanzi del 1881 per gli altri quattro. Questo dato, che desta già a priori qualche perplessità data l'omogeneità del nucleo, sembra essere contraddetto dalle ricerche recentemente condotte a proposito della collezione Dell'Acqua-Tanzi, nei cui inventari, redatti al momento della donazione alle Raccolte Civiche milanesi, appaiono quindici disegni di *Mitologie* della «Scuola di P. Veronese», che mi pare verosimile identificare con l'intero nucleo di disegni, tanto più che le misure indicate nell'inventario corrispondono, con rari e lievi scarti, a quelle dei fogli in questione. Per spiegare l'indicazione della provenienza Attendolo Bolognini si può provare a ipotizzare una confusione dell'archivista, poi tramandatasi negli inventari successivi delle Raccolte⁷¹. Un altro elemento che sembra confermare questa ipotesi è la grafia di un'iscrizione, probabilmente di mano di un collezionista, che si riscontra identica su otto fogli dell'ipotetica provenienza Attendolo Bolognini e su tre di quelli archiviati come «legato Tanzi», e che indica con ogni probabilità il passaggio in una stessa collezione dell'intero nucleo o quanto meno dei fogli con

- *Studio per la Fama di Castelfranco*, inv. 6954/B 2372: pennello, inchiostro azzurro scuro e biacca su carta azzurra, 165 x 207 mm. ISCRIZIONI: sul controfondo: *N 91* a penna, *16* a matita, *B 2672* a matita

- *Donna seduta con liuto*, inv. n. 6955/B 2673: penna, acquerello grigio e biacca su carta azzurra, 209 x 153 mm; ISCRIZIONI: sul verso a penna: *5* cerchiato

- *Donna seduta con tromba*, inv. 6956/B 2674: penna, inchiostro grigio, acquerello grigio e biacca su carta azzurra, 204 x 161 mm. ISCRIZIONI: sul verso a penna: *VI*

- *Donna seduta con lira*, inv. 6957/B 2675: penna, inchiostro grigio, acquerello grigio e biacca su carta azzurra, 207x153 mm, controfondato. ISCRIZIONI: sul verso a penna: *N. 42*

- *Angelo con palma*, inv. 6958/B 2676: penna, acquerello marrone e biacca su carta azzurra, 160 x 205 mm

- *Donna seduta con faretra*, inv. 6959/B 2677: penna, inchiostro grigio, acquerello grigio e biacca su carta azzurra, 205 x 160 mm. ISCRIZIONI: sul verso a penna: *N. 34; VII*

- *Due putti*, inv. 6960/B 2678: penna, inchiostro grigio, acquerello grigio e biacca (ossidata in qualche punto) su carta azzurra, 182 x 134 mm. ISCRIZIONI: sul verso a penna: *N 87*

- *Nettuno e cavallo marino*, inv. 6961/A 2021: pennello, acquerello grigio e biacca (ossidata) su carta azzurra, 155 x 195 mm. ISCRIZIONI: sul verso a matita: *N 14*

- *Putto con emblemi guerreschi*, inv. 6962/B 2679: penna, inchiostro grigio, acquerello grigio e biacca su carta azzurra, 199 x 280 mm. ISCRIZIONI: sul verso a penna: *N 6*

- *Due donne in piedi*, inv. 6963/B 2680: penna, inchiostro grigio, acquerello grigio e biacca su carta azzurra, 279 x 198 mm. ISCRIZIONI: sul verso a penna: *N 61*

- *Due donne adagate su festoni*, inv. 6964/C 939: penna, inchiostro grigio, acquerello grigio e biacca su carta azzurra, 277 x 277 mm. ISCRIZIONI: sul verso a penna: *N 59*.

⁷¹ Gli inventari sono pubblicati in una tesi di laurea in cui è stata studiata la storia della collezione (VOLONTERI 2006, pp. 146-147).

l'iscrizione stessa. Mi pare che questi elementi possano confermare ulteriormente l'appartenenza di tutti i quindici fogli a un unico nucleo – come del resto li ha generalmente considerati la critica, senza soffermarsi sul problema delle provenienze – la cui origine resta tuttavia incerta.

I fogli sembrano delle copie ancora cinquecentesche, e riproducono in effetti brani di affresco che in alcuni casi sono direttamente riconducibili a Veronese: vi si riconoscono con certezza due frammenti della Soranza – la *Storia* (inv. n. 6950/B 2668) e la *Fama* (inv. n. 6954/B 2372), e due di palazzo Trevisan a Murano – la coppia di *Putti* (inv. n. 6960/B 2678) e il *Nettuno* (inv. n. 6961/A 2021); a cui va aggiunto – non mi sembra che sia mai stato segnalato – la copia dell'angelo con la palma del martirio raffigurato in uno degli affreschi del coro dei frati di San Sebastiano (inv. n. 6958/B 2676).

Per quanto riguarda gli altri fogli, non si conoscono collegamenti diretti con affreschi noti: questa lacuna ha fatto talvolta ipotizzare che essi potessero documentare alcuni frammenti perduti della decorazione della Soranza. Uno di questi (inv. 6955/B 2673) riproduce la donna con il liuto, studiata nel già citato disegno di Zelotti del British Museum, generalmente associato alla decorazione della villa: da questo accostamento deriverebbe l'ipotesi di pertinenza alla Soranza di altri tre fogli, simili a questo anche se meno dettagliati nello sfondo, con figure femminili che reggono vari strumenti (inv. 6956/B 2674, 6957/B 2675 e 6959/B 2677). Appoggiandosi alle descrizioni di Ridolfi e all'elenco dei frammenti staccati nell'Ottocento, alcuni studiosi – in particolare Diana Gisolfi – hanno ritenuto di poter associare alla Soranza anche i tre fogli con figure femminili accoppiate (inv. 6963/B 2680, 6964/C 939 e 6951/B 2669), che probabilmente decoravano finti dettagli architettonici; quello con il putto con emblemi guerreschi (inv. 6962/B 2679); e i due con coppie di divinità (inv. 6953/B 2671 e 6952/B 2670)⁷².

Va anche rilevato come la qualità dei disegni non sia omogenea, così come non lo è lo stile: a fogli più modesti come quelli con le coppie di divinità, se ne affiancano altri qualitativamente migliori, come il *Nettuno* o la coppia di putti, per cui Arslan aveva proposto il nome dello stesso Veronese. Senza spingersi tanto in là, mi pare certa la pertinenza a una diversa mano di questi due fogli associabili a palazzo Trevisan, e va forse considerato a sé anche il disegno che riproduce la *Fama*, più raffinato rispetto agli altri nella definizione dei panneggi, e nell'uso della biacca e del pennello per modulare i chiaroscuri. Per quanto riguarda gli altri, essi appaiono

⁷² Quest'ultimo è una versione leggermente modificata dell'affresco con *Mercurio e una divinità femminile* a Villa Pojana, attribuito dalla critica a Zelotti (RIGONI 2008, pp. 409-415, n. 114, in particolare p. 410).

più omogenei, malgrado qualche discontinuità stilistica e alcune lievi differenze nella tecnica. Del tutto diverso appare infine il foglio con l'angelo del martirio di San Sebastiano, che si distacca da tutti gli altri sia stilisticamente che tecnicamente, per via dell'uso quasi esclusivo del pennello per stendere l'inchiostro in tratti più netti e spessi, e una minor presenza della biacca, largamente utilizzata negli altri fogli, che qui è stesa con tratti più leggeri in una specie di tratteggio.

Resta difficile spiegare questa discontinuità in mancanza di informazioni più precise sull'origine dei disegni; non è forse da escludere l'idea, già espressa dai Tietze, che essi fossero modelli eseguiti da vari artisti della bottega che seguiva Paolo e Battista nei cantieri delle campagne decorative degli anni cinquanta – un argomento a cui non è mai stata data molta attenzione da parte della critica, e che meriterebbe forse uno studio più approfondito; disturba solo, in questo senso, la presenza della copia dell'affresco di San Sebastiano, dal cui cantiere è escluso Zelotti. Tuttavia, anche se si trattasse di copie posteriori, il legame certo di almeno cinque di essi all'attività di frescante di Veronese li rende una testimonianza importante, che non va trascurata e che potrà forse avere un ruolo nell'evoluzione degli studi sulla produzione a fresco di Paolo e dei suoi collaboratori.

Come già accennato, alla decorazione della Soranza è stato collegato un disegno con studi di figure e teste conservato nelle collezioni del Christ Church di Oxford (cat. 7): questo foglio, oggi quasi ignorato dalla letteratura veronesiana, riveste a mio parere un grande interesse, ponendosi al centro di una rete di confronti che coinvolge anche la pittura e che definisce un preciso snodo dell'evoluzione stilistica di Paolo, che proverò a mettere a fuoco in questo capitolo.

Al foglio di Oxford si legano altre due prove grafiche, entrambe conservate al British Museum: nella prima, che presenta le caratteristiche di un foglio di studi, è studiata una composizione che ingloba le figure del disegno del Christ Church, e¹; nella seconda, che ha l'aspetto di una copia e non mi pare sia mai stata pubblicata, è ripreso il solo motivo della madre con i due bambini².

I rapporti reciproci tra i disegni di questo gruppo sono stati solo in parte indagati, limitando spesso le riflessioni al solo foglio di Oxford e alla questione della sua paternità, discussa tra Zelotti e Veronese; tuttavia, se considerati in un contesto più ampio, l'interesse di questi disegni va al di là della mera questione attributiva, e può contribuire ad arricchire in maniera significativa il quadro dell'attività di Paolo all'altezza della Soranza, che ha proprio nel legame con Zelotti uno dei nodi cruciali.

Il foglio di studi del Christ Church

Il disegno del Christ Church, forse il più rilevante ai fini del discorso che sto portando avanti, è anche qualitativamente il più raffinato dei tre. Esso è incentrato sullo studio di due figure, che occupano la maggior parte del foglio: a sinistra quella di una donna vista di schiena e con la testa voltata di profilo, con un bambino in braccio e uno, più grande, che si nasconde

¹ Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1950,0211.8: penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e biacca (ossidata) su traccia a matita rossa su carta giallo-bruna, 198 x 274 mm. ISCRIZIONI: *Paulo Veronese*.

² Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1946,0713.1478: penna, inchiostro marrone e acquerello grigio-marrone, 145 x 74 mm.

sotto un lembo del mantello; alla sua destra una figura maschile che solleva il braccio, con ai piedi un altare circolare di marmo con decorazioni classiche. Nell'angolo in alto a sinistra del foglio tre studi di teste, due maschili e una femminile.

Esso appare davvero «*Bellissimo*», come recita l'iscrizione antica sul verso della montatura settecentesca: una prova grafica estremamente sofisticata, la cui forma «cristallina» e «trepidante» ha fatto proporre senza esitazioni ad Alessandro Ballarin, responsabile della riscoperta del foglio nel 1971, un'attribuzione a Paolo Veronese³.

Questa proposta è stata dopo pochi anni corretta da James Byam Shaw in un'attribuzione a Zelotti, o a un copista di Zelotti, motivata dal fatto che le figure del disegno somigliavano nelle fisionomie a quelle più tipiche di Battista, e soprattutto dal rapporto con la versione estesa della composizione tracciata sul foglio del British Museum, più marcatamente zelottiano⁴. Questa ricollocazione in ambito zelottiano di entrambi i disegni, escludendo un collegamento a Veronese per il foglio di Oxford, è stata in generale accettata dalla critica⁵; tuttavia, in particolar modo dopo aver studiato questo disegno dal vero, essa non mi pare del tutto convincente, poichè non rende sufficientemente conto dello scarto tra i due fogli che, pur nell'oggettiva relazione che li lega, presentano una distanza qualitativa, ma anche in parte stilistica, che non può essere trascurata⁶.

La questione va senz'altro letta nel contesto della collaborazione di Paolo e Zelotti all'altezza della Soranza, nei modi che ho chiarito nel capitolo precedente: la peculiare connotazione delle fisionomie, l'enfasi sulla linea di contorno, la declinazione in chiave ornamentale delle pose, seppure plastiche, delle figure – che sono tra gli aspetti più evidenti della loro comune ricerca stilistica – trovano infatti nel problema di questi due disegni una testimonianza esemplare. Tuttavia, come avrò modo di spiegare meglio, se da un lato l'attribuzione a Zelotti sembra verosimile per il disegno del British Museum, dall'altro sembra più difficile estenderla anche al disegno di Oxford, per cui mi pare vada invece riconsiderata la

³ BALLARIN 1971, pp. 97, 100-102.

⁴ BYAM SHAW 1976, pp. 212-213, n. 790; l'attribuzione a Zelotti dei due fogli è accolta in REARICK 1991, pp. 198-199.

⁵ Per una rassegna dettagliata della discussione critica su questo foglio si rimanda alla relativa scheda.

⁶ Appare peraltro significativo che proprio uno dei confronti proposti da Byam Shaw per supportare l'attribuzione a Zelotti sia quello con un brano dei soffitti del Consiglio dei Dieci, *La Giustizia che spezza i ceppi*, la cui attribuzione è stata in passato discussa tra i due pittori, ma che è oggi generalmente attribuito a Veronese: secondo lo studioso, la testa della *Giustizia*, «thrown back in lost profile and sharply foreshortened», corrisponderebbe quasi puntualmente a quella studiata nell'angolo in alto a sinistra del foglio; un analogo modo di scorciare le teste si vede anche in altre composizioni di Paolo, a partire dalla tela con *Giunone che versa i doni su Venezia* nella stessa Sala delle Udienze.

proposta di una paternità veronesiana, tenendo conto che – pur nella simbiosi in cui vivono i due pittori in questi anni – nel catalogo di Zelotti è difficile trovare prove grafiche di questo tipo.

Una difficoltà che ha pesato sull'attribuzione a Veronese sta nella peculiarità dei modi grafici del disegno, caratterizzati da una compiutezza e da una precisione difficili da riscontrare in altre prove di Paolo. Per via di questa caratteristica la critica ha addirittura dubitato dello *status* di studio originale, ipotizzando che potesse trattarsi di un *d'après* di grande qualità – lo stesso Byam Shaw scriveva «I am reminded of the beautiful copies by Jan de Bissshop (Episcopus) of the Italian masters of the XVI c.»⁷; basandosi su analoghe considerazioni, c'è stato anche chi ha pensato che potesse trattarsi del disegno per un'incisione⁸. La natura finita del disegno è stata interpretata diversamente da Ballarin, che, pur evidenziandone l'unicità nella produzione di Paolo, l'ha considerata come una prova del raffinato stile grafico del pittore, mettendo in luce la condotta del segno «vibrante e trasparente, sotto l'apparenza di essere anche più ferma e persino minuta, per via di più risentite variazioni di spessore, nel tratto a penna come in quello ad acquerello»⁹.

Giova peraltro puntualizzare che la considerazione di questa unicità, che pure ha pesato maggiormente sull'attribuzione a Veronese, non pare conciliarsi meglio con un'attribuzione a Zelotti: se infatti la particolarità dei modi grafici colloca il foglio in una posizione abbastanza isolata nella grafica veronesiana, appare ancora più difficile trovarne riscontri tra i disegni di Zelotti, in cui non solo non esistono fogli così finiti, ma è anche impossibile trovare una costruzione tanto limpida della forma per piani di luce, e un uso così sofisticato dell'acquerello per cui invece i paralleli esistono nell'opera grafica di Paolo¹⁰.

⁷ BYAM SHAW 1976, p. 212.

⁸ COUTTS 1986; COUTTS 1987; COUTTS 1989: per i dettagli questa proposta si veda la scheda del disegno. Anche Roger Rearick aveva avvicinato i modi del disegno al contesto dell'incisione: «Precise, careful to define modelling with wash, and disciplined in continuous contour, the Oxford drawing seems more a preparation for the engraver's burin than a development toward a pictorial image»; ma il rapporto con il disegno del British Museum che studia una versione più ampia della stessa composizione portava comunque, secondo lo studioso, a interpretare il disegno del Christ Church come un'ulteriore fase di studio piuttosto che come il disegno per una stampa (REARICK 1991, pp. 199-200).

⁹ BALLARIN 1971, p. 101.

¹⁰ In questo contesto va menzionato l'accostamento del foglio di Oxford, proposto da Ballarin, al disegno con una *Pietà* attribuito a Battista del Moro, che si trovava nella collezione di Giorgio Vasari montato sopra il celebre foglio di Battista con la *Flagellazione* (Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 5080), tenendo conto che lo stesso soggetto, con poche variazioni e rovesciato, si ritrova in una tela dipinta da Zelotti per la Sala della Quarantia Criminale in Palazzo Ducale, e oggi nelle collezioni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, in deposito alla chiesa di Santi Giovanni e Paolo (inv. 1061). Se il modello per entrambi è evidentemente la *Pietà* realizzata da Michelangelo per Vittoria Colonna – conosciuta attraverso le incisioni – le variazioni rispetto ad essa che si vedono in entrambe le prove hanno indotto Ballarin a ipotizzare l'esistenza di una composizione veronesiana perduta da cui più direttamente dipendessero il disegno e la tela. Lo studioso analizzava il disegno della *Pietà* proprio a partire dal confronto con il foglio di studi del Christ Church, individuando «alcuni tratti

Tanto più che, in realtà, qualche confronto tra i fogli di Paolo esiste. Al foglio del Christ Church si può ad esempio accostare un disegno molto trascurato dalla critica, malgrado l'attribuzione mai discussa a Veronese: esso è conservato al British Museum, e vi è tracciato lo *Studio per san Giovanni Battista* (cat. 6). Questo foglio ha un aspetto molto simile a quello di Oxford, non solo stilisticamente, ma anche nel grado di compiutezza che li caratterizza. Entrambi gli studi possono essere inseriti in una più ampia trama di confronti – che ho analizzato in dettaglio nelle schede dei due disegni – con le prove grafiche di Paolo all'apertura degli anni cinquanta, riducendo ulteriormente l'isolamento che ha reso così difficile la collocazione del foglio del Christ Church nel catalogo del pittore: Questi paralleli, in particolare le trasparenti acquerellature che definiscono i chiaroscuri dello studio di Chatsworth per la pala Bevilacqua e alcuni dettagli della grafia e delle fisionomie della *Cena in Emmaus* della stessa collezione si prestano a una serie di confronti puntuali che sembrano supportare un'attribuzione a Veronese del disegno del Christ Church, e una datazione al 1551-1552.

Il disegno del British Museum

L'attribuzione a Paolo del disegno di Oxford è tuttavia complicata da un altro problema, e cioè il suo legame con la già menzionata composizione del British Museum, pubblicata da James Byam Shaw nel 1976: come ho già accennato, è proprio dalle considerazioni stilistiche sul foglio londinese che discende l'ipotesi di attribuzione a Battista Zelotti per entrambi¹¹.

In questo disegno compare, con alcune modifiche, il soggetto del foglio di Oxford, innestato però in una composizione più complessa; vi appaiono, identiche, la figura della madre con i due bambini e quella maschile – forse un sacerdote – con il braccio destro alzato: essi formano, insieme all'uomo inginocchiato sul primo piano, il gruppo centrale della scena, mentre in secondo piano si agita una folla concitata di uomini e animali. In due delle teste studiate nell'angolo in alto a sinistra del foglio del Christ Church si riconoscono il profilo con

comuni, la sottigliezza e precisione del segno a penna nella definizione dei contorni delle figure come di ogni altro dettaglio, e l'accurata distribuzione dell'acquerello entro i sottili tracciati della penna per la modellazione» (BALLARIN 1971, pp. 99-101). Sulla scia di questa lettura, Luciana Crosato aveva cautamente proposto, per il foglio di Oxford, proprio un'attribuzione a Battista del Moro (CROSATO LARCHER 1986, pp. 251-252). Per il disegno del Louvre, la cui attribuzione a Battista del Moro non è mai stata discussa dalla critica, si veda SUEUR in *Le dessin* 1993, pp. 54-57, n. 6; per il dipinto di Zelotti e il suo rapporto con il disegno del Louvre: BRUGNOLO MELONCELLI 1991, p. 88, n. 7.

¹¹ «Whether ours is by Zelotti, or a copy from one of his paintings by a good hand, I am fairly confident that the British Museum drawing, which is rather more freely handled, is Zelotti's own» (BYAM SHAW 1976, p. 213); supporterebbe questa attribuzione il confronto con lo *Studio per una scena di sacrificio* già in collezione Scholz e oggi alla Pierpont Morgan Library, forse pensato per un'altra composizione della stessa campagna decorativa (per questo disegno si veda il capitolo 4, nota 58).

la testa rovesciata all'indietro della donna seminascosta dalla figura inginocchiata in primo piano, e il volto dell'uomo barbuto alle spalle di quest'ultimo. Rispetto al disegno di Oxford, manca l'altare marmoreo di gusto manierista ai piedi dell'uomo con il braccio alzato; ma un abbozzo di studio per un altare si può forse leggere nelle linee appena schizzate nell'angolo in alto a sinistra.

Questo soggetto si collega senza dubbio a un ambito biblico, ma in mancanza di elementi che rimandino a un episodio preciso, è difficile essere specifici. La presenza dell'altare nel disegno di Oxford – non replicata in quella londinese – e quella di animali nel foglio del British Museum, hanno fatto pensare a una scena di sacrificio: alcuni studiosi hanno collegato i disegni alle «historie e sacrificij recinti da donne a chiaroscuro» dipinti sulle pareti della Soranza¹², mentre l'accostamento agli affreschi del Monte di Pietà – legato all'attribuzione del disegno a Zelotti – ha fatto ipotizzare un'identificazione, a mio giudizio poco verosimile, della figura maschile con Mosè¹³. Più recentemente Hugo Chapman ha proposto di interpretare il soggetto come un *Sacrificio di Listra*, come sembrerebbe suggerire la presenza degli animali portati verso l'altare; notando tuttavia come l'apparente mancanza di un secondo santo nella scena – i cui protagonisti dovrebbero essere Paolo e Barnaba – renda incerta anche questa interpretazione¹⁴.

Quest'ultima proposta assume un certo interesse se letta nel contesto delle riflessioni del giovane Veronese, all'altezza degli anni 1551-1552, sulle invenzioni romane di Raffaello, studiate anche attraverso la rilettura che ne dà Parmigianino nei suoi disegni; come è stato recentemente evidenziato da Vittoria Romani, la ripresa del ritmo compositivo delle opere raffaellesche – specialmente della Segnatura e degli arazzi sistini – appare evidente in molte opere dipinte da Paolo all'inizio del sesto decennio¹⁵. In questo contesto, la proposta di Hugo Chapman non può non richiamare alla mente il cartone raffaellesco con il *Sacrificio di Listra*, una suggestione di cui vale senz'altro la pena tenere conto. Infatti, se la scena dell'arazzo appare diversa, nei dettagli, dal disegno del British Museum qui preso in esame, essa non ne è tuttavia così lontana nella concezione generale della composizione, con l'affollamento di uomini e animali al centro della scena e il contrapporsi della figura in piedi a quella inginocchiata sul primo piano. Tanto più che tra il gruppo di disegni che sto analizzando e i

¹² L'idea, per la prima volta espressa in BALLARIN 1971, p. 102, è stata ripresa in GISOLFI PECHUKAS 1987, p. 80.

¹³ BYAM SHAW 1976, p. 213; REARICK 1991, pp. 199-200.

¹⁴ Questa interpretazione si legge nella scheda del disegno compilata da Hugo Chapman pubblicata nel database del sito internet del British Museum.

¹⁵ ROMANI 2014, p. 17.

dipinti veronesiani dei primi anni cinquanta si intrecciano rapporti strettissimi, resi evidenti da una fitta trama di confronti e rimandi che illustrerò nella seconda parte di questo capitolo.

Il disegno di Londra appare fortemente connotato come studio preparatorio per una composizione: questo aspetto ha portato la critica a ritenere che da esso dovessero dipendere gli studi di Oxford, interpretati come un ripensamento, di mano dello stesso artista, di alcuni dettagli della fase di ideazione precedente. Questa interpretazione, combinata con la difficoltà di attribuire stilisticamente a Veronese il foglio londinese – in cui appaiono alcuni motivi e fisionomie tipici di Zelotti, come la figura femminile inginocchiata sulla sinistra che guarda negli occhi il toro, e l'uomo di profilo davanti a lei – ha fatto sì che l'attribuzione a Battista, effettivamente condivisibile, fosse estesa anche al disegno di Oxford, mettendo in secondo piano la qualità più elevata di quest'ultimo.

Alessandro Ballarin ha provato a spiegare la questione in altro modo, interpretando il disegno londinese come una copia da una perduta composizione di Paolo studiata parzialmente dal pittore nel foglio di Oxford; in questo senso l'iscrizione *Paulo Veronese*, visibile nell'angolo in basso a sinistra del foglio del British Museum, sarebbe da interpretare come un'indicazione, di mano del copista, della fonte da cui era tratto il disegno¹⁶. Una simile interpretazione è tuttavia messa in dubbio da Hugo Chapman, evidenziando come non si possa provare che l'inchiostro e la grafia con cui è tracciata l'iscrizione siano gli stessi con cui è stato eseguito il disegno, e come esso non sembri presentare le caratteristiche di una copia.

L'équipe Veronese-Zelotti

In mancanza di altri elementi che possano far luce su questo complesso intreccio, è difficile proporre una spiegazione del rapporto tra i due disegni uscendo dal campo delle pure ipotesi. Tuttavia, se si considera il problema nell'ambito di quello, più ampio, del rapporto Veronese-Zelotti all'altezza della Soranza – cioè nel contesto del lavoro di un'*équipe* – si può provare a immaginare qualche spiegazione verosimile. Si può pensare ad esempio che all'origine dei due fogli potesse esservi un'unica invenzione veronesiana, sviluppata nell'ambito di una delle campagne decorative condotte in questi anni insieme a Battista. Di questa invenzione – forse sviluppata unicamente sul piano grafico, ma senza escludere la possibilità di una traduzione pittorica tra i frammenti perduti di tali decorazioni – Paolo avrebbe ristudiato alcuni dettagli nel foglio di Oxford, mettendone a fuoco la rilevanza nella scena e aggiungendovi alcune idee come il lembo del mantello del sacerdote che si appoggia e scende

¹⁶ Questa proposta si legge in una nota sulla montatura del foglio, risalente al 1974.

su un lato dell'altare, e tracciando questi dettagli alla luce di quella «costruzione della forma per piani di colore» che gli è propria e che più volte è stata evidenziata per spiegare la sua pittura.

Da questa invenzione di Paolo potrebbe derivare anche il foglio del British Museum: esso potrebbe testimoniare l'aspetto complessivo della composizione veronesiana – come farebbe pensare la ripresa, nel foglio di Oxford, anche di alcune teste dei personaggi qui raffigurati – oppure un riuso di alcuni motivi di essa reintegrati nello studio per un diverso soggetto. Il foglio londinese – il cui segno appare trasandato in molti passaggi e che presenta alcune cadute qualitative anche nella resa delle fisionomie – sarebbe da riferire a un altro pittore, forse proprio Battista Zelotti; oppure, più cautamente, esso può essere immaginato come prodotto nell'ambito dell'*équipe* legata ai due pittori nelle imprese decorative a cui lavorano in questi anni¹⁷.

In questo contesto può forse trovare posto anche il terzo disegno del nucleo grafico qui esaminato, che riprende il solo dettaglio della madre con i due bambini del foglio di Oxford, ed è anch'esso conservato nelle collezioni del British Museum con un'attribuzione a Battista Zelotti. Questo disegno può più genericamente essere letto come una copia prodotta nell'ambito della bottega di Paolo – o forse di una comune messa insieme dai due pittori per i cantieri in cui collaborano – per isolare un motivo che poteva tornare utile per successive composizioni: peraltro il disegno appare quasi come un ricalco di questo motivo, riprodotto in identiche dimensioni e riprendendo in maniera puntuale alcuni dettagli tipici della grafia veronesiana che ho illustrato nella scheda del disegno di Oxford.

In ogni caso la questione, considerata in questo quadro più ampio, dev'essere per ora lasciata aperta, spostando il fuoco sul significato della ricerca comune condotta dai due pittori in questo momento cruciale della loro formazione; e quindi collocando questi disegni intorno all'anno 1551.

Un'eco di queste riflessioni comuni si trova nei riferimenti incrociati a motivi che si ripetono nelle opere dei due pittori risalenti a questo momento. Esempio in questo senso è proprio il ricorso al motivo della madre con i due bambini che, oltre a essere presente nei tre fogli presi in esame, si ritrova più o meno variato in diverse prove grafiche e pittoriche dell'uno o dell'altro, o comunque ricondotte dalla critica all'ambito dei due artisti.

¹⁷ Va almeno menzionato, in questo contesto, il problema della presenza di un terzo pittore sul cantiere della Soranza, quell'Anselmo Canera menzionato da Vasari (capitolo 4, nota 29), sulle cui tracce nella decorazione della villa la critica ha più volte ragionato, senza tuttavia giungere a delle proposte condivise (si veda, da ultimo, GISOLFI 2014). Alla difficoltà di ricostruire il profilo di questo pittore, in seguito attivo in altre imprese decorative nel Veneto, si aggiunge la totale mancanza di prove grafiche sicure a lui attribuibili: un problema che meriterà ulteriori studi, volti a far luce sul suo possibile coinvolgimento nei problemi della grafica veronesiana in questi anni.

Già Ballarin si era accorto come questo motivo della figura femminile di spalle con un bambino in braccio e l'altro che si nasconde sotto il mantello si ripeteva nella produzione di Veronese dei primi anni cinquanta: esso si vede – diversamente rappresentato – già nella *Conversione della Maddalena* di Londra, ed è ripreso puntualmente, ma «ingigantito come si conviene a un'opera dell'anno dopo» nell'*Unzione di David* di Vienna, che lo studioso datava al 1552. Una versione molto simile di questo motivo è in un disegno di ubicazione ignota convincentemente attribuito da Rearick a Zelotti, in cui è ripresa l'idea della figura femminile di schiena con in braccio un bambino, di cui spunta solo la testa, contrapposta al profilo della madre, e il braccio allungato lungo la sua schiena¹⁸. Quest'idea è ripresa inoltre nella figura che chiude, sulla sinistra, la composizione del problematico dipinto degli Uffizi con una *Resurrezione di Lazzaro*, generalmente ritenuto copia di un originale perduto di Paolo – ma non è mancata un'attribuzione a Zelotti – sul quale mi soffermerò più avanti in questo capitolo; e ve n'è ancora un'eco nel tondo con l'*Onore* dipinto da Paolo per i soffitti della Libreria Marciana nel 1556-57.

La fortuna di questo motivo della madre è certamente l'evidenza più eclatante di questo modo di lavorare che sto provando a ricostruire; tuttavia esso non è l'unico esempio di queste riprese, che sono molto varie e frequenti, e vengono a creare una fitta trama che coinvolge, oltre alle prove grafiche già menzionate, un gruppo di teleri attribuiti alla giovinezza di Paolo.

Questo gruppo include, oltre alle due tele con la *Maddalena* della National Gallery di Londra e l'*Unzione di David* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, anche la *Presentazione di Gesù al Tempio* della Gemäldegalerie di Dresda; a cui va aggiunto il già citato dipinto perduto con una *Resurrezione di Lazzaro*, la cui copia fa parte delle collezioni degli Uffizi. Questi dipinti rappresentano uno dei problemi più interessanti della giovinezza di Paolo, le cui linee principali vale la pena tracciare prima di proseguire a illustrare questa trama di confronti.

Il problema dei teleri orizzontali

Dell'origine di questi dipinti non si sa quasi nulla: le provenienze note non vanno più indietro della fine del Cinquecento, e le fonti non contribuiscono a far luce sulla questione¹⁹; la

¹⁸ REARICK 1991, p. 201, fig. 18; secondo lo studioso il disegno, forse riconducibile alla seconda fase dei lavori per Praglia, ricombina una serie di motivi la cui origine è rintracciabile nell'opera di Zelotti degli anni cinquanta. Lo stile è molto simile al già menzionato foglio zelottiano della Pierpont Morgan Library, per cui si rimanda al capitolo 4, nota 58.

¹⁹ Nessuna di queste opere è menzionata da Ridolfi: la più antica provenienza conosciuta della *Conversione della Maddalena* di Londra risale al 1761, quando la tela apparteneva a un ricco mercante londinese, Sir Gregory Page (per i passaggi successivi si veda PENNY 2008, pp. 341-342). Per il telerio di Dresda la prima menzione nota risale al 1660, quando Boschini descrive l'opera in casa Bonfadini a Venezia, in cui rimane fino al 1747: «L'illustrissima

critica recente ha provato a riflettere su questo punto, giungendo tuttavia a proposte discordanti.²⁰ Che i quattro teleri formino dal punto di vista stilistico una sorta di serie, da collocare nella giovinezza di Veronese, era apparso chiaro già alla critica di primo Novecento, a partire da Giuseppe Fiocco, a cui si deve la restituzione a Veronese dei teleri di Vienna e Dresda – che lo studioso riteneva due *pendants* e datava dopo la metà degli anni cinquanta – a cui associava la *Resurrezione di Lazzaro* di Firenze, riconosciuta come copia; e dalle considerazioni di Anna Maria Brizio che per prima segnalava l'importanza della *Maddalena*, collocandola a monte della Soranza e interpretandola come «il primo anello della serie che conduce all'*Unzione di David* di Vienna»²¹. Nel 1959 Cecil Gould, scrivendo a proposito del telero di Londra, riaffermava l'omogeneità stilistica di questi dipinti; i quattro teleri, da leggersi attraverso l'influenza di Parmigianino e del primo Tintoretto, erano collocati dallo studioso nella giovinezza di Paolo, ma lasciando aperta la questione della cronologia, di cui individuava però correttamente il problema nel discriminante della Soranza: «whether such a group follows or precedes in date the earliest dated works, namely the Villa Soranza frescoes of 1551, could be discussed but not settled»²²: è infatti quasi sempre attorno allo snodo della Soranza che la critica più recente ha discusso la cronologia di queste opere. Poco dopo, anche Michael Levey ha ribadito l'omogeneità stilistica del gruppo, così come gli influssi di Parmigianino e Tintoretto, che suggerivano però, a suo parere, una data vicina al momento del trasferimento di Paolo in laguna nel 1556²³. Come già accennato, Ballarin collocava i teleri tra il 1551 della Soranza, cui corrisponderebbe l'esecuzione della *Maddalena* di Londra, e l'anno successivo;

Casa Bonfadina, | per la so' nobiltà chiara respande: | Ma Paulo de illustrarla anca pretende, | con un'opera soa, quasi divina. | Pittura preziosa veramente; | Dove offerta Maria fa in zenochion | del bambinetto Cristo a Simeon, | tuta modesta, e tuta reverente. | O santo Sacerdote. O Vechio degno | che se te porza in braccio el Dio bambin! | No' me stupisco se ti hà del divin: | | Perché ti ha 'l Dio del'Universo in pegno. | L'esquisitezza, gratia, e legiadria | de quele Done, che là su cortiza | Maria, xè tanti Soli, che lampiza, | e fa l'amiracion restar stupia. | Le figure diverse, che in quel Tempio | a caso se retrova a quel misterio. | Fa che ogn'uno stupisa in muodo serio, | col dir: queste a Natura è un vero esempio. | Ma quei cari Putini, che a quel Can | fa con gran purità vezzi, e carezze, | no' xei de la Pittura esquisitezze?» (BOSCHINI 1660, pp. 332-333). Dell'*Unzione di David* si sa che fu acquistata a Venezia dal diplomatico belga Charles de Croy nel 1595, insieme a un gruppo di dieci tele più tarde anch'esse oggi a Vienna, che formano una serie stilisticamente e iconograficamente omogenea da cui tuttavia l'*Unzione* sembra esclusa (BROWN 1990).

²⁰ I dipinti di Vienna, Dresda e Londra sono ipoteticamente associati a una committenza veronese, o comunque di terraferma, in SALOMON 2014, p. 55; la proposta di un'originaria destinazione veneziana, come teleri da *portego*, per i primi due è avanzata da TRANQUILLITÀ in *Veronese. L'illusione* 2014, p. 80, n. 1.21 e, più cautamente, in ROMANI 2014, p. 20.

²¹ Per la ricostruzione del gruppo ad opera dei due studiosi si rimanda al capitolo 1.

²² GOULD 1959, pp. 145-146.

²³ LEVEY 1960, pp. 108, 111.

questa datazione è avanzata di qualche anno da Pignatti, che colloca il gruppo alla metà del sesto decennio²⁴.

Nel 1988 la cronologia del telero di Londra è arretrata da Roger Rearick dentro alla seconda metà degli anni quaranta: questa proposta si basava sulla presa d'atto di una relazione molto stretta tra questo gruppo di opere, e in particolare la *Maddalena* di Londra, e alcuni dipinti e disegni veronesiani generalmente collocati alla fine del quinto decennio, *in primis* gli studi per la pala Bevilacqua – il disegno di Chatsworth e il bozzetto a olio degli Uffizi – e il bozzetto del Louvre per la *Resurrezione della figlia di Giairo*²⁵. Una data ancora dentro agli anni quaranta per la *Maddalena* è stata ribadita, su analoghi presupposti, anche da Nicholas Penny nel recente catalogo dei dipinti veneziani cinquecenteschi della National Gallery²⁶; e da David Rosand, che ha anticipato al 1549-1550 la data del telero di Dresda²⁷.

Recentemente l'*Unzione di David* di Vienna è stata fatta oggetto di un sensibile avanzamento cronologico che appare discutibile, e che coinvolge un importante ritrovamento sul fronte della grafica. Questa nuova cronologia, suggerita da Gloria Gallucci, deriva infatti dalla sua scoperta di un foglio di studi a penna legato al progetto per la tela di Vienna, che secondo la studiosa dovrebbe corrispondere al momento dell'ideazione degli affreschi di villa Barbaro a Maser, quindi circa 1560²⁸. Questa proposta si basa sulla presunta identificazione di alcuni schizzi del foglio con dettagli degli affreschi di Maser: un'identificazione che, come ho spiegato meglio nella scheda del disegno (cat. 9), non mi pare condivisibile. Se il legame con il telero di Vienna appare infatti assolutamente verosimile, la corrispondenza tra i dettagli di villa Barbaro e i loro supposti studi preparatori appare in verità piuttosto generica, e mancano confronti stringenti salvo quello del dettaglio del paesaggio con rovine tratto dalle incisioni di Hieronimus Cock ed effettivamente replicato in uno degli affreschi di Maser, che tuttavia fornisce soltanto un *post quem* per il disegno, che va collocato dopo la pubblicazione delle ciclo di vedute dell'antica Roma di Cock, che risale nel 1551²⁹. La proposta di un avanzamento

²⁴ PIGNATTI 1976, pp. 110-11, nn. 47-49.

²⁵ REARICK in *Paolo Veronese. Disegni* 1988, pp. 91-92, n. 50.

²⁶ PENNY 2008, pp. 334-343.

²⁷ ROSAND 2012, pp. 52-54.

²⁸ GALLUCCI 2010.

²⁹ Per il problema dei riferimenti alle incisioni di Cock negli affreschi di villa Barbaro si veda OBERHUBER 1968a e 1968b, pp. 195-199.

cronologico al 1560, contestata da più di uno studioso, è stata tuttavia accolta in occasione della recente mostra monografica di Verona, in cui il dipinto era esposto³⁰.

Nell'ambito del problema dei due dipinti di Dresda e di Vienna va presa in considerazione anche l'esistenza di due copie di grandi dimensioni, apparentemente realizzate abbastanza a ridosso degli originali, che possono fornire più di uno spunto di riflessione, anche relativamente al contesto che sto delineando. La copia del quadro di Vienna si trova al Musée de la Ville di Narbonne³¹, e riproduce la parte centrale della composizione, tagliando gran parte delle due scene laterali di paesaggio. Il dipinto, di qualità modesta ma migliore di molte copie note dei quadri di Paolo, è stato in passato attribuito a Tintoretto, e talvolta considerato di mano dello stesso Paolo.³² Roger Rearick ha proposto un'attribuzione al giovane Zelotti, che l'avrebbe dipinto nel tentativo di aggiornarsi sullo stile di Paolo; un'idea che non è accettata nella monografia sul pittore di Katia Brugnolo Meloncelli³³.

La copia della *Presentazione* di Dresda, di cui non si conosce l'ubicazione attuale, è resa nota da Pietro Zampetti nel 1990, quando si trovava in una collezione privata a Tolentino³⁴. Conoscendo l'aspetto dell'opera solo dalla modesta riproduzione fotografica pubblicata in questa occasione, mi è impossibile giudicarla; tuttavia essa appare interessante perché fornisce una probabile testimonianza di come dovesse apparire, originariamente, la tela. Nella copia di Tolentino, infatti, il claustrofobico e confuso sfondo architettonico dell'originale si completa più coerentemente in una struttura ad arconi e colonne che si apre a destra su una porzione di cielo, e il pavimento si allunga davanti alle figure nella parte bassa della composizione, lasciando spazio all'ombra del gruppo di bambini con il cane sul primo piano e alla figura salvatesca che chiude la composizione in basso a sinistra. Sembra logico ipotizzare che queste variazioni non siano da riferire alla mano del copista, ma che documentino piuttosto l'aspetto originale dell'opera, decurtata in alto e in basso in un momento successivo all'esecuzione della copia stessa; offrendo uno spunto per le riflessioni sulle architetture dipinte da Paolo in questa

³⁰ AIKEMA 2014, p. 33; nella scheda del dipinto è rintracciato un precedente iconografico nel fregio di Farinati a Palazzo Brognoligo a Verona, ed è ipotizzata una possibile collocazione originaria nel *portego* di un palazzo veneziano, per via della presenza del supposto criptoritratto di un committente individuato nel secondo personaggio sullo sfondo a sinistra (C. TRANQUILLITÀ in *Paolo Veronese. L'illusione 2014*, pp. 80, n. 1.21). La proposta di Gloria Gallucci è accolta anche da COCKE in *Mannerism 2011*, pp. 16-17, n. 12 e MARCIARI 2012, pp. 200-212; è invece messa in discussione in SALOMON 2014, p. 228 nota 46 e in ROMANI 2014, p. 13.

³¹ Narbonne, Musée de la Ville, Palais des Archevêques, inv. 411: olio su tela, 158 x 335 cm.

³² MARINI 1968, p. 94, n. 48b; Pignatti l'ha invece ritenuto una copia di bottega (PIGNATTI 1976, I, p.198; 1995, I, p. 82).

³³ La studiosa non ha rilevato, a un esame diretto della tela, alcun elemento che suggerisse una paternità zelottiana per la tela (BRUGNOLO MELONCELLI 1992, p. 135, n. O.A.15, in cui è riportata anche la tesi di Rearick, esposta durante una conferenza sulla giovinezza di Veronese tenutasi all'Università di Padova nel 1986).

³⁴ ZAMPETTI 1990.

prima fase della sua attività, un problema che ancora non è stato analizzato con la dovuta attenzione.

Nel contesto di queste grandi copie va probabilmente considerato anche il telero fiorentino con la *Resurrezione di Lazzaro*, identificato a partire dall'Ottocento con il dipinto di Veronese descritto da Ridolfi nella collezione Widmann a Venezia³⁵. Quasi nessuno studioso ha preso per buona l'attribuzione a Veronese del dipinto degli Uffizi, generalmente considerato la copia di un'opera di Paolo oggi perduta. Tuttavia, che il dipinto fiorentino sia lo stesso citato da Ridolfi in casa Widmann è in realtà quasi una certezza, come dimostrato dagli studi di Fabrizio Magani sulla collezione veneziana; su questo elemento la letteratura veronesiana non mi pare si sia mai soffermata³⁶. La maggior parte degli approfondimenti su questo dipinto, sparito dagli studi più recenti su Veronese, sono abbastanza concordi nell'intepretarlo come copia da un originale perduto di Paolo; fa eccezione Rearick, che proponeva di attribuire il dipinto a Zelotti, intepretandolo come un «quadro di citazioni dal Veronese» da datare nel momento di collaborazione dei due giovani pittori, e associandolo alla copia dell'*Unzione di David* di Narbonne, che sarebbe della stessa mano³⁷.

Dell'idea di Rearick appare interessante il riferimento a Zelotti: un riferimento che ci riporta dentro il contesto che sto analizzando, cioè gli anni 1551-1552, in cui il legame tra i due pittori è strettissimo. È inoltre molto pertinente l'osservazione che, più che una copia fedele di un'originale di Veronese, il quadro appaia come una sorta di assemblaggio di motivi tratti da quadri – ma anche disegni – di Paolo, per via dei molti brani di diverse opere veronesiane di questi anni vengono ripresi letteralmente e riassemblati in una nuova scena. Di fronte a una simile operazione, sembrerebbe in effetti più verosimile pensare che a condurla sia un allievo, o un emulo, piuttosto che Paolo stesso, la cui frequente ripresa di motivi non è mai una riproposizione identica, ma prevede sempre una rielaborazione e uno scarto, anche stilistico, che denunciano le rapide evoluzioni della sua pittura e dei suoi riferimenti, particolarmente a quest'altezza cronologica; una riflessione che sembra confermata dalla

³⁵ «Li Signori conti Vidmani possiedono tre historie del Paralitico, di Lazaro risuscitato e di San Paolo convertito, ove entrano numerose figure» (RIDOLFI 1648, p. 340); la menzione di Ridolfi è nota a Pietro Caliare, che riporta per la prima volta la notizia del dipinto in un inventario delle collezioni medicee redatto nel 1884 (CALIARI 1888, p. 239, 289).

³⁶ MAGANI 1989, p. 49: il dipinto era stato venduto dai Widmann a Leopoldo de' Medici nel 1651 con la mediazione di Paolo del Sera.

³⁷ BRUGNOLO MELONCELLI 1992, p. 133, n. O.A.5: la studiosa, pur rilevando la presenza nel quadro di alcuni motivi di derivazione zelottiana (ma si potrebbe ugualmente leggere come veronesiana, come sto provando a chiarire), non accetta l'attribuzione a Zelotti dei due dipinti, in cui «non si riscontrano motivi stilistici che comprovino l'autografia del nostro pittore».

qualità piuttosto modesta del dipinto, e dalla soluzione compositiva non troppo riuscita dell'insieme.

Alla luce di queste considerazioni, mi pare che i dipinti vadano tutti scalati cronologicamente all'inizio del sesto decennio, in corrispondenza con le riflessioni di Paolo sul manierismo centroitaliano, il cui apice è da collocarsi proprio in questo momento. Queste riflessioni, precisate nei già citati studi di Vittoria Romani, dovettero focalizzarsi su Parmigianino e sulla sua lettura del Raffaello della Segnatura e degli arazzi per la Cappella Sistina: una constatazione basata su alcuni disegni risalenti al soggiorno a Roma del pittore emiliano, forse direttamente conosciuti da Paolo³⁸. I teleri veronesiani, con la fitta trama di figure portate in primo piano contro sfondi architettonici all'antica, richiama la struttura delle composizioni raffaellesche, ma serrandola «come un bassorilievo» e impreziosendola con eleganze parmigianinesche, la cui suggestione traspare fortissima soprattutto nei volti e nelle lunghe mani dei personaggi della *Conversione della Maddalena*, ma anche nella *Presentazione di Gesù al Tempio*, di poco successiva, in cui la sofisticata ambiguità del dettaglio dei bambini di carne sovrapposti ai putti di marmo dell'altare sul primo piano appare come una rilettura tutta parmigianinesca di un motivo che deriva, con ogni probabilità, dai troni michelangioteschi della volta sistina³⁹.

Altrettanto evidente appare infatti, già in queste opere, l'impressione che la pittura di Michelangelo dovette esercitare sul giovane Veronese, e che culminerà nel *Sant'Antonio tentato* per Mantova, di poco successivo: se nella figura di Cristo nel telero di Londra si può leggere un richiamo allo *Schiavo morente* oggi al Louvre, il riferimento per la dilatazione delle forme in chiave più monumentale, che si comincia a vedere nel dipinto di Vienna, è da rintracciare nelle figure del *Giudizio*, su cui si stavano moltiplicando le discussioni e che i pittori si affaccendavano in quegli anni per copiare⁴⁰.

A proposito di queste tele è stato più volte chiamato in causa dalla critica anche un riferimento a Tintoretto, a partire da Gould che leggeva nella *Maddalena* di Londra un richiamo agli schemi compositivi del giovane pittore veneziano così come si vedono nel *Miracolo dello*

³⁸ ROMANI 2014, p. 17-18; si vedano ad esempio i disegni parmigianineschi con la *Presentazione di Gesù al Tempio* (Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1910, 0212.34) e con la *Guarigione dei lebbrosi* (Chatsworth, The Duke of Devonshire Collection, inv. 335).

³⁹ Vittoria Romani (*ivi*, p. 20) ha individuato, nelle due figure che si incrociano sulla scala a sinistra nel telero di Dresda, una citazione abbastanza puntuale del cartone raffaellesco con la *Guarigione di Anania*.

⁴⁰ Si ricordi a questo proposito che tra le copie del *Giudizio* che circolavano in quegli anni vi erano quelle che ne aveva tratto il Ponchino, che di lì a poco sarebbe stato compagno di Paolo e Zelotti nel cantiere dei soffitti di Palazzo Ducale, e che i due pittori avevano forse conosciuto ai tempi dei lavori per la Soranza. Per i rapporti di Veronese con Ponchino si rimanda al capitolo 9.

schiaivo del 1548⁴¹. Questo legame è stato ribadito da Michael Levey, che nell'analizzare i quattro teleri veronesiani notava: «the group is clearly the result of fresh influences, felt no doubt at the time of the painter's move to Venice, and is under the patronage – as it were – of Parmigianino and Tintoretto», e in particolare al *Miracolo dello schiaivo*⁴². Malgrado lo studioso usasse queste considerazioni per datare i dipinti al momento del trasferimento di Paolo a Venezia, quindi al 1556 circa, esse si può comunque tenere conto: tanto più che, come è noto, i contatti di Paolo con l'ambiente artistico lagunare si possono datare già all'esordio del sesto decennio, se non ancora prima. Su questo punto è intervenuto anche Rearick che, accogliendo la proposta di Gould di vedere un'eco tintorettesca nella *Maddalena*, nel 1988 scriveva: «it is clear that Paolo's contacts with Venice had begun by 1549, when he showed a clear response to Tintoretto's *Saint Mark Rescuing the Slave*».⁴³ Né vanno dimenticate, a questo proposito, le considerazioni sulla cronologia della pala Giustinian che ho illustrato nei capitoli 2 e 3.

L'idea che la rilettura veronesiana del manierismo centroitaliano, condotta tra i due poli di Raffaello e Michelangelo, possa – pur con basi ed esiti differenti – leggersi in parallelo alle contemporanee riflessioni di Tintoretto è stata ribadita anche recentemente da Vittoria Romani, che, riprendendo l'idea di Gould, ha avvicinato alcuni aspetti delle composizioni veronesiane dei primi anni cinquanta alle soluzioni tintorettesche contemporanee o di poco precedenti.⁴⁴

A queste considerazioni si possono aggiungere alcuni confronti tra le opere dei due artisti, che ne testimoniano la vicinanza a quest'altezza cronologica: ne è un esempio l'idea, così fortemente connotata in senso manierista, di chiudere la composizione sui lati con possenti figure viste di spalle, messa a punto da Tintoretto nel *Miracolo dello schiaivo* e forse ripresa proprio da quest'ultimo nel teleri veronesiano di Dresda e, con più convinzione, in quello di Vienna; e non sarà un caso che il motivo della madre vista di schiena con un bambino sulla spalla si ritrovi, molto simile nella fisionomia e addirittura nell'alternanza di bianco e arancione delle vesti, e soprattutto con la stessa funzione di chiusura laterale della scena, nel *Miracolo* di Tintoretto.

⁴¹ «The system of composition used – with excessive crowding together of the figures and plenty of space round them – though exemplified in the Parmigianino circle, seems closer in no. 931 to Tintoretto's practise in pictures such as the *Miracle of St. Mark* of 1548» (GOULD 1959, p. 146, nota 2).

⁴² LEVEY 1960, p. 108.

⁴³ REARICK 1988, p. 45.

⁴⁴ Oltre al già citato *Miracolo dello schiaivo*, «si può guardare l'*Ester e Assuero* delle collezioni reali inglesi (inv. n. RCIN 407247) per capire come i due pittori lavorassero sullo stesso tema – il Raffaello degli arazzi da una parte e il Michelangelo della tomba di Giulio II e della Sacrestia Medicea dall'altra – ciascuno a partire da un retroterra culturale e da intendimenti diversi» (ROMANI 2014, p. 18).

Un'eco di quest'opera si può ancora vedere nel *Giove che fulmina i vizi* di Palazzo Ducale, in cui la michelangiotesca figura di Giove riprende la posa del San Marco che piomba dall'alto sullo scena, con la gamba sinistra piegata e il braccio destro allungato; ma riportandone sul piano il violento scorcio, definito nell'elegante linea di contorno e da un senso trasparente della luce – così diverso dalla drammaticità di Tintoretto – che mostra gli esiti opposti a cui i due pittori giungono pur partendo da riflessioni su temi analoghi.

La cronologia dei teleri

Alla luce di tutte queste considerazioni, una collocazione di questi teleri tra il 1550 e il 1552 appare a mio giudizio come la più verosimile: da un lato il carattere spiccatamente emiliano della *Maddalena* di Londra, quasi certamente il primo quadro della serie, va letto in parallelo ai frammenti della Soranza – che esso forse precede di poco – e ai bozzetti a olio, già parmigianeschi, degli Uffizi e del Louvre; dall'altro l'evoluzione stilistica visibile nei due teleri di Vienna e di Dresda conduce già verso le mirabolanti sperimentazioni michelangiotesche del *Sant'Antonio tentato* del 1552, fino agli esiti delle tele per le sale del Consiglio dei Dieci.

Questi estremi cronologici appaiono verosimili anche considerando l'evoluzione della tavolozza di Paolo così come emerge nel fitto mosaico di panni colorati incastonati in raffinati accordi cromatici che caratterizza questi teleri: se le tonalità più acide della *Maddalena* si avvicinano a quelle dei bozzetti a olio – una vicinanza ancor più evidente dopo il recente restauro di quello degli Uffizi – la tavolozza più complessa delle tele di Dresda e di Vienna combina tonalità più smorzate, che somigliano a quelle del *Sant'Antonio* di Caen, con accensioni di colore che anticipano già i soffitti di Palazzo Ducale e di San Sebastiano.

Una datazione dei teleri entro i primi anni cinquanta sembrerebbe trovare conferma estendendo la trama dei confronti ai disegni; in questa trama il disegno di Oxford assume un ruolo centrale, che lega le esperienze grafiche degli esordi del decennio alla serie dei teleri presi in esame. In questo contesto va ribadito il legame, trascurato dalla critica più recente, tra il telero di Vienna e il disegno del Christ Church, già notato da Ballarin a proposito del motivo della madre con i due bambini e riaffermato con più forza da Richard Cocke, che aveva esteso i riferimenti ad altri dettagli, come l'altare circolare con decorazioni classiche, la figura inginocchiata e la folla che assiste al sacrificio; legandola però a un'interpretazione – intricata e discutibile – che le voleva eseguite da Alvise dal Friso sulla base di opere veronesiane dei primi anni cinquanta⁴⁵.

⁴⁵ Richard Cocke aveva già segnalato questa corrispondenza in una lettera a James Byam Shaw, che ne fa cenno nel catalogo dei disegni del Christ Church (BYAM SHAW 1976, p. 213), ma rimanendo cauto sull'effettivo

Più semplicemente questi confronti possono essere letti, a mio parere, come un ulteriore appoggio all'attribuzione a Paolo del foglio di Oxford; ad essi aggiungerei l'idea – troppo raffinata per un copista o un allievo, ma forse anche per Zelotti – della cascata di panni che scende su un lato dell'altare, presente in entrambe sia nel disegno che nel telerò; e il parallelo tra il nitido profilo del sacerdote nel foglio di Oxford e quello, ritagliato sul cielo, del personaggio maschile che chiude, sulla destra del dipinto, l'infilata di teste della folla che assiste al sacrificio: il contrasto tra l'ombra del volto chinato verso il basso e la luce che investe la nuca, e lo stacco – risolto graficamente anche nella tela – del profilo definito dall'ombra sullo sfondo chiaro mi pare confermino una paternità comune per le due prove.

Da un altro lato, la ripresa della figura inginocchiata del foglio del British Museum nel David del telerò di Vienna può servire a riflettere ancora sul rapporto tra questo disegno e quello di Oxford: lo scarto tra la posa non del tutto riuscita dell'uomo nel foglio londinese, con la corta schiena incurvata e la resa innaturale della gamba in secondo piano, e quella del giovane nel dipinto, di tutt'altro respiro nell'accordo tra l'incarnato illuminato su una spalla e l'intreccio dei panni bianchi e verdi, evidenzia ulteriormente la disparità stilistica tra le due prove grafiche. Alcuni aspetti di questo motivo dell'uomo inginocchiato con le mani al petto si ritrovano anche nel san Giuseppe del telerò con la *Presentazione di Gesù al Tempio* di Dresda: simile nella fisionomia del volto alla figura del foglio di Londra, esso ne riprende, anche più fedelmente del David, la posa della parte superiore del corpo con la schiena curva e la testa protesa in avanti, ma rendendola più armoniosa, scostando le mani dal volto e aprendo il piano delle spalle, che offrono anche qui un punto d'appoggio per la luce, che scolpisce i muscoli del collo e definisce i cangiantismi della veste azzurra.

Queste riprese sembrerebbero confermare l'idea di un'intervento di Paolo nell'invenzione dell'intera scena di sacrificio testimoniata dal foglio del British Museum, e non solo del dettaglio del disegno autografo di Oxford, secondo una modalità che ho provato a ipotizzare nella prima parte di questo capitolo.

rapporto tra disegno e dipinto – si rammenti che lo studioso attribuiva il foglio a Zelotti, o a un copista di Zelotti. Cocke precisa questo riferimento nella monografia sui disegni di Veronese (COCKE 1984, p. 42), in cui propone di riconoscere in essi una variazione – di mano di Alvise dal Friso, nipote e allievo di Paolo – di alcuni motivi tratti dal dipinto del maestro, o forse come una testimonianza indiretta di una fase perduta di elaborazione della composizione, poi modificata nella redazione finale del quadro di Vienna. Quest'attribuzione si colloca nell'ambito di un tentativo di ricostruzione della personalità di Alvise partendo da un nucleo di opere, in parte sottratte al catalogo del giovane Veronese (*ivi*, p. 341-342). Vi sono incluse, oltre a questi due fogli, il disegno e il bozzetto per la pala Bevilacqua, la pala stessa, la *Conversione della Maddalena* di Londra e il bozzetto Avanzi, a cui sono accostati dipinti e disegni tradizionalmente attribuiti alla bottega. Questa ricostruzione, discutibile riguardo all'attribuzione, colpisce tuttavia per alcune idee valide: oltre a cogliere il legame dei disegni qui presi in esame con l'*Unzione di David* – un legame che va oltre la ripresa quasi letterale del motivo della madre – essa evidenzia, più in generale, lo stretto rapporto fra alcune opere, che non sono di Alvise dal Friso ma della giovinezza di Paolo Veronese, la cui omogeneità non sempre è stata colta appieno dalla critica.

La rielaborazione di un motivo messo a punto nel foglio di Oxford si può vedere anche nella *Conversione della Maddalena* della National Gallery di Londra, in particolare nel gesto della mano con cui personaggio vestito di bianco e rosa corallo trattiene al petto il mantello, che richiama quello del sacerdote del disegno, ma complicandolo in un più articolato bilanciamento della figura e dilatandolo plasticamente. Nello stesso telero è ancora più forte il richiamo al disegno con il *San Giovanni Battista* del British Museum, strettamente legato a quello di Oxford: oltre al forte riflesso di Parmigianino che emerge in entrambe le prove – probabilmente i due apici dell’influenza del pittore parmense su Paolo – appare evidente la stretta corrispondenza tra la posa del santo nel disegno, bilanciata su una gamba e curvata con grazia in un arco che coinvolge l’intera figura, e il Cristo al centro della *Conversione della Maddalena*, che questa posa riprende quasi letteralmente, accentuandone alcuni dettagli in chiave più decisamente manierista, come il gesto, di estenuata eleganza, della lunghissima mano che Gesù si avvicina al petto in un atteggiamento che echeggia, come già accennato, quello dello *Schiavo morente* di Michelangelo.

In questo contesto vanno ribadite anche le analogie tra la *Maddalena* e il bozzetto degli Uffizi per la pala Bevilacqua, già evidenziate dalla critica, come la corrispondenza tra il gesto della mano destra di Cristo e di Marta e quello di entrambe le mani del Battista nel disegno di Chatsworth, poi corretto nella redazione finale del dipinto; un confronto a cui si può aggiungere il gesto della mano destra del sacerdote nel foglio di Oxford. Anche il parallelo individuato dalla critica nella struttura dei panneggi, tracciati in strette falde definite da ombre trasparenti, non vale soltanto per il bozzetto e il disegno per la pala, ma esso si ritrova, in maniera ancora più nitida, nel foglio di Oxford, in cui l’alternarsi di luci e ombre è reso attraverso le trasparenti acquerellature sovrapposte con grazia e precisione, che creano effetti non dissimili da quelli ottenuti nei dipinti attraverso il colore. L’enfasi sugli effetti di luce si ritrova anche nel foglio con il *San Giovanni Battista*, non solo nel pannello che segue l’arco della figura e nella definizione dell’anatomia e dei tratti del volto, ma anche nelle velature sovrapposte che delineano l’ombra della figura nella nicchia.

Questa concezione cristallina della luce, resa per via pittorica anche nei disegni, è uno degli aspetti più rilevanti su cui riflettere per chiarire il momento della giovinezza di Paolo, tanto più che essa può costituire un discriminante molto forte anche per distinguere le prove grafiche autografe, uno dei nodi fondamentali di questo problema. Disegni come lo studio per la pala Bevilacqua, il *San Giovanni Battista* del British Museum, il disegno di Oxford, appaiono in questo senso profondamente veronesiani: se si guardano dal punto di vista della luce, è davvero difficile pensare di attribuirli a qualcuno che non sia Paolo.

Oltre a supportare l'attribuzione a Veronese per queste prove grafiche, queste riprese, lontane dall'essere una sterile riproposizione di motivi, attestano la contiguità cronologica di tutte queste opere, legando le prove più parmigianinesche dei primissimi anni cinquanta alla stagione immediatamente successiva che ne è l'evoluzione, e in cui le suggestioni del manierismo si complicano in una rete di rimandi e ispirazioni che attraversano in ugual misura la pittura e la grafica del giovane Veronese.

In un simile contesto gli stessi confronti tra la *Maddalena* e i bozzetti per la pala Bevilacqua e per la cappella Avanzi, usati in passato come argomenti per retrodatare la *Maddalena* al 1548, appaiono altrettanto validi rovesciando il ragionamento e portando avanti la cronologia dei due bozzetti all'esordio del sesto decennio, come ho già in parte proposto nel capitolo 3; una più serrata scansione cronologica di tutte queste opere dentro i primi anni cinquanta trova un ulteriore appoggio nei confronti con la grafica appena illustrati.

Si delinea così una linea di evoluzione dello stile di Paolo che permette di scalare, a distanza ravvicinata, tutta una serie di opere la cui coesione stilistica non è sempre stata sentita dalla critica, ma che a me pare invece molto forte. Questa linea si apre all'esordio degli anni cinquanta con il bozzetto Avanzi e i progetti per la pala Bevilacqua Lazise, a ridosso dei quali vanno collocati gli esordi di Paolo come decoratore, in collaborazione con Battista Zelotti e sotto l'egida di Michele Sanmicheli; a questo momento, che ha il suo fulcro nel cantiere della Soranza, vanno riferite prove grafiche come il foglio di studi di Oxford, e il *Battista* del British Museum, e va fatta cominciare la serie dei teleri orizzontali cominciata con la *Maddalena*, a cui seguono a stretto giro il telero di Dresda e quello di Vienna. La dilatazione delle forme che si legge già in questi due dipinti, e in particolare in quello di Vienna, introduce alla stagione successiva – se di stagione si può parlare, considerata la rapidità di queste evoluzioni – in cui l'ascendente michelangiolesco prende il sopravvento nel quadro di Caen per poi trovare una nuova riformulazione nei soffitti di Palazzo Ducale, culmine di questo percorso.

Al momento che ho cominciato a delineare nel capitolo precedente si possono riferire anche due gruppi di disegni, che includono sia prove autografe che copie e varianti da essi derivate, e che si riferiscono a composizioni mai realizzate in pittura da Veronese, o realizzate in anni successivi cambiandone la forma in maniera sostanziale. L'esistenza di numerose derivazioni da questi disegni, oltre a costituire un aspetto importante della fortuna della grafica veronesiana tra i suoi contemporanei, sembra riportare nuovamente il fuoco del problema all'interno dell'*entourage* di pittori con cui Paolo collabora all'esordio del sesto decennio del Cinquecento.

I due fogli con la Cena in Emmaus

Il primo di questi due gruppi si ricostruisce a partire da un grande chiaroscuro con lo *Studio per la Cena in Emmaus*, conservato a Chatsworth nella collezione dei duchi di Devonshire (cat. 10): il gruppo con Gesù e i due apostoli attorno alla tavola appare molto finito, mentre sono più abbozzate le scene di Cristo sulla via di Emmaus in secondo piano nella parte destra del foglio, così come gli sfondi architettonici e di paesaggio; a questo foglio è collegato un disegno a penna del Kupferstichkabinett di Berlino, in cui è studiato soltanto il gruppo principale della composizione (cat. 11). Quest'ultimo è stato giustamente riconosciuto come preparatorio per il foglio a chiaroscuro da Alessandro Ballarin e in seguito da Roger Rearick.

I due fogli presentano numerose somiglianze stilistiche con le prove grafiche realizzate da Veronese entro il 1552: è stato più volte chiamato in causa il parallelo con il foglio del Louvre che raffigura il *Sant'Antonio tentato* (cat. 13), in cui si vede un'analogo gigantismo delle figure, nelle fisionomie come nell'enfasi sulle muscolature, e nelle notazioni di paesaggio; ma anche con il più precoce studio di Chatsworth per la pala Bevilacqua che, come ho già avuto modo di illustrare, presenta numerosi aspetti che anticipano lo stile dei due fogli della *Cena*, e che avevano indotto Rearick a retrodatare i disegni al 1549, a ridosso della pala che egli riteneva del 1548¹.

¹ Per un'analisi dettagliata dei due disegni e della loro fortuna critica si rimanda alle relative schede.

Più discussa e incerta è la relazione dei due fogli con la tela dello stesso soggetto conservata al Louvre, la cui datazione oscilla tra la metà e la fine del sesto decennio²: dal disegno è ripreso, con molte variazioni nelle pose, il gruppo centrale con Cristo e gli apostoli, mentre al posto della narrazione dell'incontro sulla via di Emmaus, che si vede in secondo piano nella porzione destra del disegno, si trovano i ritratti della famiglia dei committenti – due uomini e una donna circondati di un gran numero di bambini che si distribuiscono intorno alla scena. Lo sfoglio sfondo architettonico del disegno, in cui l'unica decorazione è il dettaglio molto manierista dei due telamoni, è sostituito nel dipinto da un'architettura di gusto sanmicheliano che incornicia la scena aprendosi a sinistra su un paesaggio, in cui si vede in lontananza l'incontro di Gesù con gli apostoli. Non conosciamo quasi nulla che possa aiutare a far luce sulla committenza originaria di questo dipinto, per la provenienza del quale non si riesce a risalire più indietro del 1635, anno in cui lo sappiamo nella collezione del duca di Savoia Vittorio Amedeo I³.

Le molte e sostanziali variazioni tra i disegni e il dipinto rendono difficile stabilire un rapporto tra le due composizioni, genericamente accostate dalla critica ma senza vedervi una relazione diretta. Esiste tuttavia un gruppo di tre disegni che non sono mai stati presi in considerazione in merito a questo problema, e che possono contribuire ad ampliare la prospettiva su di esso. Uno di questi fogli si trova al Museo Nazionale di Stoccolma⁴, mentre non si conosce l'ubicazione attuale degli altri due disegni, brevemente apparsi sul mercato antiquario negli anni settanta, rispettivamente alla Galleria Artelevi di Milano nel 1971⁵ e a un'asta Sotheby's a Londra nel 1977⁶. Nei tre fogli – nessuno dei quali può essere riferito a Paolo – è riprodotta, pur con qualità e stile disomogenei, una stessa variante della *Cena in Emmaus* del Louvre, che ne conserva la struttura generale modificando alcune pose del gruppo principale di Cristo e gli apostoli, e diminuendo il numero dei personaggi ritratti; anche lo sfondo architettonico appare diverso da quello della composizione veronesiana.

² Parigi, Musée du Louvre, inv. 146: olio su tela, 290 x 488 cm.

³ Di recente Xavier Salomon ha osservato come la rilevanza data alla figura della moglie nel gruppo dei ritratti meglio si accorderebbe con l'ipotesi di una committenza di terraferma, senza tuttavia escludere del tutto una possibile provenienza veneziana, dove il dipinto avrebbe potuto essere destinato alla decorazione del *portego* di un palazzo (SALOMON 2014, p. 68).

⁴ Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 1443/1863: penna, inchiostro marrone e acquerello marrone, 288 x 430 mm. ISCRIZIONI: nell'angolo in basso a sinistra: *Del Zelloni*. Il disegno si trovava nella collezione di Pierre Crozat ed è menzionato nel catalogo della raccolta compilato da Pierre Jean Mariette, come autografo di Zelotti (MARIETTE 1741, p. 79, n. 725); nel catalogo dei disegni del museo svedese è considerato una copia (BJURSTROM 1979, n. 127).

⁵ Milano, Artelevi, 1971: penna, inchiostro marrone e acquerello grigio su tracce a matita nera, 330 x 476 mm. Nel catalogo dell'esposizione è stata proposta un'attribuzione a un artista nordico seicentesco che avrebbe copiato, variandola, la composizione del Louvre per trarne un'incisione: «per una trasformazione fisionomica che accentua i caratteri nordici dei visi, sembra collocabile tra gli artisti stranieri che a Venezia andavano replicando, incidendo e studiando i dipinti dei grandi maestri» (NEERMAN 1971, p. 94, n. 45).

⁶ Londra, Sotheby's, 5 dicembre 1977, lotto 36.

Dei tre fogli quello di Stoccolma appare il più finito: esso reca un'attribuzione tradizionale a Battista Zelotti – basata sull'iscrizione *Del Zelloni* che si legge sul in basso a sinistra – successivamente corretta dalla critica, che ha preferito considerato il foglio un *d'après* da una perduta composizione del pittore.

I tre fogli sono stati messi in relazione per la prima volta da Howard Coutts, legandoli al problema del disegno veronesiano del Christ Church di Oxford con studi di figure e di teste (cat. 7), che ho analizzato nel capitolo precedente: lo studioso aveva infatti notato come nel disegno della *Cena in Emmaus* già Artelevi ricorresse, similmente al foglio di Oxford, l'uso di studiare in dettaglio alcune teste della composizione principale in un angolo del disegno, e come in entrambi si riscontrasse lo stesso «exaggerated throw of the heads, and the elegant use of wash»⁷. Sulla base di quest'analogia, Coutts proponeva di attribuire i due fogli a uno stesso autore: un anonimo «Master of the Heads», probabilmente un incisore, attivo in Veneto alla metà del Cinquecento e legato alla bottega di Battista Zelotti. A Zelotti si dovrebbero ascrivere, secondo lo studioso, le due composizioni originali da cui deriverebbero questi disegni: cioè quella tracciata nel foglio 1950,0211.8 del British Museum – che ho discusso nel capitolo precedente – per il disegno di Oxford; e quella della *Cena in Emmaus*, conosciuta nelle due versioni di Stoccolma e del mercato londinese, per il disegno Artelevi.

In un primo tempo Coutts propone di collegare questi disegni con la grafica del pittore Antonio Vicentino, noto come Tognone, soprattutto nelle fisionomie dei volti e nella tecnica; senza tuttavia arrivare a sostenerne con certezza l'identificazione del «Master of the Heads». Il riferimento a Tognone – un misterioso allievo di Zelotti attivo nel Veneto per un breve periodo tra il 1560 e il 1575, a cui Ridolfi dedica una biografia nelle *Maraviglie dell'Arte*⁸ – rimanda a un affascinante problema della grafica veneta della metà del Cinquecento; tuttavia la distanza stilistica dei due fogli in questione dalle scarse testimonianze grafiche note di Tognone non sembra giustificare questo collegamento⁹.

Lo stesso Coutts abbandona quest'ipotesi e nel 1989 propone l'identificazione del «Master of the Heads» con Christoph Jamnitzer, un incisore tedesco attivo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, sulla base di un disegno del Museo Nazionale di Budapest in cui si vede un

⁷ COUTTS 1987.

⁸ RIDOLFI 1648, II, p. 227-228.

⁹ Gli unici due disegni certi di Tognone si trovano alla Royal Library di Windsor Castle (inv. RL 06678, su cui si legge l'iscrizione *Tonion di Vicenza*, da cui dipende l'attribuzione: POPHAM, WILDE 1949, p. 339, n. 965) e alla National Gallery of Scotland di Edimburgo (inv. RSA 156, che sembra essere un *pendant* del foglio di Windsor: ANDREWS 1971, p. 128). A questi fogli Coutts ne aggiunge un terzo (Firenze, Uffizi, inv. 1897 F, sul cui *verso* si legge l'iscrizione *Antonio Veneziano*): quest'ultimo è stato attribuito a Zelotti da Roger Rearick, che lo ha riferito al momento della collaborazione con Veronese nei primi anni cinquanta, proponendolo come parallelo le tele dei soffitti di Palazzo Ducale (REARICK 1976, p. 156, n. 113).

analogo modo, ma più disordinato, di ristudiare le teste a lato della composizione, e soprattutto per via della corrispondenza di una delle teste nel foglio di Budapest con una quella studiata più a sinistra nel disegno già Artelevi¹⁰. Anche quest'ipotesi sembra difficile da percorrere, considerate le scarse analogie stilistiche tra il foglio con la *Cena in Emmaus* e quello di Budapest, la cui ripresa di una delle teste del telero di Veronese, riprodotta identica nei tre disegni in questione, non pare un elemento significativo per attribuirlo alla stessa mano; essa andrà pensata piuttosto come una delle molte citazioni dei dipinti del Rinascimento italiano che si ritrovano nelle incisioni nordiche seicentesche.

Non è chiaro se i tre disegni possano essere interpretati come copie, forse di mani diverse, di un originale perduto, o se uno dei tre possa essere il disegno originale da cui gli altri due dipendono; così come non è chiaro il loro rapporto con il telero di Veronese, di cui potrebbero costituire un versione variata di mano di un altro artista, probabilmente della cerchia di Paolo, e forse lo stesso Zelotti a cui fa riferimento l'iscrizione che si vede su uno di questi fogli.

Tuttavia la questione appare più complessa, e riveste un grande interesse in merito ai problemi che sto trattando, poiché alcune delle variazioni al telero veronesiano apportate nelle copie sembrano derivare proprio dai due disegni con la *Cena in Emmaus* di Berlino e di Chatsworth, anch'essi di mano di Paolo: è il caso, ad esempio, dell'enfatico gesto con il braccio in scorcio e la mano aperta compiuto dall'apostolo di sinistra, o la testa di profilo dell'apostolo di destra, che pur variandone radicalmente la posizione del corpo, sembra quasi ricalcata da quella che si vede sui due fogli di Paolo.

Le relazioni tra questo gruppo di opere, più difficili da spiegare pensando a un copia variante di un diverso artista, sembrerebbero piuttosto suggerire l'esistenza di un modello autografo oggi perduto, in cui poteva essere studiata una fase intermedia della composizione, e di cui i tre fogli in questione sarebbero delle copie. Porterebbe in questa direzione anche la considerazione del gruppo dei ritratti, che nelle copie appare ridotto nel numero e con fisionomie poco caratterizzate rispetto a quelle della tela: a questo generico ritratto di famiglia, presentato nel modello, Veronese avrebbe poi sostituito ritratti più realistici – secondo una modalità già evidenziata dalla critica a proposito di altre opere giovanili, come *l'Iseppo da Porto* o i donatori della pala Bevilacqua – accrescendo il numero dei familiari ed estendendolo anche sull'altro lato della composizione, in cui anche il servitore con la barba e il malinconico volto di donna sulla sinistra sembrerebbero dei ritratti. Anche il cambiamento dell'architettura sullo sfondo potrebbe essere letto come un'adattamento alle specifiche richieste dei committenti, magari un'allusione all'architettura del palazzo di famiglia.

¹⁰ Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 209: penna e inchiostro marrone, 168 x 196 mm, illustrato in COUTTS 1989, p. 233, fig. 3.

Una simile ricostruzione, che può essere solo avanzata come ipotesi vista la mancanza di ulteriori dati, porterebbe a connettere in maniera più forte i due disegni autografi di Paolo al dipinto del Louvre, di cui essi verrebbero a costituire un primo pensiero, poi rielaborato in un modello di presentazione noto oggi attraverso le tre copie grafiche menzionate, e ulteriormente modificato nella redazione finale della tela. Un legame più stretto tra disegni e dipinto comporterebbe forse anche un ripensamento della cronologia del telero, generalmente collocato dalla critica intorno al 1560, ma che in un caso simile andrebbe anticipato almeno alla metà del decennio precedente¹¹.

Ovviamente le considerazioni già illustrate sullo scambio di riflessioni e modelli tra Veronese e gli artisti del suo *entourage*, in *primis* l'amico fraterno Battista Zelotti, non consentono di escludere la possibilità che le tre copie derivino da un modello di mano di un altro artista – forse proprio Zelotti – che, avendo accesso ai disegni di Paolo, avesse creato una variante del telero riciclando alcuni motivi della grafica; resta fermo che, anche in una simile interpretazione, appare difficile che la cronologia del telero superi la metà del sesto decennio.

Progetti per una pala con San Giorgio

Allo stesso momento dei fogli per la *Cena in Emmaus* dovrebbe riferirsi anche un altro gruppo di disegni, a cui non corrisponde alcun dipinto noto ma che sono legati a un problema molto dibattuto nella critica veronesiana: esso riguarda il progetto per una pala con San Giorgio, probabilmente mai realizzata da Paolo, di cui si conservano due disegni autografi che ne studiano separatamente la parte superiore e la parte inferiore (cat. 14 e 15). Il disegno della parte superiore di questo progetto è stato reso noto nel 1971 da Alessandro Ballarin¹²: si tratta di un grande chiaroscuro con la *Madonna in gloria tra i santi Pietro e Paolo*, reperito dallo studioso nei fondi del Louvre con un'attribuzione a Farinati; nello stesso gruppo di disegni si trovava anche una copia – con alcune varianti – della composizione, che includeva la *Madonna in gloria* e che comprendeva una parte sottostante con *San Giorgio che uccide il drago e la principessa in fuga*¹³. Una testimonianza grafica originale della parte inferiore di questo progetto è identificata nel 1976 da Roger Rearick in un disegno degli Uffizi precedentemente attribuito a Zelotti, che raffigura *San Giorgio che uccide*

¹¹ Un'anticipazione della cronologia della *Cena in Emmaus* del Louvre, condotta su basi stilistiche, è stata proposta recentemente da Xavier Salomon, che ha avvicinato alcuni aspetti del dipinto a opere veronesiane dei primi anni Cinquanta, come i ritratti di Iseppo e Livia da Porto, da cui deriverebbero quelli dei committenti del telero, o la *Consacrazione di David* di Vienna, all'origine della struttura compositiva della narrazione; da queste considerazioni deriverebbe una data al 1555 circa (SALOMON 2014, p. 68).

¹² BALLARIN 1971, pp. 98-99.

¹³ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 4839: penna, inchiostro marrone-nero, acquerello marrone e biacca (ossidata) su traccia a matita rossa su carta bianca, 581 x 409 mm.

il drago. Rearick ipotizza che il disegno facesse parte, insieme alla *Madonna* del Louvre e a un terzo frammento perduto con la principessa, di un unico foglio di notevoli dimensioni poi diviso in tre parti¹⁴; un'idea che lo studioso abbandonerà in seguito, per via delle differenze di tecnica e del diverso grado di compiutezza dei due fogli¹⁵.

È comunque indiscutibile che questi due disegni rappresentino due parti di uno stesso progetto, testimoniato dalla copia integrale del Louvre, che ne riproduce la composizione variandola però in molti dettagli. Nella copia parigina infatti le figure sono quasi tutte modificate rispetto agli autografi di Paolo: le posizioni dei due santi a destra e a sinistra della Vergine sono invertite, e mancano alcuni dettagli come l'angelo seminascosto tra le nuvole al di sotto del san Pietro; nella parte inferiore, la furia del san Giorgio a cavallo che si avventa sul drago è mitigata in una resa meno vertiginosa degli scorci e nella posa più elegante del santo, col braccio davanti al corpo, e del cavallo, che volta la testa all'indietro; oltre alla principessa, assente dal foglio degli Uffizi, nella copia del Louvre si vedono alcune notazioni di paesaggio, con lo schizzo di una città sullo sfondo.

Considerate queste numerose varianti, la copia potrebbe riferirsi a un fase diversa di studio della composizione, probabilmente successiva ai due autografi parziali: questo comporterebbe l'esistenza di almeno un ulteriore originale, oggi perduto. D'altro canto le variazioni potrebbero anche essere state concepite autonomamente dal copista: questa seconda ipotesi sembra però meno probabile, considerata anche l'esistenza di due ulteriori repliche parziali della composizione, che presentano le stesse varianti di quella integrale del Louvre: la prima, anch'essa al Louvre, appare stilisticamente la più debole del gruppo, e riproduce, rovesciandola, la parte inferiore con *San Giorgio e la principessa*¹⁶; la seconda, conservata al Fitzwilliam Museum di Cambridge con un'attribuzione a Zelotti, è riferita alla parte superiore con la *Madonna in gloria*, e il suo elevato livello qualitativo, superiore alle due copie parigine, ha fatto talvolta ipotizzare – seppure cautamente – che potesse trattarsi di un autografo di Paolo¹⁷. Sembra più verosimile

¹⁴ REARICK 1976a, pp. 157-159.

¹⁵ REARICK 1988a, pp. 37-38, n. 9.

¹⁶ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 10288: matita nera e bianca, 261 x 366 mm.

¹⁷ Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. PD.132-1961: penna, inchiostro grigio-marrone e bianca su traccia a matita rossa su carta preparata giallo chiaro, 267 x 397 mm; iscrizione sul retro del foglio: *di Paolo Veronese. 16.3*. Attribuito dai Tietze a Zelotti (TIETZE, TIETZE-CONRAT 1944, p. 366, n. 2254), il disegno è menzionato da Ballarin in rapporto al problema della pala di San Giorgio, come una copia «molto accurata, fino alla contraffazione» della redazione definitiva della parte superiore progetto così come è testimoniato dalla copia integrale del Louvre (BALLARIN 1971, pp. 98 e p. 116, nota 8: «Mi induce a considerarlo una copia il fatto che il fondo non abbia le qualità di uno spazio, non agisca da connettivo fra le figure, che infatti restano giustapposte e ritagliate su un piano amorfo»). Byam Shaw (1976, p. 213), contesta l'attribuzione a Zelotti del disegno, che non ritiene una copia e per cui avanza cautamente un'attribuzione a Paolo, per via dell'elevata qualità e riprendendo un'idea già proposta da Popham e poi ribadita, seppure con meno convinzione, anche da Richard Cocke (1984, p. 378); la qualità superiore alla copia del Louvre è confermata anche da Hélène Sueur (in *Le dessin* 1993, pp. 120-121). Per il disegno si veda anche la scheda di

ritenere che tutte queste copie dipendano da un originale di Paolo piuttosto che da un'altra copia. Della composizione la critica menziona un'ulteriore *d'après* a Stoccolma, che replicherebbe l'intera scena escludendone solo la figura della principessa, e che è attribuita alla scuola di Veronese¹⁸.

Le redazioni della pala

Per quanto attiene la destinazione originaria di questo progetto, probabilmente mai realizzato in pittura da Veronese, l'ipotesi più convincente, generalmente accettata dalla critica, è stata avanzata nel 1988 da Sergio Marinelli¹⁹: lo studioso ha proposto di identificare questo progetto con una prima versione della pala d'altare per la chiesa di San Giorgio in Braida, che sarebbe stata commissionata a Paolo già all'inizio degli anni cinquanta, ma che l'artista avrebbe realizzato solo alla metà del decennio successivo, e in una forma del tutto differente da un punto di vista iconografico: cioè quella della celebre pala con il *Martirio di san Giorgio*, ancora oggi nella chiesa veronese, risalente alla metà degli anni sessanta²⁰.

In questa ricostruzione, Paolo sarebbe stato chiamato già all'inizio del sesto decennio per dipingere la pala dell'altare maggiore, che avrebbe dovuto sostituire quella, di aspetto ormai obsoleto, dipinta da Giovanni Francesco Caroto intorno al 1535, e rimossa dalla chiesa tra il 1552 e il 1569.²¹ Sembrerebbe confermare questa idea l'identico impianto compositivo che, pur con esiti stilistici quanto mai lontani, accomuna i disegni veronesiani e il dipinto di Caroto. Anche la cronologia che si ricava dallo stile dai disegni, che Marinelli colloca – concordemente con l'opinione generale della critica – al 1552, troverebbe conferma nella storia della chiesa: lo studioso suppone infatti che il dipinto commissionato a Paolo andasse contestualizzato nell'ambito dei lavori di ammodernamento dell'edificio ordinati nel 1551 dal priore del convento Leone Bugatto a Michele Sanmicheli, che avrebbe coinvolto il suo giovane protetto per dipingere la pala d'altare. Il progetto non sarebbe poi stato compiuto per via dell'aria profana che traspariva in questa prima versione della pala, «che relega i santi all'estremità superiore del cielo, costituendo

Alessandro Bettagno in *Da Pisanello* 1992, pp. 86-87, n. 34 e SCRASE 2011, pp. 688-689, n. 731, in cui è proposta un'attribuzione a Zelotti.

¹⁸ Stoccolma, National Museum, inv. n. NMH 792/1973. Questo disegno, di cui non conosco una riproduzione e che non appare nel catalogo dei disegni italiani del Museo Nazionale di Stoccolma di Per Björstrom, è menzionato da Sergio Marinelli (in *Veronese e Verona* 1988, p. 201), che ne attribuisce la segnalazione a David Scrase; da Hélène Sueur, che lo confonde però con il disegno n. 2254 nei *Drawings of the Venetian Painters* dei Tietze, che è in realtà la copia di Cambridge (*Le dessin* 1993, p. 120); da Alessandro Bettagno in *Da Pisanello* 1992, p. 86; da David Scrase (2011, p. 689).

¹⁹ MARINELLI in *Veronese e Verona* 1988, pp. 201-205, nn. 7-8; la vicenda è ricostruita più in dettaglio in MARINELLI 1990.

²⁰ Verona, San Giorgio in Braida: olio su tela, 431,3 x 300,4 cm.

²¹ Marega di Bevilacqua, Chiesa di San Giorgio: olio su tela, 228 x 168 cm. Il dipinto, ancora in San Giorgio in Braida nel 1552, è stato ritrovato da Giuliana Ericani nell'odierna collocazione, dove si trova almeno dal 1569 (ERICANI in *Veronese e Verona* 1988, pp. 266-273).

una versione cristiana della leggenda di Perseo e Andromeda»²²; un aspetto che poteva forse apparire inadeguato già all'inizio della restaurazione tridentina, e che venne poi radicalmente mutato nella redazione finale della pala, sostituendolo con la raffigurazione del martirio del santo.

L'ipotesi della commissione di una nuova pala per San Giorgio in Braida all'inizio degli anni cinquanta – a cui sarebbe da collegare il progetto veronesiano testimoniato da questi disegni – è ripresa da Hélène Sueur, che mette in rapporto con questa ricostruzione anche un grande foglio di ambito veronese con *San Giorgio che uccide il drago*, conservato al Louvre e già assegnato a Battista del Moro da Philip Pouncey²³. Per questo foglio – che per grado di compiutezza e formato è interpretato come un modello di presentazione – la studiosa propone un'attribuzione a Domenico Brusaporzi, datandolo all'inizio del sesto decennio e ipotizzando che possa trattarsi della testimonianza di una competizione dell'artista con Paolo Veronese per accaparrarsi la prestigiosa commissione; al disegno sarebbe da associare anche un altro foglio, sempre del Louvre, in cui Hélène Sueur individua una fase di studio precedente di questo soggetto, ugualmente di mano di Brusaporzi²⁴. Pur non esistendo alcuna prova documentaria che avvalorasse questa ipotesi, essa appare comunque del più grande interesse, e può essere lasciata aperta; in questo contesto vale la pena segnalare due incisioni di Angelo Falconetto che riprendono, con poche varianti, il motivo del *San Giorgio* nelle due interpretazioni offerte dal foglio 10287 del Louvre e dal disegno veronesiano degli Uffizi²⁵.

Una datazione dei disegni nei primi anni cinquanta è del resto concordemente assegnata dalla critica su basi stilistiche: sia Ballarin che Rearick, responsabili del ritrovamento dei due fogli, avevano proposto una data intorno al 1552, sulla base dei paralleli con alcune prove, come il *Sant'Antonio tentato* del Louvre o la *Cena in Emmaus* di Chatsworth, riferibili a questo momento. Un'idea che mi pare da condividere, anche se i disegni per la pala con san Giorgio andrebbero forse collocati in un momento di poco successivo rispetto a queste prove, per via della maggior enfasi plastica e del dinamismo più caricato in senso michelangiolesco che compare in essi. Simili caratteristiche – pur presenti in maniera meno accentuata anche nei due fogli sopra menzionati con la *Cena* e il *Sant'Antonio* – sembrano trovare un parallelo ancora più convincente nella tela di Caen per cui quest'ultimo è preparatorio e che, come spiegherò meglio nel prossimo capitolo, rappresenta un'ulteriore evoluzione del michelangiolismo già visibile nel disegno del Louvre.

²² MARINELLI 1990, p. 324.

²³ Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 10286: penna, inchiostro marrone, acquerello indaco e biacca su traccia a matita nera su carta azzurra, 283 x 406 mm (SUEUR in *Le dessin* 1993, pp. 66-68, n. 13).

²⁴ Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 10287: penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e biacca su carta giallo ocra, 131 x 218 mm (SUEUR in *Le dessin* 1993, pp. 68-69, n. 14).

²⁵ Le incisioni sono pubblicate da Sergio MARINELLI in *Veronese e Verona* 1988, p. 205.

La critica ha inoltre evidenziato come gli echi della figura del san Giorgio si ritrovino successivamente in altre opere veronesiane del sesto decennio, come il problematico *Marco Curzio* del Kunsthistorisches Museum di Vienna²⁶, il *Trionfo di Mordecai* in San Sebastiano e gli affreschi di palazzo Trevisan²⁷; fino al drago ai piedi della Sapienza divina affrescata sulla volta della sala a crociera di Maser²⁸.

Rearick ha anche accostato il disegno degli Uffizi a un dipinto veronesiano dalla datazione molto discussa, la *Conversione di san Paolo* dell'Ermitage, in cui la rappresentazione del san Giorgio a cavallo è ripresa quasi puntualmente nel cavaliere sulla destra, ma ridimensionandone, almeno in parte, la furia dinamica e le possenti anatomie michelangiottesche²⁹. Contrariamente a buona parte della critica – concorde nel collocare il dipinto molto avanti nella biografia del pittore – Rearick riteneva che esso fosse stato eseguito nei primi anni cinquanta: quest'idea dipendeva dall'aspetto, fortemente orientato in senso manierista, delle figure e della composizione, e avrebbe trovato conferma nella ripresa del motivo del san Giorgio dal disegno degli Uffizi³⁰.

Il riferimento al manierismo centroitaliano, tra l'eredità mantovana di Giulio Romano e Michelangelo, è stato in effetti quello più utilizzato dalla critica per i due disegni veronesiani connessi al progetto per la pala con san Giorgio: basti citare la lettura di Alessandro Ballarin che, basandosi solo sulla copia, rintracciava nella giuliesca sala di Troia la fonte dell'invenzione del cavallo che s'impenna sul drago enorme attorcigliato sul primo piano», o quella di Sergio Marinelli, che paragonava i due santi ai lati della Vergine «alle statue manieristiche delle grotte»; uno spunto particolarmente interessante è offerto ancora da Roger Rearick, che notava come nel disegno degli Uffizi si vedesse «una forte somiglianza stilistica e formale con i primi studi del suo grande contemporaneo Taddeo Zuccari, presente a Verona nel 1552»³¹.

²⁶ Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 6744: olio su tela, diametro 221,5 cm. Per il dipinto si veda, da ultimo, AIKEMA in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 56-57, n. 1.10.

²⁷ REARICK 1988, p. 38: lo studioso menziona il monocromo con *Marco Curzio* nella saletta dell'Olimpo al primo piano del palazzo; ma in merito a questo motivo si può ricordare anche, nella stessa sala, l'affresco molto ammalorato con il *Nettuno a cavallo*, riprodotto in uno dei *d'après* del Castello Sforzesco di Milano (inv. 6961/A 2021; per il problema di questi disegni si veda il capitolo 4).

²⁸ MARINELLI in *Veronese e Verona* 1988, p. 201.

²⁹ San Pietroburgo, Ermitage, inv. I³-68: olio su tela, 191 x 329 cm; per la discussione storiografica si veda PIGNATTI, PEDROCCO 1995, II, p. 446, n. 339.

³⁰ Questo aspetto manierista del dipinto è notato anche da Pignatti e Pedrocco, che però lo attribuiscono a un momento più tardo, in cui «un ritorno di tensione manieristica si scarica in pose e gesti forzati, di singolare drammaticità» (*ibidem*), come sembrano suggerire il tipo di pennellate e la cromia nel dipinto. A questo dipinto erano stati associati dai Tietze alcuni studi di uomini a cavallo, in realtà abbastanza generici, tracciati sul foglio di una lettera a Paolo datata 1582, già in collezione Hirsch a Basilea (TIETZE, TIETZE CONRAT 1944, p. 339, n. 2028); questa connessione appare a arbitraria a COCKE 1984, pp. 49-50 nota 8 e 231-234, n. 99. Richard Cocke riteneva che il dipinto veronesiano derivasse dal cartone di Raffaello con la *Conversione di San Paolo*, che si trovava in quegli anni a Venezia nel palazzo Grimani, e che andasse datato prima del 1550: in una simile interpretazione, il disegno con San Giorgio sarebbe una copia di mano di un altro artista di uno dei motivi del telerico di Paolo (COCKE 1989, p. 62).

³¹ REARICK 1976a, p. 158.

Questo cenno a Taddeo Zuccaro offre uno spunto di riflessione molto pertinente, che verrà ripreso e ampliato nella letteratura successiva e che mi pare valga la pena approfondire.

Da Vasari sappiamo che all'inizio degli anni cinquanta Taddeo aveva compiuto un viaggio a Verona al seguito di Guidubaldo da Montefeltro:

In questo tempo avendo Guido Baldo duca d'Urbino udita la fama di questo giovane suo vasallo e desiderando dar fine alle facciate della capella del Duomo d'Urbino, dove Batista Franco, come s'è detto, aveva a fresco dipinta la volta, fece chiamare Taddeo a Urbino [...]. Ma in quel mentre, avendo quel Duca, come generale de' Signori viniziani, a ire a Verona et a vedere l'altre fortificazioni di quel dominio, menò seco Taddeo il quale gli ritrasse il quadro di mano di Raffaello che è, come in altro luogo s'è detto, in casa de' signori conti da Canossa. Dopo cominciò, pur per Sua Eccellenza, una telona grande, dentrovi la Conversione di San Pavolo, la quale è ancora, così imperfetta, a Sant'Agnolo appresso Ottaviano suo padre³².

Inoltre, nelle *Vite* di Bartolomeo dal Pozzo, tra gli allievi di Felice Brusasorzi è citato un «Taddeo Zuccaro» che avrebbe dipinto due affreschi a Verona: un fregio «sotto il grondale d'una Casa alla Levata del Paradiso» e un affresco con lo *Spirito santo* nella chiesa di Santo Spirito³³.

Nella monografia di John Gere il soggiorno veronese di Taddeo è collocato al 1552, interpretando le informazioni contenute nel testo vasariano e facendolo coincidere con un viaggio di Guidubaldo a Venezia all'inizio di quell'anno³⁴. Anche la tradizione antica testimoniata da Bartolomeo dal Pozzo è tenuta in considerazione dallo studioso, seppure con le dovute cautele: essa andrebbe in ogni caso corretta, considerato che Felice Brusasorzi all'inizio degli anni cinquanta non era che un bambino. Non è inverosimile pensare infatti che Taddeo avesse lasciato un segno della sua presenza a Verona, tanto più che uno dei due affreschi menzionati è la decorazione di una facciata, una tipologia molto in voga in quegli anni a Roma, sulla scia di Polidoro da Caravaggio, e di cui Taddeo si era rivelato specialista.

Un'eco di queste testimonianze pittoriche forse lasciate da Taddeo a Verona è stata rintracciata da Gere nei monocromi con *Storie romane* di sapore polidoresco dipinti da Veronese sul soffitto della sala della Bussola in Palazzo Ducale nel 1553; e attraverso un possibile scambio con il giovane Paolo lo studioso legge anche il disegno zuccaresco con una *Divinità fluviale*

³² VASARI 1568, v, p. 556.

³³ DAL POZZO 1718, pp. 158, 263.

³⁴ GERE 1969, pp. 30-31.

conservato a Filadelfia, in cui Gere vedeva «a certain Veronese flavour, especially in the proportion and type of the head»³⁵.

Più recente è il reperimento, da parte dello stesso Gere, di un foglio che è possibile collegare al soggiorno di Taddeo nella città scaligera: si tratta di un cartonetto – molto ammalorato – per una *Conversione di san Paolo*, messo in relazione dallo studioso con la «telona grande» dello stesso soggetto descritta da Vasari come realizzata dal pittore quand'era a Verona³⁶. Per quanto sia difficile giudicare il disegno, che conosco solo tramite una riproduzione e che appare davvero molto rovinato, non escluderei che la concitata folla di soldati e cavalli che si intuisce in esso possa aver avuto un qualche valore nella redazione del foglio veronesiano con il *San Giorgio*; un'ipotesi che assume un ulteriore interesse se accostata al problema della già citata *Conversione di san Paolo* di Veronese, in cui è ripreso quasi identico dal *San Giorgio* il motivo dell'uomo a cavallo, e la cui datazione è stata più volte avvicinata ai primi anni cinquanta³⁷.

Ulteriori paralleli tra gli esiti grafici di ambito veronese e quelli di Taddeo attorno a queste date, da legare al passaggio dell'artista in città, sono puntualizzati da Vittoria Romani nell'ambito dei suoi studi sulla congiuntura michelangiotesca nell'Italia settentrionale intorno al 1550: in particolare ai fogli di Veronese e Farinati legati alla commissione mantovana del 1552 è efficacemente accostato un disegno di Taddeo, oggi a Chatsworth, in cui è studiata la metà sinistra di un' *Adorazione dei magi*³⁸. Oltre all'evidente ascendente michelangiotesco che accomuna queste prove, appare sorprendente la somiglianza del cavallo visto da tergo sul primo piano del disegno zuccaresco e quello del Farinati, che occupa gran parte del foglio con *San Martino e il povero* preparatorio per la tela dipinta per il Duomo di Mantova³⁹; inoltre l'enfasi conferita da

³⁵ Filadelfia, Philip and A.S.W. Rosenbach Foundation, inv. 472/22, n. 20: penna, inchiostro marrone e biacca su traccia a matita nera su carta azzurra; 202 x 286 mm. Si può provare a guardare il disegno in parallelo al foglio veronesiano con *Due divinità fluviali nel paesaggio* preparatorio per uno dei camerini di palazzo Canossa (cat. 12) ma forse anche a un altro, anch'esso di ambito veronese con lo stesso soggetto, che è stato attribuito a Paolo Farinati da Popham (Windsor Castle, Royal Library, inv. 5072: acquerello grigio scuro e biacca su carta gialla, 287 x 400 mm), che presenta alcune analogie con quello di Paolo.

³⁶ Basilea, Kunstmuseum, inv. Z.173: penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e biacca, 615 x 755 mm (GERE 1995, pp. 226-227, n. 3A, in cui è citato un altro studio di collezione privata preparatorio per questa composizione e tracciato «in the artist's liveliest earliest style»). Recentemente è stato proposto di identificare la «telona» citata da Vasari con un dipinto in collezione privata, anch'esso molto danneggiato (ACIDINI 1998-1999, I, p. 27, fig. 3).

³⁷ Oltre all'opinione, già menzionata, di Rearick, si può ricordare l'idea di Richard Cocke che il dipinto veronesiano derivasse dal cartone di Raffaello con la *Conversione di san Paolo*, che si trovava in quegli anni a Venezia in palazzo Grimani, e che andasse datato prima del 1550: e che il disegno con San Giorgio fosse una copia di mano di un altro artista di uno dei motivi del telerio di Paolo (COCKE 1989, p. 62).

³⁸ Chatsworth, Collezione del duca di Devonshire, inv. n. 193: penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e biacca su carta bianca; 497 x 389 mm.

³⁹ Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 4874: penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e biacca su traccia a matita nera su carta marrone; tracce di un'inquadratura a matita nera, ripassata a penna; 369 x 279 mm. Per le pale dipinte da Veronese e Farinati per il Duomo di Mantova, e per i due disegni ad esse collegati, si veda il capitolo 8.

Taddeo ai cavalli del corteo dei Magi si può guardare in parallelo con l'invenzione del cavallo impennato del foglio veronesiano con il *San Giorgio che uccide il drago*, all'incirca coeva alla commissione mantovana di Paolo⁴⁰.

Il problema di Taddeo a Verona ha assunto molto recentemente un nuovo interesse grazie alle ricerche di Barbara Agosti sulla biografia vasariana dell'artista, che hanno dimostrato come il viaggio veronese del pittore vada con ogni probabilità anticipato al 1550⁴¹. L'anticipazione del soggiorno veronese di Taddeo cambia le coordinate del problema: i primi anni cinquanta sono infatti per Paolo gli anni cruciali della formazione e, se si vuole pensare a un contatto diretto con Taddeo, fa certamente differenza che esso sia avvenuto nel 1550 o nel 1552. Gli avanzamenti dello stile di Paolo in questo momento sono molto rapidi, scanditi dai mesi più che dagli anni, e sono determinati dall'evolversi del suo rapporto con il manierismo centroitaliano, e forse allora un possibile incontro con Taddeo può aver fatto da catalizzatore per le riflessioni di Paolo su questi temi; o comunque averlo indirizzato in una direzione più plastica, che è quella che ritroviamo a partire dalla Soranza.

Non è semplice valutare le implicazioni di questo slittamento cronologico, soprattutto in merito alla moltitudine di riferimenti che determina l'intensa stagione di sperimentazioni veronesiane delineata in questi capitoli. Si può solo accennare qui che tali implicazioni vanno ben oltre la questione degli influssi romani che emergono nell'opera di Paolo a partire dal 1551. L'anticipazione del viaggio veronese di Taddeo al 1550 comporta infatti anche una riflessione sulle tracce di cultura emiliana – parmigianinesca ma anche correggesca – che i disegni di Zuccaro mostrano in quel momento, in parallelo con le contemporanee ricerche di Veronese, che guardano a Parma prima ancora che a Roma. La possibilità di uno scambio tra i due pittori a quest'altezza cronologica appare dunque come un problema del più grande interesse, meritevole di ulteriori indagini⁴².

⁴⁰ ROMANI 1997, pp. 74-76.

⁴¹ La collocazione del viaggio di Taddeo nel 1552, proposta da John Gere e sempre riportata senza discuterla nella letteratura successiva, deriverebbe da un'erronea interpretazione del testo vasariano (AGOSTI 2015, pp. 140-141).

⁴² Non pare strettamente necessario immaginare un incontro diretto tra i due pittori, sebbene recentemente non siano mancate ipotesi in questo senso: è il caso di Bernard Aikema che, riprendendo e ampliando i confronti già proposti dalla critica tra le prove grafiche dei due pittori, ha ritenuto «più che probabile» un incontro tra Taddeo e Paolo nell'ambito della frequentazioni comuni di luoghi come il palazzo Canossa, dove entrambi avrebbero copiato, secondo le fonti, la *Perla* di Raffaello; o forse grazie al legame di parentela tra Ercole Gonzaga, committente di Paolo per la pala del Duomo di Mantova nel 1552, e Guidubaldo, che avrebbe «pilotato» l'incontro tra i due pittori (AIKEMA 2014, pp. 23-24 e AIKEMA, DALLA COSTA 2014, pp. 303-304).

Ritornando al problema dei disegni veronesiani presi in esame in questo capitolo, è importante considerare come l'esistenza di un così alto numero di copie relative a modelli grafici di composizioni mai realizzate in pittura da Paolo – o realizzate variando in maniera sostanziale il modello stesso – sia di per sé un aspetto interessante, che può fornire ulteriori spunti di riflessione. Essendo particolarmente legata a questo momento dell'attività di Paolo, la questione assume un grande interesse soprattutto se considerata nell'ambito del problema dell'*entourage* di Veronese all'altezza dei primi anni cinquanta, in parte analizzato già nei capitoli precedenti. Nei due casi qui analizzati, la *Cena in Emmaus* e la pala con San Giorgio, le copie sembrano molto antiche, forse coeve alla redazione degli originali – particolarmente nel caso delle copie della pala: è quindi verosimile pensare che almeno alcune di queste copie siano state realizzate da qualcuno dei pittori che lavoravano accanto a Paolo, che più facilmente potevano avere accesso a modelli grafici delle fasi intermedie di studio delle composizioni.

Il collegamento di alcune di queste copie a Zelotti va in questa direzione, anche se non sembra possibile confermare l'attribuzione in maniera sicura: ho già menzionato l'iscrizione su una delle copie della *Cena in Emmaus*, e in questo senso vale la pena ricordare anche l'attribuzione a Zelotti avanzata dai Tietze per il foglio di Cambridge, e ancora conservata, in forma ipotetica, dal museo.

A queste considerazioni mi pare si possa aggiungere la constatazione della forte somiglianza stilistica di due tra le repliche relative al progetto per la pala con san Giorgio – quella integrale del Louvre e soprattutto la copia parziale di Cambridge – con alcuni disegni di un altro pittore che in questo momento affiancava Paolo e Zelotti, e cioè Giovanni Antonio Fasolo. La grafica di Fasolo è un problema affrontato solo recentemente dalla critica, e spesso in maniera piuttosto frammentaria; un primo tentativo di accorpare i contributi recenti sull'argomento è nella monografia di Silvia Anapoli, in cui si può trovare un primo abbozzo del catalogo dei disegni del pittore⁴³.

Considerando alcuni disegni generalmente attribuiti senza troppe incertezze a Fasolo – come lo *Studio per la Clemenza di Scipione* affrescata sulle pareti del camerone di villa Porto Colleoni a Thiene⁴⁴, il foglio di studi oggi a Monaco collegato dalla critica alla *Probativa Piscina* di Vicenza⁴⁵, e

⁴³ ANAPOLI 2009.

⁴⁴ Già Londra, Christie's, 9 luglio 1981, lotto 246: penna, inchiostro marrone e acquerello marrone su traccia a matita nera su carta grigio-azzurra, 314 x 271 mm. ISCRIZIONI: in basso a destra: *Paolo Veronese o Zelotti*. Per il disegno, associato per la prima volta a Fasolo da Vincenzo MANCINI (2008, p. 52), si veda ANAPOLI 2009, pp. 131-132, n. D/A 9).

⁴⁵ Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 14196 Z: penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e biacca su carta grigio-azzurra; 510 x 400 mm. Il disegno ha un'attribuzione a Fasolo avanzata da Alessandro Ballarin e

il foglio dall'aria zuccherata con lo *Studio per la Natività* del Teylers Museum di Haarlem⁴⁶ – si può rilevare, a mio parere, una spiccata analogia stilistica con le due repliche della composizione veronesiana in esame. Si osservino ad esempio i due santi ai lati della Vergine e il san Giorgio del foglio del Louvre, accostandoli ad alcune figure del foglio di Fasolo a Monaco o di quello preparatorio per la *Clemenza di Scipione*: i contorni costruiti con linee sottili e frammentate, l'allungamento estenuato delle figure in pose elegantemente innaturali, le fisionomie dei volti tracciate sommariamente e in qualche caso appena accennate, e in generale il segno nervoso, spezzettato – descritto come «tremolante e intermittente» da Vincenzo Mancini⁴⁷ – appaiono molto simili alla grafia della copia del Louvre, benchè quest'ultima sembri forse presentare una qualità meno elevata rispetto al foglio monacense.

Ancora più interessante appare il confronto tra il disegno del Fitzwilliam Museum – molto più fine rispetto alla replica parigina – e la *Natività* di Fasolo ad Haarlem, alcuni dettagli della quale sembrano richiamare le modalità grafiche del foglio di Cambridge: si vedano ad esempio la resa così peculiare delle mani dalle dita aperte e affusolate, o la maniera di disegnare le ciocche dei capelli definendole una a una con la penna, che si ritrovano quasi uguali in entrambe le prove.

Una simile ipotesi, che richiederebbe tuttavia ulteriori indagini, andrebbe considerata nell'ambito dei rapporti tra il giovane Fasolo e l'*équipe* Veronese-Zelotti, e più in generale della ricostruzione degli esordi del pittore vicentino, che resta a tutt'oggi un problema aperto, di cui rimangono molti punti oscuri. Sappiamo da Ridolfi che Fasolo imparò la pittura in uno dei cantieri dell'*équipe* Veronese-Zelotti, quello della villa di Francesco da Porto a Thiene: alla fine della descrizione degli affreschi del camerone della villa, da lui attribuiti a Paolo, Ridolfi scrive: «nelle quali fatiche v'ebbe parte Battista Zelotti suo discepolo, che per esser di maniera simile indifferentemente lavorava nelle opere di Paolo, a segno che le cose loro parevano d'una medesima mano, e alcuni dicono che gli servisse ancora Antonio Fasolo Vicentino, che all'Hor giovinetto studiava dalle opere sue»⁴⁸. Secondo Ridolfi Paolo aveva dipinto anche un'altra sala

confermata da Luciana CROSATO LARCHER (1986, pp. 251, 257) ed è stato associato da quest'ultima alla tela con la *Probatica piscina* del Museo Civico di Vicenza; di recente questo foglio è stato ipoteticamente avvicinato da Giuliana Ericani alla grafica firmata «Tognone», che secondo la studiosa «si trova a metà strada tra le prove di Farinati e i pochi fogli noti di Fasolo» (ERICANI in *Il piacere* 2008, p. 154; sul problema dei disegni di Antonio Vicentino detto Tognone si veda la nota 9 di questo capitolo). Per il disegno di Monaco si veda, da ultimo, ANAPOLI 2009, p. 133, n. D/A 11).

⁴⁶ *Studio per la Natività* (recto), *Studio per la testa della Vergine* (verso), Haarlem, Teylers Museum, inv. B. 60: penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e bianca su traccia a matita nera su carta azzurra (recto), matita nera su carta azzurra (verso), 252 x 381 mm. Anche per questo disegno – che porta un'attribuzione tradizionale a Fasolo, confermata dai Tietze e da tutta la critica successiva – si rimanda ad ANAPOLI 2009, pp. 127-129, n. D/A 4-5.

⁴⁷ MANCINI 2008, p. 52.

⁴⁸ RIDOLFI 1648, I, p. 299.

della villa, citata pure da Vasari come eseguita insieme a Zelotti⁴⁹. La collaborazione con Fasolo dovrebbe riguardare proprio la decorazione del camerone, i cui affreschi con *Storie romane* sono stati attribuiti quasi integralmente al pittore vicentino, fatta eccezione per alcuni interventi talvolta ascritti a Zelotti, ma escludendo del tutto l'intervento di Paolo, che sarebbe stato attivo solo nell'altra sala.

Non si conoscono documenti che permettano di determinare con certezza la data di questi affreschi; secondo Ridolfi, Paolo vi avrebbe lavorato dopo aver dipinto la pala per il duomo di Mantova – quindi nell'arco del 1552, mentre seguendo alla lettera la testimonianza di Vasari la decorazione sarebbe da collocare in un momento anteriore, subito prima della Soranza⁵⁰. Una cronologia agli esordi del sesto decennio è anche quella indicata per le opere commissionate da Iseppo da Porto, nipote di Francesco, che dovrebbero riferirsi allo stesso momento, e che costituiscono un'importante problema della giovinezza dei due pittori, analizzato nel prossimo capitolo.

La collaborazione di Veronese e Zelotti con Fasolo andrebbe quindi riferita a questi anni, immaginando che i loro rapporti più diretti comincino all'altezza delle commissioni vicentine dei due pittori veronesi, e si concludano probabilmente con la loro andata a Venezia⁵¹. Il già citato disegno con la *Clemenza di Scipione* – convincentemente attribuito a Fasolo e preparatorio per uno degli affreschi di Thiene – potrebbe restituire un'idea dello stile del giovane pittore nel momento in cui, al fianco di Veronese, «studiava dalle opere sue». In questo contesto anche le fisionomie allungate delle figure e il tratto frammentato della penna, che diventeranno poi tipici dello stile di Fasolo, si possono leggere in parallelo alla grafica veronesiana coeva: si pensi ad esempio allo studio del Louvre per il *Ritratto di Iseppo da Porto*, per cui i Tietze avevano proposto un'attribuzione allo stesso Fasolo (cat. 8). Questo foglio sembrerebbe il confronto più

⁴⁹ Dei già menzionati affreschi di questa sala sono stati di recente rinvenuti alcuni lacerti: per questo ritrovamento, e più in generale per il problema delle commissioni legate alla famiglia Porto si veda il capitolo 7.

⁵⁰ La data degli affreschi del camerone di villa Porto-Colleoni è stata molto discussa dalla critica, che l'ha variamente collocata dai primi anni cinquanta fino al 1570 circa; se alcuni studiosi li ritengono eseguiti contestualmente a quelli della sala al piano nobile, quindi intorno al 1551-1552, altri hanno ritenuto più verosimile ascriverli a una seconda campagna decorativa, eseguita da Zelotti e Fasolo, o dal solo Fasolo, all'altezza della decorazione di villa Caldogno – circa 1570 – in cui i due pittori lavorano fianco a fianco, e che presenta delle analogie, in verità più che altro iconografiche, con gli affreschi del camerone. Non è questa la sede per approfondire questo problema, in parte legato alla questione delle commissioni vicentine di Paolo e Zelotti, analizzato nel capitolo 7. Quel che importa sottolineare è i rapporti del giovane Fasolo con i due pittori veronesi si collocano nel momento preso in esame in questi capitoli, e cioè gli anni 1551-1552.

⁵¹ A meno che non si voglia prendere per buona l'idea, avanzata da alcuni studiosi – ma decisamente osteggiata da altri – che l'Antonio pittore citato in uno dei pagamenti per i lavori della bottega di Paolo a San Sebastiano sia da identificare con il Fasolo, il che protrarrebbe la collaborazione con Paolo fin dentro la seconda metà del sesto decennio (il pagamento è datato 11 luglio 1556), e ne sposterebbe il terreno su Venezia. Tuttavia il fatto che Fasolo sia registrato tra gli iscritti della primissima ora all'Accademia Olimpica di Vicenza – ne risulta membro, con la carica di «conservatore» già dal 1° gennaio del 1557, l'anno successivo a quello della sua fondazione – ha indotto Zorzi a ritenere improbabile la sua partecipazione al cantiere veneziano di San Sebastiano (ZORZI 1961, p. 213); per il problema di veda anche ANAPOLI 2009, p. 17.

appropriato per la grafica del pittore vicentino, poichè è proprio in questo momento – e in occasione delle commissioni per i da Porto – che la lezione del maestro si innesta sullo stile in via di formazione dell'allievo, di appena due anni più giovane di lui. Anche guardando la resa delle muscolature nel foglio di Fasolo, esse possono essere lette come una rielaborazione delle muscolature iperdefinite – ai limiti della verità anatomica – elaborate da Paolo nei disegni intorno al 1552, come il *Sant'Antonio* del Louvre e gli studi per la *Cena in Emmaus* e per il progetto di pala con San Giorgio.

Le riflessioni fin qui condotte potrebbero quindi suggerire per le due repliche legate al progetto per la pala con San Giorgio – e in particolar modo per quella di Cambridge – proprio un'attribuzione a Giovanni Antonio Fasolo, che le avrebbe eseguite come esercizi di studio sulle composizioni del maestro. Una simile ipotesi andrebbe ad arricchire il catalogo grafico del pittore vicentino – esiguo ma qualitativamente degno di nota – fornendo una testimonianza del rapporto con Paolo, finora noto solo attraverso le fonti.

Si può forse provare a ipotizzare un'origine interna alla bottega di Veronese, o dell'*équipe* Veronese-Zelotti, anche per le copie della *Cena in Emmaus*, benchè un accostamento a Fasolo, malgrado alcune superficiali assonanze della grafia – si veda in particolare la copia già Artelevi – appaia meno pertinente. Tuttavia, considerando quest'ultima, si possono quanto meno rintracciare gli indizi di un rapporto di vicinanza tra il suo anonimo autore e Paolo, in particolare nell'idea di studiare le teste di alcune figure della composizione principale in un angolo del foglio: un'idea che si vede nel foglio del Christ Church che ho discusso nel capitolo 5. Questa ripresa potrebbe indicare proprio l'esercizio sui disegni del maestro di un allievo che ne riprende i dettagli e le modalità di studio; supportando quindi l'ipotesi che le copie qui esaminate siano da leggere, almeno in parte, come materiale prodotto all'interno della bottega di Veronese, o comunque ascrivibili al contesto dei pittori che ruotavano in questi anni attorno a Paolo e al suo collaboratore Battista Zelotti.

Come già accennato, il problema dei rapporti tra Giovanni Antonio Fasolo e l'*équipe* Veronese-Zelotti si collega alla questione, altrettanto complessa, delle commissioni vicentine dei due pittori veronesi, legate alla famiglia Porto e collocabili cronologicamente nel momento preso in esame in questi capitoli.

Queste commissioni si riferiscono sia a imprese decorative che a ritratti: le prime – che ho già menzionato nel capitolo 4 – riguardano una sala della villa di Francesco da Porto a Thiene, in cui i due pittori lavorano accanto a Fasolo, e un ambiente del palazzo vicentino progettato da Andrea Palladio per il nipote di Francesco, Iseppo da Porto, e alla cui decorazione lavora una squadra di artisti veronesi che include anche Domenico Brusasorzi e Bartolomeo Ridolfi; mentre i ritratti – oggi divisi tra gli Uffizi e il Walters Art Museum di Baltimora – si riferiscono al committente di questo palazzo e alla moglie Livia Thiene, effigiati insieme ai due figli primogeniti Leonida e Deidamia¹. Al ritratto di Iseppo è inoltre associato un disegno preparatorio a chiaroscuro, conservato al Louvre (cat. 8).

Una serie di evidenze documentarie e di considerazioni stilistiche hanno portato la critica a circoscrivere queste commissioni in un momento abbastanza preciso dell'attività di Veronese, cioè gli anni 1551-1552: come ho avuto modo di chiarire nei capitoli precedenti, questi anni rappresentano uno snodo decisivo per l'evoluzione artistica di Paolo, di cui le commissioni da Porto costituiscono un tassello importante; mi pare perciò che valga la pena di soffermarsi brevemente ad analizzare le circostanze di questi incarichi – almeno in chiave problematica – per provare a capire se si può ulteriormente precisare in quale punto di questo febbrile periodo di crescita e sperimentazione possano essere collocati. Considerata la rapidissima evoluzione compiuta dal pittore in questo giro d'anni, che ho delineato nei capitoli precedenti, fa infatti una certa differenza immaginare queste commissioni al 1551, forse addirittura prima della Soranza – come proposto da alcuni studiosi – oppure collocarle nel 1552, in una fase dell'evoluzione di Paolo che è già quella decisamente michelangiotesca del *Sant'Antonio* di Caen e dei soffitti di Palazzo Ducale.

Tanto più che è verosimilmente in occasione del cantiere del palazzo vicentino di Iseppo che prende avvio il rapporto tra Veronese e Andrea Palladio, che troverà il suo culmine una decina d'anni dopo nel cantiere di villa Barbaro a Maser: un rapporto la cui cruciale importanza per la storia del

¹ *Iseppo da Porto con il figlio Leonida*, Firenze, Galleria degli Uffizi: olio su tela, 207 x 137 cm; *Livia da Porto Thiene con la figlia Deidamia*, Baltimora, The Walters Art Museum: olio su tela, 208,4 x 121 cm.

pittore è ben nota, ma la cui comprensione, malgrado le molte indagini compiute dagli studiosi, rimane ancora per certi versi sfuggente².

Palazzo Porto a Vicenza

Gli interventi di Paolo in palazzo Porto a Vicenza sono oggi perduti, e benchè non siano mancati tentativi di rintracciarli tra le opere veronesiane giunte fino a noi – come avrò modo di spiegare più avanti – nessuno di essi pare essere risolutivo. Il palazzo è commissionato a Palladio da Iseppo da Porto nel 1542, in occasione del suo matrimonio con Livia Thiene, come lui discendente da una delle famiglie più illustri di Vicenza³. L'avvio dei lavori è con ogni probabilità ritardato di qualche anno, e i primi interventi dovrebbero datarsi al 1546⁴; il cantiere è certamente concluso nel 1552, come si evince da un documento e dalle iscrizioni leggibili in passato in due diversi punti dell'edificio: in facciata e sul camino di una sala⁵. Queste date trovano un'ulteriore conferma documentaria nel memoriale di Iseppo, conservato nell'archivio Porto Colleoni a Thiene, in cui sono registrate le date dei battesimi dei suoi molti figli, celebrati ancora «nela camara vechia» nell'estate del 1550, ma già «nella camera de dredo nella casa nova» alla fine del 1552⁶: sulla base di queste notizie è parso ragionevole collocare la conclusione del cantiere del palazzo entro questi due termini cronologici, tra i quali purtroppo il memoriale di Iseppo non include alcuna registrazione.

² Sui rapporti tra Veronese e Andrea Palladio si veda BURNS 2014. Considerato il ben noto silenzio dell'architetto sulla decorazione veronesiana di Maser, che non è menzionata nei *Quattro libri*, quella relativa a palazzo Porto – in cui egli è definito «Pittore eccellentissimo» – rappresenta l'unica menzione a Veronese nel trattato (si veda la nota 7).

³ Per un profilo biografico di Iseppo si veda SCREMIN 1986. L'idea che lo spunto per la commissione del palazzo potesse venire dal matrimonio con Livia è stata proposta da Lionello Puppi, secondo cui Iseppo avrebbe voluto emulare il progetto avviato nel 1542 dai cognati Marcantonio e Adriano Thiene (PUPPI 1990, p. 341): di queste intenzioni si troverebbe già traccia in due documenti del 1543, resi noti da Donata Battilotti, in cui, nel dare in affitto alcuni terreni dietro la sua proprietà, egli si riservava il diritto di distruggere eventuali edifici che vi fossero costruiti nel caso avesse voluto a sua volta fabbricare (BATTILOTTI 1981, pp. 40-41). Quest'idea ha trovato una conferma nella recente scoperta della data del matrimonio con Livia Thiene, risalente al 1542 – e non al 1545 come ritenuto in precedenza da gran parte della critica (in BURNS 2003, p. 400 è reso noto l'accordo per la dote, stipulato in data 28 febbraio 1542); alla data 1542 si potrebbe riferire anche un disegno di Palladio interpretato da Guido Beltramini come un primo progetto per il palazzo (BELTRAMINI in *Palladio* 2008, p. 72).

⁴ Il ritardo dei lavori si deve forse alle accuse di eresia rivolte a Iseppo intorno alla metà degli anni quaranta, che lo vedono costretto a fuggire da Vicenza; nel memoriale è attestato che la famiglia abitava a Venezia al momento della nascita della seconda figlia Deidamia nel 1545, e che farà ritorno a Vicenza prima dell'estate del 1546: è in quell'anno che il cantiere del palazzo avrebbe preso l'avvio (BELTRAMINI, DEMO 2008, pp. 126-127).

⁵ Il documento, pubblicato in BATTILOTTI 1981, si riferisce al contratto del 9 dicembre 1549 in cui il lapicida Jacopo di Martino si impegnava a erigere la facciata del palazzo entro tre anni; dal contratto si evince che a quella data gli interni erano già in parte praticabili, il che farebbe supporre un'avvio dei lavori già nel 1548 (PUPPI 1990, p. 341). L'iscrizione in facciata («JOSEPH PORTO MDLII») si leggeva sul basamento della terza statua da destra dell'attico, ed è riportata in TEMANZA 1762, p. VIII; di quella del camino, distrutto nel 1834 («JOSEPH PORTIUS/HIERONIMI FILIUS/MDLII») si trova una testimonianza in un manoscritto di Giovanni da Schio (*Memorabili*, Vicenza, Biblioteca Bertoliana, 3390, c. 417, per cui si rimanda a PUPPI 1990, p. 343 nota 7).

⁶ Il memoriale di Iseppo è stato scoperto e parzialmente trascritto da Manuela MORRESI (1990, p. 118); la trascrizione completa, con un'analisi delle implicazioni sull'identificazione dei personaggi dei due ritratti da Porto, è in BELTRAMINI, DEMO 2008, pp. 127-128 e in SALOMON 2009, p. 818. Per i dettagli di quest'ultimo problema si veda la scheda del disegno del Louvre preparatorio per il ritratto di Iseppo (cat. 8).

Non vi sono invece testimonianze documentarie riguardanti le date della decorazione: la critica l'ha generalmente collocata tra il 1551 e il 1552, sulla base della cronologia del palazzo stesso, da cui è ricavata anche quella dei due ritratti veronesiani. L'unica menzione antica della decorazione si legge proprio nei *Quattro Libri* di Andrea Palladio: una testimonianza che, sebbene non faccia riferimento a una data precisa, appare fondamentale per ricostruire la composizione dell'*équipe*, tutta veronese, chiamata a decorare il palazzo progettato dall'architetto:

I disegni, che seguono sono della casa del Conte Iseppo de' Porti famiglia nobilissima della detta Città. [...] E così le prime [stanze], come le seconde di quella parte di fabrica, ch'è stata fatta; sono ornate di pitture, e di stucchi bellissimi di mano de' sopradetti valent'huomini [Bartolameo Ridolfi Scultore Veronese, Domenico Rizzo e Battista Venetiano]; & di Messer Paolo Veronese Pittore eccellentissimo⁷.

Di questi interventi oggi rimane soltanto una sala, affrescata da Brusasorzi con la *Caduta dei Giganti* e, nella saletta adiacente, un soffitto della cui decorazione originaria si conservano soltanto i riquadri a stucco eseguiti da Bartolomeo Ridolfi – all'interno dei quali si trovavano forse le pitture di Paolo – che ospitano oggi affreschi di Giambattista Tiepolo eseguiti in occasione di un rimaneggiamento settecentesco della stanza⁸.

Né Vasari né Ridolfi menzionano l'intervento di Paolo e Zelotti nel palazzo di Iseppo, mentre in entrambe le fonti è riportata la notizia della loro partecipazione alla decorazione della villa di Francesco da Porto a Thiene: considerato il legame – anche cronologico – che verosimilmente dovette legare la commissione di quest'ultima con quella del palazzo vicentino, queste menzioni sono state spesso usate per ragionare anche sulle date dell'incarico per palazzo Porto⁹. Manuela Morresi ha ritenuto – a partire dalla testimonianza di Vasari – di poter datare gli interventi di Paolo nella villa di Thiene al 1551, poco prima della Soranza: in entrambe le menzioni vasariane i lavori per Francesco da Porto sono segnalati infatti subito prima di quelli della villa di Sant'Andrea oltre il Muson. In particolare nella vita di Paolo il testo specifica questa successione temporale, in cui il pittore avrebbe lavorato insieme Zelotti prima a Thiene, «e dopo col medesimo alla Soranza molte opere, fatte con disegno, giudizio e bella maniera»¹⁰.

⁷ PALLADIO 1570, II, p. 8.

⁸ Per gli stucchi di Ridolfi si veda CONFORTI CALCAGNI in *Palladio* 1980, pp. 176-177, n. VII,14.

⁹ Vasari scrive a proposito di Zelotti: «Dipinse costui, essendo giovane, in compagnia di Paulino una sala a Tieni sul Vicentino nel palazzo del Collaterale Portesco, dove fecero un infinito numero di figure che acquistarono all'uno e l'altro credito e riputazione» (VASARI 1968, V, pp. 376-377); la stessa notizia è riportata dopo poche righe a proposito di Paolo: «dipinse in compagnia di Battista sopradetto, in fresco, la sala del collaterale portesco a Tieni nel Vicentino» (*ivi*, p. 377). Nella vita di Paolo, Carlo Ridolfi descrive in dettaglio gli affreschi eseguiti dal pittore e dai suoi collaboratori nella villa, in particolare in una «Sala in partimenti» con scene di vita in villa e un «Camerone» con episodi di storia romana inseriti in una finta partitura decorata all'antica (RIDOLFI 1648, I, p. 299: ho riportato la descrizione ridolfiana al capitolo 4, nota 4). Una menzione più breve si legge anche nella vita di Zelotti: «Lavorò ancora in compagnia di Paolo a Tieni» (*ivi*, p. 364).

¹⁰ VASARI 1968, V, p. 377. MORRESI 1986, p. 209, a cui si rimanda per una proposta di scansione cronologica per le campagne decorative della villa, e per un'analisi del ciclo di affreschi conservati.

A partire da questa ipotesi, alcuni studiosi hanno proposto di ascrivere anche la decorazione del palazzo di Iseppo al medesimo momento, e cioè ai primi mesi caldi del 1551, estendendo questa data anche ai ritratti di Firenze e Baltimora. Il primo a sostenere questa ipotesi è Lionello Puppi, secondo cui la chiamata di Paolo nel cantiere di Thiene sarebbe da leggere come «un *prestito* del pittore da parte di Iseppo allo zio Francesco» e dovrebbe dipendere dal suo ingaggio nel palazzo vicentino, che andrebbe quindi immaginato in contemporanea o poco dopo quest'ultimo. A conferma di quest'idea Puppi menziona la notizia di un viaggio a Verona di Palladio nel febbraio del 1551: un breve soggiorno che secondo lo studioso sarebbe servito all'architetto per reclutare i decoratori¹¹.

Un ulteriore elemento portato da Puppi a sostegno di questa ipotesi di datazione è la presenza di un'iscrizione con la data MDLI sul ritratto di un altro vicentino, la cui famiglia era legata ai da Porto: Francesco Franceschini¹²; il dipinto, oggi al Ringling Museum di Sarasota, era ritenuto dallo studioso – come da lunga tradizione storiografica – opera di Veronese, che anche in questo caso sarebbe stato «prestato» da Iseppo all'amico, nel periodo in cui Paolo lavorava a Vicenza come decoratore e ritrattista al suo servizio. L'autografia veronesiana del ritratto di Sarasota è tra i problemi più discussi del catalogo giovanile del pittore e non è questa la sede per approfondirne i dettagli, se non per quanto concerne la sua relazione con le commissioni da Porto. Per via della comune matrice vicentina, e delle analogie stilistiche che legano quest'opera ai due ritratti di Iseppo e Livia, la critica recente ha spesso associato i due problemi, a prescindere dall'attribuzione proposta per il dipinto: esso rappresenta quindi, anche per via della data cruciale che vi è iscritta, un elemento da non trascurare.

Analogamente a quanto proposto da Puppi, seppur partendo da diverse argomentazioni, anche Roger Rearick ha utilizzato la data del ritratto per supportare una cronologia alla primavera del 1551 – a monte degli affreschi della Soranza – per i lavori compiuti da Paolo per Iseppo da Porto. Secondo lo studioso, il *Francesco Franceschini* deriverebbe infatti, per composizione e stile, dal ritratto di Iseppo oggi agli Uffizi ma, per via della qualità più modesta, sarebbe da ascrivere a Domenico Brusaporzi, impegnato con Paolo nel cantiere del palazzo palladiano¹³. In una simile interpretazione si imporrebbe

¹¹ PUPPI 1990, pp. 342-343. Il 4 febbraio 1551 Palladio chiedeva a Girolamo Chiericati un anticipo sul suo stipendio di sovrintendente alla costruzione delle logge della Basilica dicendo «di voler andar a Verona», dove si fermerà per una decina di giorni (questa circostanza è documentata in un'elenco di pagamenti legati al Palazzo della Ragione, pubblicato in ZORZI 1964, p. 327).

¹² Per il dipinto si veda il capitolo 2, nota 55. L'iniziale attribuzione a Romanino – con cui il dipinto era andato all'asta a Londra nel 1927 – è stata corretta da Anna Maria BRIZIO (1928, p. 4) con una a Veronese, accolta da gran parte della letteratura successiva; in anni recenti, a partire da REARICK (1988a, p. 40), si è preferito ascrivere la tela a Domenico Brusaporzi, fino al recente intervento di John Garton che ha riproposto l'attribuzione a Veronese per un riepilogo della storia critica del dipinto si veda GARTON 2012, p. 251-252, nota 16. Si segnala anche un'ipotesi di attribuzione a Giovanni Antonio Fasolo, poi lasciata cadere, proposta in MARINELLI 1988, p. 48.

¹³ Per una prima proposta in questo senso si veda l'intervento di Rearick al convegno veronesiano del 1990, in cui lo studioso propone di identificare in un ritratto da poco comparso sul mercato il *pendant* del ritratto del Franceschini, raffigurante la moglie Cecilia Chiericati, acquistato nel 1996 dalla Banca Popolare di Vicenza (REARICK 1990, pp. 355-356); questa ricostruzione è ribadita, da ultimo, in REARICK 2001, pp. 39-45, a cui si rimanda per la bibliografia precedente sui due ritratti.

una data al 1551 anche per il ritratto veronesiano di Firenze, che dovrebbe precedere, almeno di poco, quello di Sarasota. A questa cronologia corrisponderebbe quella assegnata da Rearick al disegno preparatorio del Louvre per *Iseppo da Porto*, basata su considerazioni stilistiche che suggerirebbero di collocarlo all'esordio del decennio, prima delle prove grafiche più mature già riferibili al 1552, come il *Sant'Antonio tentato* anch'esso al Louvre (cat. 13).

Non tutta la critica ha accettato l'attribuzione a Brusasorzi per il ritratto del Franceschini; di recente John Garton, che aveva inizialmente accolta, ha proposto di restituire il ritratto a Veronese, in virtù della grandiosità compositiva che si leggerebbe – malgrado il precario stato conservativo – nel dipinto, e alla luce dei risultati delle analisi scientifiche compiute su di esso: queste indagini avrebbero rivelato la presenza di un disegno sottostante riferibile a Paolo, che ne proverebbe l'autografia facendone il primo ritratto noto del pittore¹⁴. La tela di Sarasota sarebbe dunque servita da prototipo per i due ritratti dei coniugi da Porto, che Garton assegna al 1552 seguendo l'idea di Xavier Salomon che – sulla base del recente ritrovamento del memoriale di Iseppo da Porto e dell'interpretazione di alcuni dettagli del ritratto di Livia Thiene come indizi di un'imminente maternità dell'effigiata – ha proposto di datare i dipinti nei mesi precedenti la nascita della figlia Emilia, avvenuta nel dicembre del 1552¹⁵.

Verso una datazione al 1552 per le commissioni da Porto farebbe propendere anche l'indicazione di Carlo Ridolfi, che riferisce come Paolo avesse lavorato alla decorazione della villa di Thiene dopo l'esecuzione della pala per il Duomo di Mantova, eseguita in quell'anno¹⁶. Tuttavia, come dimostrato in altri casi, le inesattezze cronologiche non sono inconsuete nel testo ridolfiano, e quest'indicazione va quindi presa con le dovute cautele.

In mancanza di evidenze documentarie relative alla cronologia della decorazione di palazzo Porto, entrambe le proposte di datazione possono in realtà essere ritenute valide: sia dai documenti relativi alla costruzione dell'edificio – che indicano al massimo un termine *post quem* al 1549 e uno *ante quem* al 1552 – sia dal memoriale di Iseppo – che restringe di poco il lasso di tempo tra l'agosto del 1550 e il

¹⁴ GARTON 2012, pp. 123-125.

¹⁵ SALOMON 2009. Poiché l'ultimo figlio dato alla luce da Livia era Vittorina, battezzata nell'agosto del 1550, volendo supporre una sua gravidanza al momento della posa per il ritratto non può che trattarsi di quella della settimogenita Emilia. A sostegno di questa datazione Salomon menziona anche un ritratto di Iseppo conservato nella Villa Porto-Colleoni a Thiene, forse derivato da quello di Paolo, che reca un'iscrizione JOSEPHUS PORTO ANNO DOMINI MCLII AETATIS VERO SVAE XXXII (pubblicato per la prima volta in FORSSMAN 1973, p. 13, 18 fig. IV). Già Marinelli aveva usato questo ritratto, «orrendo ma forse copia di uno migliore», per datare *Iseppo da Porto* di Firenze: il volto dell'effigiato presenterebbe nei due ritratti una forte somiglianza anagrafica, che porterebbe a riferirli allo stesso momento della biografia di Iseppo, che essendo nato nel 1520 avrebbe raggiunto l'età di trentadue anni nel 1552 (MARINELLI in *Palladio* 1980, pp. 219-220, n. VIII, 21).

¹⁶ «Rimunerato dal Cardinale ritornò a Verona trattenendovisi per breve tempo in far copia del quadro di raffaello de' Conti Canossa, che nelle case medesime si conserva, & in alcuna privata fatica; ma vivendo poco contento, non incontrando che in disaventure (verificandosi in effetto il di Cristo, che niun Profeta è ben veduto nella Patria) pensava di migliorar fortuna sotto più favorevole cielo (le piante trasportate in pellegrino terreno avanzano spesso gratia e bellezza,) ne passò molto che all'intenzione seguì l'effetto andatosene a Tiene nel Vicentino» (RIDOLFI 1648, I, p. 299). Per la frequentazione di palazzo Canossa da parte di Paolo e per il problema della commissione mantovana si rimanda al capitolo 8.

dicembre del 1552 – non si evince alcuna informazione precisa che faccia propendere per l'una o l'altra ipotesi.

Anche sul fronte dello stile le considerazioni possibili non sono molte: a causa della perdita della decorazione eseguita da Paolo nel palazzo, l'analisi stilistica si deve limitare ai soli ritratti dei due coniugi e al disegno preparatorio del Louvre. Se per i due dipinti pare difficile esprimersi con precisione riguardo alla cronologia – per via della mancanza di ritratti certamente dipinti da Paolo a queste date con cui confrontarli – qualche considerazione in più si può fare a proposito del disegno: come ho chiarito nella relativa scheda, esso presenta caratteristiche grafiche che parrebbero supportare la più precoce delle due proposte di datazione, evidenti dal confronto con prove che a mio parere non vanno oltre lo scorcio del 1551. In particolare i modi acerbi del tratto, la delicatezza delle fisionomie e alcuni aspetti della grafia accomunano il disegno ai primi fogli di Paolo, come lo studio preparatorio per la pala Bevilacqua Lazise (cat. 4), per cui ho proposto una data al 1550 circa.

Al problema di questa commissione alcuni studiosi hanno proposto di collegare un gruppo di tre tele di soggetto allegorico divise oggi tra i Musei Vaticani e i Musei Capitolini, raffiguranti l'*Allegoria della Arti*, la *Pace* e il *Buon governo*; esse sono attestate nella collezione Pio alla fine del Seicento, ma la loro storia precedente è del tutto ignota¹⁷. Lo stile delle tre tele ha suggerito di datarle nei primi anni cinquanta: una simile cronologia è stata unanimemente accettata dalla critica recente sulla base del confronto con opere di questo momento, quali i frammenti della Soranza – ad esse accomunati da un analogo uso del sotto in su e dell'elegante movimento delle figure, così come nella preziosità dei passaggi cromatici dei panneggi – o la *Conversione della Maddalena* di Londra, in cui si vede la stessa cesellatura cromatica delle vesti e si ritrovano le stesse eleganti figure parmigianinesche: si confronti, per tutti, il profilo della *Maddalena* con quello della *Pace* romana¹⁸.

Più problematico è apparso il problema della loro provenienza, che ha scatenato un'accesa discussione a partire da un'ipotesi formulata da Sergio Marinelli, che per primo ha proposto di identificarle con le pitture perdute del già citato ambiente al piano nobile di palazzo Porto, sulla base della coincidenza delle forme dei tre dipinti, un ottagono e due rettangoli, con quelle dei riquadri a stucco sul soffitto della saletta, e malgrado un certo scarto nelle misure delle cornici a stucco, più grandi rispetto alle tele di una trentina di centimetri¹⁹. L'ipotesi è stata contestata da Roger Rearick proprio sulla base di questo scarto dimensionale, oltre che della curvatura del soffitto, che renderebbe più verosimile l'uso dell'affresco per la sua decorazione, come infatti avviene per il rifacimento tiepolesco

¹⁷ *Allegoria delle Arti*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 40346: olio su tela, diametro 105 cm; *La Pace*, Roma, Pinacoteca Capitolina, inv. PC 50: olio su tela, 105 x 64 cm; *Il Buon Governo*, Roma, Pinacoteca Capitolina, inv. PC 48: olio su tela, 105 x 64 cm. Per il problema della provenienza delle due tele si veda MASINI 2006, pp. 200-201.

¹⁸ Per questi confronti si veda ROMANI 2014, p. 68 e DI LENARDO in *Paolo Veronese. L'illusione*, p. 68.

¹⁹ MARINELLI in *Palladio* 1980, p. 220: per risolvere questo punto Marinelli ha ipotizzato che fossero originariamente racchiuse in una «cornice forse lignea fissante» inserita nei riquadri.

nel Settecento²⁰; a sostegno di quest'idea lo studioso menziona la testimonianza settecentesca di Francesco Muttoni, che identifica con Paolo il frescante di alcuni fregi e decorazioni di camini in due stanze del piano nobile, molto ammalorati nel momento in cui scrive, e sarebbero andati certamente distrutti negli interventi ottocenteschi sul palazzo²¹. Secondo Rearick sembrerebbe più opportuno immaginare le tre tele romane, forse in origine un tondo e due ovali, entro una struttura a cornici lignee, sul tipo del soffitto del veneziano palazzo Corner decorato da Giorgio Vasari nel 1542. Quest'idea è ribadita da David Rosand, che immagina potessero esistere due ulteriori riquadri oggi perduti, collocati sugli altri lati intorno al tondo centrale²².

Anche recentemente gli studiosi hanno espresso pareri contrastanti sul legame di queste tele con la decorazione di palazzo Porto²³; sembrerebbe tuttavia che – malgrado l'indubbio fascino di questa ipotesi – le ragioni che la sconsigliano pesino più degli argomenti con cui si è tentato di sostenerla. L'unico punto fermo di questo problema mi pare la pertinenza cronologica delle tele al momento della Soranza: una data al 1551 sarebbe infatti perfettamente coerente con lo stile dei dipinti, ancora legato a un gusto cromatico e alle eleganze parmigiaininesche predilette dal pittore a queste date. Esse dovrebbero precedere anche l'esperienza della Soranza: negli affreschi della villa compaiono infatti un'enfasi plastica e un dinamismo che anticipano già il momento successivo, in cui agli influssi emiliani comincia a combinarsi un più spiccato ascendente michelangiotesco, che ancora non si vede nelle tele romane.

La villa di Francesco da Porto a Thiene

Al problema degli incarichi eseguiti da Veronese per la famiglia Porto si lega – come ho già accennato – anche quello della sua partecipazione alla decorazione della villa Porto Colleoni a Thiene, menzionata da Vasari e Ridolfi. Secondo l'opinione più diffusa, questa commissione avrebbe seguito quella del palazzo vicentino di Iseppo, al quale si dovrebbero i primi contatti con Paolo e Battista Zelotti: un'ipotesi che troverebbe supporto nei documentati rapporti di Iseppo con Verona, di cui era stato nominato cittadino onorario nel 1546²⁴. Tuttavia sulla villa di Thiene gli studi veronesiani si sono soffermati di rado, ritenendo perdute le parti della decorazione spettanti a Paolo, in particolare – dovendo escludere per ragioni stilistiche il camerone del piano terreno, unanimemente riferito a

²⁰ REARICK 1988a, p. 41-43, nn. 12-14:

²¹ MUTTONI 1740, I, p. 9: «Nelle due Stanze laterali della Sala ad Ostro le Pitture de' Fregi, e de' sopra cammini sono di mano del sempre famoso Paolo Calliari, detto Veronese».

²² ROSAND 2012, p. 62, a cui si rimanda anche per un'analisi dell'iconografia dei dipinti.

²³ La tesi di Rearick è stata ripresa, fra gli altri, da Vittoria Romani, secondo cui la presenza dei dipinti a Roma in collezione Pio già nel 1697 – se non prima – renderebbe improbabile la provenienza dal palazzo vicentino (ROMANI 2014, p. 16). L'ipotesi di Marinelli, già accolta in PUPPI 1990, p. 342, è ripresa in occasione della mostra monografica di Verona del 2014, in cui le tre tele sono esposte (DI LENARDO in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 66-69, nn. 1.15, 1.16a-b).

²⁴ Il primo ad avanzare quest'ipotesi è Lionello PUPPI (1990, pp. 342-343), poi seguito da gran parte della critica.

Fasolo²⁵ – quelle della «Sala in partimenti» con scene di vita in villa descritta da Ridolfi, che dovrebbe corrispondere a quella in cui, secondo Vasari, egli dipinse insieme a Zelotti «un infinito numero di figure che acquistarono all’uno e all’altro credito e riputazione»²⁶.

Tuttavia alcune recenti ricerche di Alessandra Pattanaro sulla villa hanno portato alla luce nuovi elementi relativi a questo problema, sia sul fronte dei rapporti tra i da Porto e Verona, sia su quello delle pitture²⁷. Da queste indagini è emerso che Francesco, generale collaterale della Repubblica veneziana, era forse più legato a Verona di quanto non lo fosse Iseppo: era infatti in questa città che si trovavano la sede della banca militare e della collateralità della Serenissima, per cui appare lecito immaginare che egli vi si recasse spesso. Inoltre nell’archivio di famiglia si conservano alcune sue lettere riferite al periodo 1549-1551 e scritte proprio da Verona, che testimoniano una consuetudine con la città in anni che potrebbero verosimilmente essere quelli della commissione a Veronese e Zelotti²⁸.

Per quanto riguarda la decorazione della villa, e in particolare degli affreschi della sala menzionati da Vasari e da Ridolfi come opera dei due pittori, la studiosa ha proposto di riconoscerne una traccia – seppur molto ammalorata – in un ambiente al piano nobile della villa, le cui pareti sono ricoperte per gran parte della superficie da teleri con ritratti familiari, ma nella cui porzione superiore è ancora visibile un fregio dorico affrescato con putti e decorazioni all’antica. Anche sulle pareti sono emersi, da alcuni saggi di pulitura, lacerti di affreschi a monocromo su cui è stato possibile – pur nella difficoltà di valutazione dovuta al precario stato conservativo – avanzare alcune considerazioni. In particolare il fregio è stato accostato dalla studiosa a una decorazione simile – benchè più tarda – che compare sulle pareti della zelottiana stanza di Scipione in villa Caldogno; mentre il dettaglio dei putti ricorderebbe i movimentati amorini della Soranza, conosciuti solo dai frammenti, ma che si può immaginare fossero inglobati in una decorazione di gusto simile. Anche nel danneggiato monocromo riemerso su una delle pareti, raffigurante un *Soldato romano*, la studiosa ha ravvisato un’assonanza con la resa chiaroscurale del foglio con *Divinità fluviali in un paesaggio* (cat. 12) collegato agli affreschi di palazzo Canossa: una commissione che dovrebbe riferirsi agli stessi anni, e su cui mi soffermerò nel prossimo capitolo.

Queste scoperte, rivelatesi di grande interesse e meritevoli di ulteriori indagini, hanno riportato l’attenzione su un aspetto trascurato del problema delle commissioni vicentine di Paolo: oltre a fornire qualche spunto di riflessione in più sugli esiti stilistici dei suoi esordi come decoratore, esse pongono un interrogativo sull’ordine di precedenza delle due commissioni per le residenze da Porto, che alla luce di quanto scoperto sembrerebbe doversi invertire rispetto a quello comunemente sostenuto dalla critica.

²⁵ Si veda il capitolo 6, nota 50.

²⁶ Si veda la nota 9. Per villa Porto-Colleoni si veda, da ultimo, LODI in *Gli affreschi* 2008, pp. 505-510, n. 164.

²⁷ PATTANARO 2016.

²⁸ Le lettere sono menzionate in una tesi di laurea dedicata a Francesco da Porto (COLMAN 1995-1996).

Inoltre, in merito al più generale problema dell'innesto di questi incarichi nella cronologia del giovane Paolo, queste scoperte sembrerebbero collocare i primi contatti con la famiglia Porto in un momento precedente il 1552 fissato dalla critica recente, e forse anche anteriore alla Soranza – in linea con le testimonianze di Ridolfi e Vasari che menzionavano gli affreschi di Thiene come la prima impresa decorativa dell'*équipe* Veronese-Zelotti.

Al momento intorno al 1551-1552 dovrebbe ascriversi anche un foglio a chiaroscuro di collezione privata che raffigura due divinità fluviali sedute in un esteso paesaggio e che è noto alla letteratura veronesiana solo da una trentina d'anni (cat. 12). A partire da Roger Rearick, che l'ha pubblicato nel 1988, la critica è sempre stata concorde nel mettere il foglio in relazione con gli affreschi di una coppia di camerini in palazzo Canossa a Verona, identificando in essi una delle prime commissioni ottenute dal giovane Paolo: il pittore vi avrebbe lavorato a una data che, pur con alcune oscillazioni, è sempre stata collocata dentro agli anni quaranta. Tuttavia, complice forse la difficoltà di un esame diretto degli affreschi – peraltro molto ammalorati – e del disegno, dopo l'intervento di Rearick la letteratura veronesiana non si è più soffermata sul problema con l'attenzione che avrebbe meritato. Solo recentemente, in occasione della mostra monografica di Verona a cui il disegno era esposto, la questione è stata in parte riaperta, rimettendo in discussione la cronologia degli affreschi e del foglio a partire dall'analisi stilistica di quest'ultimo, ricollocato proprio nel momento cruciale che sto analizzando, cioè gli esordi del sesto decennio.

Veronese a palazzo Canossa

Si può cominciare a riepilogare il problema a partire dalle evidenze documentarie che riguardano il palazzo, costruito da Michele Sanmicheli – mentore di Paolo – nel corso degli anni trenta del Cinquecento, e menzionato da Giorgio Vasari nella vita dell'architetto¹. Purtroppo non ci sono pervenuti documenti che permettano di definire con precisione le date del cantiere sanmicheliano, probabilmente da collocare dopo il ritorno a Verona dell'architetto in seguito al soggiorno romano nel 1526. I primi acquisti di terreni in quello che sarà poi il sito della costruzione risalgono al 1527, e l'edificio risulta abitabile nel 1537, come si evince da un documento di quell'anno stipulato in «palatio habitationis contracta Sancti Martini Aquari», cioè proprio nel palazzo progettato da Sanmicheli; il cantiere era tuttavia ancora in corso a quelle date e, complici varie vicende familiari, esso sarà concluso solo molo tempo dopo².

¹ «Fu similmente opera di Michele il bellissimo palazzo che hanno in Verona i signori conti di Canossa, il quale fu fatto edificare da monsignor reverendissimo di Baius, che fu il conte Lodovico Canossa» (VASARI 1568, v, p. 370).

² Per una rassegna dei documenti relativi al palazzo si veda il regesto; la storia del cantiere di palazzo Canossa è ricostruita in DAVIES, HEMSOLL 2004, pp. 170-182.

Vasari riferisce la committenza del palazzo a Ludovico di Canossa, vescovo di Bayeux e figura di rilievo nella vita politica e culturale per i suoi contatti con Roma e con le corti di Mantova e Urbino³; a Ludovico la critica recente ha associato anche il fratello Simone e i nipoti Galeazzo e Bartolomeo – figli del defunto fratello di Ludovico, Baccarino – i cui nomi compaiono nei già citati atti di acquisto dei terreni, e che furono i reali beneficiari del palazzo, considerato che Ludovico sarebbe morto prima della conclusione del cantiere, nel 1532.

Particolarmente rilevante fu il ruolo di Galeazzo e della moglie Isabella Guerrieri Gonzaga, a cui è stata riferita anche parte della commissione della decorazione pittorica dell'edificio, in particolare quella di alcune sale sul lato sinistro della costruzione: una stanza al piano terreno, con un soffitto decorato a grottesche, e tre stanze al piano nobile, tra cui i due camerini sopra menzionati che includerebbero l'intervento di Veronese. Per la sala al piano terra dell'ala destra è stato recentemente fatto il nome di Gerolamo – nato nel 1533 e figlio terzogenito di Galeazzo – le cui iniziali, *H.C.*, si leggerebbero in un cartiglio negli affreschi del soffitto⁴. La cronologia della decorazione pittorica dell'edificio rimane tuttavia un problema complesso, di cui nulla di preciso si ricava dai documenti della famiglia. Anche le fonti sono ugualmente elusive: Vasari fa cenno alla sola decorazione di una camera «con belle invenzioni e maniera di pittura» decorata da Bernardino India ed Eliodoro Forbicini; una notizia ripresa, senza aggiungere ulteriori informazioni, anche dalle fonti locali più tarde⁵.

Il primo studioso a soffermarsi sulla decorazione pittorica del palazzo è Licisco Magagnato, che nel 1968 propone di scalarne la cronologia tra la seconda metà del quinto decennio – a cui risalirebbe l'inizio del cantiere a pianoterra sul lato sinistro – e il 1565, data dell'intervento di Bernardino India nella saletta sul lato destro, che sarebbe da identificare con quella menzionata da Vasari nelle *Vite*⁶. Una cronologia *ante* 1550 per la sala sinistra a pianterreno è stata confermata su basi stilistiche da Elisabetta Saccomani nell'ambito dei suoi studi sulle grottesche di India e Forbicini⁷; mentre si è tentato recentemente di anticipare la datazione della sala di destra, ridiscussa in occasione della scoperta del sopracitato cartiglio con le iniziali di Gerolamo Canossa⁸.

³ Ludovico di Canossa (1475-1532) eseguì incarichi per conto di diversi papi, da Giulio II a Leone X; fu in rapporti di amicizia con letterati quali Pietro Bembo e Baldassarre Castiglione, che ne fece uno dei personaggi del *Cortegiano*. Fu legato al vescovo di Verona Gian Matteo Giberti, a cui destinò un lascito che permise i lavori di completamento della cattedrale, tra cui i celebri affreschi di Francesco Torbido su cartoni di Giulio Romano. Per un profilo biografico approfondito di Ludovico di Canossa si veda CLOUGH 1975.

⁴ GAETANI DI CANOSSA 2000, pp. 382-383.

⁵ VASARI 1568, V, p. 376; la notizia è ripresa in seguito anche dalle fonti locali: DAL POZZO 1718, p. 76 e ZANNANDREIS 1891, p. 125.

⁶ MAGAGNATO 1968, p. 169.

⁷ SACCOMANI 1972, pp. 69-70.

⁸ Secondo Isabella Gaetani di Canossa sarebbe improbabile che i due interventi nelle sale a pianterreno, così simili nella tipologia e opera degli stessi artisti, possano essere separati da un intervallo di tempo di oltre quindici anni; pur lasciando

Nelle fonti non è menzionato un intervento di Paolo come decoratore in palazzo Canossa; l'unica testimonianza dei contatti di Paolo con la famiglia si deve a Ridolfi, che ne scrive subito dopo la notizia dell'esecuzione da parte di Paolo della tela con il *Sant'Antonio tentato* per uno degli altari del Duomo di Mantova, e prima delle pitture per la villa da Porto a Thiene⁹. Com'è noto, e come avrò modo di precisare più avanti in questo capitolo, la realizzazione della tela per Mantova si data con ogni probabilità entro il 1552; più incerta è invece la datazione dell'intervento di Paolo a Thiene, su cui mi sono soffermata nel capitolo precedente, e che per il legame con le altre commissioni da Porto si dovrebbe datare tra il 1551 e il 1552.

Stando alle informazioni fornite da Ridolfi bisognerebbe quindi riferire i contatti di Paolo con la famiglia Canossa approssimativamente intorno tra il 1551 e il 1552; un'ipotesi di cui mi pare si possa tener conto, seppure con le dovute cautele – sono ben note nel testo ridolfiano le inesattezze nella scansione dei passaggi biografici dell'artista: si veda, per tutte, quella relativa alla decorazione della sale del Consiglio dei Dieci¹⁰. Nel passaggio non si fa cenno ad alcun intervento di Paolo nella decorazione del palazzo, mentre si menziona la copia che il pittore trae dal quadro più celebre della collezione dei Canossa, la *Perla* di Raffaello. Di questa copia, ancora nel palazzo quando scrive Ridolfi, non si ha notizia¹¹; del resto Paolo non fu il primo né l'ultimo a cimentarsi in questo esercizio, come è noto da varie fonti che riferiscono copie del quadro a diversi artisti in quegli anni¹².

Il problema del coinvolgimento di Veronese nella decorazione di palazzo Canossa è stato studiato solo in anni relativamente recenti, a partire dalla proposta di Licisco Magagnato di ascrivere al pittore gli affreschi di un camerino situato – accanto a un ambiente gemello – sul lato sinistro del piano nobile dell'edificio, i cui soffitti a conca presentano una decorazione a stucco e ad affresco¹³. Le cornici a

aperta la questione, viene proposta per il soffitto della sala di destra una datazione entro la prima metà degli anni cinquanta (GAETANI DI CANOSSA 2000, p. 383).

⁹ «Rimunerato dal Cardinale ritornò a Verona trattenendovisi per breve tempo in far copia del quadro di Raffaello de' Conti Canossa, che nelle case medesime si conserva, & in alcuna privata fatica; ma vivendo poco contento, non incontrando che in disavventure [...] pensava di migliorar fortuna sotto più favorevole cielo [...] ne passò molto che all'intenzione seguì l'effetto andatosene a Tieni nel Vicentino, ove nelle case de' Conti Porti dipinse a fresco [...]» (RIDOLFI 1648, I, p. 299).

¹⁰ Per questo problema rimando al capitolo 9.

¹¹ La copia di Veronese era forse ancora nel palazzo nel 1888: CALIARI 1988, pp. 18-19, nota 3.

¹² Sulla *Perla* si veda *Late Raphael* 2012, pp. 200-207, n. 50. Stando a quanto riportato da Sergio Marinelli, il dipinto era stato copiato «secondo fonti più o meno attendibili, da Bernardino e Tullio India, Battista e Marco del Moro, Orlando Flacco e Paolo Veronese» (MARINELLI 1980, p. 188). Sappiamo da Vasari che anche Taddeo Zuccaro aveva copiato la *Perla* al tempo del suo soggiorno mantovano al seguito di Guidubaldo da Montefeltro (VASARI 1568, V, p. 556). A dispetto di questo proliferare di copie segnalate dalle fonti, le repliche note della tela non sono molte, e manca a quanto ne so uno studio approfondito a riguardo: in *Late Raphael* 2012, p. 206 è menzionata una copia in collezione privata inglese, e una copia parziale della testa della Vergine alla Galleria Estense di Modena (inv. 172). Cristina ACIDINI (1998-1999, I, p. 41, nota 47) ne segnala altre tre: Londra, Dulwich Picture Gallery (inv. 602); Napoli, Capodimonte (inv. 136); Venezia, Calore (fotografia Fiorentini-Toso, n. 1142).

¹³ Il primo a proporre un collegamento con Paolo è Licisco MAGAGNATO 1980, p. 224, n. VIII, 25.

stucco, che dalla testimonianza di Vasari sappiamo opera di Bartolomeo Ridolfi, dividono i soffitti dei due ambienti in quattordici riquadri ciascuno: un tondo al centro nella parte piatta della volta, e quattro riquadri nella parte curva in cui il soffitto si congiunge alle pareti, ognuno a sua volta diviso in due da un tondo¹⁴.

Gli affreschi del primo camerino, ancora in loco, raffigurano una serie di storie dell'antico testamento, identificabili come episodi della vita di Giuseppe e di Davide, alternate a riquadri di paesaggio; in uno dei tondi sui lati lunghi è dipinta un'architettura su cui è stato individuato lo stemma di Galeazzo Canossa¹⁵, mentre nel tondo al centro del soffitto si riconosce una scena di *Mosè che riceve le tavole della legge*. Gli affreschi del secondo vano sono stati staccati poco dopo la seconda guerra mondiale e collocati altrove nel palazzo: nell'ovale che si trovava al centro della volta si vede un *Ratto di Ganimede*, mentre nei riquadri laterali sono raffigurati quattro *Divinità fluviali nel paesaggio*, e in uno dei tondi sul lato lungo si riconosce una veduta della città di Verona.

La tradizione familiare ha a lungo ascritto gli affreschi dei due camerini a Battista del Moro¹⁶: un'attribuzione che Magagnato ha conservato per il soffitto con le *Divinità fluviali*, mentre ha proposto di riferire la decorazione della saletta con storie bibliche a Veronese, datandola intorno al 1546. Questa data si ricaverebbe dal legame stilistico con le primissime opere di Paolo quali il bozzetto Avanzi e la *Deposizione* di Castelvechio, dal cui sfondo gli affreschi riprenderebbero gli «ampi, dolcissimi paesaggi con sfondi di città e gruppi d'alberi frondosi». Anche le «sequenze di figure impaginate in un allineamento frontale di primo piano singolare, come gruppi compatti o brevi cortei in movimento» sarebbero riprese dalla *Deposizione*, e ancora di più dalle telette con le *Storie di Ester*, ugualmente a Castelvechio e riferibili agli esordi del pittore¹⁷. Un'eco delle *Storie di Ester* si ritroverebbe nel brano di architettura dipinto nel tondo del lato lungo, che riflette le architetture protagoniste di due delle tele; mentre nel tondo Magagnato individua già una ripresa di motivi palladiani, «in un'interpretazione pittorica precocissima rispetto alle fabbriche realizzate nel quinto decennio dall'architetto».

Sarà Roger Rearick a estendere l'attribuzione veronesiana anche al camerino con le *Divinità fluviali*: la proposta è inizialmente accolta con qualche perplessità dalla critica, per via di alcuni elementi di discontinuità stilistica tra i due camerini, che imporrebbero di essere prudenti nel riferire l'intero ciclo a

¹⁴ «[...] Bartolomeo Ridolfi veronese, il quale lavorò [...] in Verona in casa Fiorio della Seta, sopra il Ponte Nuovo, dove fece alcune camere bellissime, et alcune altre in casa de' signori conti Canossi, che sono stupende» (VASARI 1568, VI, p. 394).

¹⁵ MAGAGNATO 1980, p. 224, n. VIII, 25.

¹⁶ DI CANOSSA 1902, p. 70.

¹⁷ *Punizione degli Eunuchi*, Verona, Museo di Castelvechio (deposito di Stato): olio su tela, 26 x 31,1 cm; *Ester condotta da Assuero*, Verona, Museo di Castelvechio (deposito di Stato): olio su tela, 26 x 31,1 cm; *Assuero ordina il trionfo di Mordecai*, Verona, Museo di Castelvechio, inv. 5520/219: olio su tela, 24,3 x 29,3 cm.

un'unica mano¹⁸. L'attribuzione a Paolo delle pitture del secondo camerino è riconfermata da Rearick in occasione della mostra di Washington del 1988, a cui è esposto il già menzionato chiaroscuro con *Due divinità fluviali*, comparso sul mercato l'anno precedente e associabile a questo ambiente: la scena raffigurata nel foglio coincide infatti, con alcune varianti, a uno dei riquadri posti sui lati lunghi della saletta. Per gli affreschi dei due camerini e per il disegno Rearick propone una data al 1545, facendone la prima opera nota di Paolo, che li avrebbe eseguiti a 17 anni, appena emancipatosi dal suo maestro Antonio Badile¹⁹. Questa data è poi ulteriormente anticipata da Rearick che, una decina d'anni dopo propone di riferire gli affreschi al 1543-1544²⁰.

In quest'occasione lo studioso riporta anche un'importante menzione documentaria che dovrebbe riguardare il disegno, supportandone ulteriormente l'attribuzione a Veronese: nel 1595, nell'inventario dei beni di Isabella Giusti, vedova di Mario Bevilacqua, si legge infatti il riferimento a «Quattro disegni grandi di mano di Paolino Veronese, sono quattro fiumi con paesi», uno dei quali sarebbe da identificare con quello reso noto da Rearick nel 1988²¹. Oltre che dalla descrizione – che coincide quasi puntualmente con il soggetto del foglio, fatta eccezione per il numero delle divinità, che nel disegno è raddoppiato – quest'identificazione sarebbe supportata dalla stessa provenienza dei fogli, legata al rapporto di parentela tra la famiglia Bevilacqua e i Canossa, attraverso cui si spiegherebbe la presenza dei disegni nell'inventario: Mario Bevilacqua era infatti figlio di Giulia Canossa, a sua volta nipote di Ludovico e sorella di Galeazzo, committente del palazzo sanmicheliano. Si può pensare che Giulia avesse ereditato parte della collezione Canossa, tra cui i disegni di Veronese, portandola in dote quando si era sposata con Gregorio Bevilacqua, e che per il tramite del figlio Mario questi fossero giunti a Isabella Giusti, nel cui inventario sono appunto citati.

Quattro disegni veronesiani con lo stesso soggetto si ritroveranno in seguito nella ben nota collezione veronese dei Moscardo, che comprendeva diversi fogli a chiaroscuro del pittore; nelle *Note* redatte dal conte Ludovico Moscardo nel 1672 compaiono «Quattro pezzi di disegni che contengono li

¹⁸ REARICK 1988b, p. 15. L'attribuzione è parzialmente accolta – ma con qualche cautela – da Sergio Marinelli, ipotizzando un primo intervento di Battista del Moro, che avrebbe solo impostato la decorazione del camerino delle *Divinità fluviali* cedendone la decorazione effettiva a Veronese: quest'ultimo avrebbe poi lavorato da solo nell'altro camerino. Lo studioso attribuiva a Battista anche l'elegante fregio di figure femminili fantastiche che decora la sala adiacente al camerino con le *Storie di Giuseppe* (MARINELLI 1988, pp. 34-38). Secondo Giuliana Ericani – che parte dalla proposta di Magagnato di dividere gli affreschi tra Paolo e Battista del Moro – nella decorazione dei camerini si distinguerebbero «almeno tre mani e numerose cadute di qualità sia nella parte assegnata a Battista che in quella data a Paolo»: il confronto con i paesaggi noti di Battista scongiurerebbe di escluderne il nome per la saletta delle *Divinità fluviali*, per via di un'analogia «resa pittorica degli alberi e l'inchiostratura "burrascosa" delle nubi» (ERICANI 1988, pp. 18-19).

¹⁹ REARICK 1988, pp. 22, 26-28, n. 1. In quest'occasione lo studioso interpreta i due camerini come una libreria e uno studiolo, per via del programma decorativo degli affreschi dei due soffitti, con un'iconografia neoplatonica (le divinità fluviali nel paesaggio) legata a storie dell'Antico Testamento.

²⁰ REARICK 1997, pp. 150-152.

²¹ Per la collezione Bevilacqua si veda FRANZONI 1970, in cui è riportata per la prima volta la menzione dei disegni di Veronese (p. 170).

quattro fiumi grandi, cioè l'Eufrate; la Tigre; il Gange; & il Nilo, in figure d'huomini con li vasi che versano l'Acque, mano di Paolo Caliari»²².

Le due menzioni dei disegni erano già state portate all'attenzione della critica nel 1988 da Sergio Marinelli, che le aveva collegate agli affreschi del camerino delle *Divinità fluviali*, ma senza conoscere il foglio a chiaroscuro, reso noto da Rearick pochi mesi dopo²³. La menzione dei quattro disegni nella collezione della vedova Bevilacqua era servita a Marinelli soprattutto per provare a far luce sul problema di una tela giovanile di Veronese proveniente dalla stessa collezione, e da lui ipoteticamente associata alla committenza Canossa²⁴. Il dipinto, un ritratto muliebre, è conservato al Louvre ed è ascritto a Veronese da una lunga tradizione che risale a Ridolfi, che ne riportava la presenza alla metà del Seicento in palazzo Bevilacqua a Verona, dove è attestato fino al 1797 quando è requisito dalle truppe napoleoniche e portato a Parigi; esso rappresenta una donna di giovane età, ritratta insieme al figlio, un bambino di circa quattro anni, a fianco del quale si vede il muso di un cane che si sporge dal margine destro della tela²⁵.

L'identificazione con un osso dell'oggetto tenuto in mano dal bambino ha portato Marinelli ad associare il ritratto alla famiglia Canossa – il cui stemma è costituito, appunto, da un cane con un osso, un'ipotesi che troverebbe supporto nei legami della famiglia Canossa con i Bevilacqua: al già menzionato matrimonio di Giulia Canossa con Gregorio Bevilacqua, da cui era nato Mario, va aggiunto che Isabella Giusti, vedova di quest'ultimo, aveva sposato in seconde nozze nel 1593 Ciro Canossa, rinnovando il legame con la famiglia. Il fatto che i quattro disegni, con ogni probabilità provenienti da palazzo Canossa, si trovassero alla fine del Cinquecento nella raccolta Bevilacqua avrebbe confermato, secondo Marinelli, un analogo percorso collezionistico per il ritratto.

Secondo la ricostruzione dello studioso, la donna nel ritratto sarebbe da identificare con Isabella Guerrieri Gonzaga, vedova di Galeazzo Canossa, morto nel 1541; mentre il bambino dovrebbe essere l'ultimogenito Ciro, nato attorno al 1541²⁶.

²² MOSCARDO 1672, p. 472.

²³ MARINELLI 1988, p. 37.

²⁴ MARINELLI in *Veronese e Verona*, pp. 192-196.

²⁵ Parigi, Musée du Louvre, inv. 149: olio su tela, 115 x 95 cm. RIDOLFI (1648, I, p. 320) descrive un «ritratto di una Matrona con una fanciullina a canto da' signori Bevilacqua»; la notizia è ripresa identica da Bartolomeo DAL POZZO (1718, p. 93: «ritratto d'una Matrona con una fanciulla a canto»), correggendone tuttavia la descrizione un po' più avanti nel testo: «Un ritratto di Donna con un fanciullo, ch'accarezza un cane, Di Paolo Caliari» (*ivi*, p. 281).

²⁶ Non sono riuscita a chiarire se il secondo marito di Isabella Giusti sia da identificare con il figlio di Galeazzo e Isabella, effigiato – almeno stando alla ricostruzione di Marinelli – insieme alla madre nel dipinto del Louvre. Benchè il fatto che portino lo stesso nome non sia un indizio sufficiente, anagraficamente non è inverosimile che possano essere la stessa persona: il figlio di Galeazzo doveva appartenere più o meno alla stessa generazione di Mario Bevilacqua, suo cugino e primo marito di Isabella Giusti. Se il bambino nel ritratto e il secondo marito di Isabella Giusti fossero la stessa persona, si potrebbe anche ipotizzare che il quadro sia giunto agli eredi Bevilacqua per questo tramite – non è improbabile che Ciro portasse il con sé il dipinto che lo ritraeva bambino insieme alla madre, e che questo sia poi passato in eredità ai figli della moglie. In ZAMPERINI 2012a, p. 230, il marito di Isabella Giusti è tuttavia indicato come «un secondo Ciro», suggerendo che

Questa ipotesi, per quanto suggestiva, è stata contestata da alcuni studiosi, che hanno preferito proporre un'identificazione della donna ritratta con un'esponente della famiglia Bevilacqua; essa è stata tuttavia ripresa da Hélène Sueur e, in anni recenti, da Alessandra Zamperini²⁷. Tuttavia, se essa ben si adattava alla cronologia alla metà degli anni quaranta assegnata inizialmente dalla critica alla decorazione dei camerini, essa presenta alcune incongruenze con lo slittamento della datazione suggerito dalle recenti considerazioni sul disegno delle *Divinità fluviali*. Infatti, se Isabella resta vedova all'inizio del decennio, il figlio ritratto con lei non può che essere l'ultimogenito, nato al più tardi quell'anno, e che nel dipinto non pare avere più di quattro o cinque anni. In questa ipotesi perciò la cronologia della tela non può spingersi oltre il 1545-46, che è infatti la data proposta da Marinelli.

Più difficile risulterebbe il ritratto al 1551-52 recentemente riferito alla decorazione dei camerini, sia per l'aspetto anagrafico dell'effigiata sia per lo stile del dipinto che, malgrado ricordi in qualche dettaglio i ritratti da Porto, certamente riferibili a quegli anni – si veda l'intreccio di mani tra madre e figlio, che rimanda a quello di Iseppo con il figlio Leonida – appare più acerbo rispetto ad essi, nelle fisionomie delle figure come nell'impianto compositivo della scena e nel trattamento delle vesti. Resta tuttavia verosimile l'idea che il muso del cane e l'osso – la cui identificazione tuttavia non è certa – possano fare riferimento all'emblema dei Canossa, così come quella di una possibile provenienza del dipinto dalla collezione della famiglia per il tramite di Giulia²⁸.

La datazione degli affreschi e del disegno

Resta, per provare a fare maggior chiarezza su questo problema, la via dell'analisi stilistica che, oltre e ancor più che agli affreschi, si può appoggiare all'importante documento fornito dal disegno pubblicato da Rearick.

L'attribuzione a Veronese per il camerino con storie bibliche, l'unico che ho avuto modo di studiare dal vero, mi pare senz'altro da condividere; così come mi pare valido il parallelo – più volte citato dalla

si trattasse di un altro membro della famiglia Canossa, senza tuttavia specificare ulteriormente la fonte di questa informazione.

²⁷ Si veda, *in primis*, GISOLFI PECHUKAS 1982, pp. 404-405: la studiosa ipotizza peraltro, ma erroneamente, una parentela tra i Bevilacqua e i Bevilacqua Lazise, committenti di Veronese per la pala oggi a Castelvecchio. Il rimando alla famiglia Bevilacqua è stato ripreso, più recentemente, da John Garton, che sulla base dei documenti anagrafici noti, peraltro contraddittori, ritiene improbabile che si possa trattare di Isabella Guerrieri che le anagrafi indicherebbero come trentottenne nel 1545, anno da molti indicato come probabile per il ritratto (GARTON 2008, pp. 183-184, a cui si rimanda per una rassegna bibliografica completa del ritratto). Per un'opinione diversa, che ribadisce l'ipotesi di Marinelli, si veda ZAMPERINI 2012a, pp. 229-230.

²⁸ Non sono mancate ipotesi di identificazione dell'effigiata con altre donne della famiglia Canossa, come quella recentemente proposta da Bernard Aikema, secondo cui l'effigiata potrebbe essere identificata con Creusa Costanzi, moglie del già menzionato Girolamo Canossa – anch'egli committente per alcune decorazioni pittoriche dell'edificio – che avrebbe sposato nel 1560 circa (AIKEMA 2014, pp. 33-34); da questa identificazione discenderebbe una cronologia al 1563-1565, che tuttavia appare un po' troppo avanzata rispetto in rapporto allo stile del dipinto.

critica – con le *Storie di Ester* di Castelvechio, evidente in particolar modo nella disposizione delle figurine che popolano i riquadri con le *Storie di Giuseppe*: si veda il confronto tra la scena con *Giuseppe gettato nella cisterna dai fratelli* accanto a quella con la *Punizione degli eunuchi* del museo veronese. A questo modo di organizzare le figure contro lo sfondo si può accostare anche, pur nello scarto dimensionale, la composizione a fregio dei personaggi che si dispiegano sul primo piano dei teleri orizzontali dipinti da Paolo nei primi anni cinquanta, in particolare l'*Unzione di David* di Vienna (su questo aspetto si legga anche il capitolo 5). Anche gli sfondi rovinistici in uno dei tondi dei lati corti del camerino con storie bibliche trovano un parallelo nel telero di Vienna; a un simile gusto per le rovine inserite nel paesaggio rimanda anche la stessa *Punizione degli Eunuchi*, l'unica delle tre telette di Castelvechio ambientata all'aperto, il cui margine sinistro è occupato da una grande rovina che ricorda il dettaglio del paesaggio che chiude la scena dell'*Unzione*.

Appare molto suggestiva l'idea di stendere dei drappi colorati tra i rami degli alberi, come quello arancione nel tondo di uno dei lati corti, o quello rosso nella scena sopracitata delle *Storie di Giuseppe*, che fornisce quasi uno sfondo astratto contro cui si staglia la processione delle figure e che ricorda un analogo espediente intuibile nella tenda, ormai irriconoscibile per la caduta totale del colore, sul lato sinistro della teletta con *Assuero che ordina il trionfo di Mordecai*²⁹. Alle tele di Castelvechio sembrerebbero rimandare anche le fisionomie delle figure e le cromie delle vesti che, pur molto ammalorate, si vedono negli affreschi. Tuttavia quelle del camerino paiono forse rimandare a un momento più «plastico» dell'evoluzione stilistica di Paolo: si confrontino le pose e le corporature di figure come il vecchio con il turbante rosa, l'uomo di spalle alla sua sinistra o il personaggio barbuto appoggiato al bastone accanto alla cisterna con i personaggi, più affinati ed eleganti, delle *Storie di Ester*; lo stesso si può dire per la complessità dei panneggi, più annodati e attorcigliati nelle prime, più distesi e drappeggiati nelle seconde.

L'autografia del camerino con le *Divinità fluviali nel paesaggio*, su cui pure la critica recente si è generalmente trovata d'accordo, si valuta tuttavia con maggior incertezza per via della difficoltà di uno studio diretto degli affreschi, staccati dal soffitto in una data imprecisata e ricoverati in un altro luogo del palazzo, dove non mi è stato possibile vederli. Il disegno pubblicato da Rearick costituisce tuttavia un supporto plausibile per l'attribuzione di questo secondo soffitto allo stesso Veronese, sia che ne costituisca uno studio preparatorio, sia che sia un esercizio autonomo tratto da essi; l'autografia veronesiana del foglio appare infatti difficile da contestare, per via dello stile così come sulla base della

²⁹ Un drappo steso a far da sfondo a una scena simile si vede in un'invenzione di Francesco Salviati per l'*Unzione di David*, segnalatami da Alessandra Pattanaro: la composizione, nota attraverso una copia grafica (Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 5901), presenta numerose analogie con il brano veronesiano con *Giuseppe gettato nella cisterna*, e addirittura riprese quasi puntuali di almeno tre figure, tanto da far ipotizzare una conoscenza del foglio salviatesco da parte di Paolo (PATTANARO 2016).

menzione dei disegni «di mano di Paolo Veronese» nell'inventario della vedova Bevilacqua, uno dei quali è con ogni probabilità da identificare con il foglio in questione³⁰.

Più complesso appare invece il problema della datazione di questi lavori, che ha oscillato dalla metà degli anni quaranta ai primi anni cinquanta. Come ho avuto modo di spiegare, a lungo la critica è stata concorde nell'assegnare agli affreschi una data ancora dentro al quinto decennio, oscillando tra il 1543 associato da Rearick al camerino delle *Divinità fluviali*, prudentemente allargato ad intervallo cronologico più ampio, circa 1545-1549, da altri studiosi³¹.

Tuttavia, malgrado fino alla recente mostra di Verona tutta la critica avesse sostenuto date molto precoci per gli affreschi e per il disegno, molti dei confronti proposti per supportare questa datazione coinvolgevano opere dalla cronologia di per sé piuttosto problematica, di cui ho in parte scritto nei capitoli precedenti; prova ne è che molti di questi confronti sembrano funzionare anche nel caso di uno spostamento in avanti della cronologia del disegno – è il caso, ad esempio, del parallelo – chiamato in causa da Magagnato – con il bozzetto Avanzi.

La stessa ricostruzione di Rearick, che proponeva di vedere nel disegno e negli affreschi la prima opera nota del giovane Veronese, va contestualizzata nella generale operazione di retrodatazione delle opere della giovinezza di Paolo proposta dallo studioso, che ha ricollocato nella seconda metà degli anni quaranta molte opere generalmente ascritte all'inizio del decennio successivo; per cui anche in questo caso molti dei confronti proposti, se riletti alla luce della scansione cronologica che sto ricostruendo per questi anni, potrebbero ugualmente fornire un supporto a una data nei primi anni cinquanta, come quella proposta nell'ambito della mostra di Verona del 2014³².

In questa occasione, la scelta di esporre il disegno accanto al chiaroscuro del Louvre con il *Sant'Antonio tentato* ha evidenziato uno stringente parallelo tra le due prove, che ha imposto di avanzare la cronologia del foglio per palazzo Canossa, e di conseguenza anche quella degli affreschi, all'esordio

³⁰ Va considerata a questo proposito la non perfetta concidenza del soggetto del chiaroscuro con la menzione nell'inventario Bevilacqua, che cita «quattro fiumi con paesi» e sembrerebbe quindi suggerire la presenza di una sola figura di divinità fluviale per ogni foglio. Non mi pare tuttavia che quest'indicazione – di per sé vaga, ma che va in ogni caso segnalata – possa contraddire l'identificazione proposta da Rearick; tanto più che la descrizione dei disegni riportata dal conte Moscardo quando questi si trovavano nella sua raccolta non sembra escludere la presenza di più di una figura a rappresentare ciascun fiume, menzionando anche il dettaglio dei vasi (si veda la nota 22).

³¹ ROSAND 2012, p. 33.

³² Prima dell'esposizione del disegno alla mostra, l'unica ipotesi per una datazione più avanzata era stata suggerita da Lorenzo Finocchi Ghersi, che ha provato a collocare gli affreschi dei due camerini alla metà del settimo decennio per via del carattere idealizzato dei paesaggi, a suo giudizio sintomo di una maturità raggiunta da Paolo solo dopo Maser (FINOCCHI GHERSI 2007, pp. 38-44). Secondo lo studioso, i paesaggi di palazzo Canossa troverebbero un riflesso nella problematica tela con *Mosè e il roveto ardente* (Firenze, Galleria di Palazzo Pitti, inv. 379: olio su tela, 141 x 226 cm): il dipinto era stato reso noto da Terisio Pignatti nel 1976 con una proposta di datazione dentro gli anni ottanta, accolta da Sergio Marinelli in occasione della mostra di Verona del 1988, a cui esso era esposto (MARINELLI in *Veronese e Verona* 1988, pp. 254-256, n. 23); questa cronologia è poi corretta da Pignatti, preferendone una nei primi anni sessanta (PIGNATTI, PEDROCCO 1955, I, pp. 248-249, n. 147). Un confronto con il paesaggio del *Mosè* era stato peraltro proposto anche dallo stesso Rearick, utilizzandolo però per anticipare nella seconda metà degli anni quaranta la data della tela, che veniva a collocarsi – nella ricostruzione dello studioso – tra le primissime opere del pittore (REARICK 1988a, pp. 30-31, n. 3).

del sesto decennio; a sostegno di questa ipotesi Bernard Aikema ha tentato anche un confronto tra il *Ratto di Ganimede* – da lui interpretato come *Giove con l'aquila* – dell'ovale al centro del camerino delle *Divinità fluviali* con le figure scorciate sullo sfondo del cielo della Soranza³³. Un spostamento in questo senso della datazione dei camerini non sembrerebbe contraddetto dai dati documentari indiretti, che testimoniano la presenza di decoratori nel palazzo nel 1550 e poi ancora nel 1555, segno che il cantiere era in quegli anni ancora in atto³⁴.

Ipotizzare un simile avanzamento cronologico proietterebbe gli affreschi e il chiaroscuro con le *Divinità fluviali nel paesaggio* dentro a quello snodo della giovinezza di Paolo che sto ho messo a fuoco in questi capitoli, aggiungendo un tassello importante a tale momento, decisivo per la definizione del suo stile. A me pare che questa cronologia sia in effetti la più verosimile per il disegno, tanto più che – pur prendendo l'informazione con le dovute cautele – è in questo momento, e non negli anni quaranta, che Ridolfi menziona la frequentazione del palazzo Canossa da parte di Paolo. Questa datazione al 1551-1552 circa, che ha trovato nell'accostamento con il *Sant'Antonio* il suo sostegno più solido, può essere supportata avanzando qualche altra considerazione stilistica, sulla base del confronto con altre prove risalenti a questo periodo.

Un parallelo su cui non è stata posta molta attenzione, e che invece ritengo molto convincente, è quello con la divinità fluviale dipinta contro la roccia al di sotto delle due figure femminili nella già menzionata tela ottagonale con l'*Allegoria delle Arti*, oggi ai Musei Vaticani: la posa rannicchiata della figura, seppur vista da una diversa prospettiva, ricorda infatti da vicino la figura di destra del chiaroscuro per palazzo Canossa; è simile anche il modo di enfatizzare le muscolature, analogamente scolpite nella più asciutta figura della tela romana e nelle divinità del foglio – più possenti ma non ancora ipertrofiche come saranno in prove a poco successive. Come ho spiegato nel capitolo precedente, l'ottagono fa parte di un gruppo di tre tele allegoriche identificate da alcuni studiosi con le pitture perdute di una saletta di palazzo Porto a Vicenza, ascritte a Veronese dalle fonti: a prescindere da questo legame – in verità piuttosto discutibile – la datazione delle tre tele è stata unanimemente riferita dalla critica recente al 1551, basandosi sugli innegabili paralleli stilistici con opere riferibili allo stesso anno, come gli affreschi della Soranza o la *Conversione della Maddalena* di Londra.

Un altro confronto che si può proporre per le due figure del foglio – e che rende conto dell'aspetto già un poco più michelangiolesco rispetto alla divinità fluviale dell'*Allegoria delle Arti* – è quello con l'*Allegoria con l'astrolabio piano* del Los Angeles County Museum of Art: anche qui appare molto simile la

³³ AIKEMA 2014, p. 28. Alessandra Pattanaro ha giustamente proposto di vedere nel *Ratto di Ganimede* una libera ripresa della celebre invenzione michelangiolesca per Tommaso dei Cavalieri: una ripresa che si può immaginare anche in uno degli affreschi staccati della Soranza, oggi perduto ma menzionato negli elenchi dei frammenti staccati da Filippo Balbi e poi giunti sul mercato inglese (PATTANARO 2016).

³⁴ In due atti stipulati nel palazzo in queste date è attestata la presenza, come testimoni, di un «Francesco Lapidica» nel 1550 e di un «paulo lapidica de insulo inferiori» – che dovrebbe essere il cugno di Sanmicheli – nel 1555 (*ivi*; per il regesto dei documenti della famiglia Canossa si veda CASELLI 1980).

resa delle muscolature e dei volti barbuti delle figure, così com'è analogo il modo di costruire la posa dei personaggi partendo da un oggetto attorno a cui si sviluppa il movimento della figura: l'astrolabio del sapiente di Los Angeles, il ramo il timone e il vaso nelle divinità fluviali del chiaroscuro. Il problema di questo dipinto, e del suo *pendant* nello stesso museo, è stato di recente riesaminato dalla critica in occasione del ritrovamento di due tele che con ogni probabilità erano parte della stessa serie: una vicenda in cui sono stata coinvolta, insieme a Vittoria Romani, e che mi ha permesso di soffermarmi sul problema dei dipinti³⁵. In occasione di questi studi è stato proposto di anticipare la cronologia – generalmente collocata dopo la metà del sesto decennio – ai primi anni cinquanta, e in particolare intorno al 1552, in parallelo con esperienze come quelle dei teleri orizzontali con l'*Unzione di David* e la *Presentazione di Gesù al Tempio*, e del *Sant'Antonio tentato* di Caen – forse appena posteriore. Una simile proposta, con la quale concordo pienamente³⁶, supporta ulteriormente l'avanzamento del disegno delle *Divinità fluviali*, in cui peraltro è anche un'eco dei teleri stessi nel vaso con il mascherone abbracciato dalla figura di destra, che echeggia quello alle spalle di David nell'*Unzione*, o quello su cui appoggia il piede la figura che regge il libro nella *Presentazione*.

Anche sul fronte della grafica i confronti che meglio funzionano per il foglio in esame sono da ricercarsi in questo momento: è da confermare lo stringente parallelo, già evidenziato, con il *Sant'Antonio tentato* del Louvre, complice anche il soggetto del disegno che mescola figure e paesaggio – seppure con un diverso bilanciamento – e l'analogo trattamento delle anatomie e dei dettagli naturali, così come la resa delle lumeggiature a biacca, che appare molto simile nelle due prove grafiche. Ma si possono proporre confronti, a mio parere altrettanto validi, anche con la *Cena in Emmaus* di Chatsworth (cat. 10) – si vedano, oltre alle fisionomie michelangiottesche delle figure, anche gli alberi sullo sfondo, o la vegetazione sul primo piano – o con i due santi ai lati della *Madonna in gloria* del Louvre (cat. 14)³⁷.

Ciò che accomuna tutte queste prove è prima di tutto l'influsso michelangiottesco che le caratterizza: un problema che viene avanti nella biografia di Paolo a partire dall'apertura del sesto decennio, e che era peraltro uno degli aspetti maggiormente sottolineati da Rearick per le figure del chiaroscuro per palazzo Canossa – una delle quali andrebbe addirittura interpretata come una ripresa, nella posa, del *Mosè* per la tomba di Giulio II. In questa lettura le due divinità fluviali sarebbero da intendere come il primo passo di un percorso che conduce fino alle pitture del soffitto delle Udienze in Palazzo Ducale. Per far da tramite in questi influssi, davvero precoci se collocati al 1545, Rearick aveva chiamato in causa le figure, genericamente michelangiottesche, delle divinità fluviali dipinte da Francesco Salviati a palazzo Grimani pochi anni prima; ma sembra più probabile ricollocarle entro quell'interesse per

³⁵ Per un più completo quadro del problema si veda il catalogo della mostra tenutasi al Palladio Museum di Vicenza nel 2014, in cui le quattro tele sono state riunite: *Quattro Veronesi* 2014.

³⁶ Si veda il mio intervento sulle *Allegorie* nel catalogo della mostra sopracitata: CROSERIA 2014, p. 72.

³⁷ Per un'analisi dettagliata di tutti questi confronti si veda la scheda del disegno in esame.

Michelangelo che caratterizza un momento successivo dell'attività veronesiana, già dentro agli esordi del sesto decennio, che meglio sembra spiegare gli aspetti analizzati dallo studioso stesso.

Sebbene non sempre la critica ne abbia rilevato tutta l'importanza, l'influsso del Buonarroti si è rivelato cruciale per l'evoluzione dello stile di Veronese a partire dall'inizio degli anni cinquanta; come evidenziato da Vittoria Romani, già nella decorazione della Soranza è infatti visibile una suggestione dell'arte michelangiotesca – di un Michelangelo che è ancora quello del soffitto sistino e delle pareti della Sacrestia Medicea – i cui riflessi si vedono soprattutto nella costruzione delle figure in rapporto con l'architettura come, ad esempio, nell'affresco della *Temperanza*. A questa prima fase ne succede una seconda che dovrebbe collocarsi all'altezza del 1552, e che discende piuttosto dalla parete del *Giudizio*, di cui è ripresa la densità compositiva, il senso dello spazio compresso e affollato, l'enfasi anatomica o dettagli come le figure viste di spalle e gli scorci insistiti delle teste: questa fase si apre con i teleri orizzontali di Dresda e di Vienna e culmina nella pala con il *Sant'Antonio tentato*, in cui – complice anche l'ascendente di un gigantismo alla Giulio Romano – le suggestioni di Michelangelo si fanno ancora più evidenti. Un bilancio di questo momento, ormai metabolizzato e fatto proprio, sarà compiuto da Paolo di lì a poco nella sala delle Udienze, in cui l'influsso del *Giudizio* appare ancora cruciale, ma viene come disciplinato da Paolo, stemperando gli eccessi e combinandoli con un senso della luce e con le trasparenze cromatiche che aprono già ai successivi risultati di San Sebastiano e poi di Maser. Non va peraltro dimenticato che, a ribadire la forza di questo modello nel cantiere di Palazzo Ducale, dovette certo contribuire anche il culto religioso che di Michelangelo ebbe il Ponchino, compagno di Paolo e Zelotti nell'impresa, che si diceva allievo del Buonarroti, e che aderì alla stessa rielaborazione retorica di Michelangelo in cui era impegnato, negli stessi anni, anche il veneziano Battista Franco³⁸.

Un riflesso di questa fascinazione di Paolo per il *Giudizio* si rintraccia forse, ancora nel 1573, nelle ben note risposte del pittore all'interrogatorio del Sant'Uffizio a proposito della *Cena* per il refettorio dei Santi Giovanni e Paolo, in cui il pittore antepone alle condanne morali le ragioni dell'arte, portando proprio l'esempio dell'affresco michelangiotesco³⁹.

Il Sant'Antonio tentato per Mantova

Pare particolarmente importante sottolineare questo aspetto di michelangiologismo per la tela con il *Sant'Antonio tentato* di Caen, soprattutto per ridimensionare l'idea – ancora oggi predominante nella

³⁸ Per il problema di Ponchino e dei soffitti di Palazzo Ducale si rimanda al capitolo 9.

³⁹ Nel rispondere alle domande sulle «pitture diverse e piene di scurrilità» in cui rientrerebbe anche la *Cena*, Paolo ribadisce che ha «l'obbligo di seguir quel che hanno fatto i miei maggiori», menzionando proprio ciò che ha dipinto «Michel Agnolo in Roma drento la Cappella Pontifical. Vi è depento il nostro signor Gesù Cristo, la sua madre e san Zuane, san Piero, e la corte celeste, le quali tutte sono fatte nude, dalla Vergine Maria in poi, con atti diversi, con poca reverenza» (per il processo a Paolo si veda, da ultimo, MASSIMI 2011).

letteratura veronesiana – che essa vada letta unicamente come risposta alle prove mantovane di Giulio che, per quanto importanti, non bastano a spiegare gli aspetti più impressionanti di questo dipinto⁴⁰.

Certo può essere stata l'osservazione dell'opera di Giulio Romano a fare da detonatore per questa esplosione di michelangiolismo nella pala, il cui aspetto disorientante è stato interpretato da Roger Rearick come una risposta all'ambiente architettonico «strange and distressing» del duomo⁴¹. Tuttavia l'esempio del *Giudizio* sembra un riferimento assai più convincente per spiegare la monumentalità delle figure e la compressione claustrofobica dello spazio nel dipinto, in cui «il nodo di membra e di mani che franano in primo piano evoca riflessioni condotte sui groppi di nudi fluttuanti nella parete sistina e su quella spazialità esplosa i cui esiti più chiaramente si leggono poco dopo nel *Giove che fulmina i vizi di Palazzo Ducale*»⁴².

Anche i riferimenti all'arte emiliana, e a Parmigianino in particolare – che sono importanti per tutta l'attività giovanile di Paolo – sono qui enfatizzati alla luce di queste suggestioni, soprattutto a proposito della figura della tentatrice⁴³: quasi che Paolo abbia voluto caricare alla massima potenza tutti gli spunti maturati fino a quel momento, restituendoli in questo quadro affascinante e difficile, che appare davvero come l'apice dello sperimentalismo del giovane pittore.

Non mi soffermerò oltre sulla pala, su cui moltissimo è stato scritto; quel che più mi importa considerare qui è il rapporto di questo dipinto con il disegno dello stesso soggetto conservato al Louvre, sia in termini di stile che in termini di cronologia; in particolare provando a capire quale dei due è stato eseguito per primo e che tipo di evoluzione si può leggere nel passaggio dall'uno all'altro.

La data del dipinto si può ricavare, con qualche approssimazione, da un documento pubblicato da Pietro Caliarì nel 1888⁴⁴. La storia è nota: l'11 marzo del 1553 il giovane Paolo, che si firma «spezapreda», compare insieme ad altri tre pittori veronesi – i più anziani Domenico Brusasorzi e Battista del Moro e l'amico quasi coetaneo Paolo Farinati (1524-1606) – tra i firmatari di una lettera a Ercole Gonzaga in cui si sollecita il ritiro e il pagamento delle tele commissionate dal cardinale per quattro altari del Duomo di Mantova, e che giacciono ancora, concluse ormai da tempo, a Verona⁴⁵; due

⁴⁰ Per gli studi recenti sulla pala si vedano ROMANI 2014, p. 18; SALOMON 2014, p. 58-61; BROWN in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 62-63, n. 1.13.

⁴¹ « The cathedral of Mantua is a strange and distressing interior, archeological in its five aisles, classical in its massive accumulation of Corinthian columns and barrel vaults, and darkly solemn in its distant illumination. Paolo clearly has gauged his pictorial ensemble to this setting» (REARICK 1988, p. 47, n. 16).

⁴² ROMANI 2014, pp. 18-19.

⁴³ Secondo COCKE (1971, p. 730) Paolo avrebbe ripreso da Parmigianino anche la figura scorciata del santo, che sarebbe un'eco della *Visione di San Gerolamo* della National Gallery di Londra (inv. n. NG33).

⁴⁴ CALIARI 1888, pp. 16-17, nota 3.

⁴⁵ Questo il testo della lettera: «Essendo già finito l'ano che l'ancone che ci furono date a dipingere per nome de V.S.R.ma et Ill.ma sono finite et no essendo mai comparso alcuno per levarle, né manco per dirci quello che ne habbiamo a fare, cosa che ci rende grandiss.o sospetto che quella habbi havuta mala relatione della sercità nra, et maggiormete che mentre si facevano dette ancone no era mai settimana che no venissero o messi o lettere solecitandoci per parte sua. Onde preghiamo

mesi dopo le tele saranno finalmente prelevate e portate a Mantova, e i compensi saranno saldati ai pittori⁴⁶.

La commissione delle pale d'altare agli artisti veronesi costituiva l'ultima fase di quel rinnovamento del duomo, avviato da Ercole Gonzaga dopo l'incendio del 1545, affidandone il progetto a Giulio Romano; a seguire i lavori era, dopo la morte di Giulio avvenuta l'anno successivo, il suo allievo Giovanni Battista Bertani, nominato prefetto alle fabbriche ducali, a cui si deve probabilmente la scelta dei quattro pittori veronesi per completare la decorazione degli altari.

Una testimonianza su questa decorazione è fornita da Giorgio Vasari, che menziona i nove artisti coinvolti (oltre ai veronesi: Ippolito Costa, Girolamo Mazzola Bedoli, Giulio Campi e Fermo Ghisoni, autore di due tele), e i temi delle pale dipinte da ciascuno di loro, tre delle quali sarebbero state eseguite su disegno del Bertani stesso: Vasari tuttavia non indica una data, né descrive le circostanze precise della commissione⁴⁷.

Gli unici dati documentari che possano fornire una qualche indicazione in questo senso si riferiscono a un pagamento ottenuto il 30 novembre 1552 da Fermo Ghisoni⁴⁸, e alla lettera sopraccitata dei pittori veronesi al cardinale Ercole: in quest'ultima i quattro firmatari del sollecito fanno presente che «Essendo già finito l'anno che l'ancone che ci furono date a dipingere [...] sono finite». Questa indicazione, non del tutto limpida, sembra suggerire che le tele siano state ultimate entro il 1552; ma potrebbe anche indicare, sebbene sembri meno probabile, che alla data del sollecito esse fossero concluse da oltre un anno. In ogni caso sembra essere intercorso un certo intervallo di tempo tra la data

V.S.R.ma et Ill.ma per levarci questo sospetto, com'anche per levar le nre fatiche fuor di qualche pericolo in che le potrebbon facilmente incorrere stando per il più alla descrttione de Garzoni, che quella voglia ordinar che le siano mandate a tuor acciò che levate di tal pericolo ancor noi possiamo valersi di quelli puochi danari che ci avanzano et cu questo tutti insieme dun volere si offeriamo a servitij de V.S.R.ma et Ill.ma alla quale humilmente basciandole le mani si racc.mo» (il documento è ripubblicato in PIGNATTI, PEDROCCO 1995, p. 553, doc. 5).

⁴⁶ Il 24 maggio 1553 un documento, pubblicato in WOJNO KIEFER 1987, p. 40, nn. 3-4, attesta il ritiro delle tele e l'ultimo pagamento ai pittori.

⁴⁷ Vasari scrive delle pale per il duomo di Mantova e di Giovanni Battista Bertani insieme ad altri artisti mantovani nella vita di Garofalo e Girolamo da Carpi: «Il medesimo [Bertani], nella chiesa di San Piero, Duomo di Mantoa, che fu opera et architettura di detto Giulio Romano, perché rinovandolo gli diede forma nuova e moderna, ha fatto fare una tavola per ciascuna capella di mano di diversi pittori; e due n'ha fatte fare con suo disegno al detto Fermo Guisoni, cioè una a Santa Lucia, dentrovi la detta Santa con due putti, et un'altra a San Giovanni Evangelista. Un'altra simile ne fece fare a Ippolito Costa mantoano, nella quale è Sant'Agata con le mani legate et in mezzo a due soldati che le tagliano e lievano le mammelle. Battista d'Agnolo del Moro veronese fece, come s'è detto, nel medesimo Duomo la tavola che è all'altare di Santa Maria Maddalena; e Ieronimo parmigiano quella di Santa Tecla. A Paulo Farinato veronese fece fare quella di San Martino, et al detto Domenico Brusasorzi quella di Santa Margherita. Giulio Campo cremonese fece quella di San Ieronimo; et una, che fu la migliore dell'altre, comeché tutte siano bellissime, nella quale è Santo Antonio abbate battuto dal Demonio in vece di femina che lo tenta, è di mano di Paulo Veronese» (VASARI 1568, v, p. 423). Che la commissione si debba a Ercole Gonzaga si legge invece nel profilo di Brusasorzi inserito nella vita di Sanmicheli: *ivi*, p. 376. Per la vicenda delle pale si veda PERETTI 1998.

⁴⁸ WOJNO KIEFER 1987, p. 39, n. 2.

del sollecito e la commissione delle pale, da collocare intorno alla metà del 1552 se non, forse, anche prima⁴⁹.

Una lettera scritta dal cardinale Ercole al Bertani nell'aprile del 1551, in cui il prefetto è invitato a ridurre le spese per terminare i lavori nella cattedrale, sembrerebbe fornire un'indicazione, seppure indiretta, per la commissione: la chiamata dei quattro pittori veronesi – al tempo poco conosciuti e quindi meno onerosi – sembrerebbe dipendere proprio da queste restrizioni economiche imposte a Bertani, e si potrebbe quindi pensare che la scelta sia ricaduta su di essi proprio a seguito della lettera, quindi forse già nella seconda parte dell'anno 1551.

La data della commissione è un problema rilevante anche in relazione al disegno del Louvre collegato alla pala che, se inteso come studio preparatorio, si potrebbe forse collocare ancora dentro al 1551 o, più probabilmente, all'esordio dell'anno successivo: una cronologia che ben si combinerebbe con lo stile del foglio, in cui già si vede quell'aspetto michelangiolesco che caratterizza la pala, ma esso vi appare tuttavia meno esasperato, mediato da esperienze emiliane e parmigianinesche, evidenti nella grazia delle figure che ne smorza l'enfasi muscolare, negli scorci più attenuati e ricondotti sul piano e nei trapassi chiaroscurali meno drammatici.

La funzione del disegno è tuttavia argomento dibattuto tra gli studiosi, soprattutto per via della sostanziale differenza iconografica tra le due prove, che costituiscono due versioni molto distanti dello stesso soggetto. Come ho chiarito in dettaglio nella scheda del disegno, se parte della critica ha visto in esso un modello presentato dal pittore ai committenti – che avrebbero poi chiesto a Paolo di cambiarlo per via dell'accesa sensualità che scorre nell'invenzione tracciata nel disegno – secondo altri studiosi un percorso in questo senso appare improbabile, considerato il carattere ben più sconvolgente della tela rispetto alla versione grafica; in questo caso il foglio sarebbe quindi da interpretare come un esercizio sullo stesso tema, condotto autonomamente dal pittore, forse in un momento successivo alla conclusione della tela⁵⁰.

Va considerata inoltre, nell'ambito del problema, l'esistenza di un foglio di Paolo Farinati, compagno di Veronese nell'impresa mantovana, che analogamente si riferisce alla pala con *San Martino e il povero* da lui dipinta per il Duomo ma presentando una versione completamente diversa del soggetto⁵¹.

⁴⁹ Una data al 1551, o addirittura all'anno precedente, per la commissione delle tele mantovane è stata proposta da Geraldine Wojno Kiefer basandosi sulla presenza, in un affresco dipinto da Brusasorzi a Trento e datato 1551, di una ripresa puntuale degli affreschi della sala di Troia dipinti da Giulio Romano nel palazzo Ducale di Mantova, che sarebbe da leggere come una testimonianza dell'aggiornamento compiuto dal pittore veronese in vista della commissione per una pala (WOJNO KIEFER 1987, p. 34).

⁵⁰ A questo proposito vale la pena ricordare l'interessante menzione settecentesca, segnalata da Hélène Sueur (in *Le Dessin* 1993, p. 122), in cui è riportata l'esistenza di due diverse versioni veronesiane del medesimo tema: «à Mantoue, il peignit deux différentes tentations de saint Antoine Abbé» (DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, I, pp. 180-181).

⁵¹ Mantova, Duomo: olio su tela, 200 x 151. Per la pala si rimanda a BALDISSIN MOLLI 1984, pp. 34-35 e a MARINELLI in *Veronese e Verona* 1988, pp. 344-345. Per il disegno (citato nel capitolo 6, nota 39) si veda, da ultimo, SUEUR in *Le dessin* 1993, pp. 76-78, n. 21. Gli elementi di forte ascendenza michelangiolesca nel disegno di Farinati, come già in quello di Veronese,

Nel disegno di Farinati si vede una raffigurazione dell'immenso cavallo e del San Martino visti da tergo che si stagliano quasi minacciosi sul mendicante coi «lineamenti di un satiro classico e una complicata posa manieristica», che viene poi radicalmente modificata nella redazione finale della tela, costruita concentrando l'attenzione sulla relazione tra il santo e il povero, e relegando il cavallo – questa volta visto frontalmente – sullo sfondo.

Analogamente alla tela di Veronese, seppure con esiti differenti, anche in quest'ultima la composizione è riorganizzata con evidenza lungo due diagonali che si incrociano, sottolineate dal braccio destro delle due figure; allo stesso modo l'enfasi muscolare che si vede nella figura del demone nel quadro del Caliari è qui ripresa nel monumentale corpo del mendicante inginocchiato a terra. Anche da un punto di vista iconografico, l'aria profana ed elegante che circola nei due fogli appare similmente ridisciplinata nelle tele, ridando enfasi alle figure dei protagonisti e accentuando la drammaticità nel racconto dei tormenti subiti dal Sant'Antonio e la solennità dell'azione caritatevole del San Martino.

A me sembra che la variazione delle due composizioni in una direzione così simile, così come l'esistenza stessa dei due chiaroscuri di dimensioni poco differenti e similmente legati alle redazioni finali delle pale, possa suggerire di leggere i due disegni come un primo pensiero elaborato dai pittori sui soggetti a loro affidati dai committenti e a loro presentati per ottenerne l'approvazione prima di cominciare a dipingere le pale. Mi pare infatti più che probabile che ai pittori veronesi, e soprattutto ai due più giovani della compagnia, fosse richiesto di presentare un modello prima di cominciare a dipingere: a maggior ragione in un caso come quello del Duomo di Mantova, interamente ripensato da Giulio Romano in una coerenza progettuale la cui regia era rigidamente tenuta dal Bertani, che di Giulio si considerava l'erede. Il più accentuato romanismo che compare nelle tele rispetto ai due disegni, si potrebbe leggere proprio in questo senso, e cioè come un adeguamento al contesto architettonico del duomo; ed è forse proprio con un intervento del Bertani che si potrebbe spiegare anche la variazione in termini iconografici – ma prima ancora compositivi – delle due tele di Veronese e Farinati rispetto ai disegni, le cui invenzioni potrebbero essere state modificate dai due artisti proprio seguendo le indicazioni dell'architetto, incaricato dal cardinale Ercole di sovrintendere alla commissione.

Il fatto, noto da Vasari, che Bertani avesse fornito i disegni per almeno due delle altre pale⁵² sembrerebbe avvalorare un'ipotesi in questo senso; la quasi totale eliminazione nelle tele degli sfondi tracciati nei due disegni dei giovani veronesi – il paesaggio in quello del Caliari, le architetture in quello di Farinati – potrebbe spiegarsi come un adeguamento alla concezione del Bertani, evidente nelle tele sopracitate che si devono alle sue invenzioni.

sono stati messi in relazione con le coeve prove di Taddeo Zuccaro da Vittoria Romani nell'ambito dei suoi studi sul michelangiolismo padano all'altezza del 1550 (ROMANI 1997, pp. 75-76); per questo problema si veda anche il capitolo 6. Esiste anche un disegno preparatorio per la pala con *Santa Tecla* di Girolamo Mazzola Bedoli (TELLINI PERINA 1974).

⁵² Vasari menzionava quelle di Fermo Ghisoni, ma è forse del Bertani anche l'idea di quella di Ippolito Costa, su cui il passo è tuttavia un poco più ambiguo (si veda la nota 47).

In una simile interpretazione il disegno veronesiano del Louvre andrebbe quindi collocato prima della pala, in un momento che è forse ancora dentro il 1551 e che, sul fronte della grafica, sembrerebbe stare tra il foglio con la *Cena in Emmaus* di Chatsworth, in cui si sente il riverbero degli spunti emiliani ancora evidenti nel foglio del Louvre, e le prove per il progetto della pala con San Giorgio – in particolare la *Madonna in gloria* – in cui gli accenti michelangioteschi visibili nel *Sant'Antonio* emergono in maniera ancora più spiccata, rimandando già agli esiti della pala di Caen.

9. DA PALAZZO DUCALE A MASER
(CON UN INTERMEZZO SUL VIAGGIO DI PAOLO A ROMA)

L'esito delle sperimentazioni michelangiottesche appena descritte è stato più volte individuato dalla critica nella decorazione dei soffitti delle tre sale del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale, prima importante commissione pubblica realizzata a Venezia da Paolo insieme a Battista Zelotti e al più anziano Giovanni Battista Ponchino (c. 1500-1570), un pittore originario di Castelfranco che vantava una lunga permanenza a Roma negli anni quaranta, a cui i due pittori dovettero, secondo le fonti, il coinvolgimento nell'impresa¹.

L'inizio del cantiere si colloca entro le primavere del 1553, data che si evince dallo stemma del doge Francesco Donato – morto nel maggio di quell'anno – visibile sulla struttura lignea che incornicia le tele del primo soffitto realizzato dall'*équipe*, quello delle Udienze. A questa decorazione, suddivisa tra i tre pittori e con ogni probabilità conclusa entro quell'anno, seguono i lavori per la sala della Bussola, anticamera della precedente, il cui soffitto è generalmente attribuito dalla critica al solo Paolo; il caminetto di questa sala porta le insegne di Marcantonio Trevisan – doge dal 1553 al 1554 – da cui si ricava una data prossima a quella della precedente. Il terzo ambiente a essere decorato, nuovamente con la collaborazione di tutti e tre i pittori, è la sala dei Tre Capi, in cui compare, sempre sul camino, lo stesso stemma del doge Trevisan e che quindi si suppone conclusa entro il 1554 – data supportata anche da alcuni documenti dello stesso anno relativi all'applicazione di cuoi dorati e di tappeti alle pareti: tuttavia la somiglianza stilistica dei riquadri di mano di Veronese con le decorazioni eseguite dal pittore per i soffitti della Libreria Marciana e di San Sebastiano, risalenti agli anni 1556-1557, ha fatto talvolta supporre una datazione un poco più tarda².

Si deve in ogni caso supporre che la decorazione delle tre sale fosse conclusa entro il 1556, data confermata dalla testimonianza di Francesco Sansovino che, nelle *Cose belle e notabili che sono in Venetia*, pubblicato in quell'anno con la pseudonimo di Anselmo Guisconi, menziona

¹ Per un'analisi dei soffitti delle sale del Consiglio dei Dieci si veda SCHULZ 1968, pp. 97-101, nn. 35-37; per la discussione sull'interpretazione del programma iconografico si rimanda, nella letteratura recente, a ROSAND 2012, pp. 72-76 e ZAMPERINI 2013, pp. 51-66.

² Per questa ipotesi: SCHULZ 1968, pp. 100-101, n. 37.

per la prima volta i soffitti³. La prima descrizione dettagliata dell'impresa nelle fonti si legge in Vasari, che si sofferma in particolare sulla prima sala, quella delle Udienze, accennando appena alla sala della Bussola e tralasciando la sala dei Tre Capi:

«Essendo ne' medesimi tempi in Vinezia un pittore chiamato Brazacco, creato di casa Grimani, il quale era stato in Roma molti anni, gli fu per favori dato a dipignere il palco della sala maggiore de' Cavi de' Dieci. Ma conoscendo costui non poter far da sé et avere bisogno d'aiuto, prese per compagni Paulo da Verona e Battista Farinato, compartendo fra sé e loro 9 quadri di pitture a olio che andavano in quel luogo: cioè 4 ovati ne' canti, 4 quadri bislungi, et un ovato maggiore nel mezzo; e questo, con tre de' quadri, dato a Paulo Veronese, il quale vi fece un Giove che fulmina i Vizii et altre figure. Prese per sé due degl'altri ovati minori con un quadro, e due ne diede a Battista. In uno è Nettunno dio del mare; e ne gl'altri, 2 figure per ciascuno, dimostranti la grandezza e stato pacifico e queto di Vinezia. Et ancora che tutti e tre costoro si portassono bene, meglio di tutti si portò Paulo Veronese, onde meritò che da que' signori gli fusse poi allogato l'altro palco ch'è a canto a detta sala; dove fece a olio, insieme con Battista Farinato, un S. Marco in aria sostenuto da certi Angeli, da basso una Vinezia in mezzo alla Fede, Speranza e Carità: la quale opera, ancorché fusse bella, non fu in bontà pari alla prima»⁴.

Stando a Vasari quindi la commissione era stata affidata dal Consiglio proprio a Ponchino, di cui si intuisce, dalla testimonianza dell'aretino, un ruolo di impresario più che di collaboratore alla pari con i due giovani Paolo e Battista – che Vasari chiama per errore «Farinato», ma che è in realtà Zelotti; la notizia è confermata anche in Ridolfi che menziona «un Mosignor Bazzacco molto amico di Paolo, che haveva l'incombenza dell'opera tutta»⁵.

Secondo Vasari il pittore aveva ottenuto la commissione per via di alcuni non meglio precisati «favori», che vanno probabilmente ricollegati alla fitta rete di contatti che Ponchino intratteneva con il patriziato filoromano, allora il partito dominante a Venezia: oltre ai Grimani, famiglia di cui egli era, sempre a detta di Vasari, un «creato», il pittore fu in rapporto con il cardinal Francesco Cornaro, con il quale si recò a Roma nel decennio precedente, e con i Barbaro: nella *Venetia città nobilissima* del 1581, Francesco Sansovino indica proprio Daniele Barbaro come l'ideatore del programma iconografico delle sale, un dato che ben si combina

³ «Nelle Stanze del Cons. illustr. de Sig. X è il soffittato di Paulo et compagni Veronesi: opera veramente di disegno et gentile» (GUISCONI 1556, f. 4V).

⁴ VASARI 1568, V, pp. 472-473.

⁵ RIDOLFI 1648, I, p. 311.

con i futuri rapporti di committenza che lo legarono a Veronese e con i suoi contatti con Ponchino, documentati fin dai tardi anni quaranta⁶.

La prima decorazione a essere completata è, come già accennato, quella della sala delle Udienze, del cui soffitto Ridolfi assegna a Paolo quattro tele: l'ovale centrale con *Giove che fulmina i Vizi* – oggi al Louvre e sostituito *in loco* da una copia; l'ovale con *La Giovinezza e la Vecchiaia* e le due tele rettangolari con *Giunone che versa i suoi doni su Venezia* e *La Giustizia vittoriosa che spezza i ceppi*; la critica ha unanimemente confermato l'autografia delle prime tre, mentre più discussa è l'attribuzione dell'ultima tela, ritenuta da alcuni – a partire dal Boschini – opera di Zelotti; altrettanto discussa è l'attribuzione dei sedici monocromi con figure allegoriche maschili e femminili⁷.

Nelle tele veronesiane si vede il punto d'arrivo di quella riflessione su Michelangelo avviata dal pittore già all'inizio del decennio, e che era culminata nella tela dipinta per il duomo di Mantova, i cui eccessi sono in parte ricomposti nell'ovale con il *Giove che fulmina i vizi* della sala dell'Udienze, un saggio di michelangiologismo che echeggia il dinamismo vorticoso dei nudi del *Giudizio*, stemperandone tuttavia la violenza attraverso l'elegante disegno – si ricordi il commento del Guisconi, che descriveva il soffitto come «veramente di disegno et gentile» – e una materia pittorica preziosa che si discosta dal più cupo *Sant'Antonio* anticipando già le armonie luminose che emergeranno nel momento più classicista di Maser. Allo stesso modo l'allegoria maschile dell'ovale laterale con *La Giovinezza e la Vecchiaia* rappresenta una risposta alle monumentali figure dipinte da Michelangelo sul soffitto della Sistina, un'eco che è più volte stata ribadita dalla critica⁸.

Questo michelangiologismo già si stempera un poco nella successiva sala della Bussola, le cui tele erano divise da Vasari tra Paolo e Zelotti, ma in cui la critica ha generalmente individuato la sola mano di Paolo⁹; nel riquadro centrale, in cui è raffigurato *San Marco che incorona le Virtù teologali*¹⁰, l'enfasi plastica e dinamica delle figure è sostituita da una grazia compositiva e da un decorativismo particolarmente evidente nell'elegante intreccio delle vesti e delle braccia delle figure con le teste voltate verso il cielo; l'ardita costruzione del sotto in su delle Virtù ha perso

⁶ SANSOVINO 1581, f. 123v.

⁷ Per la suddivisione delle mani nel soffitto delle Udienze si veda SCHULZ 1968, pp. 97-99, n. 35 e da ultimo, BRUGNOLO MELONCELLI 1992, pp. 14-15, 86-88, nn. 2-3 e PIGNATTI, PEDROCCO 1995, I, pp. 63-64, n. 34.

⁸ Si veda, ad esempio BRIZIO 1926, p. 222; per un riepilogo della fortuna critica delle tele veronesiane si rimanda a PIGNATTI, PEDROCCO 1995, I, pp. 63-64, n. 34.

⁹ *Ibidem*, n. 35.

¹⁰ Anche questa tela, come il *Giove che fulmina i Vizi*, è stata portata a Parigi nel 1797 dalle truppe francesi, e si trova oggi al Louvre (inv. 147 e 148).

la drammaticità degli scorci michelangioteschi, e rimanda piuttosto alla rielaborazione che della «terribilità» del Buonarroti offrirono pittori quali il Primaticcio e altri michelangioteschi padani su cui restano un punto di riferimento – anche in rapporto a queste prove veronesiane – le osservazioni proposte nei suoi studi da Vittoria Romani¹¹.

Per questa tela conosciamo un disegno preparatorio a matita (cat. 16), l'unico relativo all'impresa dei soffitti dei Dieci, in cui è studiata la figura di una delle Virtù teologali, la seconda a partire da sinistra. Il foglio, un tempo parte della collezione Sagredo¹², è un ritrovamento recente: alla sua comparsa sul mercato nel 1993, esso è stato collegato ai soffitti di Palazzo Ducale da Roger Rearick, considerandolo come la prima prova nota di Paolo eseguita con la tecnica a matita, che sarebbe stata adottata dal pittore solo a partire dal suo graduale trasferimento a Venezia a queste date, sotto l'influsso di Tiziano e in parte di Tintoretto.

In realtà in questo disegno l'enfasi sul contorno della figura, e la scarsa attenzione agli effetti di chiaroscuro rivela un uso di questa tecnica distante da quello più pittorico dei due artisti lagunari, che verrà in parte assimilato da Paolo solo in anni più tardi: qui il giovane Veronese sembra piuttosto usare la matita quasi come una penna, tracciando le linee di contorno con grafia sottile e portando scorci e movimenti sulla superficie – una modalità che accomuna molti degli studi a matita giovanili del pittore, e di cui si era già accorto Rearick a proposito di due studi riferibili – ma a mio parere con qualche incertezza per uno di essi – alla *Trasfigurazione* di Montagnana, di appena due anni successiva.

Anche la resa del sotto in su della figura della *Virtù*, e in particolare del volto, è a sua volta descritta interamente dalla linea di contorno; questo dettaglio della testa vista dal basso nell'elegante scorcio – il cui debito è, secondo Rearick, prima di tutto nei confronti della pittura emiliana e di Correggio in particolare – è una costante delle sperimentazioni giovanili di Veronese, e si ritrova in altre opere coeve o di poco antecedenti: volti in scorcio quasi identici si ritrovano nella Sala delle Udienze – nei riquadri come *Giunone che versa i doni su Venezia* e la *Giustizia che spezza i ceppi*¹³ – ma anche nell'*Allegoria della Pace* della Capitolina, dipinto pochi anni prima.

¹¹ Si veda in particolare il volume sulle «cose del cielo»: ROMANI 1997, pp. 54-58.

¹² Per il problema dei disegni veronesiani di provenienza Sagredo si rimanda al capitolo 1, nota 37.

¹³ Quest'ultimo dettaglio era stato accostato da James Byam Shaw a una delle teste del foglio di studi del Christ Church di Oxford (cat. 7) per cui ho proposto un'attribuzione al giovane Veronese; secondo lo studioso disegno e dipinto andavano invece attribuiti a Battista Zelotti (si veda in proposito il capitolo 5).

La grazia che emerge nel disegno è la stessa che si ritrova nella tela, per cui è stato più volte chiamato in causa un riferimento alle eleganti composizioni di Primaticcio, in particolare per «quel particolare modo di ridurre sul piano la figura scorciata» individuato, nei già menzionati studi di Vittoria Romani, come un'invenzione del pittore emiliano. Questo riferimento trova riscontro negli studi di Rodolfo Pallucchini, che molti anni dopo rilevava, proprio nella tela con *San Marco che incorona le Virtù teologali*, «un'eleganza di ritmo più franca e precisa, che fa pensare al Primaticcio»¹⁴. Del resto già Fiocco aveva accostato gli esiti di questo momento veronesiano alle pitture del pittore emiliano, «che basterà affacciare con i loro vortici di nudi, con le loro ricerche di corpi allungati, per farci venire in mente, ben più dei bolsi giganti del Ponchino, i ritmi cari a Paolo. I grappoli umani, gli Olimpi del Palazzo Ducale, le gentili Virtù della Soranza, le quali sembrano di un Primaticcio più pittore, e più grande»¹⁵.

Giovanni Battista Ponchino

Per quanto riguarda la rilettura di Michelangelo offerta da Paolo nelle pitture di Palazzo Ducale, anche la critica più recente ha attribuito un ruolo men che marginale al Ponchino, malgrado egli fosse tornato da Roma con una patente di michelangiologismo che ne accomunava gli esiti stilistici – pur con una notevole distanza qualitativa – a quelli di altri pittori settentrionali convertiti al gusto romano, *in primis* Battista Franco, con cui il pittore aveva forse condiviso, almeno in parte, l'esperienza romana negli anni quaranta e gli stessi contatti con il patriziato filoromano. Per via di una giustificata fama di pittore mediocre, i contatti di Ponchino con Paolo sono stati poco indagati dalla critica, ritenendo di scarso peso la sua influenza stilistica sul giovane pittore – anche sul fronte del michelangiologismo, per cui si sono immaginati più alti tramiti, o forse una conoscenza più diretta dell'opera del Buonarroti da parte di Veronese, che al momento della collaborazione con Ponchino avrebbe già metabolizzato questi spunti per suo conto.

Vale comunque la pena soffermarsi brevemente sulla vicenda di questo pittore negli anni presi in esame: infatti, se non come mentore artistico del giovane Paolo, sicuramente va riconosciuto a Ponchino un qualche ruolo nell'affermazione di Veronese presso una committenza con cui egli era in stretto contatto. La fitta rete di relazioni in cui egli si trova

¹⁴ PALLUCCHINI 1984, p. 31.

¹⁵ FIOCCO 1928, p. 11; un più generico riferimento a Primaticcio e alla cultura artistica di Fontainebleau in rapporto ai collaboratori veronesi di Andrea Palladio si legge anche in MAGAGNATO 1968, pp. 174 e in MARINELLI 1980, p. 189.

coinvolto arricchiscono il quadro dell'ingresso di Paolo in un contesto che lo vede affermarsi a Venezia a partire dagli anni cinquanta, e proprio presso il patriziato filoromano che proteggeva Ponchino. Inoltre le vicende che coinvolgono quest'ultimo negli anni presi in esame sembrerebbero da mettere in rapporto con uno spinoso problema della giovinezza di Paolo, quello di un possibile viaggio a Roma all'esordio del sesto decennio: un problema che è stato riaperto in tempi recenti, e su cui mi soffermerò più avanti.

La ricostruzione della figura di Ponchino, che ha beneficiato dei contributi di Lionello Puppi e Donata Battilotti, e successivamente di quello di Vincenzo Mancini, può contare in effetti su un catalogo di opere piuttosto scarso e di qualità piuttosto modesta. I pochi documenti che si sono conservati delineano tuttavia, attorno al pittore, una fitta rete di relazioni con molti esponenti del partito filoromano del patriziato veneziano che – compensandone il mediocre talento – gli valsero un ruolo importante nelle vicende artistiche lagunari dei primi anni cinquanta, culminante nella commissione delle pitture per le sale del Consiglio dei Dieci¹⁶.

Se Vasari lo dice «creato di casa Grimani», dai documenti sappiamo che il pittore compì un lungo soggiorno a Roma tra il quarto e il quinto decennio al seguito di Francesco Cornaro, trasferitosi nell'Urbe all'inizio degli anni trenta: la presenza romana di Ponchino è testimoniata dai registri della corporazione dei pittori della chiesa di San Luca, in cui nel 1536 compare un «Gio. Battista Bazzacco pittore del cardinal Cornaro»¹⁷. Al rientro da Roma, probabilmente seguito alla morte del suo protettore nel 1543, Ponchino rientra in laguna, dove entra

¹⁶ Per un primo tentativo di ricostruzione della personalità di Ponchino si veda BATTILOTTI, PUPPI 1983, in cui è reso noto un importante documento che testimonia i legami del pittore con i Barbaro, su cui tornerò più avanti. Un più recente profilo biografico del pittore si legge in MANCINI 1994-1995, pp. 236-249. A proposito di Ponchino si veda anche la pubblicazione recente, da parte di Renzo Fontana, di un documento che testimonia dell'accusa di eresia e sodomia di cui il pittore fu vittima nel 1553: una denuncia che non ebbe seguito – probabilmente grazie ai potenti agganci del Ponchino tra i membri del Consiglio dei Dieci, ai cui Capi i querelanti inviano la denuncia. Un'altra denuncia per eresia era peraltro già stata sporta contro Ponchino nel 1550: anch'essa era stata insabbiata «per micicia», cioè grazie ai contatti del pittore tra Venezia e Roma. Come ha chiarito Fontana, questa denuncia per eresia si colloca in un contesto più ampio che riguarda diversi pittori di area veneta – non ultimo lo stesso Veronese che nel 1573 subirà il noto processo dell'Inquisizione per la *Cena* dell'Accademia – e che coinvolge anche uno dei protettori influenti di Ponchino, il cardinal Giovanni Grimani, nel cui *entourage* dovettero svolgersi, in quegli anni, molte discussioni su temi di attualità religiosa (FONTANA 2003-2004). In questo contesto va peraltro ricordato che lo stesso Ponchino si trova vittima di una violenta censura ad opera del canonico messinese Giovan Francesco Virdura, che nel 1554 condanna duramente l'esibizione di nudi – di chiara ascendenza michelangiolesca – della *Discesa di Cristo al Limbo* dipinta per il duomo di Castelfranco ed emendata successivamente, forse dal pittore stesso, con l'aggiunta di panneggi che i restauri moderni hanno dimostrato essere frutto di ridipinture successive.

¹⁷ HOCHMANN (1992, p. 105, nota 47) ricava la notizia da una ricevuta dell'Accademia di San Luca del 1536, in cui si legge: «Io. Battista alias Bazzacco pittore del cardinale Cornaro quale stava a Santo Pietro» (Roma, Archivio dell'Accademia di San Luca, II, f. 23). La notizia è riportata anche in MANCINI 1994-1995, pp. 236-237, a cui si rimanda per i dettagli sui rapporti con un'altra importante famiglia del patriziato lagunare, i Pisani, nel cui feudo di Creola Ponchino appare nel 1572 come rettore della parrocchiale (*idem*, pp. 235-236).

nell'orbita della famiglia Grimani, in particolare di Giovanni, figura cruciale nei rapporti artistici tra Venezia e Roma¹⁸.

Al momento dell'impresa dei soffitti di Palazzo Ducale, primo contatto documentato del pittore con i giovani Veronese e Zelotti, Ponchino era quindi da poco reduce da un lungo soggiorno romano, da cui aveva riportato alcune copie grafiche del *Giudizio* di Michelangelo – forse commissionategli proprio da Francesco Cornaro – che sono oggi perdute, ma di cui abbiamo notizia da testimonianze coeve¹⁹. Nel 1546 Pietro Aretino aveva infatti scritto da Venezia a Enea Vico perchè utilizzasse, per l'incisione del *Giudizio* richiestagli da Cosimo de' Medici – e poi, a quanto pare, mai realizzata – proprio un disegno di Ponchino, per cui l'Aretino spende parole di elogio che sembrano peraltro derivare da una conoscenza diretta.²⁰ Alcuni anni dopo, nel 1569, questo o un altro disegno del *Giudizio* – un «cartone di matita nera grande un braccio e mezzo o due di altezza» – è menzionato in una lettera scritta da Cosimo Bartoli, agente mediceo a Venezia, a Giorgio Vasari, in cui si racconta che Ponchino aveva mostrato questo e altri disegni michelangioleschi al Bartoli invitandolo, insieme a Giannantonio Rusconi e Alessandro Vittoria, a casa sua «fuor di Padova»²¹. Una menzione dei disegni del Ponchino ispirati a Michelangelo si legge anche in Ridolfi che, nella vita di Dario Varotari – nipote del Ponchino – menziona «alcuni gran disegni di lapis nero, con numero di bell'intese e diligenti figure alla similianza del giuditio di Michel'Angelo»²².

In realtà l'unica prova grafica riferibile con certezza al pittore è un foglio con studi di figure conservato all'Albertina di Vienna, in margine al quale si legge l'iscrizione – probabilmente posteriore al disegno – *Del Batracco bonsigniore* che, considerata la sua specificità nel riferirsi a un pittore poco noto come il Ponchino, è stata considerata affidabile; tanto più

¹⁸ Secondo Hochmann, l'impresa delle sale era posta sotto gli sospici della famiglia Grimani, che avrebbero coinvolto Daniele Barbaro per elaborarne il programma iconografico e che avrebbero chiamato il Ponchino su suggerimento di Francesco Corner, a cui essi erano legati (HOCHMANN 1992, pp. 105-106). Per l'identificazione con Giovanni del membro della famiglia Grimani che fu protettore di Ponchino si veda BATTILOTTI, PUPPI 1983, pp. 79-80.

¹⁹ Della possibilità che almeno una delle copie fosse commissionata dal Cornaro – che nella discussione scatenatasi a Roma sulla liceità del *Giudizio* si era schierato tra i più convinti sostenitori del Buonarroti – si legge in HOCHMANN 1992, p. 105.

²⁰ «Il *Dì del giudicio*, che la saputa diligenza del Bazzacco, uno dei buoni spiriti che abbia il disegno, ha ritratto da l'istoria del Buonarroti, non è per mai sodisfare a la somma de la obligazione, che tiene a lo stilo, con la più salda, netta e morbida pratica di tratti leggiardi e dolci, lo intagliare in rame accurato e forbito. Imperò che lo starsi cotal historia (Pietro Aretino in Venezia a Enea Vico, gennaio 1546, trascritta in ARETINO 1957, II, p. 136, n. CCCXI).

²¹ Secondo MANCINI 1994-95, p. 244, Ponchino aveva tratto dal *Giudizio* più di una copia: la copia menzionata dall'Aretino, probabilmente ne ricalcava la versione riformata, non sarebbe la stessa a cui fa riferimento la lettera di Bartoli, da questi giudicata «diversissima da quello». La lettera del Bartoli (Cosimo Bartoli in Venezia a Giorgio Vasari in Firenze, 12 giugno 1569) è trascritta in FREY 1930, II, pp. 433-434, n. DCLXVIII.

²² RIDOLFI 1648, II, p. 88.

che il disegno appare molto coerente con lo stile che emerge dalle prove pittoriche note dell'artista, così come nel debito cruciale con i nudi della parete sistina²³. In ogni caso la questione della produzione grafica di Ponchino, che conta ad oggi quest'unico foglio certo, resta un problema aperto che sarebbe di grande interesse approfondire, in rapporto agli studi veronesiani e, più in generale, alla diffusione del michelangiologismo a Venezia e nella terraferma in questi anni²⁴; tanto più che lo stesso Bartoli aveva esaltato le doti di disegnatore dell'artista a proposito del già menzionato cartone di matita nera del *Giudizio*: «non vale in le cose grande, né nel colorire ma in queste piccole vale tanto, et si fattamente che non ha pari».

Daniele Barbaro e Veronese prima di Maser

Come già accennato, accanto ai legami con i Grimani e con i Cornaro, appaiono del più grande interesse anche i precoci rapporti intrattenuti da Ponchino con la famiglia Barbaro, in particolare con Francesco e con i figli Daniele e Marcantonio: da questi rapporti discendeva forse la stessa commissione delle pitture per il Consiglio dei Dieci, la cui invenzione, ci informa Sansovino nella sopracitata menzione, «fu di Daniele Barbaro eletto d'Acquileia dottissimo gentilhuomo di questa età». A testimoniare il legame di Ponchino con i Barbaro è un atto notarile, datato 16 maggio 1548 e stipulato nella loro casa di Maser – che è ancora l'edificio antecedente la ricostruzione palladiana cominciata non molto tempo dopo – in cui Ponchino figura, insieme al pittore Girolamo Muziano, come testimone (1532-1592); il documento è stato reso noto da Donata Battilotti e Lionello Puppi, che hanno ipotizzato che proprio a questi rapporti si potessero collegare i non meglio precisati «favori» a cui, secondo Vasari, Ponchino doveva la chiamata a Palazzo Ducale nel 1553²⁵. Si è supposto che a quelle date Ponchino e Muziano stessero lavorando a qualche decorazione per la vecchia villa dei Barbaro – chiamati da Francesco, morto il 24 aprile del 1549, o forse già da Daniele e Marcantonio – forse concepita in risposta alla diffusione di un nuovo stile decorativo delle ville di campagna, di gusto romano e post-raffaellesco, che si andava definendo in quegli anni e di cui dovette fornire un precoce esempio la perduta decorazione di villa Priuli a Treville ad opera del Porta Salviati. In una simile interpretazione sarebbe stato proprio il Ponchino a fare

²³ Vienna, Albertina, inv. 1459; penna, inchiostro marrone e acquerello marrone, 283 x 257 mm. ISCRIZIONI; *Del Batracco Bonsignore*. Per il disegno si veda TIETZE, TIETZE-CONRAT 1944, p. 232, n. A 1288 e MANCINI 1994-95, p. 245, nota 93.

²⁴ Una breve discussione delle altre proposte per Ponchino disegnatore si legge in MANCINI 1994-95, p. 245, nota 3.

²⁵ Per questa ipotesi si veda BATTILOTTI, PUPPI 1983.

da tramite per la conoscenza di Paolo con Daniele, ponendo le basi di una collaborazione che troverà il suo culmine, circa dieci anni dopo, proprio nella decorazione della villa progettata da Palladio²⁶.

Una simile ipotesi, senz'altro affascinante, porterebbe a riconsiderare il problema dell'avvio dei rapporti tra Veronese e il Barbaro, attestati con certezza solo a partire dal cantiere della villa, ma che più volte la critica ha tentato di anticipare di alcuni anni, ipotizzando qualche possibile collaborazione precedente. Se è vero infatti che Daniele fu l'ideatore del programma delle sale dei Dieci, egli ebbe certamente modo di conoscere Paolo in quest'occasione; tuttavia, il fatto che questa circostanza possa implicare un qualche rapporto di committenza diretta precedente l'impresa di Maser – quindi ancora dentro agli anni cinquanta, è tuttora oggetto di discussione.

Alcuni studiosi hanno ipotizzato che la collaborazione tra i due nascesse già al tempo dei lavori per la prima edizione dei commentari ai *Dieci libri dell'architettura* di Vitruvio²⁷, che impegnano il Barbaro a partire dalla fine degli anni quaranta, e per cui Veronese avrebbe approntato alcune illustrazioni forse già all'inizio del decennio successivo: quest'ipotesi è stata avanzata da Lionello Puppi a partire dal ritratto del Barbaro oggi ad Amsterdam, in cui Veronese raffigura Daniele con due volumi della prima edizione dei commentari²⁸. Mentre nel volume aperto tenuto in mano dall'effigiato si riconosce uno dei frontespizi dell'opera, in quello appoggiato alla colonna sono accostate pagine di due diversi tomi: quella di destra – quasi del tutto esclusa dal dipinto ma in cui si intravede il prospetto di un tempio – corrisponde alla pagina 69 del terzo libro, in cui sono descritte le varie tipologie di templi antichi; l'altra, a cui è dato particolare risalto, è una versione parzialmente modificata della pagina 235 del nono libro, in cui compare il diagramma analettico di una meridiana statica a cui è accostata una rappresentazione dello stesso su un foglio tenuto in mano da un putto che

²⁶ Ponchino riappare peraltro a Maser nel novembre del 1560, come testimone di un rogo: una presenza documentaria che non cade in un momento qualsiasi, bensì in coincidenza con il cantiere veronesiano per la decorazione della villa cominciato, secondo quanto sostenuto da gran parte della critica, l'estate di quello stesso anno (*ivi*, p. 81).

²⁷ BARBARO 1556.

²⁸ PUPPI 1988, pp. 31-33; 2004, pp. 39-40. Il ritratto (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-4011) è stato generalmente datato al tempo del cantiere di Maser o poco dopo (si veda, da ultimo GARTON 2008, pp. 199-200, n. 14 con bibliografia precedente); non sono mancate tuttavia proposte per un arretramento cronologico dentro agli anni cinquanta, come quella recentemente avanzata da Duncan Bull, a cui farò riferimento più avanti in questo capitolo. L'ipotesi di una possibile collaborazione di Veronese all'impresa del Vitruvio era già stata suggerita, qualche anno prima e in termini più generici, da Sergio Marinelli (MARINELLI in *Palladio* 1980, pp. 195-197).

regge una bacchetta²⁹. Proprio sulla base della rilevanza che questa seconda pagina assume nel dipinto di Veronese, lo studioso ha supposto che esso potesse suggerire una partecipazione del pittore stesso nei lavori del *Vitruvio*, per cui Paolo avrebbe fornito alcuni disegni, tra cui quello del putto.

Il problema delle pagine del *Vitruvio* raffigurate nel ritratto di Amsterdam è stato ridiscusso di recente da Duncan Bull, non tanto per provare l'intervento di Paolo come illustratore di parte dell'opera, quanto piuttosto per provare ad anticipare la cronologia del ritratto stesso, rispetto a quella tradizionale nei tardi anni sessanta. Il punto di partenza di questa operazione starebbe proprio nella presenza dell'analemma nel ritratto di Barbaro, ricontestualizzata nell'ambito degli studi geografici e astronomici nella Venezia della metà del Cinquecento: un problema che riveste un certo interesse anche riguardo ai rapporti tra Daniele e Veronese³⁰.

Lo studioso ha provato a spiegare la preminenza conferita nel ritratto alla pagina 235 del nono libro – che tratta di astronomia e non di architettura – come una prova dell'intenzione, da parte del committente, di rimarcare il proprio ruolo di studioso di astronomia e cosmologia: quest'idea sembrerebbe peraltro trovare conferma nella presenza, seminascosta dietro il libro in questione, di una sfera armillare, simbolo del sapere geografico e astronomico fin dall'antichità³¹. La rilevanza del putto con l'analemma nel ritratto assumerebbe anche maggior interesse qualora si consideri che l'immagine è poi eliminata dalla successiva edizione del *Vitruvio*, quella del 1567, in cui il nono capitolo è quasi completamente riscritto dal Barbaro alla luce delle nuove scoperte pubblicate nel 1562 nel *Ptolemaei Liber de Analemmate Instauratus et Commentariis Illustratus* ad opera del matematico urbinato Federico Commandino³². Proprio alla luce di questo aggiornamento, lo studioso giudica inverosimile che a queste date Barbaro possa aver scelto di rappresentare proprio la pagina con l'analemma – i cui contenuti

²⁹ Vi sono alcune differenze rispetto alla versione stampata della pagina, in cui il putto è mancino, e vestito con un drappo intorno alla vita, mentre nel dipinto è nudo e regge la bacchetta con la mano destra; per questo è stato ipotizzato che Paolo avesse tratto spunto, per rappresentare l'opera del Barbaro nel suo ritratto, da un manoscritto in due volumi precedente la pubblicazione definitiva (BELTRAMINI in *Palladio* 2008, n. 60; D'EVELYN 2012.). In realtà non si conosce alcun manoscritto del *Vitruvio* in cui compaia una simile distribuzione delle pagine, per cui appare più verosimile ipotizzare che Veronese abbia compiuto, insieme al committente del ritratto, una selezione delle pagine a cui si voleva attribuire particolare rilevanza e le abbia unite in una specie di *collage* nel ritratto.

³⁰ BULL 2013.

³¹ Un riflesso di questa immagine che Barbaro vuol dare di sé si troverebbe peraltro anche nella xilografia sul retro della pagina dedicatoria della prima edizione dei commentari, in cui è rappresentato, con fattezze non dissimili da quelle di Barbaro stesso, Vitruvio intento a misurare il cielo circondato da strumenti tecnici tra cui molti sono deputati proprio ai calcoli astronomici (per quest'incisione, recentemente attribuita a Giuseppe Porta Salviati, si veda CELLAURO 2011).

³² Sugli interessi astronomici del Barbaro, e sui riflessi di questi interessi nella stesura del *Vitruvio* si veda LOSITO 1989.

risultavano superati dopo la pubblicazione del trattato di Commandino del 1562, e in parte già prima, quando nel 1558 quest'ultimo aveva curato la pubblicazione, avvenuta proprio a Venezia, del *Ptolemaei Planisphaerium*, certamente conosciuta dal Barbaro. In questa lettura proposta da Bull, che mi pare verosimile, il 1562 – o forse già il 1558 – diventerebbero quindi termini *ante quem* per il ritratto di Amsterdam, andando ad arricchire il problema dello scambio privilegiato che unisce Veronese e Daniele Barbaro a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta³³.

Un simile interesse per gli studi astronomici da parte del Barbaro si accorderebbe peraltro con l'ipotesi, recentemente proposta, di collegare a Daniele – in maniera più o meno diretta – anche le due già citate *Allegorie* del Los Angeles County Museum of Art, parte di un ciclo insieme ad altre due dipinti da tempo ritenuti dispersi e recentemente ritrovati in una villa a Pallanza, sul lago Maggiore³⁴. In occasione della recente mostra vicentina in cui le quattro tele sono state riunite si è provato a far luce sulla loro possibile storia³⁵: della serie infatti non si conosce l'origine certa, anche se molto si è speculato su una possibile destinazione originaria nell'ambito della Biblioteca Sansoviniana, un'ipotesi su cui restano tuttavia molte incertezze³⁶.

Le ricerche condotte in quest'ambito hanno evidenziato l'importanza degli studi astronomici e geografici sviluppatasi a Venezia alla metà del secolo, che sembrano trovare un riflesso nell'iconografia di tre delle *Allegorie*, in cui compaiono strumenti legati a questi studi; è inoltre emerso il ruolo di rilievo assunto dal Barbaro in questo contesto, tanto da far ipotizzare un suo possibile coinvolgimento nella genesi del ciclo. Il problema assume peraltro un grande rilevanza se si considera che, sulla base dell'analisi stilistica delle tele proposta nel catalogo della mostra – che ha evidenziato in esse tratti michelangioleschi molto simili a quelli sviluppati da Paolo all'altezza della pala di Mantova e dei soffitti delle Udienze – pare difficile datare le tele oltre la metà del sesto decennio le tele, immaginando per esse una cronologia attorno al 1553, se non, forse, anche un poco prima.

Non è questa la sede per approfondire questo complesso problema, di cui restano ancora molti aspetti da indagare; esso va in ogni caso tenuto presente in riferimento ai rapporti

³³ Al problema dei primi contatti tra il Barbaro e Veronese si può collegare anche un disegno a matita, concordemente attribuito a Paolo dalla critica recente, che è stato interpretato come un possibile ritratto di Daniele; per questo foglio – generalmente datato al tempo di Maser, ma per cui non sono mancate proposte di datazione negli anni cinquanta – si veda la relativa scheda (cat. 27).

³⁴ Per questi dipinti si veda il capitolo 1, nota 80.

³⁵ *Quattro Veronese 2014*: si vedano in particolare il saggio di Vittoria Romani, per un inquadramento del ciclo nel percorso di Veronese (ROMANI 2014), e quello di Cristina Moro, per il racconto del suo ritrovamento delle due tele di Verbania (MORO 2014); per un riepilogo sulla storia critica e sui problemi di iconografia e di provenienza delle tele rimando al mio contributo nel catalogo (CROSERÀ 2014).

³⁶ Per questo problema: *ivi*, pp. 65-70.

tra Paolo e Daniele Barbaro a monte di Maser: una questione che, per la mancanza di prove documentarie certe, va prudentemente lasciata aperta, ma in cui – alla luce delle considerazioni che sto sviluppando – un possibile ruolo del Ponchino non va trascurato.

Ponchino e il problema del viaggio di Paolo a Roma

Resta da chiarire a quando si debbano far risalire i primi contatti di Ponchino con Paolo, che Ridolfi definiva «molto amico» del più anziano pittore; è parso ragionevole immaginare un primo incontro tra i pittori in occasione del cantiere per la decorazione di Villa Soranzo a Sant'Andrea oltre in Muson, a cui Paolo e Battista stavano lavorando, con ogni probabilità, nell'estate del 1551. In quel momento Ponchino si trovava infatti a Castelfranco, poco distante dalla villa, impegnato a dipingere la pala con *La discesa di Cristo al Limbo* per l'altar maggiore del duomo, il cui contratto risale al 21 luglio di quell'anno³⁷.

La critica ha più volte rilevato in questa tela un riflesso della decorazione della Soranza, che implicherebbe una conoscenza diretta e tempestiva degli affreschi veronesiani – sostanzialmente contemporanei alla pala stessa – da parte del pittore, tanto che c'è stato chi si è chiesto se questi riflessi non andassero letti come l'indizio di un coinvolgimento diretto di Ponchino stesso nel cantiere della villa³⁸. In effetti sappiamo dalle fonti che egli fu impegnato, in più di un'occasione, in lavori per i Soranzo³⁹, circostanza che farebbe supporre una consuetudine con la famiglia, che ben si inserirebbe in quella rete di relazioni con il patriziato

³⁷ Nel contratto coi massari della pieve di Castelfranco, trascritto in MELCHIORI 1968, pp. 63-64, il pittore si impegnava a eseguire la pala su proprio disegno, già preparato e approvato. Nel contratto Ponchino è definito «monsignore»: non molto tempo prima era rimasto vedovo e aveva abbracciato la carriera ecclesiastica.

³⁸ Secondo Vincenzo Mancini sarebbe proprio la tempestività della reazione di Ponchino agli affreschi veronesiani della Soranza a far ipotizzare un qualche coinvolgimento del pittore nell'impresa della villa: lo studioso propone, a questo proposito, il confronto tra le figure del *Cristo al Limbo* e una delle copie grafiche degli affreschi conservate al Castello Sforzesco di Milano, in cui legge «affinità tutta'altro che casuali» (MANCINI 1994-1995, pp. 238-239, nota 71; per i disegni di Milano si veda il capitolo 4). Anche Vittoria Romani ha identificato, nelle figure sul primo piano della pala di Ponchino, «una tempestiva seppur goffa reazione al mondo della Soranza» (ROMANI 2014, p. 16).

³⁹ Nelle *Notizie* del Melchiori si legge che Ponchino «lavorò ancora nel Palazzo di Ca' Soranzo nel Borgo della Pieve, assieme con Benedetto Caliarì, Orazio del Paradiso, et altri, si come fece in Tiene luoco nel Vicentino, ove dipinse bellissime figure in una grande Sala» (MELCHIORI 1968, p. 65): questo secondo cenno dovrebbe riferirsi, secondo Bordignon Favero, che ha curato l'edizione delle *Notizie*, alla villa di Francesco da Porto, in cui in quegli stessi anni Paolo era al lavoro con Zelotti e Fasolo: seppure non vi siano altre menzioni in questo senso nelle fonti più antiche – né Vasari né Ridolfi, che pure menzionano la villa di Tiene tra i lavori di Paolo, fanno riferimento un intervento del Ponchino – la menzione va quanto meno presa in considerazione, perché sembrerebbe confermare che esistesse una consuetudine tra i pittori già prima del cantiere di Palazzo Ducale, più che probabile ma su cui non si è mai indagato a fondo (per il problema delle commissioni da Porto si rimanda al capitolo 7). La notizia è riportata anche da Domenico Federici, che scrive che prima dei soffitti di Palazzo Ducale Ponchino «dipinse in Venezia la facciata del Palazzo di Ca' Soranzo sopra Canal Grande, ed in Castelfranco [...] dipinse nel palazzo di Ca' Soranza alla Pieve assieme di Benedetto Cagliari, e di altri, siccome fece in Tiene nel Palazzo Porto una gran Sala» (FEDERICI 1803, II, pp. 47).

veneziano che è il maggior punto di forza dell'artista. Per queste ragioni è stato anche proposto di identificare proprio nel Ponchino il tramite per la commissione della decorazione della Soranza ai due giovani pittori veronesi, considerati anche i rapporti di parentela che legano i committenti ai Cornaro, e in particolare al cardinale Francesco – protettore di Ponchino negli anni romani⁴⁰. In realtà l'ipotesi più probabile in questo senso resta quella che vede in Michele Sanmicheli, architetto della villa e protettore dei due artisti, il tramite più probabile per la loro chiamata alla Soranza; ciò non esclude peraltro che Paolo e Ponchino potessero conoscersi già prima di questo cantiere.

Questa possibilità sembrerebbe suggerita da alcuni indizi che si collocano nell'ambito della complessa questione di un possibile viaggio di formazione a Roma condotto da Veronese nei primi anni cinquanta: solo recentemente si è cominciato a dare a questo problema – cruciale per gli argomenti che sto trattando – la considerazione che merita, soprattutto grazie agli studi condotti in proposito da Vittoria Romani.

L'opportunità di immaginare che Paolo avesse compiuto un viaggio a Roma negli anni della giovinezza è stata suggerita anche in passato dalla critica, pur senza potersi appoggiare a testimonianze certe in proposito, né tra i documenti, né nelle fonti⁴¹. L'unica menzione di un soggiorno romano di Paolo è infatti quella che si legge nel Ridolfi che – pur con qualche ambiguità e senza un riferimento cronologico preciso – sembrerebbe tuttavia indicare date più avanzate, già dentro la maturità dell'artista:

«In questo mentre Paolo se ne passò a Roma col Signor Girolamo Grimano Procuratore di san Marco, di cui era familiare, destinato oratore al Pontefice, non tanto per veder secondo il costume comune le grandezze della Corte, ma come pittore le magnificenze degli edificij, le Pitture di Raffaello, le sculture di Michel'Angelo, e le celebri statue in particolare, pretiose reliquie della Romana grandezza, sopra le quali pose alcuna osservatione, ammirando quell'eccellente forma che fù sempre seguita e apprezzata dagli intendenti, e la venustà delle Immagini degli Heroi, da che trasse novelle impressioni,

⁴⁰ Il legame su cui la critica ha messo l'accento è quello tra Alvise Soranzo, a lungo ritenuto il primo committente della villa, e la sorella del cardinale Francesco, Cataruzza Corner, cognata di Alvise. Ma il legame funziona ancor meglio nell'ambito della proposta recentemente avanzata – che mi pare condivisibile – di riferire la committenza della villa al nipote di Alvise, Piero, figlio di Cataruzza e quindi nipote del cardinale (per il problema della committenza della Soranza si veda il capitolo 4).

⁴¹ Già Fiocco, nella monografia del 1928, ipotizzava l'esistenza di uno o più viaggi a Roma nella giovinezza del pittore: «Senza dar quindi troppa importanza al viaggio di Roma del 1560, o del 1566, quasi sicuramente preceduto da qualche altro a noi ignoto [...]» (FIOCCO 1928, p. 12). Più recentemente Rearick scriveva, a proposito dello sfondo architettonico della tela londinese con la *Conversione della Maddalena*, da lui retrodatata al 1545-1546: «Viene da chiedersi se prima del 1545 Paolo potesse essere stato a Roma e aver visto non solo le architetture del Bramante, ma anche i resti del mondo classico, per non parlare dei pittori moderni come Raffaello, Michelangelo o i loro più recenti epigoni» (REARICK in *Paolo Veronese. Disegni* 1988, p. 92).

come poi dimostrò nelle opere, che appresso descriveremo, poiché le cose rare da lui vedute e osservate più si affinavano e acquistavano gradi di maggior perfezione nell'ingegno suo»⁴².

Questa collocazione sembrerebbe essere suggerita sia dalla posizione che il passo occupa nella biografia del pittore – dopo la descrizione delle tele dipinte da Veronese per il soffitto di Santa Maria dell'Umiltà a Venezia, generalmente datate intorno al 1560 – sia dal cenno a Girolamo Grimani, protettore di Sanmicheli e oltre che di Paolo stesso⁴³, al seguito del quale il pittore avrebbe compiuto questo viaggio, e che sappiamo essersi recato nell'Urbe in veste di oratore presso il papa per tre volte: nel 1555, nel 1560 e nel 1566⁴⁴.

Pochi studiosi, tra cui Richard Cocke, hanno proposto di identificare con la prima di queste ambascerie l'occasione del soggiorno romano di Paolo: un'ipotesi che sembrerebbe tuttavia contraddetta dalla presenza di Paolo a Montagnana il 3 giugno 1555, quando firma il contratto per la *Trasfigurazione* del duomo – una data che si sovrapporrebbe a quella del viaggio del Grimani⁴⁵.

Ancor più rare sono le proposte a favore della terza data, il 1566, quando Pio V diventa papa⁴⁶; mentre più spesso la critica ha proposto di collocare il viaggio di Paolo a Roma in occasione della seconda discesa nell'Urbe di Girolamo nella primavera del 1560, a seguito dell'elezione di Pio IV; farebbe propendere per questa data il fatto che Ridolfi menzioni il Grimani già come procuratore, una carica che gli viene conferita proprio in quell'anno, poco prima di partire per Roma. In questo caso il soggiorno romano avverrebbe per Paolo poco

⁴² RIDOLFI 1648, I, p. 310.

⁴³ Nei tardi anni cinquanta Girolamo Grimani commissiona a Sanmicheli il suo palazzo sul Canal Grande; secondo Ridolfi, Veronese aveva dipinto gli affreschi della facciata della villa dei Grimani a Oriago, oggi perduti (RIDOLFI 1648, I, p. 324); il Grimani ricoprì inoltre diverse cariche legate al Consiglio dei Dieci proprio negli anni in cui Paolo aveva lavorato alla decorazione dei soffitti in Palazzo Ducale.

⁴⁴ Per i dettagli sulle ambascerie romane del Grimani si rimanda a DAL BORGO 2003.

⁴⁵ Richard Cocke propende per il 1555 leggendo un possibile riflesso di quest'esperienza nei soffitti del Consiglio dei Dieci, e in particolare con il *Giove che fulmina i Vizi*, il cui michelangiolismo sarebbe da interpretare come un'eco del viaggio romano di Paolo: questa lettura presenta tuttavia una certa approssimazione cronologica, implicando una datazione dei soffitti al 1555, contraddetta dalle iscrizioni nelle sale che ne ancorano l'esecuzione al biennio precedente (COCKE 1972, p. 245). Anche Rosand ritiene che il 1555 sia la data più probabile per il viaggio romano di Paolo, ponendo l'accento sulla descrizione dell'esperienza da parte di Ridolfi, chiaramente quella di un viaggio di formazione; ma senza approfondirne le circostanze (ROSAND 2012, p. 119).

⁴⁶ A proporre questa data è von Hadeln che, basandosi sulla notizia – riportata più avanti da Ridolfi – che Paolo avrebbe dipinto un ritratto di questo pontefice, oggi perduto, deduce che Paolo segua il procuratore proprio in quest'ultima ambasceria, pur notando come in questo caso il viaggio non avrebbe potuto avere quei caratteri di formazione che si deducono dalla descrizione di Ridolfi (l'ipotesi di von Hadeln si legge in RIDOLFI 1648, I, p. 310 nota 3). Per il 1566 propende anche ZERI 1981, pp. 71-73. Per il ritratto perduto di Pio V si veda PIGNATTI, PEDROCCO 1995, II, p. 536.

prima o in corrispondenza della decorazione di Maser, e potrebbe servire a spiegare quella svolta definitivamente classicista evidente negli affreschi della villa⁴⁷.

Non è questa la sede per approfondire il problema della data del viaggio a Roma condotto da Paolo con il Grimani, che esula dal momento preso in considerazione nelle mie ricerche⁴⁸. Quello che interessa qui è piuttosto provare a considerare – proprio a partire dalla confusa menzione di Ridolfi – la possibilità di uno o più viaggi precedenti, che aiutino a spiegare gli influssi centroitaliani evidenti nelle opere di Paolo a partire dalla Soranza, che si intrecciano a formare quel denso e complesso momento di snodo che sono gli anni 1551-1552, analizzati nei precedenti capitoli e senz'altro precedenti le ambascerie del Grimani.

In effetti – a prescindere dai vari argomenti a favore dell'una o dell'altra proposta cronologica – la critica ha spesso rilevato la problematicità di queste date: nessuna di esse sembra poter combaciare con l'esperienza descritta dallo stesso Ridolfi che – nel menzionare le tappe di studio di questo viaggio – ne fa in tutto e per tutto un viaggio di formazione, sul genere dei soggiorni di studio compiuti da moltissimi pittori dell'Italia settentrionale ormai da molto tempo, che combinavano la conoscenza delle antichità all'esercizio sui nuovi «classici» Raffaello e Michelangelo. Un simile tipo di viaggio, anche a immaginarlo alla più precoce di queste date, il 1555, sembrerebbe comunque giungere troppo tardi per servire davvero alla formazione del pittore, già molto avanzata – se non quasi conclusa – a quell'altezza cronologica; tanto più che un riflesso dell'arte romana si ritrova nella pittura veronesiana ben prima di queste date e ha proprio il suo culmine già tra il 1552 e il 1553, quando Paolo riversa nei soffitti di dei Dieci una potente suggestione del *Giudizio* di Michelangelo, che meglio si potrebbe spiegare immaginando una visione diretta della parete sistina.

D'altro canto è lo stesso Ridolfi a suggerire una lettura delle pitture veronesiane di Palazzo Ducale come la reazione a un soggiorno romano del pittore: il viaggio è infatti menzionato immediatamente prima della decorazione delle sale del Consiglio dei Dieci, un'impresa datata con certezza al 1553-1554, ma che è ambiguamente collocata, nel testo ridolfiano, tra una serie di committenze risalenti alla prima metà degli anni sessanta.

Subito dopo il passaggio, sopra riportato, del viaggio a Roma, Ridolfi scrive infatti:

⁴⁷ Per la data 1560 propendeva già Pietro Caliarì, pur annotando come secondo alcuni biografi – non meglio precisati – Paolo si sarebbe recato a Roma nel 1552 (CALIARI 1888, pp. 43-44, 47-49). Più recentemente hanno sostenuto la data 1560: FREEDBERG 1975, p. 554; PIGNATTI 1976, I, pp. 57-58, ribadita in PIGNATTI, PEDROCCO 1995, I, pp. 10, 148; PALLUCCHINI 1984, p. 52; FINOCCHI GHERSI 2004, p. 548 (1558); ZAMPERINI 2013, p. 123; SALOMON 2014, p. 28-30; MARINI 2014, p. 113.

⁴⁸ Per una discussione delle tre possibili date si veda, da ultimo, SALOMON 2014, pp. 28-29.

«Ritornato a Venetia gli fu locata la maggior parte delle pitture del Consiglio dei Dieci, altre al Zelotti, e que' due vani ove entra Mercurio e la Pace e Nettuno col Tridente sopra caval marino furono di mano di un Monsignore detto Bazzacco molto amico di Paolo, che haveva l'incombenza dell'opera tutta»⁴⁹.

A ribadire i riflessi dell'esperienza romana in quest'impresa, poco dopo Ridolfi ricorda anche come Paolo avesse riportato, nell'ovale della sala delle Udienze con *Giove che fulmina i Vizi*, l'impressione diretta della statua del Laocoonte⁵⁰.

Simili ambiguità non costituiscono un'eccezione nel testo ridolfiano, che spesso riporta una scansione cronologica della biografia del pittore che non corrisponde alle evidenze documentarie. In questo caso tuttavia si potrebbe ipotizzarne la ragione proprio a partire dal problema del viaggio – o dei viaggi – a Roma: è possibile infatti che Ridolfi faccia confusione tra un primo soggiorno nell'Urbe, compiuto effettivamente da Paolo a monte delle pitture per Palazzo Ducale, e un successivo viaggio al seguito di Girolamo Grimani in anni più avanzati, che ebbe un diverso valore per Paolo, ormai un pittore affermato e dallo stile già definito.

Una conferma in questo senso, messa in luce solo in anni recentissimi, potrebbe venire dai registri della corporazione dei pittori della Chiesa di San Luca a Roma, recentemente ripubblicati da Isabella Salvagni⁵¹: in essi si legge infatti la menzione di un «Pagolo Venitiano» che effettua due pagamenti datati 26 aprile 1550 e 29 marzo 1551, più un terzo non datato a titolo di acconto per ottenere la patente dell'accademia dei pittori, e che la studiosa ritiene di poter identificare con Paolo Veronese⁵².

Il problema è stato analizzato, a partire da quest'ipotesi, da Vittoria Romani, che ha ricostruito una rete di circostanze e relazioni che potrebbero far da cornice a un ipotetico viaggio romano di Paolo a queste date – una rete che include, oltre alle presenze di pittori veneti di orientamento michelangiolesco, anche alcune figure importanti del patriziato lagunare – e provando a verificarne la validità su vari fronti, e in particolare su quello dell'evoluzione stilistica di Paolo in quegli anni, che non sembrerebbe contraddire una simile possibilità⁵³. Anche per quanto riguarda l'indicazione della provenienza geografica nella

⁴⁹ RIDOLFI 1648, I, pp. 310-311.

⁵⁰ *Ivi*, p. 311: «riportando l'Autore felicemente nel Giove la statua del Laocoonte famosa di Belvedere di Roma».

⁵¹ SALVAGNI 2012.

⁵² *Ivi*, pp. 113, 118, 150-151, 453. Un «Pagolo veneziano pittore» era già menzionato, più confusamente, nelle *Memorie dell'Accademia* di Melchior Missirini, che lo includeva in un elenco senza date dei pittori iscritti nei registri della chiesa (MISSIRINI 1823, p. 15).

⁵³ ROMANI 2016a.

menzione – veneziana e non veronese – l'ipotesi non sembra presentare particolari controindicazioni, come appare evidente dai molti casi di altri pittori che nei registri compaiono con un generico riferimento allo stato di appartenenza. È il caso ad esempio di un altro artista proveniente dai territori della Serenissima, Girolamo Muziano, il cui nome – malgrado l'origine bresciana – è riportato nei registri come «Jeronimo Venitiano Pittore che fa li paesi»: un appellativo che ne rende certa l'identificazione, e che fa riferimento alla specialità come pittore di paesaggio con cui Muziano si afferma a Roma, dove è noto sin dai suoi esordi come «il giovane dei paesi»⁵⁴.

Peraltro la presenza del nome di Muziano – a poca distanza da quello di Paolo – nei registri della corporazione romana è di per sé una questione di un qualche interesse, soprattutto in merito ai problemi trattati in questo capitolo: sulla questione vale quindi la pena di soffermarsi brevemente. Sappiamo infatti che Muziano era arrivato a Roma «gli ultimi giorni dell'immortal memoria di Paol terzo» – morto il 10 novembre del 1549 – dopo un soggiorno in laguna in cui era stato forse scolaro di Ponchino; e che a Roma si era fermato fino al 1555⁵⁵. È possibile che fosse stato proprio il Ponchino a condurre, o quanto meno a indirizzare, il giovane Muziano a Roma: i precoci contatti di Muziano con Ponchino – da cui forse era stato a bottega – sono noti grazie al già menzionato atto notarile che lo vede testimone, insieme al pittore, in casa di Francesco Barbaro a Maser nel 1548⁵⁶.

Sulla base di questi dati, non pare inverosimile ipotizzare che i due giovani pittori si conoscessero, forse grazie allo stesso Ponchino, a Roma; o addirittura – ma appare forse un

⁵⁴ BAGLIONE 1642, p. 391. A supporto dell'identificazione di Veronese con il «Pagolo Venitiano» nei registri della corporazione, va pure tenuto presente che, nelle menzioni documentarie che riguardano il pittore, egli è chiamato veronese solo a partire dalla metà del sesto decennio, e cioè dopo il suo trasferimento a Venezia; inoltre – come puntualizzato da Vittoria Romani – prima degli anni sessanta non compare nei registri della corporazione nessun pittore per cui sia indicata una provenienza veronese, per cui si può immaginare che inizialmente tutti quelli provenienti dai territori della Serenissima venissero affiancati da un generico appellativo di veneziani (ROMANI 2016a).

⁵⁵ La notizia è riportata in un'anonima biografia cinquecentesca di Girolamo Muziano, pubblicata in PROCACCI 1954. Per un profilo biografico aggiornato di Girolamo Muziano si veda TOSINI 2008.

⁵⁶ Renzo Fontana ha proposto di identificare con Ponchino il «personaggio fiero, crudele et di poca peritia nella professione» che accompagna il Muziano adolescente da Venezia a Roma alla fine degli anni quaranta, secondo quanto riportato nella già menzionata biografia cinquecentesca del pittore; le ossessive attenzioni rivolte al Muziano da parte di un pittore più vecchio – come farebbe intendere l'appellativo «huomo» – sarebbero da leggere come una conferma delle inclinazioni del Ponchino adombrate dall'accusa di sodomia rivolta pochi anni dopo al pittore (FONTANA 2003-2004, p. 35). L'ipotesi, non è accolta da Patrizia Tosini che ritiene improbabile che le parole dell'anonimo biografo vadano interpretate come allusione a un legame amoroso, e che siano da riferire ad un rapporto di lavoro conflittuale tra Muziano e il suo misterioso accompagnatore (TOSINI 2008, p. 28, 42 nota 50); sull'eventualità suggerita da Fontana qualche dubbio – legato al fatto che Ponchino era impegnato, nell'estate del 1551, a dipingere la pala per il duomo a Castelfranco – era espresso già in BATTILOTTI, PUPPI 1983, p. 80.

po' troppo azzardato – che essi fossero arrivati insieme dal Veneto, legati dalla comune conoscenza di Ponchino, e forse proprio per il suo tramite.

Nella sua monografia su Muziano, Patrizia Tosini ha individuato gli echi di una possibile frequentazione tra i due artisti – che avrebbe avuto origine a Roma negli anni della formazione di entrambi e che sarebbe poi proseguita nel decennio successivo – nella somiglianza tra i paesaggi veronesiani di Maser e quelli dipinti da Muziano nella villa d'Este a Tivoli intorno al 1565. Benchè questi ultimi possano essere visti come una ripresa a posteriori degli affreschi di Maser, la studiosa ha messo in luce come «i rimandi tra il paesissimo rovinistico di villa Barbaro e le prove di Muziano a Tivoli, con il ricorrere degli stessi elementi antiquariali commisti ad edifici rustici, appaiono troppo immediati per poter essere considerati di seconda mano»⁵⁷. Il confronto denucerebbero piuttosto un'osservazione reciproca condotta dai due pittori fin dagli anni della giovinezza e facilitata dagli «esordi veneziani presso il Ponchino, seppure in momenti successivi». In questo contesto la studiosa ipotizza anche la possibilità di un soggiorno romano di Paolo negli anni cinquanta – un'ipotesi formulata a monte della scoperta della Salvagni – in cui il pittore sarebbe venuto a conoscenza dell'attività grafica del «giovane dei paesi». Un ulteriore confronto proposto da Patrizia Tosini per i paesaggi del Muziano – anche più interessante per via delle date precoci a cui rimanda – è quello con le pitture del camerino delle *Divinità fluviali* in palazzo Canossa, che la studiosa riferisce, seguendo la tradizione critica, alla fine degli anni quaranta. Tuttavia, come ho spiegato nel capitolo precedente, questa cronologia è stata da poco convincentemente avanzata al 1551-1552, proprio nel momento successivo a questi ipotetici soggiorni romani, in cui Paolo sarebbe entrato in contatto con il Muziano.

Alla luce di queste considerazioni, e se il «Pagolo Venitiano» citato nei registri di San Luca fosse effettivamente il Caliari, la sua esperienza romana potrebbe essere legata in qualche modo proprio all'accoppiata Ponchino-Muziano; queste due figure vanno quindi tenute in maggiore considerazione nella ricostruzione della sua biografia a quest'altezza cronologica, offrendo lo spunto per un'indagine sui possibili contatti di Paolo con l'*entourage* dei pittori veneti «convertiti» al michelangiologismo che lavorano a Roma in quegli anni, con implicazioni non trascurabili per l'analisi dell'evoluzione stilistica del giovane Veronese nei primi anni cinquanta.

Tuttavia, poiché nessuno di questi dati permette di ancorare a una circostanza certa l'ipotesi della presenza romana di Paolo in questo momento, su di essa è necessario in ogni

⁵⁷ TOSINI 2008, p. 28.

caso rimanere prudenti; mi è sembrato comunque importante, in chiusura della mia analisi, soffermarmi su questa possibilità che – se confermata – cambierebbe profondamente la lettura degli esordi di Veronese, ponendosi come uno dei problemi decisivi della giovinezza del pittore.

Epilogo

Nell'ambito dei problemi fin qui analizzati, i soffitti di Palazzo Ducale rappresentano una sorta di cesura, dopo la quale la comprensione del percorso di Paolo si fa gradualmente più piana, sia sul fronte dello stile, che si definisce in maniera sempre più chiara, sia sul fronte della cronologia, che per via del maggior numero di documenti in nostro possesso non presenta più le difficoltà riscontrate per molte opere della prima giovinezza.

Dal punto di vista stilistico viene avanti, soprattutto a partire dai soffitti di San Sebastiano del 1556, una graduale classicizzazione dello stile di Veronese, che culminerà negli affreschi di villa Barbaro a Maser. In questa impresa, che chiude definitivamente la fase delle sperimentazioni giovanili di Paolo, gli influssi assorbiti negli anni della formazione sono rielaborati in una pittura più distesa e calibrata, che gradualmente si allontana dagli eccessi visibili nelle prime opere del pittore per acquisire quella misura che ne ha reso grande la fama.

Le evoluzioni e le rivoluzioni stilistiche di Veronese si fanno infatti, da questo momento, meno incalzanti, e il suo percorso diviene più coerente e meno soggetto a bruschi cambiamenti di rotta. Diventa perciò meno complesso – e forse anche meno cruciale – definire una sequenza serrata delle opere attraverso quella difficile operazione di scansione temporale che si è tentata più volte, e con esiti anche molto discordanti, per gli anni della formazione, giocandola su tempi brevissimi – nell'ordine dei mesi più che degli anni.

Anche i problemi relativi alla grafica diventano, a partire da questa fase, meno tortuosi: molti disegni sono associabili in maniera sicura a dipinti di cui si conoscono le date, per cui diventa più semplice metterli in successione per leggere l'evoluzione stilistica della grafia del pittore. Inoltre, analogamente a quanto accade per la pittura, anche sul fronte della grafica questa evoluzione appare più piana e più coerente. Un'analisi della produzione grafica della seconda metà degli anni cinquanta appare tuttavia importante per meglio comprendere i problemi trattati, poiché molti dei disegni riferiti a questo momento – a lungo considerati i primi esempi delle varie tecniche grafiche adottate da Paolo – sono stati il punto di partenza imprescindibile per provare a ricostruire un possibile percorso di Paolo disegnatore antecedente ad essi.

È il caso ad esempio della complessa questione della grafica a matita: un problema che, come ho spiegato nell'introduzione, è emerso solo in anni relativamente recenti, a partire dalla comparsa sul mercato – tra gli anni settanta e novanta – di alcuni nuclei provenienti dalla collezione Sagredo, che includevano molti disegni veronesiani eseguiti con questa tecnica. È a partire da questi fogli che si è tentato di ricostruire un'evoluzione di Paolo disegnatore a matita, senza tuttavia disporre – fatta eccezione per lo studio di figura per il *Cristo tra i dottori* (cat. 2), su cui la critica ha espresso tuttavia posizioni molto discordanti – di esemplari anteriori alla metà degli anni cinquanta.

I primi fogli a matita per cui è stato proposto il collegamento con un'opera dalla cronologia sicura sono infatti due studi di figura (cat. 17 e 18) associati alla *Trasfigurazione di Cristo*, dipinta da Paolo su commissione di Francesco Pisani per il Duomo di Montagnana: per questa pala disponiamo di un contratto che ne è ancora l'esecuzione al 1555-1556. In quest'opera, molto trascurata dalla critica, si vedono ancora – particolarmente nella parte inferiore – deboli echi della fascinazione per Michelangelo elaborata da Veronese delle opere degli anni precedenti, ripensata però con una misura più classica e combinata con un raffaellismo che è stato più volte messo in luce dagli studiosi. A questo proposito risulta significativo il confronto tra la figura dell'apostolo di sinistra e il *Sant'Antonio* della tela di Caen, la cui posa è ripresa quasi identica nella *Trasfigurazione*, ma ridimensionandone lo scorcio allungato sul piano, e riportando l'attenzione sui valori cromatici che emergono dall'accostamento di complementari nelle vesti blu cobalto e arancione⁵⁸.

A questo dipinto Roger Rearick ha collegato due disegni, che sarebbero preparatori per la figura dell'apostolo al centro della porzione inferiore della tela: di questi fogli – considerati dallo studioso come le prime prove note eseguite a matita, e successivamente trascurati dalla critica – uno solo mi pare presenti un legame sicuro con la pala, mentre per l'altro il collegamento appare più generico, sebbene lo stile suggerisca per esso una collocazione abbastanza arretrata nella cronologia veronesiana, forse addirittura precedente quella della *Trasfigurazione*.

Una testimonianza dell'uso veronesiano della matita a quest'altezza cronologica si ritrova anche in due fogli preparatori (cat. 19 e 20) per la grande tela con la *Cena in casa di Simone*, dipinta per il refettorio del monastero cassinese dei Santi Nazaro e Celso a Verona e oggi alla

⁵⁸ Per la pala si veda PIGNATTI PEDROCCO 1995, I, pp. 82-83, n. 53.

pinacoteca Sabauda di Torino⁵⁹; Paolo cominciò a lavorare alla tela tra la fine del 1555 e l'inizio dell'anno seguente, come si evince da un documento che attesta il pagamento di un primo acconto ricevuto da Paolo nel gennaio del 1556⁶⁰. Non si sa quando l'opera finita sia stata consegnata ai monaci; tuttavia la critica è concorde nel ritenere che essa fu realizzata nell'arco di qualche anno e con diverse interruzioni dovute alle contemporanee commissioni per la chiesa di San Sebastiano, che impegnarono Paolo a Venezia in quegli anni; a sostegno di quest'ipotesi, la critica ha chiamato in causa le forti somiglianze tra la tela della Sabauda e le ante d'organo della chiesa veneziana, a cui Paolo lavora tra il 1558 e il 1560.

Nei due disegni preparatori per questa tela – un tempo parte della collezione Sagredo, in cui portavano un'attribuzione tradizionale a Veronese, e oggi al Louvre – si può intravedere un'evoluzione rispetto ai fogli sopra menzionati, nella grafia più sicura come nell'uso più morbido e pittorico della matita. Tuttavia essi presentano anche diverse analogie con questi ultimi: tali analogie li distinguono dai fogli certamente più tardi, in cui le caratteristiche qui appena accennate diventano più evidenti. Le considerazioni avanzate a proposito di questi disegni – analizzati più in dettaglio nelle relative schede – permettono di isolare alcune caratteristiche ancora giovanili che si ritrovano nel problematico disegno per il *Cristo tra i dottori*, supportando per questo una data precoce da me ipotizzata per esso.

Analogamente a quanto osservato per i disegni a matita, anche per il problema dei fogli di schizzi a penna giovanili si è rivelata importante l'analisi dei disegni di questa fase: è il caso, *in primis*, dei due fogli preparatori per i soffitti di San Sebastiano a Venezia, che sono stati e sono tuttora considerati da gran parte degli studiosi i primi esempi noti di quella tipologia grafica, destinata a diventare una delle più tipiche della produzione grafica veronesiana. I due fogli, rispettivamente al Louvre e al Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 21 e 22), sono preparatori per due delle tele dipinte da Paolo per il soffitto della chiesa veneziana dei Girolamini, un'impresa che risulta compiuta entro il mese di ottobre del 1556; le tele erano state commissionate a Paolo dal rettore del convento Bernardo Torlioni, originario di Verona, in seguito alla conclusione della decorazione del soffitto della sacrestia della chiesa, da lui affidato a Paolo negli anni precedenti e messo in opera alla fine del 1555⁶¹.

⁵⁹ Torino, Galleria Sabauda, inv. 452: olio su tela, 315 x 451 cm; per la storia del dipinto si veda LEONCINI 1997 e, da ultimo, la scheda nel catalogo della mostra di Verona del 2014, a cui esso era esposto: AIKEMA in *Paolo Veronese, L'illusione* 2014, pp. 123, n. 2.2.

⁶⁰ Il documento, pubblicato in SANCASSANI 1973-1974, ha permesso di anticipare la datazione del dipinto, o almeno l'avvio dei lavori per esso, rispetto alla cronologia tradizionale che lo collocava intorno al 1560.

⁶¹ Le commissioni di Veronese a San Sebastiano lo impegnarono per oltre trent'anni facendo della chiesa – in cui sarà sepolto alla sua morte – un monumento della sua arte. La chiamata di Paolo da parte di Bernardo

Le tre tele principali raffigurano il *Ripudio di Vasti*, *l'Incoronazione di Ester* e il *Trionfo di Mordecai*⁶²; a queste ultime si riferiscono i due disegni preparatori a penna, in cui si comincia a vedere quella maniera rapida e fluida di muovere la penna sul foglio che diventerà tipica di questa tipologia di studi veronesiani, importantissimi per comprendere il modo di lavorare di Paolo e la logica che sottende alla genesi delle sue pitture. I due disegni, per via del loro collegamento certo a un'impresa ancora dentro la giovinezza del pittore, rappresentano un punto di partenza fondamentale per cercare di ricostruire l'origine di questo tipo di grafica, provando a rintracciarne altri esemplari che stiano a monte di queste prove – che pare difficile immaginare come l'esordio di Paolo con questa tecnica.

Questi esemplari – che ho ritenuto di poter rintracciare nel foglio del Getty Museum per il *Cristo tra i dottori* e in quello del British Museum che ho proposto di associare alla pala Bevilacqua (cat. 1 e 3) – presentano molte caratteristiche che, pur accomunandoli agli studi per San Sebastiano, sembrano suggerire una datazione più arretrata, per via della grafia più spezzata e spigolosa, dell'uso più o meno insistito del tratteggio e della minor disinvoltura con cui la mano del disegnatore si muove sul foglio. Queste caratteristiche scompaiono gradualmente dalla successiva produzione grafica di Paolo, come appare evidente proprio nei fogli per San Sebastiano, in cui si vede un'evoluzione nella grafia così come nella stessa logica compositiva del foglio.

Un'ulteriore avanzamento per questa tipologia grafica, in cui compaiono ormai chiaramente le caratteristiche dello stile più maturo di Paolo, si vede in un gruppo di disegni a penna riferibili a una commissione vicina a quella dei soffitti della chiesa veneziana: si tratta dei quattro fogli (cat. 23-26) preparatori per gli affreschi del palazzo di Camillo Trevisan a Murano, una commissione a cui Paolo lavora intorno al 1557-1558, che è stata vista più volte come un'anticipazione dell'impresa di villa Barbaro a Maser.

Sulla decorazione di palazzo Trevisan, elogiato dal Boschini come «albergo di stupori di Paolo Veronese e di Giovanni Battista Zelotti»⁶³, la critica veronesiana non si è troppo

Torlioni, è stata talvolta riferita a una conoscenza tra di due risalente agli della formazione veronese del pittore: in quest'interpretazione sarebbe da associare al Torlioni anche la commissione della giovanile *Deposizione di Cristo*, dipinta da Paolo per Santa Maria della Vittoria, la chiesa dei Girolamini a Verona. Il dipinto, della cui committenza non si conoscono infatti le circostanze esatte, è stato infatti unanimemente datato dalla critica alla fine degli anni quaranta, quando il Torlioni era presente nel convento veronese (MARINELLI 1980, pp. 215-218): una circostanza che potrebbe suggerire un suo coinvolgimento nella genesi della tela e un primo contatto con il pittore, da cui poi sarebbero scaturite le commissioni veneziane. Altri studiosi hanno tuttavia ipotizzato che gli incarichi a San Sebastiano fossero piuttosto derivati dalla fama acquisita da Paolo in laguna con la decorazione dei soffitti della sale del Consiglio dei Dieci, che lo impegnano negli anni immediatamente precedenti.

⁶² Sulle tele del soffitto di San Sebastiano, recentemente restaurate, si veda *Veronese. Le storie* 2011.

⁶³ BOSCHINI 1674, p. 23.

soffermata, forse per via dello stato frammentario e molto ammalorato degli affreschi, che ne rende difficile la valutazione⁶⁴. Sappiamo dalle fonti che lavorarono nel palazzo, oltre a Paolo e Zelotti, anche Bernardino India, Battista del Moro e Alessandro Vittoria⁶⁵. A Veronese spetta la decorazione di due sale: quella meridionale del piano terreno, di cui oggi si conservano solo due frammenti del soffitto raffiguranti gli *Dei dell'Olimpo*, staccati nell'Ottocento e successivamente donati al Louvre nel 1917⁶⁶ e gli affreschi, ancora *in loco* seppure molto rovinati, di un piccolo ambiente voltato e biabsidato al piano nobile del palazzo – la cosiddetta saletta dell'Olimpo – con figurazioni mitologiche all'interno di incorniciature dipinte sulla volta e, sulle pareti, riquadri di paesaggio, solo due dei quali sono stati finora recuperati sotto lo scialbo. Oltre alle testimonianze delle fonti antiche, al palazzo si possono collegare diversi documenti che, pur non riferendosi direttamente alla costruzione dell'edificio e alla sua decorazione, hanno permesso di ancorarne la cronologia al 1557 o forse poco dopo⁶⁷.

Esistono inoltre quattro disegni preparatori legati a questa impresa, tre dei quali recano un'illustre provenienza dalla collezione di Sir Joshua Reynolds, che ne aveva riconosciuto – almeno per uno di essi – il rapporto con gli affreschi di palazzo Trevisan⁶⁸. Questo legame è infatti stato unanimemente sostenuto dalla critica; qualche dubbio è stato avanzato soltanto per uno di essi (cat. 25), il cui collegamento con gli affreschi sembrerebbe meno diretto. Simili perplessità, peraltro mai approfondite dagli studiosi, troverebbero conferma anche nello stile del foglio che, come spiegato in dettaglio nella relativa scheda, somiglia ancora per certi versi a quello degli inizi, differenziandosi, seppure di poco, dagli altri tre. In questi ultimi infatti emerge quell'aspetto più fluido e macchiato, dalla grafia più eterogenea – con cambi di spessore e intensità del tratto a penna – che introduce già lo stile grafico maturo del pittore,

⁶⁴ Per un riepilogo sul palazzo e la sua decorazione il punto di partenza resta ancora CAIANI 1969, che ha per prima chiarito come l'architettura del palazzo, che Ridolfi attribuiva a Daniele Barbaro, sia da ricondurre piuttosto all'ambito sanmicheliano; per gli affreschi di Veronese si veda PIGNATTI, PEDROCCO 1995, I, pp. 97-99, 115-118, nn. 69-76 e, da ultimo, FINOCCHI GHERSI 2007, pp. 81-97.

⁶⁵ VASARI 1568, IV, pp. 557-558; V, p. 378; RIDOLFI 1648, I, pp. 322-323.

⁶⁶ Parigi, Musée du Louvre, RF 2183 e RF 2183bis: affresco trasportato su tela, 310 x 228 cm.

⁶⁷ La cronologia al 1556-1557 tradizionalmente associata alla decorazione del palazzo dipende da un documento riferibile ad Alessandro Vittoria, al lavoro nel palazzo, che nelle sue *Memorie* informa di un pagamento riferibile a quest'impresa avvenuto nel febbraio del 1557; un termine *post quem* è stato rintracciato nel testamento di Orsa Trevisan, zia di Camillo, che lasciava al nipote terre e «alcune casette» situate nel luogo dove verrà eretto il palazzo. Questo termine è stato ulteriormente ristretto in un intervento di Lorenzo Finocchi Gheresi che, sulla base di alcuni documenti emersi di recente, ha stabilito come la costruzione del palazzo non fosse avviata prima della fine del 1556, ipotizzando di conseguenza per gli affreschi una data un poco più tarda, forse già nel 1558 (FINOCCHI GHERSI 1998, pp. 116-117; per i dettagli di questo problema si rimanda al regesto).

⁶⁸ Questo dettaglio si evince dall'iscrizione, con ogni probabilità di mano del pittore inglese, che si legge sul verso del foglio preparatorio per il dettaglio di *Eros e Anteros* sulla volta della saletta dell'Olimpo (cat. 23).

che si vede a partire dai fogli dei primi anni sessanta, come quello del Louvre associato a Maser (cat. 30).

Anche negli affreschi, in cui pure è possibile riscontrare quella «sottigliezza manieristica ancora ben dichiarata» menzionata da Alessandro Ballarin⁶⁹, si cominciano a intravedere alcune caratteristiche che troveranno pieno compimento nello stile maturo del pittore, e che hanno suggerito di vedere in essi proprio un «preludio ravvicinatissimo alla decorazione di Maser»⁷⁰, con cui si chiude la giovinezza del pittore.

La decorazione della villa di Daniele e Marcantonio Barbaro – da molti considerata come il capolavoro del pittore – è tra gli argomenti più indagati della storiografia veronesiana, e non è possibile qui analizzarla in dettaglio⁷¹; essa è legata peraltro al problema dei rapporti di Veronese con Daniele Barbaro – a cui ho già accennato nel capitolo precedente – e con Andrea Palladio, una questione altrettanto complessa e su cui molto è stato scritto⁷².

La costruzione della villa, edificata dall'architetto vicentino su un progetto forse elaborato già a partire dalla metà degli anni cinquanta, è concordemente datata dagli studiosi entro il 1559; mentre è un poco più controversa la cronologia degli affreschi veronesiani, sui quali è ben noto il silenzio – esteso agli stucchi di Alessandro Vittoria – nei *Quattro Libri* palladiani, un fatto sorprendente che ha dato adito alle più svariate spiegazioni. Tuttavia malgrado alcune proposte divergenti, gli storici sono abbastanza concordi nel ritenere che Paolo abbia eseguito gli affreschi, con l'aiuto del fratello Benedetto, tra il 1560 e il 1561⁷³.

Ciò a cui mi importa qui accennare è un problema legato alla grafica – con cui chiudo la mia analisi di Paolo disegnatore – che è in rapporto con la decorazione della villa: esso riguarda un nucleo di disegni a penna (cat. 30-34) divisi tra il Louvre, la Galleria Nazionale di Praga e una collezione privata, in gran parte resi noti da Roger Rearick in occasione della mostra veronesiana di Washington del 1988 e su cui la critica successiva non si è mai più soffermata.

⁶⁹ BALLARIN 1968a, p. 39.

⁷⁰ PIGNATTI, PEDROCCO 1995, p. 115. Già Pallucchini aveva letto, nel 1939, un'anticipazione in questo senso negli affreschi di palazzo Trevisan, in cui si sarebbero affermati «alcuni principi compositivi esaltati, qualche anno dopo, nella Villa Barbaro Volpi di Maser» (PALLUCCHINI 1939, p. 13).

⁷¹ Per un'analisi della decorazione villa Barbaro si veda, da ultimo, CROSATO LARCHER in *Gli affreschi* 2008, pp. 322-346, n. 80, con bibliografia precedente.

⁷² Per i rapporti tra Veronese e Palladio si veda PUPPI 1988 e, da ultimo, BURNS 2016; una rassegna delle diverse ipotesi proposte per spiegare il silenzio di Palladio sugli affreschi veronesiani si legge in CROSATO LARCHER in *Gli affreschi* 2008, p. 327.

⁷³ Per i dettagli sul problema della cronologia di villa Barbaro si rimanda al regesto.

Malgrado quasi nessuno di questi fogli si riferisca in maniera puntuale agli affreschi della villa, i motivi studiati in essi sono riutilizzati in vari brani della decorazione, incluse le statue del ninfeo e i camini, la cui ideazione sarebbe quindi da riferire, secondo Rearick, allo stesso Paolo. Dei cinque disegni uno, conservato al Louvre e già noto alla storiografia veronesiana a partire dalla monografia di Cocke, appartiene a quella tipologia di fogli con rapidi schizzi di figure a penna che sono i più tipici della produzione grafica di Paolo: in esso si riconoscono studi per una figura di Diana con i cani, alcuni motivi dei quali sono ripresi nelle finte statue di due stanze della villa e in sei delle statue a stucco del ninfeo. Gli altri quattro fogli sono invece studi di figure disegnati a penna su una traccia preliminare a matita, una tecnica molto usata da Paolo agli esordi della sua carriera, poi apparentemente abbandonata dopo i primi anni cinquanta; in essi sono studiate alcune idee che si ritroveranno, modificate, nella sala a crociera, nella sala dell'Olimpo, e in altri ambienti della villa.

Il fatto che Paolo avesse lavorato nel cantiere di Maser insieme al fratello Benedetto, lascia adito alla possibilità che questi fogli possano essere almeno parzialmente ascritti a quest'ultimo: una possibilità del resto adombrata da una certa discontinuità qualitativa che si osserva nei disegni. Lo stesso Rearick aveva contemplato quest'eventualità, supportata anche dalla somiglianza di alcuni aspetti della grafia di questi disegni con lo stile dei fogli attribuiti con certezza a Benedetto; lo studioso aveva preferito tuttavia escluderla, in quanto essa avrebbe implicato un poco verosimile cambio di attribuzione per tutti i disegni della serie, oltre che per affreschi stessi. Sembrerebbe più probabile, secondo Rearick, attribuire i cali qualitativi alla fretta sentita dal pittore in un momento di forte pressione – legata forse alla necessità di chiudere questa fase del cantiere – in cui Paolo avrebbe creato un repertorio di forme e motivi generici che potessero essere applicati a diverse parti del progetto, in base alle iconografie scelte dal committente; questo spiegherebbe anche alcune annotazioni sui fogli in cui si riconosce la mano di Benedetto, che avrebbe cercato di verificare i possibili soggetti associabili a ogni disegno.

A prescindere dal problema attributivo che, in mancanza di un profilo preciso di Benedetto disegnatore⁷⁴, va lasciato aperto, ciò che appare interessante in questi disegni è che presentano alcune analogie tipologiche con un gruppo di fogli legati alla giovinezza di Veronese, per i quali non sembrano esistere, oltre una certa data, altri termini di confronto. Tali analogie riguardano principalmente la tecnica con cui essi sono stati eseguiti, attraverso un

⁷⁴ Un catalogo dei disegni di Benedetto ancora attende una sistemazione; si vedano NODARI 2002 e gli studi recenti di Thomas Dalla Costa (DALLA COSTA 2013 e il suo contributo nel catalogo della mostra veronese del 2014: DALLA COSTA 2014, e relative schede).

primo abbozzo delle figure tracciato in rapide annotazioni a matita, poi ricalcate e meglio definite dal pittore attraverso una successiva linea a penna. Questo tipo di studi, che combina i due *medium* a matita e a penna, non è frequente nella produzione grafica di Paolo, e sembra quasi scomparire negli anni della maturità, sostituito da un modo di lavorare basato sul doppio registro degli schizzi a penna per le composizioni e i gruppi di figure e quelli a matita per i singoli dettagli di esse.

Tuttavia un'eco di questi modi si può forse trovare proprio negli studi per Maser: e non è un caso che il parallelo più rilevante per la tecnica di questi fogli, pur nella distanza cronologica che li separa, sia rintracciato da Rearick proprio nella *Cena in Emmaus* di Berlino (cat. 11), databile all'esordio del sesto decennio, in cui si vede «a similarly impetuous and energetic working of two chalks rendered legible by the application of pen line».

A questo parallelo, a mio giudizio molto significativo, si può tentare di aggiungerne altri, provando sempre a rintracciarli tra i fogli dei primi anni cinquanta: è il caso ad esempio di alcuni disegni legati alla decorazione della Soranza, come quello veronesiano di Amburgo (cat. 5) o anche – sorprendentemente – quello con due *Allegorie femminili* oggi al British Museum con un'attribuzione a Battista Zelotti, che condivideva con Paolo, in quegli anni, la stessa tecnica e modalità disegnative simili⁷⁵. Il confronto con questi disegni appare particolarmente convincente per la *Melos* di Praga (cat. 33): qui la grazia delle linee richiama alla mente proprio il momento della Soranza, quando è ancora forte e poco mediato l'influsso emiliano e parmigianinesco, di cui ancora si sente un riverbero nei fogli per Maser.

Ovviamente in questi ultimi si legge un'evoluzione che testimonia dei dieci anni trascorsi da quel momento: la traccia a matita è qui infatti molto più vigorosa rispetto a queste prime prove – in cui essa quasi scompariva sotto il disegno a penna – e vi si vede la maggior dimestichezza raggiunta da Paolo con questo *medium*, testimoniata da una prova matura come lo *Studio per una testa femminile* degli Uffizi, anch'esso associato a Maser (cat. 29). Anche i tratti a penna appaiono molto più rapidi e sicuri, rivelando l'esperienza di fogli come quelli per San Sebastiano o per palazzo Trevisan, in cui la grafia veronesiana si fa sempre più sciolta e sicura.

Sulla base considerazioni qui avanzate mi è dunque parso importante includere il caso di questi disegni nella mia analisi, pur mantenendone una lettura in chiave problematica; il recupero di questi fogli – a cui finora non è stata data l'attenzione che merita – si rivela infatti del più grande interesse. Esso potrebbe infatti arricchire significativamente, e in qualche modo

⁷⁵ Per un'analisi di questo disegno in rapporto alla grafica veronesiana e al problema della collaborazione tra i due pittori si rimanda al capitolo 4.

chiudere, il catalogo della produzione grafica giovanile di Paolo, in particolare in rapporto a una tecnica che è protagonista degli anni della sua formazione. Essi sembrerebbero infatti testimoniare, per questa tipologia di fogli, un'evoluzione che sfonda il limite cronologico dei primi anni cinquanta, allungandone l'influenza verso l'attività matura del pittore e aprendo nuove strade interpretative che potrebbero contribuire a fare ulteriore luce sul modo di lavorare di Veronese e, più in generale, sulla sua personalità di disegnatore.

REGESTO

1527-1528

Nascita di Paolo Veronese; la data si deduce da un documento delle Anagrafi di Verona datato 1529, in cui compare un «Paulo», di un anno d'età, nell'elenco dei familiari di Piero spezapreda, residente nella contrada di San Paolo; nell'elenco compaiono anche il figlio di Piero, Gabriele, e sua moglie, Caterina (i genitori di Paolo) con gli altri loro figli. Le origini dei genitori di Paolo Veronese sono state chiarite di recente (BRUGNOLI 2000): suo padre Gabriele, che nei documenti è quasi sempre citato come «spezapreda», proviene da una famiglia che aveva cognome Bazarò, originaria di Bissone, sul lago di Como; sua madre Caterina è figlia naturale di Maddalena Dragina (detta Caterina) e di Antonio Caliarì, membro di una famiglia nobile di Verona, da cui Paolo prenderà il cognome, probabilmente in seguito al suo trasferimento a Venezia: il primo documento in cui è citato come «Paulo Caliaro Veronese» è il contratto per la pala di Montagnana, del 1555.

1534

Francesco Torbido affresca l'abside del Duomo di Verona su cartoni di Giulio Romano: a commissionarli è Gian Matteo Giberti, vescovo di Verona dal 1524 al 1543, che veniva da una lunga carriera romana condotta nella curia dei papi medicei Giulio II e Clemente VII, durante la quale aveva avuto modo di conoscere l'allievo di Raffaello, a cui commissionerà i cartoni per il duomo. Dopo il trauma del sacco di Roma aveva deciso di tornare a occuparsi stabilmente della sua diocesi, in cui a partire dalla fine degli anni venti intraprende una rigorosa politica riformatrice. Gli affreschi sono sempre menzionati dalla critica come un precedente importante per le figure degli angeli in volo che sarebbero state riprese da Paolo Veronese nei cieli affrescati sui soffitti della Soranza, in particolare nella figura della *Fama* che si vede in uno dei frammenti conservati a Castelfranco.

1540

Trattato di Torello Saraina *De origine et amplitudine civitatis Veronae* (1540), con disegni delle antichità di Verona realizzati da Giovanni Caroto, che secondo Vasari (1568, IV, p. 574; V, p. 377) sarebbe stato il maestro di Veronese.

1540

Romanino realizza le ante d'organo per San Giorgio in Braida a Verona: la data si legge sull'architrave al centro delle due tele esterne con *San Giorgio dinanzi all'imperatore*. Negli stessi anni Moretto realizza per la stessa chiesa una pala d'altare raffigurante una *Madonna in gloria e*

santi (datata 1540) e altre pale d'altare per Verona: un'*Adorazione dei Pastori* (oggi alla Gemaldegalerie di Berlino), e una *Madonna e santi* (datata 1541; già a Berlino, oggi distrutta) entrambe dipinte per S. Maria della Ghiara, e una *Madonna in gloria e santi* per la chiesa di Sant'Eufemia (*in loco*). L'arrivo di opere bresciane a Verona nei primissimi anni quaranta, anticipate, intorno alla metà del decennio precedente, dalla pala di Savoldo per Santa Maria in Organo, avrà una profonda influenza sui pittori della generazione preveronesiana, così come su Antonio Badile, proprio negli anni dell'apprendistato di Paolo nella sua bottega.

1541

Il 16 aprile Paolo è citato come decenne e «depentor» nelle Anagrafi della contrada di San Paolo a Verona, quindi ancora in casa dei genitori: l'indicazione dell'età è probabilmente un errore, vista anche un'altra menzione del 2 maggio dello stesso anno, quando, nella bottega di Antonio Badile, è citato un «Paulus ejus discipulus seu garzonus», quattordicenne. La notizia di un apprendistato presso Badile è riportata in RIDOLFI (1648, p. 298), secondo cui il pittore era parente di Paolo: «il padre Gabriele Caliarì [...], vedutolo più inclinato al dipingere che allo scolpire, lo pose sotto la disciplina di Antonio Badile suo zio».

1542

Paolo è nuovamente menzionato nella bottega di Badile, questa volta come «discipulus» – ha perso la qualifica di garzone – e ancora quattordicenne.

1542

Giuseppe Porta Salviati decora villa Priuli a Treville, firmando e datando gli affreschi; a questa decorazione, oggi perduta, è verosimile che avessero guardato Paolo e Battista Zelotti chiamati circa dieci anni dopo da Michele Sanmicheli a decorare la poco distante villa Soranzo.

1543

Madonna col bambino in gloria con quattro santi, posta sul secondo altare a sinistra nella chiesa dei SS. Nazaro e Celso a Verona: l'opera è siglata e datata da Antonio Badile sulla campana del Sant'Antonio abate, sul primo piano del dipinto. Sul retro si legge l'iscrizione: «AB ANT.O BAYLO VERO.HOC OPVS FACTVUM EST ANNO SVAE AETATIS XXV.O ET HIC SITVM EST DIE JOVIS PENVLTIMO OCTOBRIS MDXLIIII».

1544

Il nome di Paolo si ritrova nuovamente nei registri delle Anagrafi della contrada di San Paolo, quindi nella casa dei suoi genitori, dove è indicato ancora quattordicenne e senza specificarne la professione. La data sembrerebbe fornire un termine *ante quem* per la permanenza del pittore nella bottega del suo maestro Antonio Badile, che sarebbe quindi durata circa tre anni.

27 novembre 1544

Antonio Badile firma e data la pala già in S. Spirito e oggi a Castelvecchio

1546, 15 dicembre

Antonio Badile firma e data sul retro la *Resurrezione di Lazzaro* per la cappella Avanzi in San Bernardino a Verona; la critica ha generalmente collocato a questa stessa data la *Resurrezione della figlia di Giairo* di Veronese, venduta di nascosto dai frati al pittore Pietro Strudem nel 1697, e oggi perduta; essa si conosce tramite il bozzetto preparatorio a olio su carta oggi al Louvre, ritenendo che la tela di Paolo, concepita come *pendant* di quella di Badile, fosse stata eseguita contemporaneamente a quella del maestro. In realtà studi recenti sulla cappella Avanzi (VINCO 2014) hanno messo in evidenza le molte questioni ancora aperte riguardo la scansione cronologica del ciclo decorativo, cominciato nel 1517 e proseguito per circa trent'anni, almeno fino al 1546 ma forse anche oltre; per cui non si può escludere una datazione di qualche anno successiva per il bozzetto di Veronese, che sembrerebbe essere suggerita da considerazioni stilistiche.

1546, gennaio

Entro questo momento Giovanni Battista Ponchino, insieme a cui Paolo e Zelotti condurranno la loro prima grande impresa in laguna, è certamente tornato a Venezia dopo un viaggio a Roma, come si evince da una lettera dell'Aretino in cui suggerisce all'incisore Enea Vico, che si accingeva a produrre una riproduzione a stampa del *Giudizio* di Michelangelo su richiesta di Cosimo de' Medici, di attenersi al disegno (un «cartone di matita nera grande un braccio e mezzo o due di altezza») che ne aveva tratto il Ponchino (ARETINO 1957, II, p. 136, n. CCCXI). Il pittore era stato a Roma sotto la protezione del cardinale Francesco Cornaro: la notizia si evince dalla menzione del Ponchino nei registri della corporazione dei pittori della Chiesa di San Luca, ove si legge, alla data 1536 il nome di «Joan Bapstista bazacco Pittore del cardinale cornaro quale stava a Santo petro». Il cardinal Francesco, figura chiave del partito «filoromano» del patriziato lagunare – che tanto peso avrà nella fortuna del pittore, e che sarà

importante anche per il destino del giovane Veronese – era fratello di Cataruzza Cornaro, madre di Piero Soranzo, committente della villa di Sant'Andrea oltre il Muson decorata nel 1551 da Paolo e da Battista Zelotti.

1547

L'11 febbraio 1547 il nobile veronese Antonio Della Torre istituisce una dote per il matrimonio della figlia Anna con Giovanni Battista Di Fiorio Pindemonte; gli stemmi delle due famiglie sono dipinti, accoppiati, nell'angolo in alto a sinistra del *Matrimonio mistico di Santa Caterina di Veronese* (Tokyo, National Museum of Western Art, inv. P. 1994-0001), che secondo un'ipotesi avanzata per la prima volta in PIGNATTI, PEDROCCO 1991, p. 33, n. 13, e poi sviluppata in GISOLFI 1995, sarebbe parte della dote di Anna, e sarebbe quindi da datare al 1547. Malgrado la sua rilevanza come unico punto fermo della cronologia degli esordi di Paolo ventenne, a questa informazione è stata data poco peso dalla storiografia sulla giovinezza di Veronese, forse per via di alcune incongruenze nella posizione e nell'iconografia degli stemmi (VINCO 2016).

1548

È la data della dibattuta iscrizione sul *Cristo tra i dottori* del Museo del Prado, che si legge in mueri romani sul taglio delle pagine del libro tenuto in mano dalla figura di spalle sulla sinistra del dipinto: questa datazione è stata accettata solo da alcuni studiosi, alimentando una discussione che dura ancora oggi, e che ha visto, come principale argomento contro questo partito, l'incompatibilità stilistica con la pala Bevilacqua Lazise, dipinta per l'omonima cappella nella chiesa di San Fermo e generalmente associata a questa data. Come spiegato meglio nel capitolo 3, i riferimenti documentari per la cronologia della pala sono in realtà più vaghi, e non vi è nulla che riconduca con certezza alla data 1548; gli unici dati certi sono che la cappella a cui era destinata la pala era ancora incompiuta nel 1553, come si evince dal testamento di Lucrezia Malaspina, 9 settembre 1553 (ASVr UR T, anno 1553, mazzo 145, n. 433): e che essa era già conclusa nel 1558 (si veda il testamento di Giovanni Bevilacqua Lazise, 22 febbraio 1558: ASVr UR T, anno 1558, mazzo 150, n. 146).

1548, 16 maggio

Il 16 maggio 1548 compaiono come testimoni di un atto notarile stipulato in casa di Francesco Barbaro a Maser «maistro Baptista filio ser Bernardini Ponchini de Castro Francho at maistro Hieronimo quondam ser Marci Mozzani de Brixia pictoribus» (doc. pubblicato in BATTILOTTI,

PUPPI 1983, p. 80): il documento si riferisce a Giovanni Battista Ponchino e Girolamo Muziano, fornendo un'importante testimonianza dei precoci rapporti che li legano a Daniele Barbaro, cruciali soprattutto nel caso del primo, che cinque anni dopo sarà impiegato, insieme a Veronese e a Zelotti, a decorare le sale del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale, su un programma dettato dallo stesso Barbaro.

1548

Tintoretto dipinge per la Scuola Grande di San Marco la tela con il *Miracolo dello schiavo*, un dipinto più volte chiamato in causa come parallelo per le soluzioni compositive adottate da Paolo nelle opere della giovinezza, in particolare nella *Conversione della Maddalena* della National Gallery di Londra e più in generale nei teleri dipinti nei primi anni cinquanta da Paolo, la cui rilettura del manierismo centroitaliano, condotta tra i due poli di Raffaello e Michelangelo, è stata messa in parallelo con quella fornita da Tintoretto a queste date.

1550

Come recentemente chiarito da Barbara Agosti è a questa data che va fatto risalire il passaggio a Verona di Taddeo Zuccaro al seguito di Guidubaldo Dalla Rovere; la data generalmente attribuita a questo soggiorno, il 1552, deriva da un'erronea lettura di Vasari (AGOSTI 2015, p. 140-141). A Verona Taddeo copia la *Perla* ma forse affresca le facciate della chiesa di Santo Spirito («Sopra la porta della Chiesa, dalla parte esteriore Io Spirito Santo a fresco di Tadeo Zuccaro», Dal Pozzo, p. 263) e di una casa in Levà Paradiso, attribuita da Dal Pozzo a un «Tadeo Zucaro» allievo di Felice Brusasorzi («Dipinse Tadeo lo Spirito Santo a fresco sopra la porta della Chiesa di S. Spirito. Fece anco un fregio sotto il grondale d' una Casa alla Levata del Paradiso vicino ad altra casa , oue fece un simil fregio Michel Angelo Bozzoletta», ivi, p. 158). La critica ha una consonanza con lo stile di Taddeo in opere come le pale dipinte da Veronese e Farinati per il Duomo di Mantova nel 1552 (ROMANI 1997, pp. 74-76; AIKEMA 2014, pp. 23-24; AIKEMA, DALLA COSTA 2014, pp. 303-304).

1550, 26 aprile

Nei registri della chiesa di San Luca a Roma (recentemente pubblicati in SALVAGNI 2012, p. 453), alla data 26 aprile 1550 è riportato un pagamento all'Università dei pittori effettuato da un «Pagolo Venitiano», che è stato proposto di identificare con Paolo Veronese. Questa scoperta riapre la questione del viaggio a Roma di Paolo, in passato sempre affrontata dalla critica sulla sola base della menzione di Ridolfi del viaggio compiuto da Paolo «col Signor

Girolamo Grimano, Procuratore di San Marco, [...] destinato oratore dal Pontefice» (1648, p. 310). Le date della ambascerie romane del Grimani, 1555, 1560 e 1565 sono tuttavia molto avanzate nella carriera del pittore, e non permettono di interpretare l'esperienza romana come un viaggio di formazione. In base alla menzione recentemente scoperta, si può provare a ipotizzare almeno un viaggio precedente a queste date, che abbia potuto valere per il pittore come esperienza di formazione, e che servirebbe a spiegare certe sperimentazioni che si vedono nell'opera di Paolo Veronese a queste date. Potrebbe essere a sostegno di quest'idea anche l'ambigua posizione della menzione di Ridolfi nel racconto della vita di Paolo: egli infatti scrive che è di ritorno dal viaggio a Roma che Paolo intraprende decorazione per le sale del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale, che sono tuttavia, e inspiegabilmente, citate molto avanti nella biografia del pittore, insieme alle opere degli anni sessanta inoltrati («Ritornato a Venezia [da Roma] gli fù locata la maggior parte delle Pitture del Consiglio dei Dieci»). La confusione è stata generalmente attribuita dalla critica alla sola cronologia delle tele di Palazzo Ducale, per cui disponiamo di una data certa (1553-54, vedi sotto); ma si può forse pensare che proprio l'esistenza un primo viaggio a Roma risalente all'inizio degli anni cinquanta, che Ridolfi avrebbe sovrapposto a un secondo compiuto col Grimani negli anni sessanta, abbia generato questo fraintendimento. Una seconda presenza di Paolo nei registri della chiesa di San Luca si legge il 29 marzo 1551 (vedi sotto).

1551, 29 marzo

In questa data si legge nuovamente il nome di «Pagolo Venitiano» nei registri della corporazione dei pittori della Chiesa di San Luca a Roma (vedi sopra); se l'identificazione con Paolo Veronese è corretta, questa seconda menzione potrebbe implicare un soggiorno di circa un anno compiuto dal pittore entro le date delle due presenze nei registri, o di due viaggi consecutivi nell'Urbe nella primavera di due anni successivi (per un'analisi di questo problema si veda il capitolo 9).

1551

Probabilmente nei mesi estivi del 1551, Veronese decora la villa Soranzo a Sant'Andrea oltre il Muson insieme a Battista Zelotti e Anselmo Canera: degli affreschi della villa, oggi distrutta, sono noti oggi quindici frammenti; la data si deduce dal frammento con *Storia* conservata al Seminario Patriarcale di Venezia, su cui si legge un'iscrizione con la data MDXXXXXI. La villa era stata costruita nella seconda metà degli anni quaranta da Michele Sanmicheli, a cui verosimilmente si deve la chiamata di Paolo e Battista, da lui amati «come figliuoli», per

eseguirne la decorazione; la committenza della villa è stata in passato quasi sempre attribuita dalla critica ad Alvise Soranzo e, dopo la sua morte avvenuta nel 1548, al figlio Benedetto. Tuttavia recentemente alcuni documenti pubblicati da Luigi Squizzato hanno confermato l'ipotesi, già avanzata da alcuni studiosi, che il committente fosse il nipote di Alvise, Piero Soranzo, figlio di Zuane e di Cataruzza Corner (SQUIZZATO 2014). Proprio ai legami d'amicizia della famiglia materna di Piero – Cataruzza era sorella di Giovanni Corner, protettore di Ponchino e ricordato come «amicissimo» del Sanmicheli da Giorgio Vasari, che aveva decorato, nel 1541, il palazzo del cardinale sul Canal Grande – Squizzato ha proposto di far risalire i primi contatti di Piero con l'architetto della villa.

Conosciamo i nomi degli autori degli affreschi grazie a Vasari, che cita i primi due nella vita di Sanmicheli (VASARI 1568, VI, p. 377) e il terzo in quella di Fra Giocondo (*ivi*, IV, p. 574); la descrizione dettagliata delle pitture si legge in RIDOLFI 1648, p. 302.

1551, 21 luglio

Contratto per la pala con *La discesa di Cristo al Limbo*, dipinta per l'altar maggiore del Duomo di Castelfranco da Giovanni Battista Ponchino – futuro collaboratore di Veronese e Zelotti nei soffitti delle sale dei Dieci in Palazzo Ducale a Venezia – che a questa data ne ha già approntato il disegno, approvato dai massari della Pieve (doc. trascritto in MELCHIORI 1968, p. 63-64). La presenza di Ponchino a Castelfranco nello stesso momento in cui i due giovani pittori erano al lavoro nella vicina villa Soranzo ha fatto ipotizzare che i loro primi contatti risalgano a questo momento; un tempestivo riflesso della probabile conoscenza diretta degli affreschi della Soranza da parte di Ponchino è stata visto nella pala stessa, che alcuni studiosi hanno visto come un esempio precocissimo della ricezione di quanto accadeva in quel momento nel cantiere della villa.

1551

La data MDXXXXXI si legge su una delle due lapidi dedicatorie della cappella Giustinian nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia. La Chiesa, ricostruita nel 1534 da Jacopo Sansovino per volere del doge Andrea Gritti, era il simbolo del patriziato filoromano della Serenissima, e ospitava le cappelle delle più importanti famiglie veneziane del tempo: oltre ai Giustinian – i Gritti, i Badoer, i Barbaro, i Contarini. Generalmente la critica ha ritenuto di poter ricavare da quest'iscrizione anche la data di esecuzione della pala d'altare che Veronese dipinse per i fratelli Antonio e Lorenzo Giustinian, che ancora oggi si trova nella cappella,

malgrado il collegamento non sia diretto e siano stati avanzati dei dubbi a riguardo (HUMFREY 1991).

Le lapidi sembrano indicare infatti soltanto la conclusione della decorazione della cappella, ed pare quindi più corretto interpretare l'iscrizione come un termine *ante quem* per la pala più che come data della sua esecuzione: nulla vieta di ipotizzare che essa sia stata dipinta in un momento precedente da Paolo, come sembrerebbero suggerire le considerazioni sullo stile del dipinto (per questo problema si veda i capitoli 2 e 3).

1551

Hieronymus Cock pubblica un ciclo di incisioni con vedute delle rovine di Roma antica, che aveva potuto studiare tra il 1546 e il 1548, durante il suo soggiorno nella città pontificia. Le incisioni di Cock ebbero larga diffusione tra i pittori italiani del secondo Cinquecento, contribuendo alla definizione di uno stile di paesaggio con rovine che si vede anche in molte opere di Veronese; nel 1561 il ciclo fu interamente ricopiato dal pittore vicentino Giovanni Battista Pittoni ed edito con un commento di Vincenzo Scamozzi. Com'è noto, alcune rovine delle stampe di Cock saranno riprese puntualmente da Paolo intorno al 1560, nei paesaggi di Maser; tuttavia, una risposta più tempestiva ad esse si trova già su un foglio di studi a penna di Veronese, da associare all'*Unzione di David* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, per cui essa dovrebbe del resto fornire un termine *post quem* al 1551, una data compatibile con la cronologia nei primi anni cinquanta ragionevolmente attribuita al telero di Vienna su basi stilistiche.

1551-1552

In questo momento sono generalmente collocate dalla critica le commissioni legate alla famiglia vicentina dei Da Porto, di cui si conservano solo i due ritratti di *Iseppo da Porto con il figlio Leonida* (Firenze, Uffizi) e *Livia Thiene con la figlia Deidamia* (Baltimora, The Walters Art Museum); la cronologia dei ritratti, fissata su basi stilistiche, corrisponderebbe a quella dell'intervento di Veronese nella campagna decorativa del palazzo di Iseppo progettato da Palladio. Sulla cronologia del palazzo non si hanno molti dati certi; la costruzione era certamente già avviata quando il 9 dicembre 1549, «in contrata magnificorum dominorum de Portis, in domo seu camino terreno domus habitationis [...] magnifici domini Iseppi de Porto» è stipulato il contratto in cui il lapicida Giacomo di Martino si impegnava «in termine de anni tri proximi futuri, videlicet 1550, 51, 52, far la fazada davanti de ditto palazzo» (doc. pubblicato in Battilotti 1981) ed è conclusa nel 1552, stando all'iscrizione («JOSEPH PORTO

MDLII») descritta nel 1762 da Tommaso Temanza sulla parte superiore della facciata del palazzo e resa illeggibile dai pesanti restauri ottocenteschi, e a un'identica epigrafe, riportata da Giovanni Da Schio (1854 c.), che era leggibile su un caminetto in seguito distrutto (la trascrizione del contratto e i dati sulle due iscrizioni si leggono in BATTIOTTI 1981). Queste date trovano conferma in un memoriale conservato nell'archivio Porto-Colleoni a Thiene, probabilmente scritto dallo stesso Iseppo, in cui sono registrate le date di nascita dei suoi figli (documento scoperto da Manuela Morresi e parzialmente trascritto in MORRESI 1990, p. 118; la trascrizione dell'intero memoriale, con un'analisi delle implicazioni sull'identificazione dei personaggi dei due ritratti da Porto di Veronese, è in SALOMON 2009): se infatti il battesimo della figlia Vittorina, avvenuto il 27 agosto 1550, si svolge ancora «nella camara vecchia apresso la sala vecchia» – quindi in una parte dell'edificio medievale preesistente era ancora usata come abitazione – il 29 dicembre 1552 la figlia Emilia veniva battezzata «nella camera de dredo nella casa nova», ormai conclusa. Sappiamo da Palladio stesso (1570, II, p. 8) che Veronese, insieme a Battista Zelotti, Domenico Brusasorzi e a Bartolomeo Ridolfi, aveva partecipato alla decorazione, oggi perduta, di alcune stanze del palazzo; è stato proposto (MARINELLI in *Palladio* 1980, p. 220) di associare a questa campagna decorativa le tre tele, oggi divise tra la Pinacoteca Vaticana e la Capitolina, con la *Pace*, il *Buon Governo* e l'*Allegoria delle Arti*; quest'ipotesi non appare tuttavia del tutto convincente (REARICK 1988, pp. 41-42). Intorno a queste date dovrebbe collocarsi anche la decorazione di una sala della villa Porto Colleoni a Thiene, commissionata da Francesco Da Porto, collaterale del Doge e zio di Iseppo, a Veronese e Zelotti, come riportato da Vasari (1568, v, pp. 366-367) e da Ridolfi, che ricorda anche la presenza sul cantiere del giovane Antonio Fasolo (1648, p. 299); in mancanza di documenti diretti, l'unica informazione utile per datare la decorazione è il termine *ante quem* della morte del committente, nel 1554. Secondo Vasari la decorazione di Thiene è realizzata da Paolo e Zelotti prima della Soranza; sulla base di questa testimonianza Manuela Morresi, e più fermamente Lionello Puppi, hanno ipotizzato una data nella primavera del 1551 per le commissioni da Porto.

1552

Ridolfi scrive che Paolo, «rimunerato dal Cardinale ritornò a Verona trattenendovisi per breve tempo in far copia del quadro di Raffaello de' Conti Canossa», cioè *La Perla*, oggi al Museo del Prado. Si può provare a ipotizzare quindi che in questa occasione Paolo abbia anche eseguito la decorazione dei due camerini al primo piano di palazzo Canossa, a una data che si attesterebbe quindi, se si prova a collegarla a questa testimonianza di Ridolfi, nell'arco

del 1552: il pagamento ricevuto dal cardinale Ercole, riferito alla pala con il *Sant'Antonio tentato* per il Duomo di Mantova, non sembra potersi riferire al saldo del lavoro, sollecitato nel documento quando Paolo è ormai a Verona, e le pale, terminate da tempo, giacciono negli studi dei pittori in attesa di essere prelevate e portate a Mantova – quanto piuttosto a un anticipo o a un pagamento precedente, da ipotizzare ancora dentro il 1552. Una simile data, se estesa alla decorazione di palazzo Canossa, si accorderebbe meglio di quella generalmente proposta (1545-1548 circa) allo stile del disegno a chiaroscuro con *Due divinità fluviali in un paesaggio*, unanimemente collegato dalla critica a uno degli affreschi di questi camerini. Non si hanno documenti che permettano di datare con precisione la costruzione e la decorazione di palazzo Canossa; sappiamo che fu commissionato a Michele Sanmicheli da Galeazzo Canossa, nipote di Ludovico, intorno alla fine degli anni venti. Il testamento di Ludovico del 1531 e un successivo atto di acquisto di case in riva all'Adige (1533) sono ancora redatti nel palazzo di un parente in contrada San'Eufemia, dove la famiglia risiedeva in attesa che il nuovo palazzo fosse pronto; è del 1537 il primo documento stipulato in «palatio habitationis contracta Sancti Martini Aquari», e cioè nel palazzo sanmicheliano (per un regesto dei documenti relativi alla famiglia Canossa si veda CASELLI 1980). Si ritiene generalmente che la committenza della decorazione delle sale interne sia da riferire a Isabella Guerrieri Gonzaga, vedova di Galeazzo dal 1541, che alcuni studiosi hanno identificato con la figura femminile del *Ritratto di donna con un bambino e un cane* di Veronese conservato al Louvre. Per quanto riguarda la datazione di affreschi e stucchi, gli unici documenti che possono fornire qualche indicazione in questo senso sono due atti notarili risalenti al 1550 e al 1555: il primo, datato 8 settembre 1550, è l'atto di dote di Violante di Canossa, primogenita di Galeazzo, il cui matrimonio con Federico Serego ha fatto supporre che entro questa data la decorazione fosse già stata completata per l'occasione; il secondo è un atto stipulato nel 1555 «in camera terrena palatio Sancti Martini Aquari» qui nominata per la prima volta nei documenti di famiglia oggi conservati; questa «camera terrena» dovrebbe corrispondere a quella situata nell'ala destra del palazzo, che per le sue proporzioni era probabilmente quella usata in occasioni ufficiali come la redazione di un atto notarile. In questa sala, decorata da Bernardino India, Eliodoro Forbicini e Bartolomeo Ridolfi (da identificarsi verosimilmente con quella menzionata in VASARI 1968, v, p. 376), è stato recentemente segnalato un cartiglio con le iniziali «H.C.», identificate con quelle del secondogenito di Galeazzo, Gerolamo, nato nel 1533: se egli fosse il committente, si potrebbe pensare per questa sala a una data non troppo distante dal 1555 dell'atto stesso (GAETANI DI CANOSSA 2000). Sempre secondo Ridolfi, è dopo questo breve ritorno in patria che Paolo avrebbe partecipato alla decorazione di villa Porto Colleoni a Thiene e di villa Emo a Fanzolo.

1553, 11 marzo

L'11 marzo 1553 il nome di «Paullo spezapda» si trova tra i firmatari di una richiesta di pagamento rivolta al cardinale Ercole Gonzaga e relativo alle pale d'altare per il Duomo di Mantova da lui commissionate ed eseguite dai quattro pittori veronesi Battista Del Moro, Domenico Brusatorzi, Paolo Farinati e Veronese; dalla lettera capisce che nel marzo 1553 le tele erano già compiute da tempo («essendo già finito l'anno che l'ancone che ci furono date a dipingere [...] sono finite») e che i pittori aspettano che qualcuno venga a ritirarle e le paghi: cosa che avviene circa due mesi dopo, come sappiamo da un documento del 24 maggio 1553, in cui si attesta il pagamento del saldo ai pittori e il ritiro della tele a Verona (doc. pubblicato in WOJNO KIEFER 1987, p. 40, nn. 3-4)

1553-1554

Risale al 1553 l'esecuzione del soffitto della Sala delle Udienze in Palazzo Ducale, come si evince dallo stemma del doge Francesco Donato, morto nel maggio del 1553, che si vede sulla struttura lignea che incornicia le tele, realizzate da un'*équipe* formata da Giovanni Battista Ponchino, Paolo Veronese e Battista Zelotti. Una conferma della conclusione dei soffitti entro la metà del sesto decennio viene dalla menzione delle tele in un documento del 1555, in cui si propone di spostarli altrove nel palazzo (LORENZI 1868, n. 615) e dalla precoce citazione di un «soffittato di Paulo et compagni veronesi» nella guida di Venezia di Francesco Sansovino alias Anselmo Guisconi, nel 1556 (p. 4v). La notizia che la decorazione venne affidata al Ponchino, che chiamò con sé Veronese e Zelotti, si legge in Vasari (1568, v, pp. 472-473), ed è confermata da Ridolfi (1648, II, pp. 310-311), ma in quest'ultimo con un'ambiguità nella collocazione cronologica dell'opera (vedi sopra). Secondo il Sansovino (1581, p. 123v) il programma iconografico dei soffitti sarebbe stato dettato da Daniele Barbaro. Al soffitto della sala delle Udienze fanno seguito i lavori per quello della Sala della Bussola, decorato interamente dal Veronese, e per quello della Sala dei Tre Capi, in cui partecipa nuovamente l'intera *équipe*: in entrambe è presente, sui camini, lo stemma di Marcantonio Trevisan (doge dal maggio 1553 al 1554); che la Sala dei Tre Capi fosse conclusa entro il 1554 sembrerebbe suggerito anche da alcuni documenti dello stesso anno relativi all'applicazione di cuoi dorati e di tappeti alle pareti (LORENZI 1868, nn. 606, 607, 609).

1555

Nella polizza fiscale presentata ai X Savi il 14 gennaio 1555, si legge che Veronese ha in affitto uno studio nella proprietà di Vincenzo Zen, in corte della Candela nella contrada dei SS.

Apostoli (ASV, Savi sopra le Decime, b. 120); Vincenzo Zen era il fratello di Francesco, dilettante di architettura e amicissimo di Sebastiano Serlio (per un possibile legame con il problema di Paolo architetto si legga PUPPI 1980, p. 62). Si può quindi supporre che almeno da questo momento – ma forse già prima, durante i lavori per la sale del Consiglio dei Dieci – Paolo si trasferisse stabilmente in laguna.

1555, 3 giugno

È la data del contratto per la pala con la *Trasfigurazione di Cristo* per il Duomo di Montagnana, commissionata da Francesco Pisani a Veronese, che si impegna a consegnare l'opera entro il Natale dell'anno successivo (documento pubblicato in PIGNATTI, PEDROCCO 1995, II, pp. 553-554, doc. n. 7). Il contratto si riferisce al pittore come «Paulo Caliaro Veronese abitante in Venezia», a conferma di quanto sopra; è la prima menzione documentaria di Paolo con il cognome Caliaro.

1554 [1553 *m.v.*], 27 gennaio

In CICOGNA 1824-1853, IV [1830], pp. 135-136 è riportato un documento, datato 27 gennaio 1543 – da intendersi quasi certamente come un *lapsus* per 1553 – in cui l'intagliatore «Lucha marangon» si impegna «chol padre prior di Santo Sabiastano a far la sacristia cioè di legname far de marangon et prima far el sofitado de la dita sacristia secondo el disegno apresentado». L'indicazione dell'anno segue il calendario allora in uso nella Repubblica di Venezia, e va quindi inteso come 1554: essa fornisce un termine *post quem* per la datazione della struttura lignea del soffitto della sacrestia di San Sebastiano, che ospiterà le tele di Paolo Veronese – prima delle molte commissioni eseguite dal pittore per la chiesa veneziana (SCHULZ 1968, pp. 75-76).

1555, 23 novembre

Viene messa in opera la decorazione del soffitto della sacrestia di San Sebastiano, chiesa dei Girolamini a Venezia, commissionata a Paolo dall'abate del monastero Bernardo Torlioni; la data si legge su un cartiglio in uno dei piccoli tondi coi cherubini posti agli angoli della struttura. In un elenco delle maestranze al lavoro nella chiesa tra il 1506 e il 1564 (trascritto in CICOGNA 1824-1853, IV [1830], p. 136) è riportato, alle date 1555 e 1556, il nome di un «Bortolomeo da Bologna indorador de' soffitti della chiesa e della sagrestia». Le tele dipinte da Veronese, quattro con gli *Evangelisti* e una quinta al centro con l'*Incoronazione della Vergine*, trovano posto entro una struttura di cornici lignee sul modello dello schema del soffitto di

palazzo Corner Spinelli, decorato da Giorgio Vasari durante il suo soggiorno veneziano nel 1541. È la prima delle commissioni per la Chiesa di San Sebastiano compiute da Veronese, che lavorerà alla decorazione dell'edificio per oltre quindici anni, trasformando la chiesa in una sorta di monumento della sua arte, dove troverà sepoltura alla sua morte. La chiesa era stata riedificata nei decenni precedenti su progetto dello Scarpagnino; i lavori sull'edificio si erano conclusi nel 1548, come indicato da un'iscrizione sulla facciata.

1555, 1 dicembre – 1556, 31 ottobre

Il 1° dicembre, pochi giorni dopo la conclusione dei lavori per la sagrestia, Veronese firma il contratto per «li tri quadri principali che è di mezzo al soffitto della Giesa de S. Sebastian, che va a figure, et oltre le octo marche che va da le bande et li quatro tundi et tute le chiozole che li andarà». Le tre tele principali, due ovali e un quadrato al centro, rappresentano tre storie bibliche tratte dal Libro di Ester: il *Ripudio di Vasti*, l'*Incoronazione di Ester* e il *Trionfo di Mordecai*. Le tre tele sono inserite in una struttura a cornici lignee, circondate da specchi rettangolari con putti che giocano su balconi in prospettiva, e, ai quattro angoli del soffitto, tondi con figure femminili. L'avvio dei lavori dovette coincidere con il momento del contratto, poichè Paolo ricevette un primo pagamento già il 16 gennaio del 1556; il soffitto era certamente concluso alla fine di ottobre dello stesso anno, quando venne effettuato l'ultimo dei pagamenti relativi a questo lavoro: «Adi ult. 8brijo [...] Io paulo pictor ho receputo dal R.do padre prior di sopra ditti danari per intregio pagiameto dla pitura nel deto sofito». Il prezzo pattuito nel contratto, 150 ducati, appare inferiore alla cifra effettivamente pagata a Paolo e agli assistenti per questo lavoro: tutti i pagamenti documentati arrivano a 204 per Paolo e 19 per i due aiuti (documenti pubblicati in PIGNATTI, PEDROCCO 1995, II, p. 554, nn. 9, 10) Di questi il primo, «benedecto da Xrona», è generalmente identificato con il fratello di Paolo, Benedetto; mentre per l'altro, un «Ant.o pitore», è stato proposto da alcuni studiosi di identificarlo con Giovanni Antonio Fasolo, un'ipotesi tuttavia smentita in ZORZI 1961, p. 213.

1556, 3 gennaio

Porta questa data la ricevuta di pagamento, scritta e firmata da Paolo, relativa a un acconto per la *Cena in casa di Simone* che il pittore stava dipingendo per il refettorio del monastero cassinese dei SS. Nazaro e Celso a Verona, «per acordo fato con il padre abate reverendo il padre don Mauro di Verona abate de dito monasterio», e cioè Don Mauro Vercelli, abate dei SS. Nazaro e Celso dal 1550 almeno fino al 1556 (SANCASSANI 1973, pp. 87-88). In mancanza di altri documenti legati alla commissione del dipinto, si può verosimilmente supporre che l'accordo

per l'esecuzione dell'opera, citato nel pagamento, fosse stato stipulato nell'anno precedente la data della ricevuta, quindi nel corso del 1555; non si sa quando Paolo abbia ultimato e consegnato l'opera ai monaci. Com'è noto dai molti pagamenti scanditi nel corso dell'anno, nel 1556 il pittore era impegnato a Venezia, dove ormai risiedeva, e dove stava lavorando alla decorazione di San Sebastiano. Il dipinto venne acquistato dal nobile genovese Giovanni Filippo Spinola nel 1650, e attraverso varie vicissitudini passò nel 1837 alla Galleria Sabauda di Torino, dove si trova ancora oggi.

1556

È pubblicata a Venezia la prima edizione de *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, a cui Barbaro lavorava da circa una decina d'anni; alcuni studiosi hanno proposto di identificare in Paolo l'illustratore di alcune tavole dell'edizione (PUPPI 1988).

1556, 19 agosto – febbraio 1557

Nell'agosto del 1556 vengono stipulati i contratti relativi alla decorazione del soffitto della Sala Grande della Libreria Marciana, da poco portata a termine da Iacopo Sansovino. Le pitture, commissionate dai Procuratori di San Marco, sono affidate a sette artisti: oltre a Veronese, il conterraneo Battista Zelotti, Giuseppe Porta, Battista Franco, Giulio Licinio, Giovanni Demio e Andrea Schiavone. Ognuno di loro avrebbe dovuto fornire tre tondi entro il mese di gennaio dell'anno successivo, ricevendo 20 ducati per ogni dipinto, o 15 se la scadenza non fosse stata rispettata. Dei contratti, verosimilmente stipulati con ogni singolo artista e contemporaneamente, si conservano solo quelli di Battista Franco, Giulio Licinio e Giuseppe Porta, formulati in maniera quasi identica e datati 19 agosto 1556 (ASV, *Procuratie de Supra*, busta 68, fascicolo 2, carte 6, 8, 10; il contratto del Porta è parzialmente trascritto in PITTONI 1903, e reca la data 19 agosto 1556; una trascrizione completa si trova in LAUDER 2004, I, p. 195-196, doc. n. 13). Tra settembre e ottobre ogni pittore riceve il pagamento di 20 ducati come anticipo, e nel mese di febbraio del 1557 le pitture sono da ritenersi con certezza concluse e consegnate, dato il pagamento del saldo di 40 ducati a tutti gli artisti coinvolti (le registrazioni dei pagamenti sono trascritte in LUDWIG 1911, pp. 142-144). Per dipingere i tondi era stato fornito ai pittori un pigmento «dazurro ultramarino», acquistato dai committenti nel febbraio del 1556, come si legge nella ricevuta di pagamento di un tale «Tomaso da Enpoli», fornitore del colore, datata 17 luglio 1557, ma riferita al febbraio dell'anno precedente (trascritta in LUDWIG 1911, p. 144). Le tele dipinte da Veronese

rappresentavano *L'onore, La Geometria e l'Aritmetica* (da alcuni interpretata come *L'Astronomia, l'Armonia e la Menzogna*: PIGNATTI, PEDROCCO 1995, I, p. 113-114, n. 67) e *La Musica*; per queste opere Paolo fu premiato dalla giuria nominata dal Senato, e presieduta da Tiziano e dal Sansovino, con la nota «catena d'oro» che ai tempi in cui scriveva Ridolfi era ancora conservata «dal Signor Giosepe Caliarì nipote come pretiosa reliquia dell'Avo suo glorioso» (RIDOLFI 1648, p. 307; prima di lui già Vasari dava notizia di questo premio, riferendolo in particolare al tondo con la *Musica*: VASARI 1568, V, p.378).

1557-1558

Risale a questi anni la decorazione del palazzo di Camillo Trevisan a Murano; l'impresa, a cui partecipano, oltre a Veronese, anche Battista Zelotti, Bernardino India, Battista del Moro e Alessandro Vittoria, è descritta sia da Vasari che da Ridolfi: quest'ultimo attribuiva il progetto del palazzo a Daniele Barbaro, che sappiamo essere stato amico del committente – un'attribuzione che non è stata accolta dalla critica novecentesca, che ha preferito ricondurre l'architettura dell'edificio all'orbita di Michele Sanmicheli (CAIANI 1969). Per quanto riguarda la cronologia della decorazione, un primo elemento a sostegno di una data 1557-1558 si ricava a partire da alcuni pagamenti ad Alessandro Vittoria e ad alcuni suoi aiuti riferibili ai lavori per il palazzo, e datati lungo l'arco del 1557 (pubblicati in FINOCCHI GHERSI 1998, p. 121, nota 4). Recentemente è stato precisato come la costruzione del palazzo non fosse stata avviata prima della fine del 1556, come si evince dal testamento di Franceschina Trevisan, nonna di Camillo, da cui si capisce che il nipote sarebbe diventato proprietario effettivo dei beni di famiglia solo con la morte della nonna, avvenuta nel novembre del 1556 (*ivi*, p. 116). Un'ulteriore conferma di queste date viene dalla dichiarazione di Camillo ai Savi delle Decime, datata 13 gennaio 1555, da cui si evince che a quell'altezza cronologica il Trevisan non aveva ancora iniziato alcuna trasformazione del sito dove sarebbe sorto il palazzo, pur avendo cominciato a pensare al progetto, come testimoniato dall'acquisto recente di un'ulteriore porzione di terreno adiacente ad esso (*ivi*, pp. 116-117). La decorazione del palazzo sopravvive oggi solo in parte: degli affreschi ancora *in loco*, spettano a Veronese quelli, molto ammalorati, della saletta dell'Olimpo al piano nobile del palazzo. Altri due frammenti di affresco di mano di Veronese, anch'essi piuttosto danneggiati, sono oggi conservati al Louvre: essi decoravano un tempo il soffitto della sala meridionale al piano terreno dell'edificio, su cui era rappresentati gli *Dèi dell'Olimpo*.

1558, 31 marzo e 8 settembre

Il 31 marzo 1558 Paolo riceve un sostanzioso pagamento per opere non specificate in San Sebastiano: «a S.to bastano (*sic*) da R.do padre priore recevi mi paulo per dipingier ducati 105» (PIGNATTI, PEDROCCO 1995, II, p. 554, n. 13). Con ogni probabilità, considerato l'ammontare del pagamento, si tratta della decorazione ad affresco della parte superiore delle pareti della navata con scene della vita del santo, a cui si riferisce certamente il saldo ricevuto da Paolo l'8 settembre, per «tute le piture che vano intorno ala giesia et la faciata» di San Sebastiano, che segna la conclusione degli affreschi (*ibidem*, n. 14).

1558, 26 ottobre – 1560, 1° aprile

È la data del contratto che il convento di San Sebastiano stipula con l'intagliatore Domenico da Treviso (trascritto in BISSON 2012, p. 349, nota 8) per la costruzione della cassa dell'organo della chiesa su «disegno fato per man d. miss. paulo», con ogni probabilità eseguito dal pittore subito dopo la conclusione degli affreschi del coro dei monaci, quindi tra settembre e ottobre. Lo strumento era stato commissionato a Leandro Vicentino, che presenta due preventivi di spesa il 19 ottobre 1558, e che riceverà il saldo per il suo lavoro il 27 luglio 1560 (*ibidem*, note 6 e 7); le dorature saranno applicate tra il 4 settembre del 1559 e il 23 agosto del 1560 (*ibidem*, nota 13), mentre gli intagli della cassa saranno eseguiti da un Francesco Fiorentino, pagato «a bon conto» il 18 novembre 1559 (*ibidem*, nota 12). Le due ante dipinte da Paolo rappresentano la *Presentazione di Gesù al Tempio* – a organo chiuso – e la *Probativa piscina* – a organo aperto – e sono certamente concluse nel 1560, come indicato in RIDOLFI, I, pp. 308-309 e confermato da un pagamento del 1° aprile di quell'anno (pubblicato in PIGNATTI, PEDROCCO 1995, II, p. 555, n. 18).

1558-1560

Più o meno negli stessi anni in cui lavora all'organo di San Sebastiano, Veronese decora anche le ante d'organo per la chiesa di San Geminiano in piazza San Marco a Venezia: vi sono dipinti, all'esterno, *San Geminiano e San Severo* e all'interno *San Giovanni Battista e San Menna*. La chiesa di San Geminiano, ricostruita grazie a un lascito del Senato (HOWARD 1975, pp. 81-84) era stata completata intorno 1557: la cupola e facciata si dovevano a Jacopo Sansovino. Il 9 ottobre 1558 Benedetto Manzini, pievano di San Geminiano a partire dal 1545 e legato ai Barbaro – che l'avevano nominato rettore della chiesa di Maser dal 1554 al 1564 – si impegna a pagare 200 ducati per la costruzione dell'organo (GALLO 1939, p. 145). Alla fine dei lavori i costi si riveleranno molto più alti, come sappiamo da Francesco Sansovino, che scrive

dell'organo nel 1561, riportando che il Manzini «fece con larga mano fabricare col suo proprio [...] un'organo (*sic*) maraviglioso per Architettura, per harmonia, e per ordine di pittura, spendendovi più di 600 ducati» (SANSOVINO 1561, p. 22). Bisogna quindi immaginare la conclusione dei lavori affidati a Veronese entro quella data. La conclusione dei lavori Le tele sono rimaste *in loco* fino al 1807, quando la chiesa di San Geminiano è stata demolita per costruire l'ala napoleonica delle Procuratie; dopo diverse vicissitudini sono state riunite nella Galleria Estense di Modena nel 1924.

1559 [1558 *m.v.*], 29 gennaio

In questa data è stipulato un contratto tra Lise Querini, vedova di Giovanni di Piero Soranzo, e un maestro «Salvador tagliapietra», per l'esecuzione dell'arredo della cappella maggiore della chiesa di San Sebastiano: non solo l'altare marmoreo, da farsi «secondo il disegno fatto per M. Paulo Veronese pittore et secondo le sagome et misure che da lui saranno date et che sono notate in detto disegno», ma tutti gli elementi dell'arredo – «pavimento, sepoltura, banche et remotion et l'alzare delle finestre» – erano stati progettati da Paolo in una serie di disegni che, come specificato nel contratto, devono essere seguiti in ogni dettaglio seguendo «l'ordine del sopracitato meser Paulo»; i lavori dovevano essere conclusi entro due anni, di modo che «per tutto febraro del 1560 [*more veneto*, quindi 1561] sia in tutto perfettamente finito». Il documento, già parzialmente trascritto da CICOGNA 1854, IV, p. 182 è reso noto nella versione completa da Lionello PUPPI (1980, p. 75): da esso si evince l'intera responsabilità di Veronese nella definizione dell'arredo, un aspetto interessante per quanto riguarda le considerazioni del suo rapporto con l'architettura. Il contratto metteva in pratica la volontà di Cataruzza Cornaro – nonna di Giovanni e madre di Piero Soranzo, committente di Veronese per la decorazione della sua villa a Sant'Andrea oltre il Muson – che aveva acquisito il giuspatronato della cappella nel 1532 e qui intendeva trovare sepoltura; in un suo testamento del 1548 Cataruzza aveva disposto l'arredo della cappella, affidandone la cura al figlio Piero e al nipote Giovanni, nel caso in cui lei non fosse riuscita a condurre a termine l'impresa finché era in vita – certamente fino al 1554, quando testa, «viso cadavere», il 19 ottobre; essendone impossibilitati anche questi ultimi, l'incarico toccò infine alla moglie del nipote, Lise Querini, «comissaria per la maggior parte del detto suo marito», che come si legge nel contratto commissionò l'arredo della cappella «in esecution del testamento della clarissima madonna Cataruzza Cornaro». Secondo gran parte della critica, in occasione di questo contratto Paolo avrebbe presentato anche il bozzetto per la pala d'altare – sebbene essa non sia specificamente menzionato in esso – la cui esecuzione definitiva andrebbe quindi da collocare entro il 1560-1561. Il 15 settembre

1560 l'intagliatore Francesco Fiorentino – lo stesso che aveva realizzato, l'anno precedente, la cassa dell'organo della chiesa – si impegnerà a eseguire gli elementi lignei dei banchi del coro, anch'essi su disegno di Paolo (documento pubblicato in PIGNATTI, PEDROCCO 1995, II, p. 555, n. 19)

1560, 1 marzo:

Paolo riceve un pagamento da parte della Repubblica di Venezia, che è stato collegato dalla critica alle due tele con *Filosofi* oggi alla Biblioteca Marciana: esse sono parte di un ciclo dalla storia complessa, dipinto da vari pittori, tra cui Tintoretto e Schiavone, per le pareti della sala grande della Libreria sansoviniana e in parte ricollocato nella sede originaria – ma variandone la posizione – nel 1929, dopo un momentaneo spostamento in Palazzo Ducale nel corso dell'Ottocento (per questo problema si rimanda a ZORZI 1987, pp. 153-156).

1560, 11 novembre

Giovanni Battista Ponchino si trova a Maser, dove testimonia come «dominus Baptista quondam domini Ponchini civis Castelfranchi» ad un rogito stipulato in casa di Marcantonio e Daniele Barbaro, in cui era attivo il cantiere veronesiano della decorazione della villa (doc. pubblicato in BATTIOTTI, PUPPI 1983, p. 81).

1559-1561

È in questi anni che, secondo l'opinione più diffusa, Paolo realizza la decorazione della villa di Daniele e Marcantonio Barbaro a Maser, progettata da Andrea Palladio. Per quanto riguarda la costruzione dell'edificio, in mancanza di dati documentari diretti sulla commissione e sul cantiere, la critica ha fatto generalmente riferimento a due testimonianze indirette che sembrano ancorarla alla fine degli anni cinquanta, tra il 1557 e il 1559. La prima è una lettera di Giulia da Ponte a Daniele Barbaro pubblicata in una miscellanea del 1559 (*Lettere* 1559, trascritta in ACKERMAN 1967, pp. 56-57) ma quasi certamente precedente: in essa è menzionata la fontana della villa, e si intuisce che Daniele è trattenuto a Maser, probabilmente per sovrintendere al cantiere: «Vedendo tanto tanto tardar il ritorno di V. S. [sono] desiderosa di intender qual nuova occasione la tenga siffattamente occupato l'animo che Ella si abbia in tutto scordato di Vinetia e di chi vi si trova; che se ben V. S. riceve dolce et dilettevole diporto da i suo ameni giardini e da quella sua bella e divina fonte posta da lei con tanto mirabil artificio che, come odo, più vaga e dilettevole non si vide giamai, et che le muse vinte dalla vaghezza di così dilettevole sito s'abbiano fatto un nuovo Parnaso di lei». La seconda

testimonianza, che sembra suggerire una conclusione dei lavori entro il 1558, è un sonetto del poeta e pittore vicentino Giovanni Battista Maganza, incluso nella prima parte delle *Rime rustiche* del pittore stampata a Padova nel 1558: il sonetto descrive una visita del Maganza a Daniele Barbaro nella sua «chà ch'è tutta ben dobà» – cioè la villa di Maser – alludendo indirettamente anche ad Andrea Palladio – «Barba Andrea che gl'ha sì dertamente insegnolò quel bel Svetrulio che g'hì deschiarò». Il cenno al *Vitruvio* colloca la composizione del sonetto certamente dopo il 1556, mentre il riferimento, più avanti nel testo, all'epidemia di peste che colpì Venezia tra il 1556 e il 1559 – «Ste su Paron [...] / Inchin che'l morbo va via de Vegnesia» – suggerirebbe di ancorare la data della costruzione della villa entro il 1559 (per la trascrizione del sonetto e le sue implicazioni per la cronologia di villa Barbaro si veda ZORZI 1969, I, pp. 172-173). Un ulteriore riferimento all'epidemia di peste cui fa cenno Magagnò – e che sembrerebbe collocare anche l'avvio del cantiere veronesiano già a questa data – si legge nell'*Architettura di Andrea Palladio* di Francesco Muttoni, che riporta una tradizione secondo cui che Paolo e gli altri «eccellenti maestri» impegnati nella decorazione della villa ebbero – nel tempo in cui vi si dedicarono – «non largo campo di dare pubblici saggi della loro virtù», essendo «ivi ricoverati come in un asilo sicuro, per quanto si dice, per essere preservati dal flagello della pestilenza che tormentava furiosamente la Marca Trevigiana e le province vicine» (MUTTONI 1740, I, p. 24). Gli studiosi sono in realtà abbastanza concordi nel collocare l'esecuzione di buona parte degli affreschi veronesiani tra il 1560 e il 1561, una datazione che troverebbe conferma nel breve profilo di Veronese inserito nelle *Vite* vasariane, in cui sono già citati gli affreschi di Maser e in cui si legge che il pittore, nel momento in cui Vasari ne sta compilando la biografia, «non arriva a trentadue anni» (VASARI 1968, V, pp. 377, 379), età che Paolo raggiunge proprio nel 1560.

Un supporto per la prosecuzione dei lavori nel 1561 si troverebbe nella probabile derivazione dei paesaggi di due sale dalle vedute di Giambattista Pittoni, incise nel 1561 (OBERHUBER 1968a). Non sono tuttavia mancate proposte per una data anteriore, in particolare quella avanzata da Richard Cocke, secondo cui la lettera di Giulia da Ponte – in cui lo studioso legge un riferimento alle *Muse* affrescate da Paolo nella sala a crociera – fornirebbe un termine *ante quem* non solo per la costruzione dell'edificio ma anche per la sua decorazione, che si dovrebbe intendere come già conclusa nel 1559 (COCKE 1972a). Un possibile testimonianza di una conclusione degli affreschi entro il 1562 è stata rintracciata in un passo della biografia ridolfiana di Paolo, posto subito dopo la descrizione degli affreschi di Maser, in cui si legge: «Rinovandosi in questo mentre alcune delle vecchie Pitture del Palagio Ducale, parte locate ad Oratio, Figliuolo di Titiano, altre al Tintoretto, così a Paolo, avanzatovi in grido per le opere

di San Sebastiano, (e predicato il di lui valore da detti Signori Barbari per le historie singolari fattegli à Masiera) gli fù locata una delle historie maggiori per la Sala del maggior Consiglio, nella quale con molto decoro rappresentò Federico I» (RIDOLFI 1648, I, p. 304). Questa notizia si legherebbe a un documento del 7 gennaio 1562 [1561 *more veneto*] che testimonia uno stanziamento di fondi per l'esecuzione di lavori nella sala, in cui si allude alle tele, ma senza specificare i soggetti né i nomi dei pittori a cui erano state commissionate (doc. pubblicato in PIGNATTI, PEDROCCO 1995, I, p. 555, n. 20).

Un altro termine *ante quem* per la conclusione degli affreschi di villa Barbaro è costituito due documenti che testimoniano l'acquisto da parte di Paolo di alcuni terreni vicino a Maser, alle date 24 ottobre e 23 novembre 1562: questo fatto è stato interpretato come il segno di una disponibilità economica straordinaria, forse conseguente al saldo delle pitture della villa (BATTIOTTI 1985, p. 45).

CATALOGO

1.

PAOLO VERONESE

Studio per Cristo tra i dottori

1548

penna e inchiostro marrone su carta avorio
78 x 174 mm

Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 83. GA. 26

PROVENIENZA: Londra, Sir Jonathan Richardson (1665-1745); New York, collezione Schwarz.

BIBLIOGRAFIA: Tietze 1948, p. 60; Bean, Stampfle 1965, p. 72, n. 125; Rosand 1971, pp. 203-204; Ballarin 1971, p. 118, n. 39; Cocke 1971, pp. 729-730; Pignatti 1976, I, p. 111; Gisolfi Pechukas 1982, pp. 410-412; Cocke 1984, pp. 36-37, n. 1; Byam Shaw 1985, p. 308; Coutts 1985, pp. 400, 403; Crosato Larcher 1986, pp. 249, 251; Rearick 1988a, p. 114, n. 57; Marciari 2012, p. 197, 201, n. 22; Rosand 2012, pp. 156-157; *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 126-127, n. 2.3.

Il disegno è pubblicato per la prima volta da Hans Tietze nel 1948, quando entra nella collezione Schwarz di New York con un'attribuzione a Paolo Veronese; lo studioso ne individua il legame con il *Cristo tra i dottori* del Prado – allora ritenuto, a partire da Fiocco, un dipinto genericamente giovanile – e lo mette a confronto con uno studio conservato a Berlino (Staatliche Museen, Kupferstickkabinett, inv. KdZ 502) per la tela con le *Nozze di Cana* Cuccina della Gemäldegalerie di Dresda, per cui è proposta una datazione al 1560. Tietze mette in luce la qualità del disegno, evidenziando la «straordinaria chiarezza delle figure appena abbozzate», e riscontrando già in esso le caratteristiche più tipiche della produzione grafica della maturità del pittore.

L'attribuzione veronesiana e il legame con il *Cristo tra i dottori* sono unanimemente accolti dalla critica, mentre più problematico si rivela il problema della cronologia del foglio, complicato dalla scoperta – compiuta nel 1960 da di Michael Levey – dell'iscrizione con la data MDXLVIII sul telero del Prado, da cui ha origine una discussione sulla datazione del dipinto, da cui inizialmente il disegno è escluso. Il primo a coinvolgerlo è – nel 1971 – David Rosand che, accogliendo la data 1548 per la tela, ne estende le implicazioni allo studio preparatorio, nel cui stile per certi versi acerbo la data sembrerebbe trovare un valido supporto. Lo studioso nota infatti come nel foglio, in cui pure si intravedono già le qualità tipiche della fluida grafia di Paolo, l'indagine delle pose delle figure appaia ancora lenta ed esitante – soprattutto nella figura di Cristo – e manchi quell'«absolutely easy flow of pen line and the full conviction of pose» dello stile più maturo del pittore. Un ulteriore indizio della precocità del disegno si ritraccerebbe in una certa monumentalità delle figure, in cui lo

studioso individua un'eco michelangiotesca, evidente nel gruppo sul lato sinistro della composizione e in particolare nell'attenzione con cui è studiata l'anatomia del dorso della figura al di sotto di Cristo, che sembrerebbe ricondurre alle ricerche formali tipiche della giovinezza del pittore. Anche la diffusa presenza del tratteggio per definire i chiaroscuri e modellare i volumi – una modalità poi sostituita dall'uso dell'acquerello nei disegni della maturità – supporterebbe ulteriormente la datazione proposta per il foglio, conferendo ad esso una «crisp, structured quality» attraverso le superfici sfaccettate create dalle linee tratteggiate in diverse direzioni.

Nello stesso anno anche Richard Cocke analizza il disegno in rapporto al telero del Prado – per cui egli accoglie a sua volta la data 1548 – aggiungendo alla discussione un secondo foglio preparatorio, eseguito a matita nera, in cui sarebbe studiata la figura di spalle al di sotto di Cristo (cat. 2). Nel disegno in collezione Schwarz egli vede il riflesso dello studio compiuto dal giovane Paolo sui fogli di Parmigianino, che emergerebbe nella modalità grafica più che nella costruzione delle figure, «which have none of Parmigianino's graceful 'maniera'». Questa lettura sarà ribadita nella monografia sui disegni veronesiani pubblicata dallo studioso nel 1984, in cui egli riprende la lettura di Rosand, che vedeva nel foglio una prova ancora acerba del pittore, e tenta di rintracciare gli indizi di un'altra delle fonti del giovane Paolo menzionate da Ridolfi, quella delle stampe di Dürer – un'eco delle quali si vedrebbe nel gruppo di sinistra con Cristo e le due figure sottostanti, che sarebbe in parte ripreso da un'incisione della *Piccola Passione* del maestro tedesco.

La proposta di una datazione più avanzata per il disegno era nel frattempo stata avanzata da Diana Gisolfi che, come molti altri studiosi, non riteneva verosimile una data così precoce per il dipinto del Prado – sia per via della sua complessità, sia per il confronto con la pala Bevilacqua Lazise tradizionalmente collocata alla stessa data 1548. Una verifica in questo senso si poteva trovare, a suo giudizio, proprio nel foglio in esame, il cui stile – seppure più incerto rispetto agli studi della maturità – presentava notevoli differenze con diversi disegni giovanili a penna, come la *Cena in Emmaus* o lo studio preparatorio per il *Trionfo di Mordecai*, entrambi a Berlino (cat. 11 e 20), in cui «the forms are much heavier and the lines more repetitive and less sure» rispetto al foglio in esame. Questo confronto suggerirebbe una cronologia più avanzata per il *Cristo tra i dottori*, in cui la studiosa rintraccia le caratteristiche tipiche delle prove grafiche eseguiti a cavallo tra gli anni sessanta e settanta: «the clustered oval heads, occasionally bisected vertically, the parallel lines to suggest shading, the variation of gestures and reworking of groupings». A sostegno di questa lettura, è proposto il confronto con il foglio di studi per il *Martirio di San Giorgio* del 1565 circa (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. n. 89. GA. 258) e

il disegno preparatorio per le *Nozze di Cana* Cuccina, già menzionato da Hans Tietze in rapporto al foglio Schwarz.

Una datazione più tarda, dentro gli anni cinquanta, è suggerita nella sua recensione alla monografia di Cocke da Howard Coutts, che mette in evidenza nel foglio una «dissolution of forms» che ancora non si vedrebbe nello studio di Amburgo per la Soranza, databile al 1551 (cat. 5), ma che comincerebbe a comparire a partire dagli studi per i soffitti di San Sebastiano di Parigi e Berlino.

La datazione precoce della tela del Prado, accolta da Luciana Crosato nella sua recensione al volume di Cocke, è rimessa radicalmente in discussione nel 1988 da Roger Rearick, che ha esposto il disegno in esame – nel frattempo acquistato dal Getty Museum di Los Angeles – alla mostra da lui curata alla National Gallery di Washington, proponendo per esso una data all'inizio dell'ottavo decennio: il foglio sarebbe da riferire a una fase, compresa secondo lo studioso tra il 1568 e il 1573, in cui Paolo limita o abbandona del tutto l'uso dell'acquerello – che aveva cominciato a usare negli schizzi a penna a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta – a favore dell'uso esclusivo della penna per definire i chiaroscuri e i volumi. L'inizio di questo momento sarebbe da identificare nello studio per il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. I 40) e raggiungerebbe un livello particolarmente «ascetico» nella studio dell'Università di Mosca (COCKE 1984, n. 57) per la *Cena in casa di Simone* di Brera del 1570, che offrirebbe un efficace parallelo per il foglio del Getty Museum: «as in the present sheet, elastic contour stretch around flexibility secure nude forms; over them Paolo improvised suggestions of clothing, adding with euphoric ease rapid changes in the positions of the heads. The solid surfaces of table, dais, seats, and such given planar definition with vertical parallel pen strokes in both drawings». Due confronti ancora più stringenti in questo senso si rintraccerebbero anche nel già menzionato studio di Berlino per le *Nozze di Cana* Cuccina e in quello della Courtauld Gallery (COCKE 1984, n. 59) per un'altra delle tele Cuccina conservate a Dresda, l'*Andata al Calvario*.

La datazione ai primi anni settanta sarà poi anticipata di pochi anni da Rearick sulla base di una supposta corrispondenza, in realtà non così puntuale, tra l'altro foglio preparatorio per la tela e un dettaglio del Cristo nel *Battesimo* di Latisana, documentato al 1566-67; la data troverebbe ulteriore supporto nel confronto di questo secondo foglio con quello già in collezione Berman ad Allentown in Pennsylvania, preparatorio per il *Miracolo di San Barnaba* oggi a Rouen, datato dallo studioso al 1569.

Più recentemente, in occasione della mostra veronesiana di Sarasota, in cui il foglio era esposto, anche John Marciari ha contestato la datazione al 1548 per il *Cristo tra i dottori*, per cui

ha proposto una cronologia dentro agli anni sessanta, confermata a suo giudizio dallo stile del disegno in esame, da leggere in parallelo a prove quali lo studio preparatorio – anch'esso al Getty Museum e già menzionato da Diana Gisolfi – per il *Martirio di San Giorgio*.

La data 1548 è stata invece ribadita da David Rosand nella monografia del 2012, basandosi in larga misura sull'analisi stilistica del dipinto e del suo sfondo architettonico, ma riproponendo anche la sua lettura del disegno in esame come testimonianza di uno stile non ancora maturo e il riferimento a Michelangelo per le figure sul primo piano a sinistra.

Il disegno era presente alla mostra di Verona del 2014, in cui è stato esposto con una data nei primi anni sessanta: nella scheda, Thomas Dalla Costa considera come lo stile del foglio appaia diverso, «per la maggior sicurezza del tratto e complessità esecutiva», da prove grafiche della prima giovinezza del pittore quali lo studio di Amburgo per la Soranza o il foglio di Chatsworth per la pala Bevilacqua Lazise (cat. 4). Pur rilevando l'unicità «formale e concettuale» del disegno, che rende difficile rintracciare per esso confronti puntuali, Dalla Costa propone di accostarlo a due prove grafiche a suo giudizio stilisticamente simili: una è il foglio di studi per l'*Olimpo* di Palazzo Trevisan (cat. 25), a cui esso sarebbe accomunato da un medesimo interesse per i corpi e la quasi totale assenza di interventi ad acquerello; l'altra è un disegno recentemente pubblicato da Gloria Gallucci come preparatorio per gli affreschi di Maser e per l'*Unzione di David* di Vienna (cat. 9), che fornirebbe il parallelo più stringente per il foglio in esame. Lo studioso rileva infatti in entrambi – oltre alle caratteristiche già evidenziate per il disegno dell'*Olimpo* – «da medesima linea flessibile, la velocità nel modificare la posizione delle teste, l'insistenza nel ripassare e rinforzare con la penna i contorni di talune figure per chiarirne la posa». Sulla base di questa similitudine e ritenendo valido per questo secondo foglio il legame, proposto da Gloria Gallucci, con gli affreschi di Maser, Dalla Costa propone per lo studio per il *Cristo tra i dottori* una data al 1560-1562, in accordo con quella proposta nella stessa occasione da Bernard Aikema per il dipinto.

*

La composizione studiata nel disegno è senz'altro da collegare, come unanimemente sostenuto dalla critica, al grande telero con il *Cristo tra i dottori* conservato al Museo del Prado di Madrid, di cui ricalca a grandi linee la struttura generale e di cui si riconoscono, nel foglio, molte delle figure che lo popolano; altre ne verranno aggiunte nella redazione finale insieme alla descrizione dell'ambiente architettonico in cui si svolge la scena, quasi del tutto assente nello studio preparatorio. Il foglio è stato certamente rifilato, come appare dagli schizzi sul margine superiore, in cui compaiono alcuni studi frammentari.

Gran parte delle figure sono state in un primo tempo studiate nude e ad alcune di esse sono stati poi aggiunti i dettagli del panneggio: a partire da sinistra, Paolo ha analizzato il gruppo con i due personaggi maschili che si danno le spalle, focalizzandosi sulla complessa posa del primo e sull'anatomia della schiena del secondo. Al di sopra del gruppo, il pittore ha aggiunto una prima versione dell'uomo vestito di arancione che chiude il dipinto, e lo schizzo di una figura di profilo abbigliata con quello che sembra un abito religioso – forse un primo pensiero per il ritratto del committente – di fronte al quale si vede l'abbozzo della grande colonna a sinistra di Cristo. La posa di quest'ultimo, seduto sopra una struttura con due gradoni, è esplorata con una grafia nervosa, attraverso cui si intravedono alcuni pentimenti, il più evidente dei quali è il braccio destro, dapprima abbozzato più in alto e poi corretto con un tratto più spesso piegandolo ad angolo retto davanti al busto. Ai piedi di Cristo è appena abbozzata una figura seduta, ristudiata in una seconda versione poco più in alto sulla destra. A lato del piedistallo si vede un uomo chino su un libro, che sarà ripreso quasi puntualmente nel dipinto, in cui tuttavia appare seminascondo da uno dei due personaggi seduti sulle sedie sul primo piano. Queste due figure – o la stessa in due varianti – sono studiate un poco più a destra nel foglio, combinandole con una seconda figura alle spalle di ciascuno, con cui sembrano impegnate in un dialogo riservato; alle spalle dell'uomo con il libro si vedono le teste di due personaggi, uno dei quali sembra parlare all'orecchio dell'altro.

A differenza degli studi a penna più maturi – in cui le figure fluttuano nel foglio, prive di riferimenti allo spazio che occuperanno del dipinto – qui i personaggi sono disposti a fregio e saldamente appoggiati su un piano, definito attraverso le notazioni architettoniche dei gradoni e della colonna a sinistra di Cristo; il pittore ha anche abbozzato la cornice del tempio sullo sfondo, suggerita dalla lunga linea che attraversa la porzione sinistra del disegno.

L'insieme della composizione appare meno affastellato e più ordinato, senza quei repentini ripensamenti sulle singole figure e quelle sovrapposizioni di un pensiero sull'altro – spesso incuranti della leggibilità degli stessi disegni – che cominciano a vedersi negli studi per San Sebastiano e che poi diventano la norma a partire dai fogli per Palazzo Trevisan (cat. 23-26); rispetto a questi disegni, anche le figure stesse appaiono qui in una scala ridotta, e sono definite in maniera più precisa, con tratti più fini: si vede quasi, in questo foglio, una maggior necessità di chiarezza, e una minor libertà della penna di muoversi sul foglio, da cui discende l'aspetto un poco rigido e immaturo più volte rilevato dalla critica.

Anche l'uso del tratteggio per definire i chiaroscuri, che appare qui molto esteso, contribuisce a differenziare il disegno in esame dagli studi a penna successivi, in cui quest'elemento va gradualmente scomparendo: ancora presente – seppur in misura minore e

tracciato con linee più rapide e sintetiche – nei fogli preparatori per San Sebastiano, esso verrà gradualmente rimpiazzato dall'acquerello a partire dagli studi per Palazzo Trevisan, diventando poi una costante in questa tipologia di disegni. Quest'aspetto emerge anche in alcune delle prove grafiche chiamate in causa dalla critica per supportare una datazione più avanzata per il foglio del Getty Museum, con cui le analogie proposte non mi paiono tuttavia troppo puntuali: è il caso, ad esempio, dei due fogli preparatori per il *Martirio di San Giorgio* di Verona e per le *Nozze di Cana* Cuccina, in cui appaiono diverse anche la maniera di utilizzare lo spazio del foglio e la grafia più fluida e sicura della penna, e da cui sembra emergere una diversa logica dietro la genesi del dipinto.

A mio giudizio, i confronti più efficaci per questo disegno vanno piuttosto cercati tra alcuni fogli di datazione e destinazione controversa che ho provato a ricondurre alla produzione giovanile del pittore, come meglio argomentato nel saggio introduttivo. Mi pare innanzitutto da ribadire il confronto – già proposto da Thomas Dalla Costa – con il foglio recentemente pubblicato da Gloria Gallucci che, come ho spiegato nella relativa scheda, non ritengo connesso a Maser bensì al solo telero con la *Conversione di David* di Vienna, un dipinto che dovrebbe risalire all'esordio degli anni cinquanta. Una simile data sembrerebbe trovare conferma nel parallelo con il disegno in esame, se si vuole credere – come sto provando ad argomentare – alla data 1548 per esso. Meno efficace, seppure non privo di fondamento, appare l'altro confronto proposto dallo studioso, quello con lo studio preparatorio per l'*Olimpo* di palazzo Trevisan: sebbene si possa riscontrare una certa analogia nel modo asciutto di studiare certe figure, il tratto della penna appare in quest'ultimo molto più fluido e sintetico, e la logica che sottende ad esso mi pare radicalmente diversa rispetto a quella del disegno del Getty Museum. Nei molteplici ritorni sulle variazioni di una posa e nell'indifferenza nei confronti dei rapporti tra le figure si legge infatti una velocità di pensiero e di esecuzione che non sembra potersi rintracciare nel foglio per il *Cristo tra i dottori*. Anche il tratteggio, pur presente in alcuni dettagli nel foglio per l'*Olimpo*, sembra finalizzato a cancellare i primi pensieri poi modificati da Paolo più che a definire ombre e volumi; mentre vi si vedono, seppur slegate dalle forme tracciate a penna, tracce di acquerello, che sono invece totalmente assenti dal foglio americano.

Un'altro parallelo, che non è stato mai proposto dalla critica ma che mi pare invece degno di nota, è quello con lo *Studio per la Madonna col Bambino e due santi* del British Museum, un disegno dalla cronologia discussa che ho proposto di identificare come preparatorio per la pala Bevilacqua Lazise (cat. 3). I due fogli mi sembrano accomunati da una simile grafia nervosa e un poco frammentata, dall'uso del tratteggio e da alcuni dettagli che non si ritrovano nei

successivi studi a penna, come il modo di studiare i pettorali delle figure nude, segnandone l'anatomia come si vede nel Cristo del foglio americano e nel Battista del gruppo centrale di quello londinese; in quest'ultimo si può forse ipotizzare una qualche evoluzione rispetto al foglio per il *Cristo tra i dottori*, visibile in un uso della penna un poco più libero, evidente nelle linee tracciate in maniera più veloce per fissare le idee e i ripensamenti, e sovrapponendo in maniera più energica le varianti della stessa figura.

Alla luce di tutte queste considerazioni, mi pare non sia inverosimile ritenere che questo disegno possa collocarsi nella prima giovinezza del pittore, andando a supportare la data 1548 per il dipinto – un problema che ho discusso in dettaglio nel capitolo 2 – che ne farebbe il primo esempio noto di questo tipo di studi a penna nel percorso di Paolo.

2.

PAOLO VERONESE

Studio per una figura maschile seduta (recto)

Studio di gambe maschili (verso)

1548

matita nera e gessetto bianco su carta azzurra

290 x 200 mm

ISCRIZIONI: sul verso con grafia del tardo Seicento (Sagredo?): *Palma*

già New York, Sotheby's, 26 gennaio 2000

PROVENIENZA: Venezia, Zaccaria Sagredo (1653-1729); Londra, Sotheby's, 25 giugno 1970, lotto 9; New York, Sotheby's, 26 gennaio 2000, lotto 62.

BIBLIOGRAFIA: Cocke 1971, pp. 726-729; Gisolfi Pechukas 1982, p. 412; Cocke 1984, pp. 38-39, n. 2; Coutts 1986, p. 400; Rearick 1988a, p. 114; Rearick 1992, p. 152; Dalla Costa 2012, p. 113, nota 96; Marciari 2012, p. 201; Rosand 2012, p. 156; Dalla Costa in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, p. 126.

Il disegno è reso noto da Richard Cocke nel 1971, dopo che era andato all'asta a Londra con un'attribuzione a Palma il giovane, che dipendeva dall'iscrizione nell'angolo in basso a sinistra del foglio, risalente con ogni probabilità al passaggio del foglio nella nota collezione veneziana dei Sagredo. Lo studioso ne ha cambiato l'attribuzione con una a Veronese, sulla base del legame tra la figura che vi è studiata e il personaggio di spalle che regge un libro sul primo piano del *Cristo tra i dottori* del Prado, la controversa tela su cui dieci anni prima Michael Levey aveva scoperto un'iscrizione con la data MDXLVIII, contestata da diversi studiosi ma accolta da Cocke, che la estende a questo disegno preparatorio. L'attribuzione a Veronese troverebbe conferma nel confronto con altri esemplari del *corpus* dei disegni a matita del pittore, ancora molto esiguo alle date della pubblicazione del foglio da parte dello studioso: in particolare esso andrebbe guardato in parallelo con il foglio preparatorio per il *San Lorenzo* della pala Malipiero in San Giacomo dell'Orio a Venezia (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. I 93), per il modo in cui «the figures are placed on the sheets with the same sensitive outline» e per le similitudini nella resa dei panneggi delle due vesti. Che l'aspetto del foglio di Rotterdam, databile ai primi anni settanta, appaia più «accomplished and fluent» sarebbe una conferma della datazione precoce del disegno in esame, confermando la cronologia proposta da Cocke per il dipinto. Il modello per l'uso della tecnica a matita da parte del giovane Paolo, estranea alla tradizione veronese, sarebbe da rintracciare secondo lo studioso nella produzione grafica tizianesca degli anni quaranta, nota al pittore attraverso un

contatto diretto con il Vecellio, che Cocke ipotizza – un poco azzardatamente – adombrato dalle parole di Vasari che, nel riferire un allunato di Zelotti presso Tiziano, lo avrebbe confuso con Veronese. L'esempio tizianesco emergerebbe, in questo disegno, nel dettaglio delle gambe studiate sul verso, che riprenderebbero quelle che si vedono in un foglio di Tiziano per il *Martirio di San Lorenzo* dei Gesuiti (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 12907 F).

Il confronto proposto da Cocke con lo studio del San Lorenzo per la pala Malipiero è ribadito da Diana Gisolfi, che evidenzia come, in entrambi i disegni, «the contours and bulk of the figures are indicated by a lively but elegant use of black chalk, while white chalk is used boldly to indicate highlighting of drapery folds»; la studiosa usa tuttavia questo parallelo per supportare una datazione più avanzata per il disegno in esame che ella ritiene – sulla base della cronologia proposta per il telero del Prado – di poter collocare intorno alla metà degli anni sessanta, all'altezza di opere quali le grandi tele dipinte da Paolo per San Sebastiano, e poco prima delle *Cene* dell'inizio dell'ottavo decennio.

Nella monografia sui disegni veronesiani del 1984, Richard Cocke ribadisce la lettura proposta nel 1971, confermando l'influsso tizianesco per la genesi della grafica a matita del giovane Paolo e arricchendo la sua analisi con il confronto tra lo studio di gambe sul verso del foglio in esame – «drawn from life with the emphasis on outline» – e un disegno più tardo, già in collezione Berman ad Allentown in Pennsylvania, preparatorio per il *Miracolo di San Barnaba* oggi a Rouen, datato dallo studioso al 1566 circa.

L'influenza di Tiziano è ribadita da Howard Coutts, che tuttavia la utilizza come argomento per datare il foglio dopo il trasferimento di Paolo in laguna alla metà degli anni cinquanta, accogliendo la cronologia proposta da Diana Gisolfi.

Nel 1988 Roger Rearick avanza ulteriormente la datazione del disegno, in linea con la sua proposta di considerare il telero del Prado come un'opera della maturità del pittore, in prossimità della *Cena di San Gregorio Magno* dipinta nel 1572 per il monastero di Monte Berico; una simile datazione troverebbe conferma proprio nel confronto con il foglio già Berman menzionato da Cocke, risalente, secondo Rearick, al 1569 e di poco precedente il disegno in esame. Successivamente Rearick anticipa di qualche anno la datazione del *Cristo tra i dottori*, credendo di riconoscere, proprio nello studio di gambe sul verso di questo foglio, un riferimento al *Battesimo di Cristo* dipinto da Paolo e dal fratello Benedetto per la parrocchiale di Latisana, un'opera che i documenti ancorano a una data tra il 1566 e il 1567; quest'interpretazione è stata recentemente ribadita da John Marciari nel catalogo della mostra veronesiana di Sarasota del 2012.

In anni recenti il disegno è stato menzionato anche da Thomas Dalla Costa, che l'ha preso come «esempio della tecnica paolesca» per gli studi a matita di singole figure, in contrapposizione con lo stile del fratello Benedetto; lo studioso ne ha confermato il legame con il telero del Prado, per cui ha proposto una datazione nei primi anni sessanta.

*

Sul recto del foglio è studiata la figura seduta di spalle che si vede sul primo piano del telero con il *Cristo tra i dottori* del Museo del Prado: rispetto alla redazione finale della tela, la figura presenta una diversa posizione della testa e della gamba sinistra, maggiormente allungata in avanti; nel dipinto sono meglio specificate anche le caratteristiche del costume, nel motivo del cappuccio e nel dettaglio dell'orlo dei pantaloni, ed è modificato il movimento del drappo rosa che avvolge i fianchi del personaggio. Dal punto di vista dello stile, mi pare che il disegno non presenti ancora le caratteristiche più «pittoriche» dei fogli a matita della maturità di Paolo, alcuni dei quali sono stati tuttavia chiamati in causa dalla critica per datare il disegno nei tardi anni sessanta. È il caso, ad esempio, del foglio già Berman con lo studio per il *Miracolo di San Barnaba*, in cui il tratto sottile della matita può in qualche modo ricordare quello con cui è tracciata la figura per il *Cristo tra i dottori*, ma i cui delicati trapassi chiaroscurali – si veda la definizione dei muscoli del torace, o delle gambe – non trovano riscontro nella secca grafia di quest'ultimo. Distante appare anche il *San Lorenzo* del Museo Boijmans van Beuningen, studiato con un tratto di matita altrettanto delicato ma molto più morbido rispetto al foglio in esame, sfruttando con piena maturità le potenzialità di questa tecnica e rivelando la familiarità ormai acquisita da Paolo con essa.

Al contrario, nel disegno per il *Cristo* del Prado le linee sembrano tracciate solo con la punta della matita, usato come se fosse una penna per definire i contorni della figura e i movimenti spezzati del panneggio, senza quella capacità di sintesi che emergerà negli studi successivi. Considerata la complessità dello studio dei fogli a matita di Paolo – che presentano uno stile piuttosto discontinuo, per cui appare difficile datarli basandosi su di esso – appare azzardato provare a definire una cronologia precisa per questo foglio. Tuttavia, mi pare che i confronti più efficaci si possano trovare tra i pochissimi esemplari di questa tipologia collocabili, sulla base del legame con opere certe, negli anni della giovinezza: mi riferisco allo studio, pubblicato da Rearick e recentemente riapparso sul mercato, per una delle Virtù teologiche del soffitto della sala della Bussola in Palazzo Ducale, del 1553 circa (cat. 16), o a quello del Louvre preparatorio per la *Cena* della Sabauda (cat. 19); o, ancora, a quelli resi noti da Rearick come preparatori per la pala di Montagnana del 1555-1556, uno dei quali – il cui legame con la pala mi pare più debole – potrebbe essere, a mio parere, forse un poco più

antico (cat. 17 e 18). Anche in questi fogli si vede la grafia sottile e asciutta e l'attenzione alla resa lineare dei contorni – anche a scapito degli effetti di chiaroscuro – che si riscontra nel disegno in esame, in cui si intuisce la maggior familiarità di Paolo con la tecnica a penna, alle cui modalità piega, almeno inizialmente, anche l'uso della matita.

Per quanto riguarda lo studio di gambe sul verso del foglio in esame, esso appare effettivamente simile, nella posa, al disegno tizianesco per il *Martirio di San Lorenzo* ad esso avvicinato da Cocker; tuttavia questa somiglianza non mi pare sufficiente a provare una conoscenza diretta da parte di Paolo del disegno di Tiziano, di cui peraltro esso non ricorda che superficialmente lo stile, ben più vigoroso e drammatico nella resa dei chiaroscuri rispetto al foglio veronesiano. Altrettanto incerto sembrerebbe il tentativo di mettere in relazione questo studio con il *Battesimo* di Latisana, in cui le gambe di Cristo appaiono in una posa la cui somiglianza a quella del disegno in esame appare troppo generica per considerarlo preparatorio per la tela.

3.

PAOLO VERONESE

Studio per la Madonna col Bambino e due santi

1550 circa

penna e inchiostro marrone su carta grigio-marrone chiaro

141 x 130 mm

ISCRIZIONI: sulla montatura: *P. Veronese*

Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Ff,1.73

PROVENIENZA: Sir Peter Lely (1618-1680); Richard Houlditch; Clayton Mordaunt Cracherode.

BIBLIOGRAFIA: Hadeln 1925, pp. 303-304; Hadeln 1926, p. 30; Osmond 1927, p. 101; Fiocco 1928, p. 208; Tietze, Tietze-Conrat 1944, p. 345, n. 2095; Cocke 1984, p. 51, n. 7; Rearick in *Paolo Veronese. Disegni* 1988, p. 53, n. 6.

Il disegno è pubblicato da Detlef von Hadeln nel 1925 come autografo veronesiano; quest'attribuzione è confermata da Osmond, che vi fa cenno nella monografia sul pittore, vedendo significativamente nel foglio un primo studio per la pala Bevilacqua Lazise, ed evidenziandone gli aspetti di raffaellismo tipici della produzione giovanile di Paolo: «I cannot resist the conviction that we have studies for this altarpiece in the sheet of pen-and-ink sketches to be seen in the British Museum Print Room. Even sketches seem to bear a fairly close resemblance to some of Raphael's drawings».

I Tietze, pur confermando l'attribuzione a Veronese del foglio, non accolgono l'idea di Osmond che esso possa riferirsi alla pala Bevilacqua: ritengono infatti che la composizione del disegno sia molto più libera di quella del dipinto – che peraltro attribuiscono a Zelotti – e ipotizzano che esso vada piuttosto collegato a una perduta pala che Paolo avrebbe dipinto per Santa Maria dei Servi a Venezia, così descritta da Ridolfi (I, p. 325): «La Regina de' Celi sopra ad uno pergolato, San Giovanni ed un Vescovo abasso», che sarebbe stata rubata e sostituita da un dipinto di Alessandro Varotari che si trova ora alle Gallerie dell'Accademia a Venezia. Di questa pala perduta di Paolo Veronese scrive anche Francesco Sansovino (1633, p. 160): «Paolo Veronese vi dipinse [in Santa Maria dei Servi] la Beata Vergine con S. Agostino».

Nella monografia sui disegni veronesiani del 1984, Richard Cocke osserva come il disegno appaia «too energetic» per poter essere connesso alla pala Bevilacqua Lazise e nota come, seppure il dinamismo del foglio anticipi già quello delle pale d'altare dipinte da Paolo negli anni sessanta – in particolare la pala Marogna in San Paolo a Verona e la pala Bonaldi già in

San Zaccaria a Venezia – lo stile grafico sia ancora vicino a quello degli studi per i soffitti di San Sebastiano (cat. 21 e 22); sulla base di queste considerazioni lo studioso propone per il foglio una data verso la fine degli anni cinquanta. Rispetto all'idea, suggerita dai Tietze, che il disegno potesse essere lo studio preparatorio per la pala già in Santa Maria dei Servi, Cocke osserva giustamente che in esso non vi è traccia del pergolato descritto da Ridolfi e propone il legame con un'altra pala veronesiana con la *Vergine in trono e due santi*, oggi perduta ma ricordata da Bartolomeo Dal Pozzo nei dintorni di Verona (1718, p. 312).

Il disegno è esposto alla mostra monografica del 1988 alla Fondazione Cini: nel catalogo, Roger Rearick nega nuovamente – pur ammettendone le analogie di formato e soggetto – un possibile legame con pala Bevilacqua Lazise, per via della differenza stilistica che emergerebbe dal confronto con il foglio di Chatsworth preparatorio per la tela (cat. 3), che suggerirebbe una data più tarda per il disegno in esame. Il modo di studiare della composizione che si legge in quest'ultimo – in particolare nelle variazioni della posa del Battista – ricorderebbe, secondo lo studioso, quello degli studi per la pala di San Sebastiano del 1559, che si vedono sul verso di un foglio conservato agli Uffizi (cat. 28). Il foglio del British Museum sarebbe dunque da collocare intorno al 1559-60, dopo la pala di San Sebastiano, e prima degli affreschi di Maser: una proposta che troverebbe supporto anche in alcune non meglio precisate «analogie formali» con le portelle dell'organo di San Geminiano a Modena, dipinte da Paolo intorno al 1560.

*

Nel disegno è studiata una composizione con la Vergine in trono con il Bambino e due santi ai suoi piedi: quello di sinistra è con ogni probabilità da identificare con san Giovanni Battista per via della croce che tiene tra le mani, mentre quello di destra è certamente un santo vescovo, come si evince dalla mitra abbozzata sul capo. La figura del Battista è studiata una seconda volta, in una diversa posa, a sinistra della composizione principale; mentre sulla destra e in basso è ripetuto il gruppo della Vergine con il Bambino, studiando in particolare la posizione di Gesù che si protende in avanti, quasi a sfuggire dalle braccia della madre; un terzo studio di questo movimento è appena abbozzato a sinistra del gruppo ristudiato nella parte bassa del foglio. In basso, più a sinistra, è ripetuto in dettaglio anche uno studio di gambe e panneggio, che potrebbe riferirsi sia alla Vergine che al Battista. La corrispondenza del soggetto e di alcuni dettagli – come la posa del Battista studiata sulla sinistra – così come una serie di riflessioni sul piano stilistico, rendono a mio parere verosimile un accostamento di questo foglio alla pala Bevilacqua Lazise, dipinta da Paolo per l'omonima cappella in San

Fermo a Verona all'esordio degli anni cinquanta, secondo un'ipotesi che ho chiarito nel capitolo 3.

Da un punto di vista cronologico, mi pare che gli accostamenti a questo disegno non vadano cercati troppo avanti nella cronologia di Paolo: appaiono già diversi, ad esempio, gli schizzi a penna per i soffitti di San Sebastiano, che sembrano sottostare a una logica di studio delle figure, e di organizzazione degli studi nel foglio, già più avanzata rispetto a quella di questo disegno; anche la grafia appare in essi più fluida rispetto ai tratti più graffiati che si vedono nel foglio in esame. Stilisticamente, il confronto più efficace dovrebbe essere quello con il disegno conservato al Getty Museum di Los Angeles (cat. 1), preparatorio per la tela del Prado con il *Cristo tra i dottori*: si presentano infatti molto simili il tratto della penna, l'uso del tratteggio, il modo di studiare le teste e le figure. In particolare queste ultime, laddove sono studiate nude, hanno dei dettagli che non si ritrovano nei disegni successivi – si vedano ad esempio i pettorali segnati nel Battista della composizione centrale del foglio del museo inglese, e lo stesso dettaglio nel *Cristo* del foglio del Getty Museum. Anche l'organizzazione del foglio appare più logicamente ordinata rispetto a quella della grafica successiva, con lo studio della composizione al centro e le variazioni nelle pose delle figure ai lati, senza le sovrapposizioni che si vedono, ad esempio, nei fogli per San Sebastiano; una simile modalità di studio, con lo stesso gruppo riproposto, leggermente variato, a lato, si ritrova del resto anche nel foglio per il *Cristo tra i dottori* – si vedano le due coppie di figure sulla destra. Tuttavia in questo disegno, rispetto al foglio americano, si legge una preoccupazione per la tridimensionalità che dovrebbe portare un po' più avanti nella cronologia di Paolo: sono rilevanti in questo senso la torsione della Vergine studiata in alto a destra della composizione principale e la posa in scorcio del bambino, soprattutto per come è insistentemente studiata nell'angolo in basso a destra del foglio; anche la posa del Battista nella composizione centrale ha una torsione che poi viene stemperata nello studio singolo proposto sulla sinistra; queste torsioni e questi scorci non si vedono ancora, o si vedono pochissimo, nel disegno di Los Angeles.

È interessante notare come la preoccupazione per il plasticismo delle figure, di cui si ha ancora il sentore nel foglio di Chatsworth, si attenui poi nella redazione pittorica del bozzetto per la pala, sostituita da preoccupazioni più pittoriche e luministiche; tuttavia, se si prende per buona l'ipotesi di un'effettiva relazione tra il disegno del British Museum e il progetto della pala, il plasticismo e il tentativo già tutto manierista di torcere e scorciare le figure che si vede in esso può supportare ulteriormente l'ipotesi di una data un po' più avanzata rispetto a quella

al 1548 tradizionalmente attribuita alla pala, in linea altre osservazioni che ho proposto in merito a questo problema.

Nel foglio si intravede anche una riflessione su Raffaello, riletto attraverso la grafica parmigianinesca, in particolare negli studi del gruppo della Vergine con il bambino, e in generale nel tratto fluido e veloce della penna; l'ascendente raffaellesco di questo disegno era stato del resto già notato da Osmond, non a caso l'unico a collegare il disegno alla pala Bevilacqua. Anche queste considerazioni stilistiche sembrerebbero suggerire una data precoce per questo foglio, intorno al 1550, che mi sembra la più probabile per il gruppo di opere legate al progetto per la tela di Castelvechio.

4.

PAOLO VERONESE

Studio per la Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, san Ludovico da Tolosa e due donatori

1550 circa

penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e biacca su carta azzurra
313 x 231 mm

Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement, inv. 287

PROVENIENZA: Nicholas Lanier (1588-1666); Sir Peter Lely (1618-1680); Nicolaes Anthoni Flinck (1646-1723); acquistato da William Cavendish, secondo duca di Devonshire (1665-1729), nel 1723-1724.

BIBLIOGRAFIA: Strong 1902, p. 14; Berenson 1907, p. 179; Hadeln 1914, pp. 200-203; Pallucchini 1939, p. 35, n. 1; Tietze, Tietze-Conrat 1944, p. 366, n. 2255; Ballarin 1971, p. 98; Cocke 1971, pp. 730-733; Rearick 1976, p. 159; Rearick 1976b, p. 40; Pignatti 1976, I, p. 103; Marinelli in *Palladio* 1980, pp. 213-214, n. VIII-14; Gisolfi Pechukas 1982, pp. 391-394; Cocke 1984, pp. 341-343, n. 165; Pallucchini 1984, p. 10; Coutts 1986, pp. 399-400; Rearick in *Paolo Veronese. Disegni* 1988, pp. 49-50, n. 1; Marinelli in *Veronese e Verona* 1988, pp. 186-191; Cocke 1989, p. 63; Jaffé 1994, p. 82, n. 789; Marciari 2012, pp. 197-198; Rosand 2012, p. 40; Zamperini in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, p. 44-45.

Stando a quanto riportato dai Tietze, è Jean Paul Richter a identificare il disegno come preparatorio per la pala Bevilacqua Lazise, segnalandone la tradizionale attribuzione a Veronese; nel 1902, Arthur Strong proponeva invece un'attribuzione a Battista Zelotti. Secondo Detlev von Hadeln, il disegno sarebbe una derivazione dal bozzetto degli Uffizi, considerato una copia più tarda della pala sulla base dei costumi indossati dai committenti, che appaiono diversi da quelli nel dipinto e che sarebbero da riferire a un'epoca successiva. Le due copie mostrerebbero qual era l'aspetto del dipinto prima che i restauri ottocenteschi lo rendessero ingiudicabile stilisticamente; malgrado ciò, lo studioso conferma un'attribuzione a Veronese per il foglio, fondata sulla composizione e sulle tipologie delle varie figure – dall'aria raffaellesca della Madonna al grandioso santo vescovo, accostato agli *Evangelisti* della Sacrestia di San Sebastiano – proponendo una data intorno al 1552.

Nel catalogo della mostra veronesiana del 1939, in cui la pala è esposta con una data 1548, Pallucchini accetta l'idea che il disegno sia un *d'après* derivato dal bozzetto – a sua volta una copia della pala – e spiega, come già aveva proposto von Hadeln, le differenze con il dipinto attraverso i pesanti restauri da questo subiti. Questa ricostruzione è rivista dai Tietze, secondo cui il foglio è da ritenersi uno studio preparatorio per la pala, e non una copia da essa: un'idea unanimemente accolta dalla critica successiva, che aggiungerà al gruppo di opere autografe

anche il bozzetto degli Uffizi, non menzionato dai due studiosi. Questi ultimi tuttavia, proprio partendo dal disegno, negano l'attribuzione a Veronese spostandola su basi stilistiche a Battista Zelotti, a cui sarebbe quindi da riferire anche il dipinto di Castelvechio: in particolare accostano il foglio in esame a uno *Studio per un volto femminile* attribuito da Richter a Zelotti, e oggi ascrivito a Carletto (Stoccolma, National Museum, inv. 1463/1863).

L'autografia veronesiana del disegno è invece ribadita da Alessandro Ballarin, confermandone la data 1548 e confrontandolo con il chiaroscuro di Battista del Moro con la *Madonna in gloria e quattro santi* della Biblioteca Ambrosiana di Milano, di cui è evidenziato, in parallelo con il disegno di Paolo, «il classicismo permeato di parmigianinismo», che emerge in particolare dal confronto delle due Madonne.

L'attribuzione a Veronese delle tre opere è nuovamente messa in discussione da Richard Cocke nel 1971, sulla base dell'incompatibilità della pala Bevilacqua Lazise con il *Cristo tra i dottori* del Prado, su cui era stata da poco scoperta la controversa iscrizione con la data 1548, la stessa tradizionalmente ascrivita alla tela di Castelvechio. Al contrario di molti studiosi, che avevano contestato la validità dell'iscrizione, Cocke riteneva fondata una data al 1548 per il telero del Prado e aveva perciò rimesso in discussione la cronologia e l'autografia della pala, proponendo in un primo tempo un'attribuzione a Carletto Caliarì. Quest'ipotesi non trova seguito, e il disegno è citato dalla critica successiva con la tradizionale attribuzione a Veronese e mantenendo la datazione al 1548.

La data è accolta anche da Sergio Marinelli, che nella scheda del disegno – esposto per la prima volta insieme al bozzetto e alla pala alla mostra *Palladio e Verona* del 1980 – ne ribadisce la funzione di studio preparatorio, e non di derivazione, messa in dubbio dalla critica all'inizio del Novecento. Lo studioso mette in luce, nel disegno, il rapporto grandioso tra le figure e lo spazio – che poi verrà ridimensionato già nel bozzetto – e l'aspetto pittorico del disegno, che diventa «già in certe parti alla fine pittura monocroma».

La tradizionale cronologia al 1548 è anticipata di uno o due anni da Diana Gisolfi, che nel 1982 tenta una ricostruzione della giovinezza di Veronese a partire dai due bozzetti a olio per la pala Bevilacqua e per la *Resurrezione della figlia di Giairo* della cappella Avanzi: in questo contesto il disegno di Chatsworth è incluso tra le prime opere di Paolo, sottolineandone i riflessi parmigianeschi «not only in the rapid handling of pen and wash but also in the difficult postures of the saints, their mannered gestures, their long proportions, and the facial type of the Virgin».

Nel *catalogue raisonné* dei disegni veronesiani, Cocke rivede l'attribuzione a Carletto proposta nel 1971, cambiandola con una ad Alvise dal Friso: questa ipotesi si inserisce in un più ampio

tentativo di ricostruzione del catalogo di Alvise, attingendo in gran parte a dipinti generalmente riconosciuti come opera del giovane Veronese. Nella recensione al volume di Cocke, Howard Coutts ribadisce l'autografia veronesiana delle tre opere, leggendo, nello stile del foglio di Chatsworth, un'eco degli studi di Paolo sui disegni di Parmigianino e sulle stampe di Dürer, e vedendo in esso uno dei primi esempi di una tipologia grafica che diventerà tipica del modo di lavorare del pittore.

Alla mostra veronesiana del 1988 alla Fondazione Cini il disegno è esposto accanto al bozzetto degli Uffizi: nel catalogo Roger Rearick ne evidenzia i debiti con la grafica emiliana – nei «timidi riflessi del *ductus* forte e nervoso del Parmigianino o delle trasparenti acquarellature di Niccolò dell'Abate» – e lo avvicina allo *Studio per il ritratto di Iseppo da Porto* (cat. 8) che, pur mostrando un «plasticissimo più deciso ed enfatico», appare caratterizzato da un tratto molto simile, e da un analogo uso di fisionomie provvisorie in attesa di poter studiare i ritratti dal vero. Queste considerazioni sono condivise anche da Sergio Marinelli, che accenna al disegno nella scheda della pala esposta alla contemporanea mostra *Veronese e Verona*.

Nella sua recensione alle mostre del 1988, Cocke nega ancora una volta l'autografia veronesiana della pala e dei suoi studi preparatori, cambiando nuovamente l'attribuzione del foglio di Chatsworth, per cui propone il nome di Orlando Flacco sulla base di una serie di confronti – in realtà vaghi e non troppo convincenti – con alcune opere attribuite a quest'ultimo ed esposte alla mostra *Veronese e Verona*; in particolare accosta il disegno di Chatsworth a un foglio del Louvre attribuito a Orlando Flacco da Sergio Marinelli in quell'occasione (inv. 5161).

Quest'idea è accettata da Michael Jaffé nel catalogo dei disegni italiani di Chatsworth, in cui il disegno è catalogato sotto il nome di Orlando Flacco; ma non trova altro seguito nella critica più recente, che in generale ha ribadito l'autografia veronesiana del disegno e la datazione intorno al 1548, in linea con quella della pala.

*

Il disegno rappresenta una prima fase di studio per la pala Bevilacqua Lazise, già in parte modificata nel bozzetto a olio oggi conservato agli Uffizi, e poi ulteriormente trasformata nella redazione finale della tela oggi a Castelvechio. Al di là dei singoli dettagli – come la variazione della mano destra del Battista, l'inserimento dell'agnello e del secondo angelo dietro la Vergine – che differenziano il disegno dal bozzetto, ciò che più colpisce è la differenza nel rapporto tra le figure e lo spazio: nel disegno la dimensione dei santi è dilatata rispetto a quella che avranno nel bozzetto, offrendo una percezione dell'intera composizione che la avvicina alla sensibilità

più grandiosa degli esperimenti michelangioteschi condotti da Paolo all'esordio degli anni cinquanta.

Nel disegno è molto forte il senso pittorico nella definizione delle figure per piani di ombra e di luce, come appare evidente a partire dal contrasto di luce nei volti dei due santi – il San Ludovico in ombra e il Battista illuminato da tocchi di biacca; anche lo spazio dello sfondo è definito quasi pittoricamente attraverso le acquerellature che descrivono la colonna sulla destra e la tenda dietro la Vergine, anticipando certi effetti che si compaiono nel bozzetto a olio. L'attenzione ai trapassi chiaroscurali si vede anche nell'uso raffinato dell'acquerello per modulare i volumi sul primo piano: si osservino il volto della donatrice e quello di san Ludovico, ma anche la definizione dei panneggi. Questi effetti – già individuati da Rearick, che ne rintracciava l'origine nello studio della grafica emiliana compiuto dal giovane Paolo – sono tipici di questo momento dell'attività grafica di Paolo, e nel giro di poco tempo si attenueranno, lasciando il posto a una preoccupazione più plastica di ascendenza michelangiotesca.

La resa delle zone in ombra attraverso un tratto della penna più spesso e fluido – si veda a questo proposito la parte superiore della figura di san Ludovico, o la schiena in ombra del Battista – contrasta con l'andamento più spezzato e grafico delle linee che descrivono le parti in luce, come il volto di san Giovanni o l'abito della Vergine, in cui l'uso della biacca si associa al tratto sottilissimo e nervoso della penna, anche nel definire i chiaroscuri attraverso l'uso del tratteggio.

Secondo Rearick il disegno in esame costituiva il «closest parallel» per il foglio con la *Cena in Emmaus* di Berlino (cat. 11) – e per il chiaroscuro di Chatsworth ad esso collegato (cat. 10) – che andava quindi datato poco dopo il progetto per la pala Bevilacqua, e cioè al 1548-49: «both are rhetorically mannered and attenuated in pose and type with small, heart-shaped heads and outsize hands, and both adopt a wiry, tensile, but elegantly decorative line of Parmigianinesque inspiration. Comparison of the slack-jawed, tousle-haired type of the apostle at left with 1548 donor, or the head of Christ with that of the Baptist, confirms a common authorship».

Un esame diretto dei due disegni conservati a Chatsworth – lo studio per la pala Bevilacqua e la *Cena in Emmaus* – permette di confermare le assonanze evocate da Rearick in merito alla versione berlinese di quest'ultima: in particolare nel modo di costruire teste e volti, nella comune maniera decorativa ed elegante di condurre la penna, così come in alcuni automatismi grafici – come l'aspetto un poco ferino delle dita di mani e piedi – che si ritrovano in queste e in altre prove dei primi anni cinquanta.

Tuttavia si vede, nei due fogli con la *Cena in Emmaus*, una sicurezza del tratto che non mi pare si possa rintracciare nello studio per la pala Bevilacqua, in cui le linee sono meno nette e il *ductus* della penna è più delicato e vario, talvolta sovrapposto alle acquerellature e alla biacca in maniera un po' più confusa, come il frutto di successivi ripensamenti; nel disegno per la pala si nota anche l'uso del tratteggio per sottolineare i chiaroscuri già segnati con l'acquerello, una modalità che caratterizza la grafica giovanile di Paolo, e che non si riscontra quasi più nei due studi per la *Cena*.

Sembra quindi verosimile collocare il foglio in esame poco prima di questi due studi, che vanno immaginati – come ho chiarito meglio nelle relative schede – intorno al 1551-1552, una data suggerita dalle analogie stilistiche coi disegni michelangioteschi di questo momento, *in primis* il *Sant'Antonio tentato* del Louvre. Meno diretto appare il confronto del disegno per la pala Bevilacqua con un altro foglio sicuramente datato 1551, lo *Studio per l'Allegoria della Fama* della Kunsthalle di Amburgo, collegato agli affreschi della Soranza (cat. 5): pur rappresentando una fase meno avanzata di elaborazione, esso non appare tuttavia incompatibile con le parti più abbozzate del disegno di Chatsworth, come l'angelo dietro la Vergine, la cui stesura più corsiva e sintetica può essere convincentemente avvicinata agli schizzi sul foglio per la Soranza.

Un altro accostamento interessante per questo disegno è quello con il foglio del Louvre con *Iseppo da Porto*, databile al 1551 e del quale già Rearick evidenziava le analogie con il disegno di Chatsworth; anche in questo caso il parallelo non sembra portare lontano dal 1550 circa ipotizzato per il progetto della pala Bevilacqua.

5.

PAOLO VERONESE

Studi per l'allegoria della Fama e per una cornice architettonica (recto)

Studi architettonici (verso)

1551

penna, inchiostro bruno dorato, acquerello bruno su traccia a matita nera su carta marrone chiaro (recto e probabilmente anche verso)

255 x 309 mm

ISCRIZIONI: sul verso, a sinistra: *Venetianische Meister des XVI Jabrunderts*; sul verso, a destra: 11

Amburgo, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, inv. 1922-175

PROVENIENZA: Dresda, August Grahl (1794-1868); Londra, Sotheby's, Mr. Pilgrim, 17 aprile 1885, lotto 50; venduto alla Kunsthalle di Amburgo da Adolf Gottschewski, 1922.

BIBLIOGRAFIA: *Italienische Zeichnungen* 1957, p. 20, n. 86; Cocke 1973, p. 138; Pignatti 1976, I, p. 105, n. 8; Cocke 1984, pp. 40-42, n. 3; Coutts 1986, p. 403; Rearick in *Paolo Veronese. Disegni* 1988, p. 50, n. 2; Brugnolo Meloncelli 1992, p. 84; *Italienische Zeichnungen* 1997, p. 111, n. 64; Rearick 2001a, p. 129; Crosato in *Gli affreschi* 2008, p. 519; Klemm 2009, I, pp. 355-356, n. 541; Brown in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 52-53, n. 1.8.

Il disegno, già attribuito a un seguace di Veronese da John Gere – come si legge in una nota sulla montatura del foglio – è stato riconosciuto come autografo veronesiano e pubblicato nel 1973 da Richard Cocke, che l'ha messo per la prima volta in relazione con gli affreschi della Soranza del 1551. Nel foglio sarebbero studiati alcuni dettagli di due diverse composizioni: la prima è identificata da Cocke con il frammento con *Il Tempo e la Fama* conservato presso il duomo di Castelfranco, di cui è schizzata, nella parte superiore del foglio, la figura della *Fama* in due posizioni leggermente diverse. Malgrado riconosca la fonte per la figura scorciata negli angeli dipinti dal Torbido, su cartoni di Giulio Romano, nell'abside del Duomo di Verona, lo studioso rileva, nello stile grafico del disegno, un più forte influsso parmigianinensco. L'altra composizione a cui fa riferimento Cocke è quella studiata nelle due figure che tengono in mano una fronda di palma nella parte bassa del foglio, pensate per reggere un medaglione appena accennato accanto a una di esse, e ristudiato in dettaglio nell'angolo in alto a destra. Essa dovrebbe corrispondere alla lunetta, oggi perduta, descritta come «a picture representing the coat-of-arms of the Family of Morosini, ornamented with two female figures» nell'elenco dei frammenti di affresco strappati in occasione della distruzione ottocentesca della villa e apparsi sul mercato londinese nel 1825 (per gli elenchi si veda il capitolo 4). Le due figure studiate nel disegno, che sarebbero da interpretare come

un'*Allegoria della Pace* per via della palma, rivelerebbero secondo Cocke l'influenza degli stucchi di Alessandro Vittoria, particolarmente quelli di palazzo Thiene a Vicenza.

Il disegno è più ampiamente analizzato dallo studioso nella monografia sui disegni di Veronese del 1984, in cui Cocke ipotizza che i due frammenti si trovassero nella stesso ambiente, e in particolare nella loggia: nella sua ricostruzione, la *Fama* avrebbe rivolto la tromba verso lo stemma della famiglia, in uno schema decorativo messo in parallelo agli affreschi di Baldassarre Peruzzi sul soffitto della sala di Galatea alla Farnesina. L'origine dei moduli decorativi del medaglione non è più letta come dipendente dagli stucchi di Vittoria a palazzo Thiene, che anzi seguirebbero di qualche anno la decorazione della Soranza, ma come il riflesso di un comune interesse per il modelli di Fontainebleau, che Paolo avrebbe poi ripreso nella sacrestia e nella parte alta della navata di San Sebastiano. Anche il bilanciamento tra l'influsso di Giulio e quello di Parmigianino è rivisto dallo studioso, che recupera l'idea di un più forte ascendente giuliesco per lo stile del disegno, diverso anche tecnicamente rispetto ai più tipici – e parmigianineschi – schizzi a penna di Veronese, come lo *Studio per il Cristo tra i dottori* del Getty Museum (cat. 1). Un riflesso di quest'uso della tecnica a penna e inchiostro su traccia a matita, raro nella produzione grafica veronesiana, si ritroverebbe in un disegno attribuito a Battista Zelotti e conservato al British Museum (inv. 1952,1011.5), pubblicato da Cocke nel 1977 associandolo alla Soranza.

La relazione del foglio di Amburgo con gli affreschi della Soranza – e quindi, indirettamente, l'autografia veronesiana – è messa in dubbio da Howard Coutts nella recensione alla monografia di Cocke, ma quest'incertezza trova poco seguito nella critica successiva, concorde nel riconoscere nel foglio uno studio preparatorio per il frammento veronesiano di Castelfranco; dubbi sulla paternità veronesiana del disegno sono stati sollevati recentemente solo da Luciana Crosato.

Nel 1988 il disegno è esposto alla mostra di Veronese curata da Roger Rearick alla Fondazione Cini; lo studioso ribadisce la lettura del rapporto tra studi e affreschi proposta da Cocke, e segnala degli studi architettonici a penna e acquerello che si intravedono sul verso del foglio malgrado questo sia incollato su un supporto cartaceo.

Nel 2014 il disegno va in mostra a Verona: nella scheda in catalogo, Beverly Brown riprende da Cocke la lettura iconografica e le riflessioni stilistiche, identificando la fonte per la *Fama* schizzata a sinistra in un disegno di Giulio Romano per l'abside del Duomo di Verona, da cui Paolo avrebbe ripreso, rovesciandola, la posa della figura. La studiosa mette in dubbio la pertinenza degli studi a un unico ambiente – la loggia secondo Cocke – poiché la *Fama*

nell'affresco si volge verso l'allegoria del *Tempo*, e preferisce immaginare uno schema in cui essa richiamava forse l'attenzione sulla stemma della famiglia.

*

Il disegno comprende lo studio di una cornice architettonica di gusto manierista e quattro studi di figura, due dei quali – quello al centro e quello in alto a destra – sono uno l'evoluzione dell'altro; questi ultimi sono riconducibili alla figura femminile del frammento con *Il Tempo e la Fama* conservato presso il Duomo di Castelfranco e un tempo facente parte della decorazione a fresco di villa Soranzo a Sant'Andrea oltre il Muson. La figura studiata al centro del foglio era forse stata pensata, in origine, in rapporto con la cornice architettonica disegnata accanto, anche se la relazione tra i due schizzi non è del tutto chiara, considerata l'assenza del braccio destro della figura e la frammentarietà dello studio del sinistro, appena abbozzato. La figura sembra essere stata inizialmente concepita seduta e non in volo, e sarà poi trasformata nel disegno in alto a destra del foglio, preludio alla redazione finale dell'affresco. Anche le trombe che la *Fama* regge nell'affresco sono aggiunte successivamente – appena accennate ed entrambe messe tra le labbra della figura – nello studio al centro del disegno. Nella parte bassa del foglio sono studiate due figure con una foglia di palma pensate per reggere un medaglione, appena tracciato con la matita di fianco a una di esse, ma che va probabilmente immaginato, nella versione affrescata oggi perduta, con una cornice simile a quella studiata in alto a sinistra.

Pur coerente con lo stile del pittore, per tecnica e tipologia questo disegno appare abbastanza isolato nella produzione grafica di Paolo, differenziandosi sia dagli studi più finiti, come quello di Chatsworth per la pala Bevilacqua Lazise, sia dai fogli di schizzi a penna, tipici di tutta la produzione veronesiana. Tuttavia, pur nella differenza tipologica dagli altri studi giovanili, a un più attento esame si possono riscontrare analogie stilistiche che si accordano con la datazione al 1551 dipendente dal collegamento alla Soranza: come ad esempio la somiglianza fra il tratto con cui è reso l'angelo che sta dietro la Vergine nel menzionato foglio di Chatsworth e quello degli studi del disegno di Amburgo, che il foglio inglese dovrebbe – nella ricostruzione che sto proponendo – precedere di poco.

Analogamente, se il più accentuato decorativismo e il rilievo assunto dalla linea di contorno – in particolar modo nella figura studiata al centro del foglio – distinguono il disegno di Amburgo dai più rapidi schizzi dei fogli a penna, di alcuni anni successivi, per i soffitti della navata di San Sebastiano (cat. 21-22), d'altro canto questi ultimi sono stati giustamente letti da Rearick come un'evoluzione di questo disegno: «l'immediatezza del segno e i mutamenti risolutivi di forma e di idea preannunciano già la maestria che caratterizzerà alcuni disegni lievemente successivi di questo stesso tipo». A questo proposito è interessante mettere

l'accento sulla presenza degli studi architettonici, intravisti dallo studioso sul verso del foglio di Amburgo: un elemento che richiama alla mente proprio i disegni di Parigi e Berlino per i soffitti di San Sebastiano, che presentano questa stessa caratteristica.

6.

PAOLO VERONESE

Studio per san Giovanni Battista

1550-1551

penna, inchiostro bruno e acquerello bruno su traccia a matita nera su carta bianca, parzialmente forato per il trasporto
165 x 82 mm

Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1952,0121.62

PROVENIENZA: Lord James Cavendish (1701 - 1741); Charles Compton Cavendish (1793 - 1863); venduto al museo da Leslie Colling-Mudge nel 1952 con l'album di disegni Cavendish.

BIBLIOGRAFIA: Cocke 1984, p. 198, nota 2; Coutts 1985, p. 400; Pignatti, Pedrocco 1995, I, p. 137, n. 103.

Il disegno è citato nella monografia di Richard Cocke con un'attribuzione a Carletto Caliori, basata sul confronto – non troppo convincente – con un disegno del pittore conservato nelle collezioni reali inglesi a Windsor (inv. RL 04789), copia di progetto per il telerò con *Venezia in trono tra la Giustizia e la Pace* dipinto da Paolo per l'anticamera della sala del Collegio in Palazzo Ducale.

Per Howard Coutts, che ne scrive nella recensione al volume di Cocke, il disegno è invece un «beautiful study» da collocare nell'attività veronese di Paolo, nella prima metà degli anni Cinquanta; le fonti per posa della figura sarebbero da rintracciare nelle sculture di Jacopo Sansovino e Alessandro Vittoria, e in particolare dal *Battista* bronzeo di Sansovino a Cleveland. Intorno a questo disegno lo studioso ricostruisce un gruppo di fogli che risalirebbero a questa fase di Paolo: il chiaroscuro, anch'esso al British Museum, con *L'angelo che appare a Zaccaria* (inv. n. 1971,1030.2); un foglio di studi a penna già Colnaghi attribuito da James Byam Shaw a Veronese (BYAM SHAW 1985, p. 308, nota 3), di cui Coutts evidenzia le eleganze alla Zelotti, e che è stato riattribuito a Fasolo da Roger Rearick (REARICK 1990, pp. 198, 206 nota 21; ANAPOLI 2009, pp. 129-130, n. D/A 7-8); e il disegno a matita nera con un *Filosofo* conservato a Windsor (inv. 6697) – la cui attribuzione a Paolo verrà ribadita da Rearick nel 1988 (REARICK 1988a, pp. 63-64, n. 24), ma che è stato più recentemente avvicinato a Zelotti e a Brusaporzi (SUEUR in *Le dessin* 1993, p. 64-65). L'anello di congiunzione tra questi tre fogli starebbe secondo Coutts nella somiglianza tra la figura del santo, probabilmente san Rocco, schizzato nella pala d'altare raffigurata sullo sfondo del disegno con Zaccaria, il filosofo di Windsor e le figurette tracciate sul foglio già Colnaghi.

Il disegno in esame è successivamente trascurato dalla letteratura veronesiana, fatta eccezione per la rapida menzione nella monografia veronesiana di Pignatti e Pedrocco che, senza soffermarvisi stilisticamente, lo collegano ipoteticamente al *San Giovanni Battista* per la ante d'organo di San Geminiano.

*

Il disegno, raffigurante san Giovanni Battista in una nicchia, ha un aspetto molto finito, in parte penalizzato dallo stato di conservazione ammalorato in alcuni punti; le forature lungo i contorni della parte destra della nicchia architettonica potrebbero essere indizio di un traferimento, suggerendo il possibile riuso dell'idea studiata nel foglio in un altro disegno, o per il dettaglio di una composizione pittorica.

Lo studio in esame non sembra riconducibile a nessuna opera finita; tuttavia esso presenta analogie con alcuni dipinti che riprendono il tema della figura in una nicchia: la prima, già evidenziata dalla critica, è quella con il *San Giovanni Battista* raffigurato su una delle ante dell'organo di San Geminiano del 1560 circa, oggi alla Galleria Estense di Modena (inv. 4188). Non pare insensato stabilire un legame tra questa tela e il disegno del British Museum, di cui essa riprende – con alcune variazioni – la posa del santo con la mano al petto e l'altra che regge con grazia il bastone, e l'idea dell'agnello ai suoi piedi; è molto simile anche l'idea della luce che investe lateralmente la figura, proiettandone l'ombra sul lato destro della nicchia. Tuttavia manca nella tela il fortissimo ascendente parmigianinresco che caratterizza il disegno, e vi predomina invece una ricerca plastica quasi assente nel foglio: si confronti in questo senso l'elegante enfasi bidimensionale della figura del Battista nel disegno con la tridimensionalità della stessa figura nella tela, in cui il corpo del santo, avvolto nello spesso mantello, occupa la nicchia in profondità. Un'altra analogia, anche in questo caso più iconografica che stilistica, si ritrova nel *San Gerolamo* posto a lato dell'organo della chiesa di San Sebastiano a Venezia, anch'esso da riferirsi a una data intorno al 1560. Essa riprende parzialmente la posa del *Battista*, con un ginocchio che viene avanti e i piedi leggermente divaricati, così come l'idea dell'agnello ai suoi piedi – qui sostituito dal leone; tuttavia anche in questo dipinto non si vede più il parmigianinismo del disegno – si confrontino a questo proposito i due volti dei santi – e il gioco delle ombre nella nicchia è meno sofisticato. La forma della nicchia del disegno del British Museum, con la parte superiore a conchiglia separata da un cornicione, è ripresa infine nelle due tele con i *Filosofi* dipinte da Paolo intorno al 1560 per l'antisala della Libreria Marciana, dove si trovano ancora oggi; il filosofo identificato con Platone può ricordare, nella posa, il *Battista* di Londra. Anche in questo caso tuttavia i criteri con cui è costruita la figura sono del tutto diversi, e valgono considerazioni analoghe alle precedenti. In effetti, la data

generalmente riferita a queste opere, tutte dipinte intorno al 1560, si discosta troppo dalla cronologia a cui sembra riportare lo stile del foglio del British Museum, vicino alle prove veronesiane dei primi anni cinquanta; è tuttavia possibile che il pittore vi abbia rielaborato un motivo messo punto a una decina d'anni prima, modificandolo alla luce dell'evoluzione del suo stile.

D'altra parte, mi pare che un miglior parallelo per questo disegno si possa rintracciare in una fase precedente della pittura veronesiana, già all'altezza dell'esordio del sesto decennio: la posa nel Battista è infatti ripresa quasi letteralmente nel Cristo della *Conversione della Maddalena* della National Gallery di Londra, nell'elegante bilanciamento della figura che disegna un arco con il ginocchio destro portato avanti, il braccio destro lungo il corpo e la mano sinistra portata al petto. La figura di Cristo nella tela, pur potenziata nella resa plastica, rievoca anche il forte ascendente parmigianinesco del Battista di Londra, nella posa stessa così come nella fisionomia del volto.

A un analogo momento della cronologia di Paolo sembrano portare le considerazioni sul fronte dello stile grafico del foglio: i contorni della figura, delineati con tratto sottile e preciso, e i chiaroscuri resi con acquerellature trasparenti e sovrapposte generano un senso di eleganza e di luce che è quello più tipico della grafica giovanile di Paolo. Il Battista nel foglio londinese non può non richiamare alla mente la raffigurazione dello stesso santo nel disegno di Chatsworth per la pala Bevilacqua Lazise (cat. 4), così simile nella fisionomia del volto e nell'accentuato parmigianinismo che ne investe le figura. Quest'influsso di Parmigianino, fondamentale per grafica del giovane Veronese, tocca anzi un estremo nel *San Giovanni Battista* del British Museum, in cui il movimento della figura, di estenuata eleganza, è risolto in una curvatura quasi innaturale enfatizzata dalla caduta del mantello che scivola lungo le gambe, disegnando a sua volta un arco che fa da contrappunto a quello delineato dal corpo del santo. Anche l'uso di acquerellature trasparenti e sovrapposte per definire i chiaroscuri ricorda quello già evidenziato nel disegno di Chatsworth, anche se qui esse appaiono più precise e definite. Questa linea elegante e sottile, le velature ad acquerello, la resa dei panneggi e in generale il senso della luce si ritrovano molto simili anche nel foglio di *Studi di figure e teste* del Christ Church di Oxford (cat. 7) che, come ho illustrato in dettaglio nella relativa scheda e nel capitolo 5, appare forse come il confronto più stringente per il *Battista* di Londra. Sulla base di queste considerazioni, una data intorno al 1550-1551 sembra dunque la più probabile per questo foglio.

7.

PAOLO VERONESE

Studi di figure e di teste

1551 circa

penna, inchiostro bruno e acquerello bruno su traccia a matita nera su carta avorio
205 x 139 mm

ISCRIZIONI: *Paolo Veronese* sul retro della montatura; *Bellissimo* a matita rossa.

Oxford, Christ Church College Art Gallery, inv. 1325

PROVENIENZA: John Guise (1682-1765).

BIBLIOGRAFIA: Ballarin 1971, pp. 99-102; Byam Shaw 1976, pp. 212-213, n. 790; Crosato Larcher 1977, p. 79, nota 29; Cocke 1984, p. 42; Coutts 1986; Crosato Larcher 1986, p. 251; Coutts 1987; Gisolfi 1987 p. 80; Rearick in *Paolo Veronese. Disegni* 1988, p. 50; Coutts 1989, p. 234, nota 7; Rearick 1991, pp. 199-200; Brugnolo Meloncelli 1992, p. 148, n. DA.40.

Il disegno è reso noto nel 1971 da Alessandro Ballarin, che propone un'attribuzione a Veronese e un accostamento al foglio con la *Pietà* di Battista del Moro, oggi al Louvre (inv. 5080) e un tempo nella collezione di Giorgio Vasari, che l'aveva montato sopra il noto disegno con la *Flagellazione*. Dal confronto emergerebbe una definizione simile del tratto, sottile e precisa nel delineare i contorni e nel distribuire l'acquerello al loro interno; al tempo stesso il confronto farebbe risaltare, nel disegno attribuito a Paolo, «una condotta del segno di gran lunga più vibrante e trasparente, sotto l'apparenza di essere anche più ferma e persino minuta, per via di più risentite variazioni di spessore, nel tratto a penna come in quello ad acquerello, le quali accendono di lata luminosità il foglio ma entro una costruzione rigorosa della forma per piani di colore [...]. Il divario è nel senso di una forma più cristallina e insieme più trepidante, e infatti i tre studi di teste nell'angolo sinistro del foglio sono come dei prismi di cristallo variamente ruotati all'incidenza della luce». Per il disegno di Oxford, Ballarin propone una data al 1551, basata sul confronto stilistico con opere a suo parere riferibili a quel momento, come la *Maddalena* di Londra, in cui si vede un primo pensiero per il motivo del bambino che si rifugia sotto il mantello della madre, presente del disegno e da esso ripreso in maniera puntale nel telero con l'*Unzione di David* di Vienna, ritenuto da Ballarin di poco successivo. Un altro confronto, quello con i frammenti veronesiani della Soranza, viene precisato nell'ipotesi che il foglio possa essere uno studio per le «historie e sacrificij» citate da Carlo Ridolfi nella descrizione delle pareti del salone della villa.

Pochi anni dopo la paternità veronesiana del disegno è messa in discussione da James Byam Shaw nel catalogo dei disegni del Christ Church, in cui il foglio è indicato come «by or after» Battista Zelotti: secondo lo studioso il disegno darebbe, a prima vista, l'impressione di una copia di vari dettagli di una composizione più ampia. In ogni caso, malgrado la tecnica a penna e acquerello sia tipica anche del giovane Paolo Veronese, e malgrado le mani dei due pittori siano difficili da distinguere in questo momento di stretta collaborazione, Byam Shaw individua nel foglio tipologie più caratteristicamente zelottiane. Tralasciato il riferimento alla Soranza, Byam Shaw prova ad associare il disegno alla descrizione degli affreschi perduti con le *Storie di Mosè*, dipinti da Zelotti su due facciate del Monte di Pietà a Vicenza, tentando un'identificazione dell'uomo col braccio alzato con Mosè. Lo studioso segnala anche un disegno, conservato tra gli anonimi di scuola veronese nella collezione del British Museum (inv. 1950,0211.8), in cui si vedono i dettagli del foglio di Oxford ricomposti in una scena più ampia, in cui egli vede, con maggior certezza rispetto al disegno di Oxford, la mano di Zelotti; quest'attribuzione troverebbe conferma nell'accostamento a un foglio allora in collezione Scholz a New York (oggi New York, The Morgan Library and Museum, J. Pierpont Morgan Collection, inv. 1993.114), che porta un'attribuzione tradizionale a Battista, e che sarebbe, secondo Byam Shaw, della stessa mano del disegno del British Museum. Lo studioso cita inoltre una lettera di Richard Cocke, in cui il disegno di Oxford è avvicinato al telero di Veronese con l'*Unzione di David*, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna; ma non vedendovi una corrispondenza puntuale, si mantiene cauto su una possibile connessione diretta con il dipinto – di cui ricorda, del resto, una passata attribuzione proprio a Zelotti già avanzata da Wickhoff.

Nella monografia sui disegni di Veronese, Richard Cocke mette in discussione l'avvicinamento del foglio di Oxford – e della versione 'estesa' di Londra – all'ambito zelottiano, ritenendone lo stile «weaker» rispetto al foglio con gli *Studi per due allegorie femminili* del British Museum riconducibile alla Soranza, da lui pubblicato nel 1977 come un autografo certo di Zelotti (inv. 1952,1011.5: si veda a questo proposito il capitolo 4). Lo studioso propone per i due disegni un'attribuzione ad Alvise dal Friso, accorrandoli a un nucleo di opere – tra cui anche lo studio per la pala Bevilacqua Lazise di Chatsworth – che costituisce un tentativo di ricostruzione del *corpus* dell'allievo di Paolo, e che sono in gran parte attinte dalla produzione veronesiana dei primi anni cinquanta. Cocke ribadisce anche l'accostamento dei due disegni di Oxford e del British Museum al telero veronesiano con l'*Unzione di David*, sulla base di alcuni motivi comuni come il gruppo della madre di spalle con i due bambini, l'altare classicheggiante e la figura inginocchiata. Lo studioso ipotizza che possa trattarsi di una

variazione indipendente del tema del telero di Paolo, concepita molti anni dopo da Alvise dal Friso, o forse la testimonianza indiretta di una fase perduta dell'elaborazione del dipinto da parte di Veronese. A supportare questa seconda ipotesi, Cocke paragona lo scarto che c'è tra il modo di comporre la scena nel disegno del British Museum e nella tela di Vienna con l'evoluzione compositiva che si vede tra la *Presentazione di Gesù al Tempio* di Dresda e le ante dell'organo di San Sebastiano con lo stesso soggetto: «the fluent relief-like grouping, the avoidance of Samuel's mannered pose and of the excessive emphasis upon the classical ornament of the altar».

Luciana Crosato non accoglie quest'attribuzione ad Alvise dal Friso dei due disegni, la cui tematica «e i vivi moduli manieristici della scena denunciano il gusto di un frescante collaterale del Veronese, e non di un aiuto tardo della bottega».

Nella sua recensione della monografia di Cocke, Howard Coutts prova ad attribuire il disegno a un anonimo «Master of the Heads», un fantomatico incisore allievo di Zelotti, la cui personalità è abbozzata dallo studioso in un articolo di poco successivo, a partire da un gruppo di disegni di cui farebbero parte, tra gli altri, questo di Oxford e uno *Studio per la Cena in Emmaus* (già Milano, Artelevi) derivato dalla composizione veronesiana oggi al Louvre. Successivamente, nella recensione alle mostre veronesiane del 1988, Coutts proverà a identificare questo anonimo maestro con l'orafo Christoph Jamnitzer, che avrebbe tratto i disegni da prove grafiche zelottiane degli anni cinquanta; quest'identificazione deriverebbe dalla corrispondenza di una delle teste del foglio della *Cena in Emmaus* con un dettaglio di un disegno conservato a Budapest e a lui certamente attribuito; quest'intepretazione, su cui mi sono soffermata nel capitolo 5, non trova seguito nella critica successiva.

Nel suo articolo sulla Soranza del 1987, Diana Gisolfi aveva riproposto l'idea di identificare nel disegno di Oxford lo studio per uno dei «sacrificij» citati da Ridolfi nella sala della villa, aggiungendo alla discussione la descrizione di uno «sketch of a Sacrifice in chiaroscuro: so extremely interesting, that the spectator is mortified beyond measure at its faintness in the upper parts», che si legge nell'elenco dei frammenti apparso sulla «Literary Gazette» e da lei ripubblicato; per il foglio accetta, su basi stilistiche, l'attribuzione a Zelotti proposta da Byam Shaw.

Quest'attribuzione è accettata anche da Roger Rearick sulla base del confronto – evidente in particolar modo nella costruzione delle teste – con gli *Studi per due allegorie femminili* sul foglio del British Museum: «the bridge between the *Muses* and the *Sacrifice* lies in the peculiar stylization of the head at top left on the Oxford sheet, a nearly spherical cranium onto which facial features are disposed as mere protruberances along the outside edge». Rearick riprende

anche, precisandolo, l'accostamento del foglio di Oxford – e della composizione del British Museum che ne incorpora le figure – agli affreschi zelottiani per la facciata del Monte di Pietà a Vicenza, già proposto da Byam Shaw. In particolare ritiene che nei due disegni si possa individuare lo studio per una scena con *Mosè e il vitello d'oro*, pur ammettendo l'assenza di una corrispondenza puntuale tra iconografia e soggetto, individuando nel foglio di Oxford il ripensamento di alcuni dettagli della scena più estesa raffigurata nel disegno del British Museum. Peraltro, senza arrivare a mettere in dubbio la natura di studio preparatorio del disegno del Christ Church, lo studioso nota: «precise, careful to define modelling with wash, and disciplined in continuous contour, the Oxford drawing seems more a preparation for the engraver's burin than a development toward a pictorial image», ricollegandosi a quell'impressione di disegno 'finito' già rilevata, con diverse implicazioni, da Byam Shaw e da Coutts.

*

In questo foglio sono studiate due figure principali, una maschile di profilo accanto a un altare – forse un sacerdote – e una femminile di spalle con un neonato in braccio e un bambino più grande che si nasconde sotto il suo mantello; le due figure non appaiono in relazione tra loro, e non vi è alcuna indicazione dell'ambientazione della scena – fatta eccezione per il piede sinistro della donna, seminascosto dalla veste, che sembra salire sopra un gradino, di cui tuttavia non vi è traccia. Nell'angolo in alto a sinistra del foglio sono tracciati tre studi di teste, una femminile vista dal basso in forte scorcio, e due maschili. Gli studi sono da riferire a una stessa composizione, il cui aspetto complessivo si può ricavare, almeno a grandi linee, dal foglio 1950,0211.8 del British Museum, in cui le stesse figure, con poche varianti, sono inserite in una più ampia scena che sembra rimandare a un contesto biblico. Questo disegno sembra tuttavia di una diversa mano rispetto al foglio di Oxford, la cui qualità appare molto più elevata, e per cui ritengo che vada riconsiderata l'attribuzione a Veronese già proposta da Alessandro Ballarin.

Questa attribuzione può trovare un supporto in molti confronti tra questo foglio e alcune prove grafiche veronesiane dei primi anni cinquanta, in parte illustrati nel capitolo 5. A questi si può aggiungere qualche ulteriore considerazione sul rapporto con il disegno di Chatsworth per la pala Bevilacqua Lazise (cat. 4), uno dei punti fermi della produzione giovanile di Veronese che dovrebbe, a mio parere, precedere di poco il foglio di Oxford: anche se in maniera meno 'finita' e più modulata, le stesse linee sottili e un analogo dell'acquerello steso con trasparenti velature sovrapposte si ritrovano in entrambi i fogli e sebbene nel foglio di Chatsworth sia minore l'enfasi sulla linea di contorno – essendo più marcata la sua natura di

studio – non mancano brani in cui la resa dei dettagli si fa molto simile, come nelle mani o nei profili ritagliati in maniera quasi ornamentale sullo sfondo. È il caso di quelli, paralleli, del san Ludovico e della donatrice, che ricordano i profili del foglio di Oxford e, in parte, anche alcuni dettagli di quello più problematico del British Museum.

Anche in alcune prove di poco successive, come i due *Studi per la Cena in Emmaus* di Chatsworth e Berlino (cat. 10 e 11), si possono riscontrare alcune analogie, come il profilo dell'apostolo alla destra di Gesù, o la posa con la mano di Cristo e di uno degli apostoli, che ben si confrontano con la figura maschile del disegno del Christ Church; l'accentuazione, nella *Cena*, della muscolarità e delle torsioni è in linea con quella dilatazione e quel potenziamento in chiave michelangiolesca delle anatomie e delle proporzioni, che è protagonista delle sperimentazioni di Paolo all'altezza del 1552.

A questi confronti si possono aggiungere anche alcune analogie nella grafia, ad esempio nel modo di disegnare i piedi, nella curvatura netta dell'arco e nei profili delle dita quasi ferine; un simile 'vizio' grafico, riscontrabile in più punti della *Cena* di Chatsworth, si ritrova ancora più marcato nel foglio di Oxford, in cui sembra quasi un vezzo per accentuare l'eleganza del disegno; e come tale è ripreso, infatti, nella copia parziale del British Museum (inv. 1946,0713.1478: per questo foglio, probabilmente opera di bottega, si veda il capitolo 5), in cui il solo motivo della madre con i due bambini è ripreso identico, come se fosse ricalcato, dal disegno del Christ Church, accentuandone gli aspetti più ornamentali.

Da tutti questi confronti emerge anche la differenza del foglio di Oxford dai disegni concepiti come studi, più o meno finiti, o al massimo come modelli da presentare ai committenti, in cui malgrado la compiutezza rimangono delle parti non finite o appena abbozzate, e si vede il lavoro di studio progressivo dei singoli brani, i segni di riflessioni formali e ripensamenti. Ciò che più colpisce nel foglio del Christ Church è invece proprio l'aspetto di compiutezza e nitidezza formale, evidente nella precisione con cui è definita la linea di contorno e il suo rapporto con le trasparenti acquerellature che delineano i piani di luce e i passaggi chiaroscurali; questo aspetto ha portato più di uno studioso a chiamare in causa un confronto con i modi dell'incisione, arrivando anche in alcuni casi, ad attribuire il disegno stesso a un incisore.

Se il disegno è di Paolo, è vero che questi modi grafici rappresentano quasi un *unicum* nella sua produzione; tuttavia mi pare che esista almeno un foglio – trascurato dalla critica malgrado porti un'attribuzione, mai discussa, a Veronese – che può fornire un valido termine di confronto per il disegno di Oxford: mi riferisco allo *Studio per San Giovanni Battista* del British Museum (cat. 6).

Questo foglio, forse lo studio finale per un motivo da trasferirsi su un dipinto – come si evince dalle forature lungo i contorni di una parte della nicchia – appare stilisticamente molto simile al disegno di Oxford, nel grado di compiutezza così come nella precisione delle sottili linee di contorno e nella delicatezza dei trapassi d'ombra resi attraverso acquerellature trasparenti che definiscono il modellato; molto simile è anche la resa dei panneggi.

Come ho già spiegato nella scheda precedente, credo che entrambi questi fogli vadano riferiti ai primissimi anni cinquanta, scalandoli tra il disegno di Chatsworth per la pala Bevilacqua – che rappresenta il primo punto di svolta in direzione manierista della produzione di Veronese – e quelli per la *Cena in Emmaus*, che aprono già il momento delle sperimentazioni michelangiottesche del 1552.

8.

PAOLO VERONESE

Studio per Iseppo da Porto e suo figlio Leonida

1551

penna, inchiostro marrone scuro, acquerello marrone e biacca su traccia a matita nera su carta marrone chiaro

342 x 181 mm

ISCRIZIONI: sul recto a matita con grafia cinquecentesca, in alto a destra: *Paul Veronese*; sul verso a penna in una diversa grafia una serie di annotazioni, in gran parte cancellate; a penna con grafia più tarda: *Paolo Veronese*

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 4678

PROVENIENZA: Everard Jabach (1610-1695); ceduto alla collezione reale francese nel 1671.

BIBLIOGRAFIA: Meissner 1897, p. 2; Fiocco 1934, p. 130; Pallucchini 1939, p. 73; Tietze, Tietze-Conrat 1944, p. 350, n. A 2138; Pignatti 1976, I, p. 106; Rearick 1976 [1980], p. 40; Marinelli in *Palladio* 1980, pp. 218-219; Cocke 1984, pp. 43-45, n. 4; Pallucchini 1984, p. 24; Crosato 1986, p. 251; Rearick 1988a, pp. 38-39, n. 10; Sueur 1993, pp. 117-118, n. 50; Garton 2008, pp. 26-33, 187-188, n. 4; Garton 2012, p. 125.

La tradizionale attribuzione del foglio a Paolo risale già all'inventario manoscritto della collezione Jabach, ed è confermata da tutta la letteratura veronesiana, fatta eccezione per i Tietze che ne contestano l'autografia, per via del tratto che a loro giudizio appare molto diverso da quello tipico del pittore. I due studiosi ritengono valida la connessione del disegno con il *Ritratto di Iseppo da Porto* degli Uffizi, per cui esso dovrebbe essere preparatorio, mettendo in dubbio di conseguenza anche l'autografia veronesiana del dipinto, e menzionando l'attribuzione a Battista Zelotti proposta da Bernard Berenson per il *pendant* con il *Ritratto di Livia Thiene* a Baltimora. Per queste opere i Tietze propongono il nome di Giovanni Antonio Fasolo, per via dei suoi rapporti con la famiglia da Porto e della sua attività di ritrattista a Vicenza, in cui andrebbero cercati i paralleli stilistici per i due dipinti; anche un confronto del foglio del Louvre con lo *Studio per una natività* del Teylers Museum di Haarlem (inv. B 60), ascrivibile al Fasolo secondo i due studiosi, non sembra contraddire questa proposta.

Terisio Pignatti, in contrasto con questa ipotesi, ripropone la tradizionale attribuzione a Veronese per il dipinto, e di conseguenza per il disegno; anticipa però al 1551 la consueta datazione al 1556, notando come il bambino nel ritratto sembri più giovane dei dieci anni solitamente calcolati dalla data del matrimonio di Iseppo con Livia Thiene, e accostando i

dipinti al *Ritratto di Francesco Franceschini* di Sarasota – allora ritenuto di Paolo – su cui si legge un’iscrizione con la data 1551.

Richard Cocke è d’accordo con Pignatti nell’anticipare – sulla base della presunta età del bambino – la data rispetto al tradizionale 1556, mantenendosi però più vicino alla metà del decennio, circa 1553-1554. Lo studioso riconferma anche l’attribuzione del disegno a Paolo e non, come volevano i Tietze, a Fasolo: «the stiff, rather formal character of the pen and ink», che aveva fatto dubitare dell’autografia veronesiana del disegno, si ritroverebbe in realtà in altri chiaroscuri di Paolo; inoltre il dipinto degli Uffizi che dipende dal disegno, non somiglierebbe agli altri ritratti di Fasolo, e andrebbe invece accostato al *Francesco Franceschini* di Sarasota, che anche Cocke riteneva di mano di Veronese.

Il disegno è esposto insieme alla tela fiorentina alla mostra *Palladio e Verona* del 1980, in occasione della quale Sergio Marinelli ne anticipa la cronologia al 1552, una data che dipenderebbe da quella dal dipinto fiorentino, a sua volta discendente da quella deducibile da un modesto ritratto di Iseppo conservato nella villa di Thiene, in cui un’iscrizione attribuisce all’effigiato un’età di trentadue anni, da cui si deduce la data 1552. Marinelli mette l’accento sui «modi molto arcaici» del disegno, «quali si ritrovano soltanto in quello preparatorio della pala Bevilacqua» e rileva come, analogamente a quest’ultimo, le fisionomie dei ritratti siano del tutto generiche, qualificando il foglio come uno studio generale della composizione, antecedente alla posa effettiva degli effigiati.

Rearick conferma l’attribuzione del foglio a Veronese e ribadisce la somiglianza stilistica con altri chiaroscuri della giovinezza di Paolo, come il disegno di Chatsworth per la pala Bevilacqua-Lazise (cat. 4), simile all’*Iseppo da Porto* nel tratto così come nell’utilizzo di fisionomie generiche – probabilmente modelli di bottega – per ideare la disposizione e i volumi delle figure e la direzione della luce. Rearick individua nel foglio un’influenza bresciana, in particolare di Moretto; questa suggestione, già chiamata in causa per la tipologia del ritratto a figura intera, sarebbe riscontrabile anche nell’uso del chiaroscuro che ricorderebbe «the solid and sensuous apprehension of material textures in the surfaces of this drawing» del pittore bresciano. Cronologicamente il disegno sarebbe da collocare al 1551, dopo i primi chiaroscuri di Paolo, datati dallo studioso al 1549-1550 – come la *Cena in Emmaus* di Chatsworth (cat. 10), la cui delicata grafia sarebbe qui superata da un tratto più deciso e fermo, e gli studi per l’altare di San Giorgio (cat. 14 e 15) – ma a monte del foglio con il *Sant’Antonio tentato* del 1552 (cat. 13), la cui «effortless tonal unity» non è ancora raggiunta nel disegno in esame. La data troverebbe conferma nella cronologia del ritratto dipinto di Iseppo, che Rearick riferisce al 1551 in rapporto all’iscrizione che si legge sul sopracitato *Ritratto di*

Francesco Franceschini, da lui ritenuto un'opera di Domenico Brusaporzi realizzata nel momento in cui il pittore era impegnato in palazzo Porto con Paolo e Zelotti, e che dipenderebbe strettamente dal ritratto veronesiano degli Uffizi. Concorda con quest'idea Hélène Sueur, che nel catalogo della mostra dei disegni veronesi del Louvre del 1993 ribadisce il legame dei ritratti Porto con il *Francesco Franceschini*, e quindi la data 1551 per il disegno che mette in stretta relazione – come già aveva proposto Rearick – con lo studio di Chatsworth per la pala Bevilacqua Lazise.

L'identità del bambino nel ritratto degli Uffizi è stata chiarita grazie al ritrovamento del memoriale di Iseppo, in cui sono registrate le date di nascita di tutti i suoi figli: è Guido Beltramini (2008, pp. 78-79) il primo ad accorgersi che il bambino nel ritratto non era Adriano – nato solo nel 1558 – bensì il primogenito Leonida – nato nel 1543; mentre sarà Xavier Salomon (2009) a correggere l'identità della bambina ritratta insieme a Livia nella tela di Baltimora, da identificarsi con la figlia più grande Deidamia – nata nel 1545 – e non con Porzia – nata nel 1548. Lo studioso propone di avanzare la cronologia dei ritratti al 1552, poco prima della conclusione dei lavori del palazzo attestata in quell'anno, in virtù di alcuni indizi che rivelerebbero una gravidanza di Livia al momento in cui posa per il ritratto – in particolare la mano posata sul grembo e la pelliccia di martora con la testa dorata attaccata alla cintola, spesso usata come simbolo di imminente maternità – che sarebbe da riferire alla nascita della figlia Emilia nel dicembre del 1552.

*

Nel foglio è studiata la composizione del *Ritratto di Iseppo da Porto* già in collezione Contini Bonacossi e oggi agli Uffizi; la genericità delle fisionomie dei due personaggi, che non corrispondono a quelle reali che si vedono nel dipinto, indica la natura di studio preliminare del disegno, forse eseguito dal pittore per presentare il progetto del ritratto al committente. Rispetto al foglio in esame, nella tela si vedono anche altre variazioni in alcuni dettagli del costume, nel più fitto intreccio tra le mani degli effigiati e nella posizione del bambino, che guarda un punto sulla sinistra – mettendo probabilmente il dipinto in rapporto con il *pendant* del ritratto di *Livia Thiene con la figlia Deidamia*, oggi alla Walters Art Gallery di Baltimora.

L'attribuzione a Veronese è universalmente accettata dalla critica; appare in ogni caso interessante il nome di Fasolo proposto dai Tietze, che ci riporta nel contesto della collaborazione del pittore vicentino con Veronese e Zelotti in occasione del cantiere di villa Porto a Thiene, e che rende conto dell'aria un poco 'frammentata' del disegno, le cui linee spezzate che definiscono le delicate fisionomie delle figure rimandano in qualche modo allo stile grafico di Fasolo. Va certo tenuto conto che i dubbi dei Tietze sull'autografia del disegno

dipendevano principalmente dal fatto che nei *Drawings of the Venetian painters* era messa in discussione anche l'attribuzione dei due fogli di Chatsworth con lo studio per la pala Bevilacqua Lazise e la *Cena in Emmaus*, che di fatto costituiscono due tra i più stringenti paralleli per esso; tuttavia, pur senza spingersi a mettere in discussione la paternità veronesiana del foglio del Louvre, che è abbastanza sicura, mi pare che l'idea dei Tietze vada almeno ricordata, anche solo per rendere conto di alcune peculiarità grafiche di questo foglio rispetto ad altri chiaroscuri veronesiani dello stesso momento.

Per quanto riguarda la datazione del foglio, la critica più recente ha oscillato tra il 1551 e il 1552, legando la cronologia dei ritratti da Porto al più complesso problema delle commissioni vicentine di Paolo Veronese, per cui si rimanda al capitolo 7. Per quello che si può dedurre dall'analisi stilistica, mi pare che una data entro il 1551 sia la più probabile per il disegno: i tratti ancora acerbi, così come la definizione un po' vaga della fisionomia del volto e delle mani farebbero pensare che esso preceda – magari di poco – il momento di prove più sicure e già michelangiottesche come la *Cena in Emmaus* di Chatsworth o la *Vergine in gloria* del Louvre (cat. 14). Malgrado questi fogli presentino diversi punti in comune con l'*Iseppo da Porto* – nella resa dei chiaroscuri, nelle mani, nei volti – l'aspetto più vigoroso delle figure e il tratto più incisivo e fluido della penna sembrano denunciare un maggior grado di maturità rispetto al foglio in esame. Piuttosto, mi pare che un parallelo più efficace per quest'ultimo vada confermato nel disegno preparatorio per la pala Bevilacqua Lazise conservato a Chatsworth, per cui ho proposto una data entro il 1550: si veda, a questo proposito, il confronto tra le teste del Battista e del donatore ai suoi piedi con quella di Iseppo nel disegno parigino, nei modi quasi uguali di rendere i lineamenti dei volti, la barba e i capelli; ma anche le mani appena abbozzate in entrambi i fogli, che non hanno ancora nulla di quell'aspetto nodoso che caratterizza quelle degli apostoli della *Cena* di Chatsworth o dei santi nella *Vergine* del Louvre; o ancora la resa del bavero di pelliccia del donatore della pala, molto simile a quello indossato da Iseppo nel disegno in esame. Il confronto con gli altri fogli che ho ascritto a questo momento dell'attività di Paolo, precedente il momento più michelangiottesco del 1552, non sembra contrastare con questa ipotesi: si accosti ad esempio il volto di Iseppo ai delicati tratti del *San Giovanni Battista* del British (cat. 6), o la tagliente linea dei polpacci dell'*Iseppo*, quasi disegnata a compasso, con il dettaglio delle gambe della figura femminile del foglio del Christ Church di Oxford (cat. 7), entrambi a mio giudizio da datare al 1551.

Un simile confronto porterebbe a ipotizzare per il disegno una data ancora dentro a quell'anno, poco prima o all'altezza della Soranza; il che non implica per forza la stessa data per i ritratti dipinti, che potrebbero essere stati eseguiti in un momento successivo, con già alle

spalle l'esperienza della decorazione del palazzo di famiglia. Mi pare da condividere l'idea di Rearick che il disegno fosse un modello di presentazione, che potrebbe ascriversi al momento dell'ingaggio del pittore, insieme agli altri tre veronesi Zelotti, Brusasorzi e Ridolfi, per la decorazione del palazzo di Iseppo, che nulla vieta di collocare nel 1551; in questo senso anzi non mi pare da trascurare l'idea, espressa da Lionello Puppi, che il breve viaggio a Verona compiuto da Palladio nel febbraio del 1551 potesse essere collegato al reclutamento dei pittori da parte dell'architetto che aveva portato avanti il progetto dell'edificio (per questo problema si veda il capitolo 7, nota 11).

Più complessa appare la valutazione degli interventi a biacca sul disegno, che appaiono molto estesi e presentano, soprattutto in alcuni punti del panneggio, una fluidità e un'intensità che non si ritrovano facilmente nelle altre prove grafiche veronesiane di questo periodo, e certamente non tra i timidi tocchi mescolati all'acquerello del foglio di Chatsworth per la pala Bevilacqua; ma che appaiono diversi anche dalle pieghe più sottili e cesellate dei panni della *Cena in Emmaus* della stessa collezione o del *Sant'Antonio tentato* del Louvre. Anche le lumeggiature sulla fronte dell'effigiato sono abbastanza atipiche per la grafica del giovane Paolo, così come i rialzi sulle mani, generalmente concentrati dal pittore sul dorso e sul polso e qui invece usati per enfatizzare un po' pesantemente le dita dei due personaggi. D'altro canto mancano, nel disegno in esame, quei sottili tratteggi così tipici delle lumeggiature dei primi disegni, usati da Paolo per delineare i nodi dei muscoli, le spalle e le ginocchia, già visibili nel foglio per la pala Bevilacqua e poi divenuti tipici in disegni successivi come i già menzionati *Studi per la Cena in Emmaus* e il chiaroscuro con *Sant'Antonio*, ma anche nel foglio con *Due divinità fluviali nel paesaggio* preparatorio per gli affreschi di palazzo Canossa (cat. 12). Una possibile spiegazione di quest'atipicità nell'uso della biacca nell'*Iseppo da Porto* potrebbe rimandare a un problema spinoso che riguarda molti disegni del Louvre provenienti dalla collezione di Everard Jabach, su cui ha fatto luce per la prima volta Catherine Monbeig Goguel nel 1988, in riferimento ad alcuni disegni di scuola centroitaliana che sarebbero stati ritoccati a biacca nel Seicento da un pittore al servizio di Jabach – identificato dalla studiosa con Michel Corneille – per renderli più appetibili sul mercato in occasione della vendita di parte della collezione al re di Francia. Tuttavia la Goguel non aveva incluso alcun disegno veronesiano tra quelli ritoccati: anzi lo stile grafico dei chiaroscuri di Paolo, molto apprezzato in quel momento, avrebbe costituito un esempio su cui l'artista di Jabach avrebbe modellato i suoi interventi sui disegni per renderli più pittorici. Una prima ipotesi sul coinvolgimento dei fogli veronesiani del Louvre in questa operazione seicentesca di ritocco è accennata nel 1993 da Hélène Sueur proprio a proposito dell'*Iseppo da Porto*, le cui lumeggiature, «plus épais et plus

grossier» rispetto allo stile del disegno, sono spiegate proprio come un intervento più tardo nel contesto del problema delle biacche Jabach. Dubbi sull'autografia delle biacche in alcuni fogli di Paolo sono stati recentemente espressi anche da Hans Huber a partire dal chiaroscuro con il *Sant'Antonio*, le cui lumeggiature a biacca denuncerebbero una pesantezza inconsueta per Veronese, forse da ascrivere a un intervento del fratello Benedetto o, più probabilmente, del pittore seicentesco al servizio di Jabach; queste considerazioni sono estese da Huber anche all'*Iseppo da Porto*, le cui lumeggiature suggerirebbero ugualmente l'intervento di un'altra mano. Come ho spiegato nella scheda del *Sant'Antonio*, l'ipotesi di Huber riguardo a quest'ultimo mi pare discutibile, mentre sembra applicarsi meglio all'*Iseppo da Porto*, la cui resa dei panneggi appare davvero molto distante dagli esempi noti di Veronese, tanto più che essa presenta notevoli somiglianze con alcuni degli esempi riportati dalla Goguel come frutto dei ritocchi di Corneille. Il problema è certamente molto complesso, e servirebbero ulteriori indagini per far luce sul coinvolgimento di questo disegno in esso; tuttavia, anche sulla base delle considerazioni avanzate sullo stile per certi versi ancora acerbo del foglio, non è inverosimile pensare che pittore di Jabach sia intervenuto sul disegno per renderlo più «veronesiano», accentuando – ma in parte fraintendendolo – quell'aspetto pittorico dei chiaroscuri che diventerà una cifra caratteristica del pittore solo a partire dalla prima maturità. Del resto gli stessi confronti che ho proposto – ma anche gli altri suggeriti dalla critica – funzionano meglio se si escludono gli interventi a biacca, che mal si accordano con le considerazioni stilistiche degli altri aspetti del foglio, e per i quali risulta difficile trovare un termine di paragone nella grafica veronesiana di questi anni.

9.

PAOLO VERONESE

Studi di figure e architetture

1551-1552

penna e inchiostro bruno su carta bianca

214 x 311 mm

ISCRIZIONI: sul verso a penna: *Paolo Veronese*; sul retro della montatura a matita: *Paul Veronese N. 614*

New York, collezione di Herbert Kasper

PROVENIENZA: Venezia, Zaccaria Sagredo (1653-1729); Darmstadt, Freiherr Max von Heyl zu Herrnsheim (1844-1925); vendita all'asta dei suoi beni, Stoccarda, H.G. Gutenkunst, 25-26 maggio 1903, n. 318; passato in eredità in collezione privata tedesca, anni trenta del Novecento; acquistato dall'attuale proprietario, 2010.

BIBLIOGRAFIA: Gallucci 2010; Cocke in *Mannerism* 2011, pp. 56-57, n. 12; Marciari 2012, pp. 200-201; Salomon 2014, p. 228 nota 46; Aikema 2014, p. 33; Romani 2014, p. 13; Tranquillità in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, p. 80.

Il disegno è la più recente riscoperta nell'ambito della grafica veronesiana: esso è stato reso noto da Gloria Gallucci in occasione dell'acquisto da parte del collezionista americano Herbert Kasper, avvenuto nel 2010. La studiosa ha riconosciuto il foglio come un autografo di Paolo Veronese e l'ha collegato agli affreschi di villa Barbaro a Maser – a cui ha associato gli schizzi sul lato sinistro e nella parte alta del foglio – e al telero con l'*Unzione di David* conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna – per gli studi che partono dall'angolo in basso a destra. Sulla base del primo di questi collegamenti, la Gallucci ha proposto una datazione al 1558-1560 – all'altezza della decorazione di villa Barbaro – anche per il telero viennese; un simile slittamento in avanti della cronologia del dipinto, solitamente collocato dalla critica nei primi anni cinquanta, e comunque mai oltre la metà del sesto decennio, sarebbe confermato anche dal fatto che uno degli schizzi nel foglio alluderebbe al *Ratto di Europa* di Tiziano, di cui si hanno notizie solo a partire dal 1559.

Questa ricostruzione è stata molto discussa dalla critica: le tesi della studiosa sono state accolte da Richard Cocke, che ha confermato una data intorno al 1560, e da John Marciari. La data è ribadita anche da Bernard Aikema che, seppure cauto nel ribadire il collegamento del foglio con Maser, ritiene che lo stile del disegno porti a collocarlo alla fine del sesto decennio. Questa data è accettata anche da Chiara Tranquillità che, nella scheda della tela con l'*Unzione di David* esposta alla mostra di Verona del 2014, ha individuato alcune affinità tra il dipinto e gli

affreschi di Maser, soprattutto in rapporto allo sfondo di architetture che si vede nella porzione destra del dipinto: un simile motivo – un ponte con statue classiche davanti a una basilica – si ritroverebbe anche a villa Barbaro, e sarebbe derivato da una delle incisioni di Hieronymus Cock, il cui uso da parte di Paolo a Maser è ben noto. La ripresa di un'altra incisione di Cock si vedrebbe anche nello scorcio di paesaggio con rovine sul lato sinistro dell'*Unzione*.

Xavier Salomon e Vittoria Romani hanno messo in dubbio la pertinenza del collegamento del foglio agli affreschi di villa Barbaro: questa relazione appare – secondo entrambi gli studiosi – molto debole rispetto ai più puntuali riferimenti all'*Unzione di David* che si riscontrano nel disegno. Inoltre la proposta di una data alla fine del sesto decennio per il dipinto di Vienna è parsa troppo avanzata, considerate le sue forti analogie stilistiche con opere databili con certezza ai primi anni cinquanta.

*

Il disegno presenta una fitta sequenza di studi a penna che si susseguono a ritmo molto serrato, secondo la modalità più tipica di Paolo; lo sviluppo di questi studi, le linee rapide e nervose e alcuni dettagli delle figure, come ad esempio la croce con cui sono accennati i lineamenti di volti e il modo di segnare i pettorali, si ritrovano in molti fogli di questa tipologia di mano di Paolo, confermando l'autografia veronesiana di questo foglio.

È corretta l'osservazione di Gloria Galluci che ha individuato una divisione del foglio secondo una diagonale che comincia nell'angolo in basso a sinistra e termina sotto gli studi di rovine classiche in alto a destra. L'associazione all'*Unzione di David* degli studi nella porzione destra del foglio, così come è definita da questa diagonale, è senz'altro da confermare: in particolare nel foglio si rintracciano gli studi per il giovane David inginocchiato e per Samuele, per la pensosa figura di profilo che si staglia sul cielo in secondo piano all'estrema sinistra, e quello per la possente figura maschile di spalle che chiude sulla sinistra la sequenza dei personaggi che occupano il primo piano del dipinto. Quest'ultimo è studiato, con due varianti della posizione della testa, nel gruppo di schizzi al centro del foglio; dietro e a destra di questi studi è analizzata la figura di Samuele, che inizialmente è pensata dal pittore in una posa più plastica nell'atto di versare l'olio sul capo di David. La sequenza di studi per Samuele prosegue sulla destra di questo gruppo, fino ad arrivare a una formulazione in cui si riconosce la posizione definitiva delle braccia e della testa: ai piedi di questo studio, sulla sinistra, si veda la figura inginocchiata di David, mentre alla sua destra è tracciato uno schizzo dell'altare con un

personaggio in secondo piano che si china di su esso. Il foglio dev'essere stato rifilato sul margine destro, lungo il quale compaiono alcuni schizzi frammentari. Sopra gli studi del gruppo centrale si riconosce un'idea per l'uomo di profilo in secondo piano sulla destra nel dipinto, dietro la gigantesca testa di bue che chiude il fregio di figure.

Anche se non sono state inclusi da Gloria Gallucci nella serie di studi per il telero di Vienna, mi pare che anche gli schizzi nell'angolo in alto a destra possano essere collegati, anche se indirettamente, al contesto di questo dipinto: lo schizzo delle rovine classiche ben si combina con il gusto rovinistico del paesaggio sullo sfondo a sinistra, mentre il bue di profilo e lo studio della donna con un bambino in braccio – ripetuto due volte anche nell'angolo in basso a sinistra – potrebbero essere primi pensieri per i due dettagli sulla destra del quadro. Quest'ultima corrispondenza, seppure non puntuale – ma non lo sono neanche molti degli studi sopracitati, che sono chiaramente le primissime idee ancora da sviluppare – appare comunque più pertinente dei collegamenti proposti con gli affreschi di Maser, in cui non vi è traccia di buoi né di madri con il bambino in braccio.

Un discorso diverso va fatto per il dettaglio di rovine, che trova in effetti una corrispondenza puntuale – di fatto l'unica innegabile – con gli affreschi di Maser, e in particolare con uno dei paesaggi della stanza di Baccho. Tuttavia, come già puntualizzato dalla stessa Gallucci, l'edificio è la ripresa di una delle incisioni del ciclo di vedute dell'antica Roma di Hieronymous Cock, pubblicate nel 1551. Peraltro analoghe riprese delle stampe di Cock si ritrovano anche nell'*Unzione di David*: queste citazioni, giustamente individuate da Chiara Tranquillità nel ponte di pietra nel paesaggio sulla destra del dipinto e il paesaggio con rovine sulla sinistra, supporterebbero secondo la studiosa lo slittamento cronologico del disegno e del telero all'altezza del cantiere di Maser.

Tuttavia questo dato fornisce solo un termine *post quem* per le citazioni – e di conseguenza per disegno e dipinti – e non è sufficiente per vincolare il foglio alla data di Maser: il legame tra la citazione della stampa di Cock nel disegno e quella negli affreschi della villa, pur iconograficamente stringente, non appare per forza così inevitabile, e lo schizzo nel foglio potrebbe essere anche soltanto la nota di un'incisione che aveva colpito Paolo, che decide poi di riprenderla a distanza di anni a villa Barbaro. Tutti gli altri collegamenti agli affreschi della villa proposti da Gloria Gallucci appaiono invece abbastanza generici; anche la conoscenza del *Ratto di Europa* di Tiziano, a cui alluderebbero gli schizzi dell'angolo in alto a sinistra del foglio, non appare in realtà così necessaria per spiegarli.

Una revisione in questo senso delle considerazioni della studiosa è indotta dalla difficoltà, riscontrata almeno in parte dalla critica, di spostare all'altezza di Maser un dipinto come

l'Unzione di David, la cui pertinenza stilistica ai primi anni cinquanta pare più che probabile, soprattutto alla luce delle analisi che ho illustrato nel capitolo 5; da cui deriverebbe per questo foglio la stessa data, circa 1551-52.

Purtroppo è difficile datare questo tipo di fogli a penna da un punto di vista stilistico, anche considerata la mancanza di prove analoghe riferibili con certezza agli esordi del sesto decennio. Nei capitoli 2 e 3 ho proposto di scalare negli anni 1548-1550 due fogli riferibili al *Cristo tra i dottori* del Prado e alla pala Bevilacqua Lazise (cat. 1 e 3), che quindi anticiperebbero questo disegno di pochi anni; mentre si datano al 1556 gli schizzi per i soffitti di San Sebastiano (cat. 21 e 22), che quindi dovrebbero rappresentare uno sviluppo successivo di queste modalità grafiche.

Una sistemazione in questo senso non pare inverosimile, considerato che nel disegno per *l'Unzione di David* si ritrovano ancora certe spigolosità e una frammentazione del tratto che in parte già scompare nei fogli per San Sebastiano, in cui le figure si sciolgono in linee più morbide, anticipando la fluidità degli schizzi poco successivi per gli affreschi di palazzo Trevisan (circa 1557, cat. 23-26); in questi ultimi si fa avanti anche l'uso dell'acquerello in questo tipo di disegni, che raramente sarà abbandonato da Paolo dopo queste date, e di cui invece non vi è traccia nel foglio per *l'Unzione*, in cui i chiaroscuri sono resi esclusivamente attraverso il tratteggio a penna.

Escludendo il riferimento a Maser, resta ovviamente aperta la questione della funzione degli schizzi nella parte sinistra del foglio. Considerata la presenza del toro, ripetuta quattro volte, in rapporto a una figura femminile reclinata o semisdraiata, è possibile che essi si riferissero a un primo pensiero per un *Ratto di Europa*; tuttavia, non avendo notizia di alcuna composizione con questo soggetto dipinta da Paolo in quegli anni, essa deve rimanere soltanto un'ipotesi.

10.

PAOLO VERONESE

Studio per la Cena in Emmaus

1551-1552

penna, inchiostro nero, acquerello bistro e biacca su traccia a matita nera su carta azzurro-verde
421 x 576 mm

Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement, inv. 277

PROVENIENZA: Sir Peter Lely (1618-1680); William Cavendish, secondo duca di Devonshire (1665-1729).

BIBLIOGRAFIA: Tietze, Tietze Conrat 1944, p. 342, n. 2055; Popham 1962, n. 71; Rosand 1966, p. 422; Ballarin 1971, pp. 98-101; Rearick 1976b, p. 157; Cocke 1977b, pp. 266-267; Rearick 1976 [1980], p. 40; Cocke 1984, pp. 104-105, n. 35; Coutts 1986, p. 401; Rearick 1988a, pp. 32-33, n. 5; Jaffé 1994, p. 135, n. 843; Marciari 2012, pp. 196, 198.

Il disegno compare per la prima volta nella letteratura veronesiana all'interno del volume sui disegni veneziani dei Tietze: secondo i due studiosi, il foglio sarebbe una versione eseguita dalla bottega di una composizione di mano di Paolo. Ad essa sarebbe legato anche un disegno del Kupferstichkabinett di Berlino in cui è studiata la scena centrale della composizione (cat. 11), a sua volta una copia parziale «from the best part of a Veronese composition» nota attraverso il foglio di Chatsworth. Nel 1962 Popham propone per il disegno un'attribuzione a Paolo Farinati: ques'idea offrirà uno spunto a David Rosand che, nel restituire a Paolo il chiaroscuro con il *Sant'Antonio tentato* oggi al Louvre (cat. 13) – tradizionalmente attribuito a Farinati – ne noterà la forte somiglianza con la *Cena in Emmaus* di Chatsworth e, accogliendo un suggerimento di Roger Rearick, proporrà per anche per la *Cena* un'attribuzione a Paolo Veronese.

Nel 1971 Alessandro Ballarin conferma l'autografia veronesiana per entrambi gli *Studi per la Cena in Emmaus*, sia quello di Chatsworth che quello di Berlino: quest'ultimo sarebbe uno schizzo preparatorio per il grande chiaroscuro, e non una copia derivata da esso come ritenevano i Tietze. Lo studioso propone per i due fogli una data attorno al 1552, accorpandoli ad altri chiaroscuri come il *Sant'Antonio tentato* e la *Madonna in gloria tra i santi Pietro e Paolo* del Louvre (cat. 14). Questa lettura è condivisa nel 1976 da Roger Rearick, che riafferma il legame stilistico dei due studi con la *Vergine in gloria* del Louvre, aggiungendo al gruppo anche il *San Giorgio che uccide il drago* degli Uffizi e confermando per tutti una data intorno al 1552. Nel 1977

Richard Cocke accetta l'attribuzione a Paolo del foglio di Chatsworth, ribadendo il legame con il *Sant'Antonio* del Louvre e assegnando a entrambi una data precoce, forse antecedente al 1552 stesso. Lo studioso mette inoltre in relazione il chiaroscuro della *Cena in Emmaus* con la tela dello stesso soggetto oggi al Louvre, che ritiene tuttavia dipinto molti anni dopo, verso la fine del sesto decennio, e in cui la composizione è stata «considerably revised». Nella monografia sui disegni di Veronese del 1984 Cocke conferma queste considerazioni, menzionando questa volta anche il foglio a penna di Berlino, per cui riprende l'opinione dei Tietze, che lo ritenevano una copia parziale della *Cena* di Chatsworth. Nella recensione al volume di Cocke, Howard Coutts conferma per il foglio l'autografia veronesiana e la sua relazione con la tela del Louvre, proponendo anche un confronto tra il cane in primo piano nel disegno e quello dell'*Incoronazione di Ester* del soffitto di San Sebastiano; lo studioso estende l'attribuzione a Veronese anche al foglio di Berlino, puntualizzando come la tecnica con cui è eseguito – a penna e inchiostro marrone su carta azzurra – sia tipica della grafica di Paolo. Alla mostra di Washington del 1988, curata da Roger Rearick, il disegno di Chatsworth è esposto accanto al foglio di Berlino, di cui è ribadita la natura di studio preparatorio per il primo. Secondo Rearick l'impostazione della sequenza narrativa, che parte dagli apostoli in viaggio sullo sfondo a destra e si conclude con la scena intorno alla tavola della locanda, si rifà a modelli arcaici, rivelando l'origine provinciale della composizione, così come la tecnica a chiaroscuro che rimanda alla tradizione veronese. Lo stile appare invece aggiornato sui fatti emiliani, e in particolare su Parmigianino e Niccolò dell'Abate, «not only in Paolo's elaborately stylized figures, but also in the volatile fluidity with which the various media are brought into play almost simultaneously to create a richly pictorial interaction of form, space and light». Dalla tradizione emiliana Veronese avrebbe ripreso anche la tipologia stessa del disegno: poiché secondo Rearick esso non può essere collegato alla tela del Louvre con lo stesso soggetto se non per una vaga eco del gruppo principale, il foglio andrebbe interpretato come un disegno di presentazione, una tipologia di prova grafica molto diffusa tra i pittori emiliani, pensata per il nascente mercato dei collezionisti di disegni. Stilisticamente, Rearick mette il foglio di Chatsworth in rapporto con le prove veronesiane da lui ritenute più precoci, come lo studio – anch'esso a Chatsworth – per la pala Bevilacqua Lazise (cat. 4) o il chiaroscuro con due divinità fluviali per palazzo Canossa (cat. 12), individuando nella *Cena* un'evoluzione dei modi grafici di questi fogli, che suggerirebbe per essa una datazione intorno al 1549. Nel catalogo dei disegni di Chatsworth del 1994, Micheal Jaffé conferma le idee di Rearick, mettendo soltanto in discussione la sua ipotesi che il foglio fosse un disegno indipendente inteso per il

mercato, e ritenendo più verosimile che si trattasse di un progetto per un dipinto, forse perduto o mai realizzato.

*

La composizione del disegno è organizzata come una sequenza narrativa, che si sviluppa su tre piani distinti a cui corrispondono i tre episodi del racconto del Vangelo: nella parte destra del foglio si vedono i due apostoli che si allontanano da Gerusalemme, tratteggiata sullo sfondo, e alla destra di questo episodio l'incontro con Gesù sulla via di Emmaus; la parte sinistra della composizione è interamente occupata, sul primo piano, dalla scena della cena, con le tre monumentali figure dei commensali attorno alla tavola della locanda – un ambiente architettonico insolitamente spoglio per Veronese, con dettagli di realismo come l'ostessa nel corridoio e dei mantelli appesi al muro; l'unica decorazione, di gusto manierista, sono i due telamoni dal volto satiresco che chiudono l'ambiente sulla destra.

Il gruppo principale appare molto finito nei volti, nelle anatomiche e nei complessi panneggi, mentre i dettagli sullo sfondo e gli episodi in secondo piano nella parte destra del foglio sono più abbozzati: in questa parte anche il tratto si presenta più spezzato e graffiato. Per definire i chiaroscuri è fatto largo uso della biacca, che è preferita all'acquerello, e la cui stesura rispecchia i rapporti già evidenziati a proposito della grafia della penna nelle due diverse parti del foglio: molto precisa e definita nel gruppo attorno alla tavola e più estesa, con pennellate più ampie e meno definite nelle scene e nei dettagli secondari, così come nello sfondo e nel paesaggio. Oltre alla definizione delle muscolature, enfatizzate e scolpite con veloci tocchi di biacca – si veda, per tutte, la schiena del cane ai piedi dell'apostolo di destra – le lumeggiature creano sorprendenti effetti di luce per cui è difficile trovare un parallelo anche nella produzione dello stesso Veronese: si osservi a questo proposito la tovaglia sulla tavola o la parete che chiude la scena principale sulla destra.

Questa rilevanza assunta dalla luce ci riporta nel contesto delle opere di Paolo all'esordio degli anni cinquanta: a questo proposito, le considerazioni di Rearick sul foglio di Berlino, da lui ritenuto il «closest parallel» dello studio di Chatsworth per la pala Bevilacqua Lazise, vanno estese anche al presente foglio, per cui esso è preparatorio. Va confermata anche qui la somiglianza delle «heart-shaped heads and outsized hands» rilevata dallo studioso nel disegno berlinese, come si vede nel confronto tra la testa del Battista e quella di Cristo, o in quello tra la mano dell'apostolo di destra – in parte tagliata dalla rifilatura del foglio – e quella del Battista. Nel foglio di Chatsworth per la *Cena* si riscontra tuttavia una maggior sicurezza del tratto rispetto allo studio per la pala: in quest'ultimo le linee sono meno nette, il tratto della penna è più delicato e frammentato, sovrapposto a piccoli tocchi di acquerello. Di questo uso

per sovrapposizione dei mezzi tecnici – biacca acquerello e penna – nel definire più volte gli stessi dettagli, come nel caso dei tratteggi a penna usati per sottolineare dei chiaroscuri già segnati con l'acquerello, non vi è quasi traccia nel foglio con la *Cena in Emmaus*. Qui i chiaroscuri sono resi quasi esclusivamente attraverso sicuri tocchi di biacca, e la concezione trasparente della luce che si leggeva dietro alle velature d'acquerello nello studio per la pala lascia spazio a una modulazione più plastica, volta a definire in maniera monumentale le figure possenti avviluppate nei complessi panneggi.

Questo modo di rendere la luce somiglia già a quello dei due studi del Louvre per il *Sant'Antonio tentato* e per la *Madonna in gloria tra i santi Pietro e Paolo*, entrambi databili al 1552: tuttavia in questi ultimi la biacca è adoperata in maniera più estesa e definita, mentre nella *Cena* la stesura è più lineare, talvolta spezzata, con molti tratteggi e nessuna campitura paragonabile, ad esempio, a quella delle gambe del Sant'Antonio, che in tutto sembra più finito. Nel valutare questa distanza – forse imputabile a un lieve scarto cronologico tra i fogli – si deve comunque tenere conto del problema, sollevato da Catherine Monbeig-Goguel, delle biacche sui disegni della collezione Jabach, che secondo la studiosa sarebbero state in parte ritoccate da un pittore seicentesco: un problema che ho affrontato più in dettaglio nella scheda dello *Studio per il ritratto di Iseppo da Porto* (cat. 8), e che non mi pare in ogni caso coinvolgere il *Sant'Antonio*.

Alle opere dei primi anni cinquanta rimandano anche la resa di dettagli quali i capelli e i panneggi, così come le fisionomie dei volti e delle figure: si veda in particolare il modo di ritagliare il profilo della testa dell'apostolo di sinistra, ripreso quasi identico in due opere che ho proposto di ascrivere a questo momento dell'attività di Paolo, l'*Unzione di David* del Kunsthistorisches Museum di Vienna e il foglio di studi del Christ Church di Oxford (cat. 7). Anche le notazioni di paesaggio si possono mettere in relazione con le opere dell'inizio del sesto decennio, così come alcuni particolari come quello dell'erba che cresce sulla cornice sopra la testa dei satiri-telamoni, che rimanda a un gusto rovinistico evidente, ad esempio, nel già menzionato telero con l'*Unzione di David*, o nelle due *Allegorie* del County Museum di Los Angeles.

Nel disegno si vedono anche alcuni automatismi tipici della grafia veronesiana di questo momento, come la resa dei polpacci con un unico tratto molto definito e marcato, che si chiude molto in basso sulla caviglia – la stessa che si vede nell'*Iseppo da Porto* del Louvre (cat. 8) e nel già citato foglio del Christ Church; o i profili di alcuni dei piedi con il tallone ad angolo retto e le dita allungate, quasi come artigli, che si ritrovano analoghe nel disegno di Oxford, o quelli della satiresca che tormenta il *Sant'Antonio* nel chiaroscuro parigino. Simili automatismi grafici erano stati del resto già notati da Rearick, che nel confrontare il foglio di Berlino con lo

studio per la pala Bevilacqua scriveva: «such unconscious shorthand devices as the scalloped strokes on the backs of the hands in both drawings clearly indicate a community of hand and date».

Questa somiglianza tra lo studio per la pala di Castelvechio e il foglio di Berlino aveva portato Rearick a riconsiderare la cronologia di quest'ultimo, e quindi anche della versione più finita di Chatsworth, anticipandoli alla fine degli anni quaranta. Tuttavia il ragionamento proposto dallo studioso – che, tenendo ferma la data 1548 per la pala, faceva dipendere da essa la data dei due disegni con la *Cena in Emmaus*, retrodatandoli al 1549 – va a mio parere rovesciato, portando piuttosto in avanti la cronologia del disegno preparatorio per la pala, avvicinandolo alle due *Cene*. Quest'operazione appare sensata se si considera che la datazione al 1548 della pala è in realtà tutt'altro che certa e che, da una serie di considerazioni stilistiche condotte sugli studi preparatori per il dipinto – disegno e bozzetto – non pare così inverosimile collocarla un poco più avanti nell'attività di Paolo, come ho spiegato nel capitolo 3. Di contro appare più difficile collocare i due studi per la *Cena in Emmaus* prima del 1551, non potendoli allontanare troppo da disegni come il *Sant'Antonio tentato* del Louvre: la forte vicinanza stilistica tra queste prove è stata più volte messa in luce dalla critica, e appare evidente nella dilatazione muscolare delle figure che, a partire da questo momento, rivela una crescente influenza del plasticismo michelangiolesco, di cui il quadro di Caen preparato nel foglio parigino rappresenta il vertice e la manifestazione più impressionante.

Per analoghe ragioni anche il parallelo proposto da Rearick con il disegno di collezione privata per uno dei camerini di palazzo Canossa, che lo studioso collocava nel 1546 – prendendolo quindi come spunto per retrodatare le *Cene* negli anni quaranta – può in realtà fornire un supporto a una datazione agli esordi del sesto decennio. Anche questo disegno presenta infatti caratteristiche simili a quelle sopra descritte, che rendono difficile collocarlo prima del 1551, e che sembrano piuttosto suggerire una data simile anche per il chiaroscuro di Chatsworth e per il disegno di Berlino ad esso associato.

11.

PAOLO VERONESE

Studio per la Cena in Emmaus

1551-1552

penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e biacca su traccia a matita nera su carta grigio-azzurra sbiadita

273 x 358 mm

ISCRIZIONI: a penna con grafia più tarda del disegno, in basso a sinistra: *tintoretto*

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 5127

PROVENIENZA: Adolf von Beckerath (1834-1915); acquistato dal museo nel 1902.

BIBLIOGRAFIA: Tietze, Tietze-Conrat, p. 340, n. A 2035; Ballarin 1971, p. 101; Rearick 1976 [1980], p. 40; Cocke 1984, pp. 336-337, n. 160; Coutts 1986, p. 403; Rearick 1988b, p. 32, n. 4.

Il disegno è reso noto nel 1944 dai Tietze nei *Drawings of the Venetian Painters*, in cui esso è messo in relazione con il grande chiaroscuro con la *Cena in Emmaus* della collezione dei duchi di Devonshire a Chatsworth (scheda 10), di cui si ritiene esso sia una copia parziale. Il foglio è successivamente attribuito a Paolo da Alessandro Ballarin, che lo considera non copia ma studio preparatorio per il disegno di Chatsworth. L'autografia veronesiana è poi nuovamente messa in discussione da Richard Cocke, che elabora una complicata lettura secondo cui il foglio sarebbe parzialmente da attribuire a Carletto, che avrebbe eseguito la traccia a matita ispirandosi liberamente al chiaroscuro veronesiano di Chatsworth: questa traccia sarebbe poi stata completata da un altro artista dalla grafia più sgraziata, copiando direttamente dall'originale di mano di Paolo. Questa improbabile ricostruzione non trova seguito, e la paternità veronesiana del disegno di Berlino, con il suo *status* di studio preparatorio per la *Cena* di Chatsworth, è riconfermata da Howard Coutts e poi più in dettaglio da Roger Rearick, che espone i due fogli alla mostra di Washington del 1988 da lui curata, mettendo in luce la relazione tra loro, e in particolare il modo in cui alcuni dettagli ancora irrisolti nello studio trovano una definizione nel chiaroscuro finito – come ad esempio il braccio e la manica dell'apostolo sulla sinistra. Rearick ritiene che il confronto più serrato per questo foglio sia offerto dallo studio preparatorio per la pala Bevilacqua Lazise conservato a Chatsworth (cat. 4), sia nello stile generale del disegno – la cui «wiry, tensile but elegantly decorative line» rivela un debito con la grafica parmigianesca – sia nelle fisionomie delle figure e in alcuni dettagli come la sproporzione tra le «heart-shaped heads and outsize hands». La somiglianza tra i due

fogli si leggerebbe anche, secondo lo studioso, in alcuni automatismi della grafia che sono riscontrabili in entrambe le prove e che ho analizzato – aggiungendone altri – nella scheda precedente. Alla luce di queste considerazioni Rearick propone di collocare il disegno in esame intorno al 1549, poco dopo la pala Bevilacqua, da lui datata al 1548.

*

Il disegno va senz'altro letto in stretta relazione con lo *Studio per la Cena in Emmaus* conservato a Chatsworth, di cui esso rappresenta una versione ridotta, concentrando l'attenzione sulla scena principale della composizione, cioè la tavola attorno a cui sono seduti Cristo e i due apostoli. Le fisionomie e le pose delle figure, sebbene più abbozzate, sono identiche a quelle del foglio di Chatsworth, così come analogo appare il trattamento dei panneggi. L'unica differenza si riscontra nell'impianto della scena nello spazio architettonico sullo sfondo, qui appena tratteggiato, ma che si intuisce ruotato rispetto a quello del disegno inglese, come a far posto all'intera scena al suo interno: l'ombra dell'arcone in cui, nella composizione più ampia, trova posto la fantesca, è spostata al centro, proprio alle spalle di Gesù; mentre la finestra sulla destra è abbassata, e la stanza sembra comprendere anche il terzo apostolo di destra, che nel foglio di Chatworth è in parte all'esterno. Anche l'angolo del tavolo appare in una prospettiva diversa, come se fosse ruotato verso sinistra. Il tratto della penna ricalca sostanzialmente la traccia a matita sottostante, tranne alcune piccole variazioni come la posizione della testa dell'apostolo di destra, che è leggermente abbassata; l'uso dell'acquerello è quasi completamente limitato alle ombre dello sfondo.

Per via del suo rapporto – anche stilistico – con il foglio di analogo soggetto conservato a Chatsworth, mi pare da confermare l'idea che nel disegno in esame vada vista una prova grafica originale di Paolo, preparatoria per il chiaroscuro più grande e più finito che si trova in Inghilterra. Stilisticamente va confermata la stretta somiglianza notata da Rearick tra il disegno di Berlino e lo studio per la pala Bevilacqua Lazise: un'assonanza che va estesa anche alla stessa *Cena in Emmaus* di Chatsworth, come ho chiarito nella relativa scheda. Alcuni dettagli nella grafia del foglio in esame, relativi soprattutto agli «shorthand devices» che menzionava Rearick, si ritrovano anche in un altro disegno che ho proposto di ascrivere a Veronese, e cioè il foglio con *Studi di figure e di teste* del Christ Church di Oxford (cat. 7): si vedano in particolare il dettaglio morelliano dei piedi vagamente ferini visti di profilo, che ricordano da vicino quelli delle figure nel foglio di Oxford, a mio parere eseguito nei primissimi anni cinquanta.

Alla luce di queste considerazioni, e di quelle più estese illustrate nella scheda precedente, mi pare che il momento più probabile in cui collocare questo foglio, così come quello di Chatsworth, sia il passaggio tra gli anni 1551 e 1552; dopo la pala Bevilacqua e la Soranza, e a

monte delle prove più spiccatamente michelangiottesche che ruotano attorno al *Sant'Antonio tentato* di Caen.

12.

PAOLO VERONESE

Studio per due divinità fluviali in un paesaggio

1551-1552

penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e biacca su traccia a matita nera su carta grigio-marrone
421 x 564 mm

ISCRIZIONI: a penna con con grafia più tarda, sul verso: 8

Milano, collezione privata

PROVENIENZA: Verona, collezione Bevilacqua, 1595 (?); Verona, collezione Moscardo, 1672 (?).

BIBLIOGRAFIA: Rearick 1988, pp. 26-28, n.1; Rearick 1997, p. 52; Cocke 1989, p. 63; Rearick 2001, p. 127; Zamperini 2012a, p. 230; Rosand 2012, pp. 33-34; Dalla Costa in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 60-61, n. 1.12.

Il disegno, apparso sul mercato nel 1987, è stato reso noto da Roger Rearick in occasione della mostra di Washington dell'anno successivo, in cui è esposto con un'attribuzione a Paolo e una datazione molto precoce, intorno al 1545: il foglio è associato da Rearick agli affreschi di uno dei soffitti di due camerini gemelli situati in palazzo Canossa a Verona – da lui considerati uno dei primi lavori del giovane Veronese nella sua città – per cui il foglio sarebbe uno studio preparatorio. L'affresco, eseguito in uno dei riquadri dei lati lunghi del camerino, raffigura una *Divinità fluviale nel paesaggio*, che si ritrova quasi identica nel disegno qui preso in esame, in cui essa è tuttavia accostata a una seconda figura, assente nell'affresco, la cui posa riprenderebbe, secondo Rearick, il *Mosè* scolpito da Michelangelo per la tomba di Giulio II. Questa seconda figura rappresenterebbe una divinità fluviale o montana, solo allusa nella redazione finale del dipinto attraverso l'estesa presenza del paesaggio verso cui il personaggio volge lo sguardo. Dal punto di vista stilistico, il chiaroscuro sarebbe da leggere come una prova molto precoce di Paolo, «a juvenile experiment of great creative imagination, but an effort that is not yet technically mature». Secondo Rearick la sperimentazione, che a tratti supera la padronanza dei propri strumenti da parte del giovane disegnatore, apparirebbe particolarmente ardita nella scelta dell'«esotica» preparazione grigio-marrone, che offre una buona resa dello spazio atmosferico ma che allo stesso tempo confonde la percezione dello sfondo, come nel brano di paesaggio sulla sinistra, «where the viewer is required to read the rise in the hillside exclusively by what Paolo has suggested but not actually described». Evidente appare l'influenza di Parmigianino, in particolare nello studio analitico della vegetazione sul primo piano; mentre nelle figure Rearick legge quella, più generica, di Michelangelo – forse filtrata attraverso

l'esempio delle divinità fluviali affrescate da Francesco Salviati su uno dei soffitti di palazzo Grimani a Venezia. Tra gli influssi emiliani lo studioso individua anche quello di Niccolò dell'Abate, i cui disegni «in a vivacious and improvisational chiaroscuro technique» appaiono come i precedenti più decisivi per questo foglio. I confronti che giustificano l'attribuzione a Paolo sono rintracciati da Rearick tra le opere dipinte dal giovane pittore entro la prima metà degli anni cinquanta, come il *Battesimo di Cristo* di Braunschweig, l'ottagono con l'*Allegoria delle Arti* dei Musei Vaticani o gli affreschi della Soranza; ma lo studioso rileva alcuni paralleli stilistici anche nell'attività più avanzata di Veronese, nelle divinità fluviali nei chiaroscuri della sala delle Udienze, ma anche nella ripresa del volto caricato della figura di sinistra in alcune maschere grottesche dipinte a Maser. Sul fronte della grafica, il disegno rappresenterebbe il primo passo verso i chiaroscuri realizzati intorno al 1550-1552: lo *Studio per la Cena in Emmaus* di Chatsworth (cat. 10), simile nella resa delle lumeggiature; gli studi per la pala con san Giorgio (cat. 14 e 15), vicini – ma più impetuosi – nello stile, e in cui compaiono molte analogie formali, come la struttura nodosa delle mani dei personaggi; e il foglio preparatorio per il *Ritratto di Iseppo da Porto* (cat. 8), che presenta lo stesso rapporto tra la preparazione della carta e le aspirazioni pittoriche che emergono dalla mescolanza delle varie tecniche usate dall'artista.

Nella recensione alla mostra di Washington, Richard Cocks mette in discussione l'attribuzione a Veronese degli affreschi così come quella del disegno, a suo giudizio una variazione indipendente piuttosto che uno studio preparatorio; il foglio in particolare presenterebbe un trattamento delle bianche molto diverso da quello, «fluid and vibrant», di prove come la *Cena in Emmaus* di Chatsworth, e le «pensive brooding heads» delle divinità sarebbero piuttosto da accostare alla grafica di Battista del Moro, in particolare al foglio con *San Nicola e san Giovanni Battista* dell'Ambrosiana.

Nel 1997, in articolo sugli esordi del giovane Veronese, Rearick si sofferma nuovamente sul disegno, ribadendo le considerazioni stilistiche proposte dieci anni prima. A conferma dell'attribuzione a Paolo del foglio, lo studioso cita anche la menzione – portata all'attenzione degli studi veronesiani da Sergio Marinelli nel 1988 – di «quattro disegni grandi di mano di Paolino Veronese, son quattro fiumi con paesi» che si legge in un inventario datato 1595, relativo ai beni della vedova di Mario Bevilacqua, Isabella Giusti. Uno di questi «disegni grandi» sarebbe da identificare con il foglio in esame, per via del legame di parentela tra le famiglie Canossa e Bevilacqua che renderebbe assai verosimile la presenza, nella collezione di questi ultimi, di un disegno originariamente pensato per i Canossa. Mario Bevilacqua era infatti figlio di Giulia Canossa – nipote di Ludovico e sorella di Galeazzo, che fu con ogni probabilità

il committente della decorazione del palazzo veronese; per cui si può immaginare che i disegni siano pervenuti per il suo tramite alla famiglia Bevilacqua. Una menzione simile – «quattro pezzi di disegni che contengono li quattro fiumi grandi, cioè l'Eufrate; la Tigre; il Gange; & il Nilo, in figure d'huomini con li vasi che versano l'Acque, mano di Paolo Caliari» – compare anche in un inventario seicentesco della celebre collezione Moscardo di Verona, in cui si trovavano altri disegni di Veronese.

Il disegno era presente alla recente esposizione monografica di Paolo a Verona: l'accostamento proposto in mostra tra questo foglio e due tra le prove grafiche più michelangiolesche di Veronese – il *Sant'Antonio tentato* del Louvre e il *San Giorgio che uccide il drago* degli Uffizi – ha reso quasi inevitabile uno slittamento in avanti della sua cronologia, già dentro gli anni cinquanta, nel momento in cui il giovane pittore sente più forte l'influenza del plasticismo del Buonarroti. Nella scheda del disegno, Thomas Dalla Costa evidenzia le affinità tecniche e stilistiche con il foglio con *Sant'Antonio*, in particolar modo nell'utilizzo della biacca «stesa con un sottile pennello a tratti filiformi»; nota tuttavia nel chiaroscuro del Louvre una maggiore maturità, che emergerebbe soprattutto nel modo di delineare il paesaggio – «più articolato nel gioco positivo/negativo» – e che porterebbe a collocare il disegno delle *Divinità fluviali* ad un momento di poco precedente il *Sant'Antonio*. I due disegni condividerebbero, secondo Dalla Costa, anche un'analogia funzione, che per entrambi andrebbe interpretata come autonoma rispetto alle opere dipinte e semmai derivata da queste come prodotto indipendente per il mercato: a supporto di questa ipotesi è citata la radicale variazione del paesaggio dal disegno – in cui appare più prezioso e curato – al dipinto e l'aggiunta, nel primo, di un'altra figura allegorica che non è presente nell'affresco. Se la fonte di questa tipologia è da rintracciare, secondo lo studioso, nella grafica di Taddeo Zuccaro, le influenze formali sarebbero da ricercare tra i pittori emiliani come Parmigianino, Primaticcio e soprattutto Niccolò dell'Abate – ricalcando, in questo, la lettura proposta da Rearick. Nella scheda non si fa cenno alla possibile identificazione del foglio con il gruppo descritto nell'inventario cinquecentesco di Isabella Giusti, né alla menzione in collezione Moscardo nel Seicento.

*

Il grande chiaroscuro raffigura due figure maschili sedute, identificabili come divinità fluviali, immerse in un paesaggio che si sviluppa salendo sul lato destro del foglio. Una delle due divinità regge un timone con il braccio destro, mentre con il sinistro si appoggia a un'urna decorata con un mascherone grottesco a rilievo; l'altra figura abbraccia un ramo spezzato e

rivolge malinconicamente lo sguardo verso sinistra. Il legame con l'affresco del camerino delle *Divinità fluviali* in palazzo Canossa appare molto probabile: malgrado alcune significative differenze nella costruzione del paesaggio e l'elusione della seconda figura tracciata nel disegno, la concezione e il senso della scena sono gli stessi, così come appare identica la figura della divinità fluviale, con l'unica differenza del timone, sostituito nell'affresco da una giara. La sensibilità per il paesaggio che accomuna il foglio agli affreschi di palazzo Canossa è evidente anche nella ripresa – in uno dei tondi dei lati corti dell'altro camerino – degli alberi vagamente spettrali che si vedono in secondo piano nel disegno. Da un punto di vista grafico, il parallelo più stringente è quello – già evidenziato dalla critica recente – con il *Sant'Antonio tentato* del Louvre, complice anche un'analogia tipologica della scena, con le figure immerse nel paesaggio: appaiono molto simili le fisionomie dei volti e la resa quasi cesellata delle barbe e dei capelli, così come l'indagine delle muscolature scolpite delle figure. Mi pare convincente l'idea che il disegno del *Sant'Antonio* appaia un poco più maturo, come si vede nel bilanciamento più riuscito tra il paesaggio e le presenze umane che lo abitano, così come nei rapporti più complessi tra le figure, concatenate in un unico movimento sottolineato dal viluppo dei panneggi, e che si chiude nel triangolo formato dalle tre teste dei protagonisti: una simile ricerca della costruzione compositiva non si sente ancora nel foglio per palazzo Canossa, i cui vari elementi stentano a raggiungere questo grado di unità. Anche le attitudini stesse dei personaggi presentano un leggero scarto nei due disegni: le pose pur raggomitolate delle divinità fluviali appaiono infatti relativamente semplici rispetto a quelle del foglio parigino, risolte come sono tra il piano frontale e il profilo, senza cimentarsi con la complessità di punti di vista con cui è costruita la *silhouette* del *Sant'Antonio*, o della torsione con cui è ruotata nello spazio la posa della tentatrice. Una posa simile a quella della divinità di destra si ritrova nella figura, da interpretare anch'essa come divinità fluviale, che si vede nella parte inferiore dell'ottagono con l'*Allegoria delle Arti* dei Musei Vaticani, da collocarsi all'anno 1551: alla medesima posa raggomitolata – chiusa dalla mano che regge una caviglia – corrisponde un modo molto simile di trattare le anatomie, sottolineando ogni muscolo ma senza quell'enfasi e quella monumentalità che emerge già a partire dal foglio con il *Sant'Antonio*, e che culminerà negli eccessi della tela di Caen e poi, in maniera più risolta, nel *Giove che fulmina i Vizi* di Palazzo Ducale.

Anche da un punto di vista tecnico, le analogie rilevate dalla critica recente tra il foglio Canossa e quello del Louvre mi paiono condivisibili, in particolare per quanto riguarda il trattamento della biacca stesa in un tratteggio sottile che si coagula nei punti di luce delle muscolature; anche in questo caso tuttavia il disegno del *Sant'Antonio* appare più maturo, per

via della maggior padronanza di questo strumento nel delineare i chiaroscuri, così come per la resa più sintetica della vegetazione e in generale dello sfondo. Considerazioni analoghe valgono anche per il tratto della penna, che appare più fluido e preciso nel chiaroscuro parigino, sciogliendosi in un'eleganza lineare che investe tutta la composizione. Appare simile anche la resa degli alberi, che alterna la biacca per la parte in luce e la linea della penna nel profilo in ombra: una tecnica che si ritrova anche nella *Cena in Emmaus* di Chatsworth, da riferire a un momento molto vicino a quello del *Sant'Antonio*. Alla luce di tutte queste considerazioni mi pare che la cronologia più verosimile per questo foglio sia da fissare tra la fine del 1551 e gli esordi del 1552.

13.

PAOLO VERONESE

Studio per Sant'Antonio tentato

1551-1552

penna, inchiostro bruno con acquerello bruno rialzato a biacca su traccia a matita nera, su carta azzurra sbiadita

414 x 356 mm

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 4842

PROVENIENZA: Everard Jabach (1610-1695); ceduto alla collezione reale francese nel 1671.

BIBLIOGRAFIA: Bacou in *Le XVIe Siècle* 1965, n. 113; Rosand 1966, pp. 421-422; Ballarin 1971, p. 96; Cocke 1971, p. 730; Rearick 1976, pp. 157-158; Pignatti 1976, I, 107; Cocke 1977, p. 267; Rearick [1980] 1976, pp. 39-41, n. 18; Fryszman 1978, p. 699; Cocke 1983, p. 234; Cocke 1984, pp. 106-107, n. 36; Coutts 1986, pp. 401, 403; Larcher Crosato 1986, p. 252; Gisolfi Pechukas 1987, p. 87; Wojno-Kiefer 1987, p. 37; Rearick 1988, pp. 48-49, n. 17; Cocke 1989, p. 62; Sueur in *Le dessin* 1993, pp. 121-122, n. 53; Romani 1997, p. 75; Rearick 2001, p. 129; Huber 2005, pp. 171-173, 377-378; Rosand 2012, pp. 55-56; Salomon 2014, pp. 58-61; Brown in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 64-65, n. 1.14.

Il foglio figurava nell'inventario dei disegni della collezione Jabach con un'attribuzione a Veronese, poi modificata con una a Paolo Farinati, a cui è rimasto a lungo ascritto nelle collezioni del Louvre, e sotto il cui nome il disegno è stato esposto in una mostra del museo parigino nel 1965; tuttavia nel catalogo dell'esposizione Roseline Bacou notava l'alto livello qualitativo del foglio e – pur senza negare del tutto l'attribuzione a Farinati – suggeriva per la prima volta che potesse trattarsi di un modello autografo per la pala veronesiana con il *Sant'Antonio tentato* oggi al Musée des Beaux Arts di Caen, dipinta per uno degli altari del duomo di Mantova nel 1552.

Questa proposta è accolta e sviluppata da David Rosand, che conferma l'autografia paolesca del foglio e la sua connessione al dipinto di Caen; considerate però le molte differenze che intercorrono tra le due prove, lo studioso ritiene che il disegno vada interpretato come un primo modello della composizione – poi modificata nel dipinto – elaborato intorno al 1551-1552 per presentarlo al committente Ercole Gonzaga. L'autografia veronesiana risulterebbe particolarmente evidente nell'approccio pittorico del disegno, diverso da quello più plastico di Farinati: «in his chiaroscuro drawings Veronese exploits the pictorial possibilities of the medium; he values the liquid qualities of the white gouache, which is handled with a touch as free and light as the brushwork in his paintings. Where Farinati applies the body colour deliberately and solidly, often in patterns of cross-hatching, Veronese

modifies the opacity of the white by diluting it or varying the pressure on the brush or its direction». Anche le fisionomie delle figure forniscono, secondo Rosand, un ulteriore spunto per confermare l'autografia del disegno: esse sarebbero da leggere in parallelo a quelle visibili nei dipinti veronesiani dei primi anni cinquanta, come quelli per le sale del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale, e in particolare il riquadro con *La Giovinezza e la Vecchiaia*, dipinto subito dopo il *Sant'Antonio tentato*. Nel momento in cui Rosand pubblicava l'articolo non si conoscevano altri chiaroscuri così precoci: l'unico confronto proposto dallo studioso sul fronte della grafica è quello con la *Cena in Emmaus* di Chatsworth, da poco segnalatagli da Rearick come prova giovanile di Paolo, in cui compaiono molte somiglianze sul piano dello stile con il *Sant'Antonio*.

Nel 1977 Richard Cocke accoglie l'attribuzione a Veronese del foglio; per via delle sostanziali differenze rispetto al dipinto, anch'egli lo considera un prova indipendente da esso, eseguita in anni precedenti. Tuttavia successivamente, interpretando erroneamente le tesi di Rosand, lo studioso propone di leggere piuttosto nel disegno una variazione successiva rispetto alla tela: il cambiamento della posizione del santo nel foglio contribuirebbe infatti, secondo Cocke, a farne il centro della composizione, a differenza del dipinto in cui questo ruolo spetta al demone maschile. Di fronte a un simile aggiustamento del fuoco della composizione sembrerebbe dunque più logico pensare che il disegno costituisca un'evoluzione del dipinto, e non viceversa. Inoltre il confronto con lo studio del Louvre per il ritratto di *Iseppo da Porto*, che Cocke datava al 1554, supporterebbe un simile avanzamento cronologico per il disegno. La posizione del Sant'Antonio nel chiaroscuro parigino rivelerebbe inoltre, secondo lo studioso, un'influenza della celebre invenzione tizianesca per l'*Uccisione di San Pietro Martire* dipinta dal Vecellio per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia.

Nella recensione al volume di Cocke, Howard Coutts rimette in discussione l'autografia veronesiana del foglio, analizzandolo nel contesto di un gruppo di disegni in passato attribuiti a Paolo Farinati, che include la *Cena in Emmaus* di Chatsworth e la *Madonna in gloria tra i santi Pietro e Paolo* del Louvre, con cui il *Sant'Antonio* presenta chiare analogie stilistiche («these drawings show a rather muscular figure type which is characteristic of Farinati»). Tuttavia lo studioso finisce per riattribuire a Farinati soltanto il *Sant'Antonio* che, malgrado l'innegabile legame con la tela veronesiana di Caen, presenterebbe un dinamismo muscolare e una resa scolpita, quasi cesellata dei panneggi che rimanderebbero maggiormente allo stile del pittore conterraneo e amico di Veronese.

Nel 1988 il foglio è esposto alla mostra di Washington in cui è riconfermata da Rearick l'attribuzione a Veronese: pur ammettendo il rapporto di questo disegno con la grafica di

Farinati, alcuni elementi – «the assured mastery of physical form and the evanescent delicacy with which the landscape is evoked» – rimanderebbero a un’armonia che non si ritrova in alcun disegno del pittore. Secondo Rearick inoltre il foglio non può essere un modello di presentazione, poiché è improbabile che il committente abbia chiesto di modificare radicalmente la composizione in una direzione così ardita e imprevedibile; né, del resto, può essere interpretato come un disegno preparatorio: nel foglio del Louvre non solo la struttura della composizione, ma anche il modo stesso in cui la scena è concepita – «a seduction rather than an assault» – appaiono radicalmente diverse rispetto alla tela di Caen, a cui lo accomuna soltanto il soggetto. Il disegno andrebbe letto piuttosto come una versione alternativa del tema – progettata in parallelo o più probabilmente poco dopo l’esecuzione della pala per Mantova – in cui il pittore avrebbe trasformato l’atmosfera sinistra e minacciosa del dipinto in una «pastoral poetry recalling Paolo’s first frescoes in Palazzo Canossa seven years before». Il Sant’Antonio nel disegno – «with sausagelike, swollen tights, ribbonlike flow of drapery, and serpentine pose» – riprenderebbe, rovesciandola, la figura del santo nella *Conversione di san Paolo* di Parmigianino (Vienna, Kunsthistorisches Museum); mentre non si riscontrerebbe, nel disegno, quel marcato riferimento al manierismo di Giulio Romano né l’aspetto pittorico di ascendenza correggesca che caratterizzano invece la tela di Caen. Lo stile grafico appare, secondo Rearick, come la naturale evoluzione dei primi chiaroscuri di Paolo, quali il già citato foglio per palazzo Canossa, la *Cena in Emmaus* e i fogli per la pala con San Giorgio, che erano stati tutti retrodatati dallo studioso tra la metà degli anni quaranta e il 1550: essi precederebbero quindi di alcuni anni l’esecuzione di questo foglio, che lo studioso data al 1552, ritenendolo di poco successivo al dipinto per Mantova. Una simile scansione cronologica troverebbe supporto, secondo Rearick, anche nelle riprese di alcuni motivi del disegno in esame in opere degli anni immediatamente successivi, come i soffitti di Palazzo Ducale e la *Trasfigurazione* di Montagnana.

Queste riprese sono citate anche da Hélène Sueur nel catalogo della mostra sui disegni veronesi del Louvre del 1993, in cui il foglio è esposto insieme ad altri due disegni che dovrebbero appartenere allo stesso momento, l’*Iseppo da Porto* e la *Madonna in gloria*, di cui è sottolineata la stretta relazione stilistica con il disegno in esame. La studiosa ribadisce la profonda distanza tra il chiaroscuro del *Sant’Antonio* e il dipinto di Caen, leggendovi «deux interprétations contrastées, différentes dans leur signification même, leur construction et leur culture»: lo spazio aperto e la visione chiara e calma, quasi sensuale del disegno si trasformerebbero, nel dipinto, in una scena claustrofobica in cui le figure monumentali invadono completamente lo spazio, restituendo un senso di violenza che è completamente

assente dal foglio. Quest'ultimo è poi accostato al disegno di Farinati con il *San Martino* (Louvre, inv. 4874) esposto alla stessa mostra, il cui «romanismo» è messo in parallelo a quello del *Sant'Antonio* nella resa delle muscolature ipertrofiche – in entrambi i casi lette come una reinterpretazione del Torso del Belvedere – negli scorci violenti e nell'impianto compositivo che comprime la scena lungo una diagonale su cui si organizzano lo spazio e le figure. Malgrado sia contemplata la possibilità che il *Sant'Antonio* del Louvre sia un primo pensiero per la tela di Mantova, poi modificato su richiesta dei committenti per adattarsi meglio al contesto architettonico a cui era destinata, il risultato finale appare, secondo la studiosa, come «une création parfaitement autonome»: sono quindi riesaminate le ipotesi di Rosand e di Rearick, che lo ritenevano un'opera parallela alla tela ma eseguita indipendentemente da essa. A questo proposito Sueur riporta anche un'interessante menzione settecentesca che riferisce dell'esistenza di due diverse versioni veronesiane del medesimo tema: «à Mantoue, il peignit deux différentes tentations de saint Antoine Abbé» (DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, I, pp. 180-181).

Nel 2005 Hans Huber ribadisce la natura di opera indipendente del foglio, che avrebbe fatto parte di un album di proprietà del cardinale Gonzaga; lo studioso solleva inoltre il problema delle lumeggiature a biacca del disegno, che a suo giudizio appaiono più pesanti rispetto agli standard di Veronese: per spiegare questo aspetto, Huber ipotizza che esse possano essere state aggiunte da un'altra mano, forse del fratello Benedetto, oppure nel contesto dei ritocchi eseguiti nel Seicento su molti dei disegni della collezione Jabach – un problema analizzato per la prima volta nel 1988 da Catherine Monbeig Goguel, che però non aveva esteso questi interventi ai fogli di Veronese.

Nel 2012 Rosand riconferma la sua idea che il disegno in esame preceda l'esecuzione della pala, trattandosi probabilmente di un modello presentato al committente e non di un'opera autonoma; con questa idea concorda Beverly Brown che scrive del disegno in occasione della mostra di Verona del 2014, a cui esso è esposto. Nella scheda la studiosa ritiene infatti «inconcepibile» che, dopo gli esiti altamente drammatici raggiunti nella pala, Veronese possa aver deciso di riscrivere lo stesso tema in termini così diversi dal punto di vista dell'atmosfera e del significato: sarebbe più logico, secondo la Brown, pensare a un percorso inverso, in cui Veronese abbia voluto intensificare la violenza della scena e l'impressione di vulnerabilità del santo nella redazione finale della pala.

*

Protagonista del foglio è la figura di sant'Antonio che, steso sul primo piano, viene tormentato da due demoni che sembrano trasportarlo di peso fuori dalla sua grotta: la figura maschile, dai tratti satireschi, cerca di sollevarlo per una gamba mentre la tentatrice, colta in una complessa torsione del busto, è intenta a trascinare il corpo del santo attraverso un viluppo di panni che confonde l'abito del torturato e il suo. La violenza della scena è in qualche modo stemperata dall'assenza di strumenti di tortura e dall'atteggiamento dei personaggi, compreso il Sant'Antonio che non pare particolarmente sofferente, e anzi pur nella tortura non dimentica di tenere con le dita il segno della pagina nel libro retto con la mano destra. Quest'assenza di violenza nel disegno – soprattutto se paragonato alla tela del Musée des Beaux Arts di Caen, con cui è esso è indubbiamente in rapporto – è stata più volte notata dagli studiosi, evidenziando l'aspetto sensuale e bucolico della scena. A questo effetto contribuisce senza dubbio anche il paesaggio, costituito da una roccia con l'apertura della grotta, che occupa gran parte dello sfondo, aperto a sinistra sulla vegetazione in lontananza.

Rispetto alla tela di Caen, appare molto diverso il bilanciamento tra le figure e il paesaggio: nel disegno quest'ultimo assume un grande rilievo e si estende in tutta la metà superiore del foglio, escludendo quel senso claustrofobico dello spazio che è la caratteristica principale del dipinto. Anche il gigantismo ipertrofico delle figure della tela appare qui un poco attenuato; il nodo costituito dai tre corpi è meno fitto, si scioglie sul primo piano in maniera meno confusa e più lineare. Anche lo scorcio del Sant'Antonio è meno vertiginoso, la figura allungata è distesa sul piano con una modalità che non appare troppo distante da quella della *Fama* della Soranza; tuttavia se quest'ultima appare interamente ritagliata contro il cielo attraverso l'elegante linea che ne definisce il contorno – escludendo bruschi scorci e passaggi di piani – qui si vede una ricerca di effetti più plastici, con la testa e la mano in scorcio che bucano il primo piano interrompendo l'andamento lineare della parte inferiore della figura. Questa complessità di piani, unita alle pose più articolate e scorciate delle figure – si veda la torsione della tentatrice – va già in direzione di quella fascinazione più spiccatamente romana e michelangiolesca che esploderà fino all'eccesso nella redazione definitiva della pala per il duomo di Mantova.

Una grande rilevanza, che poi si perde nel dipinto, è data nel disegno al panneggio, a come gira e si annoda, quasi che esso stesso fosse strumento di tortura: in questa complessità dei panneggi si riscontra una forte analogia con la *Cena in Emmaus* di Chatsworth, evidente anche nel modo di accentuare le luci sulle increspature del tessuto, e di enfatizzare il movimento delle figure attraverso le linee lungo cui esso si piega.

Alla luce di questo confronto, che mostra una sostanziale omogeneità stilistica delle lumeggiature nei due fogli, non mi paiono così condivisibili i dubbi sull'autenticità degli interventi a biacca sollevati da Hans Huber, che pure ha il merito di aver messo in luce un problema ingiustamente trascurato nella letteratura veronesiana; la considerazione dell'atipicità delle lumeggiature che si nota nell'*Iseppo da Porto* (cat. 8), non mi pare si possa estendere anche a questo foglio. Anche il recente accostamento del foglio in esame con il chiaroscuro legato agli affreschi di palazzo Canossa (cat. 12) ha messo in luce una tecnica molto simile nella stesura delle biacche, in particolare nella resa delle muscolature con i punti più luminosi stesi a tratti sottili, che sembrerebbe confermare l'autenticità delle lumeggiature sul disegno del Louvre. Si veda anche il modo di rendere le fronde degli alberi, con il fogliame in luce reso attraverso la biacca e quello del lato in ombra definito attraverso la linea della penna, che appare identico in tutti e tre i fogli. Rispetto a questa generale constatazione della pertinenza degli interventi a biacca alle consuetudini grafiche del giovane pittore fanno forse eccezione soltanto i tratti ondulati che illuminano il volto satiresco del demone che trascina il santo per la gamba, delineate senza sfumature, che appaiono insolitamente pesanti rispetto a quelle, scarse e appena accennate, generalmente utilizzate da Paolo sui volti; un dettaglio che si potrebbe tuttavia attribuire a un desiderio di enfatizzare l'aspetto ferino e caricato del volto del torturatore. L'unico altro foglio su cui compaiono lumeggiature simili sui volti è quello con la *Madonna in gloria e i santi* anch'esso al Louvre (cat. 14) che però condivide con il *Sant'Antonio* la medesima provenienza dalla collezione Jabach, e quindi lo stesso problema a proposito delle biacche, sulla cui autenticità non si può essere completamente certi.

Per quanto riguarda il problema del rapporto con la tela di Caen, mi pare che il foglio vada inteso come un primo pensiero per il dipinto, forse un modello sottoposto all'approvazione dei committenti, e poi modificato nella redazione finale in base alle loro indicazioni.

Una simile ipotesi, che ho argomentato in dettaglio nel capitolo 8, sembra essere supportata dalle considerazioni stilistiche fin qui condotte, che suggeriscono di collocare l'esecuzione del disegno prima di quella per la pala, in un momento che non è ancora quello della folgorazione michelangiolesca che emerge nella pala, e che si dovrebbe collocare dopo la Soranza e più o meno all'altezza della *Cena in Emmaus* di Chatsworth, che precede forse di poco il *Sant'Antonio*: quest'ultimo infatti ne ricalca molti aspetti ma caricandoli di un'energia già più vigorosa nel tratto – nella scena più sintetica e nelle forme più monumentali – che poi sarà ulteriormente accentuata nella tela di Caen e, sul fronte grafico, nei progetti per la pala con san Giorgio, che vanno datati in parallelo a quest'ultima.

14.

PAOLO VERONESE

Studio per la Madonna col Bambino in gloria fra i santi Pietro e Paolo

1552

penna, inchiostro bruno, acquerello bruno e biacca su traccia a matita nera su carta azzurra sbiadita
381 x 525 mm

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 4816

PROVENIENZA: Everhard Jabach (1610-1695); donato nel 1671 alle collezioni reali francesi.

BIBLIOGRAFIA: Ballarin 1971, pp. 98-99; Rearick 1976, p. 157; Pignatti 1976, I, 104; Cocke 1977, p. 268, n. 6; Rearick 1980, p. 40; Gisolfi 1982, p. 392 nota 38; Cocke 1984, p. 378, n. 210; Coutts 1986, pp. 401, 403; Gisolfi 1987, p. 106 nota 72; Rearick 1988b, pp. 36-37, n. 8; Sérullaz in Parigi 1988, n. 41; Marinelli 1988, pp. 201-205; Cocke 1989, p. 62; Gisolfi Pechukas 1989-1990, p. 31; Marinelli 1990, pp. 324, 328; Sueur in *Le dessin* 1993, pp. 119-120, n. 51; Romani 1997, p. 76; Romani 2014, p. 19.

Il foglio è menzionato come opera di Paolo Veronese nell'inventario dei disegni ceduti da Everhard Jabach alle collezioni reali francesi nel 1671 (n. 72); l'attribuzione a Veronese sarà successivamente cambiata in una a Paolo Farinati, sotto il cui nome esso rimarrà a lungo classificato nelle collezioni del Louvre. È infatti tra i fogli ascritti a Farinati che il disegno verrà reperito da Alessandro Ballarin, che lo rende noto nel 1971 restituendolo a Veronese: a supporto dell'attribuzione, lo studioso cita le analogie con alcune prove grafiche giovanili del pittore, come lo studio per la pala Bevilacqua Lazise e soprattutto la *Cena in Emmaus*, entrambi a Chatsworth (cat. 4 e 10), o il *Sant'Antonio tentato* del Louvre (cat. 13), a suo parere da collocarsi, insieme a questo foglio, nell'anno 1552. Ballarin associa il disegno con la *Madonna in gloria* al progetto per una pala dedicata a San Giorgio da lui ricostruito a partire da una copia grafica cinquecentesca anch'essa al Louvre (inv. 4839) che ne testimonia l'aspetto originale: il gruppo della Vergine tra i due santi, qui riprodotto con alcune significative variazioni, sarebbe stato completato da un brano sottostante con san Giorgio a cavallo che uccide il drago e la principessa che fugge. Ballarin cita anche un altro disegno della parte superiore della composizione così come è testimoniata dalla copia del Louvre, conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge con un'attribuzione a Zelotti (inv. PD.132-1961); malgrado la qualità più elevata rispetto alla copia parigina, egli ritiene che anche il foglio di Cambridge sia da interpretare come una copia, seppure molto accurata, di un originale di Paolo oggi perduto.

Il ritrovamento di uno studio autografo per la parte inferiore della composizione si deve a Roger Rearick, che nel 1976 pubblica il disegno degli Uffizi con *San Giorgio che uccide il drago*

(cat. 15), ritenendolo inizialmente parte di uno stesso foglio che avrebbe incluso il chiaroscuro del Louvre e un terzo frammento con la figura della principessa, perduto. Sulla base di considerazioni stilistiche analoghe a quelle avanzate da Ballarin, lo studioso concorda su una data intorno al 1552.

Nel 1977 l'autografia veronesiana è messa in discussione da Richard Cocke, secondo cui la grafia troppo energica e grossolana di entrambi i fogli denuncierebbe una diversa mano; quest'idea è ribadita dallo studioso nella monografia sui disegni di Paolo, in cui Cocke critica in particolar modo la stesura della biacca nel foglio del Louvre, che non avrebbe nulla della leggerezza di altre prove veronesiane, e ritiene che il «laboured awkward handling» debba essere riferito a un copista ispirato dai chiaroscuri veronesiani.

Anche Howard Coutts denota la grafia del disegno come «rather coarse», ma malgrado questo difetto ne ribadisce l'autografia veronesiana, osservando come una simile modalità grafica si ritrovi nello *Studio per ritratto di Iseppo da Porto* (cat. 8) e avvicina le figure dei santi ai lati della Vergine a quelle degli apostoli della *Trasfigurazione* di Montagnana.

Nel 1988, in occasione della mostra monografica di Washington in cui i due fogli sono esposti, Rearick ne conferma la paternità veronesiana sulla base dei confronti, già osservati, con le prove grafiche dei primi anni cinquanta. Anch'egli nota come «the handling of the chiaroscuro medium is energetic and expansive to the point of coarseness in some passages, and the pen line is sometimes stretched perilously close to vagueness», ma senza mettere in discussione l'attribuzione a Paolo; per via di queste caratteristiche lo studioso colloca il disegno intorno al 1550, poco dopo la *Cena in Emmaus* di Chatsworth – da lui retrodatata al 1549 – e subito prima del cantiere della Soranza. Rearick riesamina l'ipotesi che questo disegno facesse parte, insieme al *San Giorgio*, di un unico foglio poi diviso: questa ipotesi, da lui stesso avanzata in occasione della pubblicazione del foglio degli Uffizi, è corretta alla luce delle differenze stilistiche e tecniche tra le due prove, e delle dimensioni esagerate che una simile composizione avrebbe avuto, molto più grandi di qualsiasi altro foglio noto di Paolo. I due disegni rappresenterebbero piuttosto due diverse fasi di studio parziali della stessa composizione testimoniata nella copia del Louvre, che secondo Rearick sarebbe da assegnare, seguendo l'attribuzione tradizionale del museo, a Paolo Farinati. Questa composizione sarebbe stata realizzata da Paolo solo in versione grafica, come sembrano indicare le riprese puntuali dello stile dei chiaroscuri veronesiani, e come fa supporre la totale assenza di menzioni di un simile dipinto da parte delle fonti.

La *Vergine in gloria* non è presente alla mostra *Veronese e Verona* del 1988, in cui sono esposti solo il *San Giorgio* degli Uffizi e la copia integrale del Louvre; la questione è discussa, a partire

da questi due fogli, da Sergio Marinelli, che ritiene che il gruppo di disegni possa essere riferito a un primitivo progetto per la pala di San Giorgio in Braida a Verona, commissionato a Paolo nel 1552 per aggiornare la tela di Francesco Caroto originariamente sull'altare maggiore della chiesa, che era stata da poco riscoperta da Giuliana Ericani nella chiesa di San Giorgio a Marega di Bevilacqua. La tela presenta infatti, pur nell'enorme distanza stilistica, il medesimo schema della copia integrale della composizione veronesiana. Questa prima versione della composizione sarà poi completamente rivista da Veronese nella redazione definitiva della pala per San Giorgio in Braida, in cui è rappresentato il martirio del santo e che viene messo in opera intorno al 1565. I motivi di questa revisione iconografica così radicale sarebbero da individuare nel clima religioso, già in odore di controriforma, che cominciava a circolare in città e che mal si conciliava con l'interpretazione del tema data da Veronese in questi fogli. Nel caso del disegno del Louvre, Paolo rivela, secondo Marinelli, «uno spirito svagato e caustico, in ogni caso poco ossequioso della sacralità del soggetto», di cui sono esempi «le figure caricaturali dei santi in cielo, lo stizzoso S. Pietro della copia o le larve metamorfiche dell'originale, così simili alle statue manieristiche delle grotte»; quest'aspetto è rilevato in maniera anche maggiore da Marinelli nello studio della parte inferiore del progetto, come illustrato nella scheda successiva.

Nel 1989 Cocke ribadisce nuovamente la sua obiezione all'autografia veronesiana di entrambi i fogli, proponendo di ascriverli a Felice Brusasorzi e collegandoli alla commissione di una nuova pala d'altare per la chiesa di San Giorgio a Marega; quest'ipotesi tuttavia non troverà seguito nella letteratura successiva.

Nel 1992, nel catalogo della mostra sui disegni veronesi del Louvre, Hélène Sueur accoglie la ricostruzione di Sergio Marinelli, e ribadisce i confronti già proposti da Rearick, confermando una datazione al 1550-1552. La studiosa segnala, oltre alla copia parigina e a quella di Cambridge, un'altra copia della composizione totale al Museo Nazionale di Stoccolma (NMH 792/1973, confondendola però con il n. 2254 dei *Venetian Drawings* dei Tietze, che in realtà è il disegno oggi a Cambridge), e un'incisione di Angelo Falconetto con lo stesso soggetto, forse eseguita ispirandosi alla composizione veronesiana, da leggersi come testimonianze della fortuna di questa invenzione di Paolo tra gli artisti veronesi.

*

Il disegno rappresenta la Madonna in gloria tra i santi Pietro e Paolo in un cielo di nubi tra cui si muovono alcuni amorini; al di sotto del gruppo principale sono raffigurati quattro grandi angeli in volo, due dei quali seminascosti tra le nuvole, attraverso cui se ne scorgono solo la testa e le spalle; il forte dinamismo di questi ultimi, raffigurati in pose scorciate tra un

vorticoso fluire di panni, contrasta con la possente monumentalità dei due santi dall'aria michelangiotesca, e con la posata grazia della Vergine col bambino, in cui si sente ancora l'influenza delle Madonne di Parmigianino.

Come più volte osservato dalla critica, sono molte le somiglianze con le prove grafiche giovanili di Paolo, in cui si riscontra un'analogia ripresa di spunti centroitaliani nella complessità delle figure, che oscillano tra grazia manierata e ipertrofiche anatomie. L'enfasi sul nodo di muscoli delle spalle e delle braccia dei due santi, avvolti nei pesanti panneggi, non può non richiamare alla mente gli apostoli della *Cena in Emmaus* studiata nei fogli di Berlino e Chatsworth, o le figure del *Sant'Antonio tentato* del Louvre. L'angelo sulla destra appare invece come un'evoluzione della *Fama* della Soranza studiata nel foglio di Amburgo, di cui esso riprende quasi letteralmente la posa con la gamba piegata e un braccio sollevato, ma caricandola di un dinamismo che ne scompagina l'elegante andamento bidimensionale in un un turbinoso movimento, enfatizzato dalla testa voltata all'indietro; in questo modo la figura acquisisce un senso della profondità assente dal foglio di Amburgo, sottolineato dal braccio destro scorcio all'indietro e dal ginocchio piegato in avanti. Anche il gruppo della Vergine col bambino sembra derivare da quello – di un paio d'anni precedente ma già fortemente parmigianinesco – dello studio per la pala Bevilacqua Lazise di Chatsworth, che ne è una versione meno plastica e più acerba.

Il livello di compiutezza del foglio – fatta eccezione per il pentimento, molto evidente, del braccio dell'amorino in alto a sinistra – fa pensare che si dovesse trattare di una fase molto avanzata di studio della composizione. Il grado di corsività del chiaroscuro – spesso enfatizzato dalla critica, talvolta anche per mettere in dubbio l'autografia del foglio – non appare in realtà più accentuato che in altre prove, salvo forse per l'uso della biacca che appare poco felice in alcuni brani, come il panneggio dell'angelo in basso a sinistra. Tuttavia nell'analizzare quest'ultimo aspetto è necessario tenere conto, almeno in parte, del problema dell'autenticità degli interventi a biacca in alcuni fogli del Louvre di provenienza Jabach, che è stata messa in discussione da Catherine Monbeig-Goguel nel 1988: un problema che ho analizzato più in dettaglio nella scheda dello *Studio per il ritratto di Iseppo da Porto* (cat. 8), e che potrebbe riguardare alcuni passaggi del foglio in esame – si vedano, oltre al già citato panneggio, anche alcuni dettagli del volto di san Pietro.

Il modo di delineare le figure con una linea di contorno continua, tracciata senza quasi mai staccare la penna dal foglio, ricorda da vicino – pur riferendosi a un'altra fase di studio – la grafia del disegno degli Uffizi con il *San Giorgio*, il cui collegamento con questo foglio appare più che verosimile; così come è a mio parere da confermare, sulla base delle considerazioni

stilistiche e dei confronti proposti, una datazione all'esordio degli anni cinquanta per entrambe le prove.

La compresenza in questo foglio di dettagli di una grazia ancora parmigianinesca – come il gruppo della Madonna col bambino – e di aspetti più schiettamente michelangioteschi fa supporre, più nello specifico, a una data tra la fine del 1551 e l'inizio del 1552, subito prima del *Sant'Antonio* del Louvre ma certamente dopo la Soranza, i cui echi si sentono ancora nella già menzionata ripresa della posa della *Fama*, ma che assumono qui un dinamismo e un'enfasi plastica che appaiono ancora assenti, o soltanto accennati, negli affreschi della villa.

15.

PAOLO VERONESE

Studio per san Giorgio che uccide il drago

1551-1552

penna, inchiostro bruno, acquerello bruno e biacca su traccia a matita nera su carta azzurra sbiadita
410 x 505 mm

ISCRIZIONI: sul verso: *A*

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 12845 F

PROVENIENZA: Fondo Mediceo-Lorenese.

BIBLIOGRAFIA: Pelli Bencivenni, inv. ms. ante 1793, IV, n. 16 del vol. XXI degli Universali; Ferri 1890, p. 243 ; Rearick 1976a, pp. 157-159; Rearick 1976b, p. 40; Pignatti 1976, p. 104; Cocke 1977, p. 268; Cocke 1984, p. 348, n. 172; Crosato 1986, p. 252; Rearick 1988a, pp. 37-38, n. 9; Marinelli in *Veronese e Verona* 1988, pp. 201-205; Romani 1997, p. 76; Marinelli 2000, pp. 39-40; Rearick 2001a, pp. 128, 221; Marini in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 58-59, n. 1.11; Petrioli Tofani 2014, II, p. 828-829.

Il disegno è catalogato sotto il nome di Veronese nell'inventario settecentesco di Giuseppe Pelli Bencivenni, recentemente ripubblicato da Anna Maria Petrioli Tofani: «N° 16: Figura a cavallo arma|ta, che uccide un Drago a pen|na, e acquerello Lumeggiato, Su |Carta Simile [turchina]»; questa attribuzione è tuttavia cambiata con una a Battista Zelotti nel catalogo di Pasquale Nerino Ferri del 1890.

La restituzione a Paolo si deve a Roger Rearick, che lo pubblica nel 1976 riconoscendolo come studio per la parte inferiore di una composizione ricostruita da Alessandro Ballarin pochi anni prima, partendo da un foglio del Louvre con lo *Studio per la Madonna in gloria tra i santi Pietro e Paolo*, in cui è studiata la parte superiore (cat. 14) e che è echeggiata in una copia variante di piccolo formato, anch'essa conservata al Louvre (inv. 4839). Nell'analizzare il disegno del *San Giorgio*, Rearick ne mette in luce la somiglianza con quello del Louvre «per la complessità delle figure e delle pose, nelle striature dei panneggi a spirale, nelle fisionomie di una severa delicatezza, ed infine nell'uso dei mezzi tecnici»: questa somiglianza gli fa ritenere inizialmente che i due disegni potessero far parte di un unico grande foglio diviso in epoche successive, e di cui risultava ancora mancante il dettaglio con la principessa. Lo stile del disegno, per cui Rearick rintraccia un interessante parallelo nei fogli coevi di Taddeo Zuccaro, è confrontato alle prime opere di Paolo, avallando la proposta di datazione al 1552 già avanzata da Ballarin per il foglio del Louvre; alla giovinezza dell'artista sarebbero da attribuire

alcuni passaggi un po' faticosi come le «confuse ali a forma di ombrello» del drago, compensati comunque da dettagli già al livello delle prove più mature, come gli zoccoli sollevati del cavallo; Rearick individua molti riferimenti alla composizione nelle successive opere pittoriche di Paolo, già nel *Trionfo di Mordecai* di San Sebastiano, e poi nella *Trasfigurazione* di Montagnana, e ancora in un monocromo con *Marco Curzio* in palazzo Trevisan.

L'autografia veronesiana del foglio, accettata da Terisio Pignatti, è invece messa in discussione da Richard Cocke insieme a quella della *Madonna in gloria* del Louvre: i disegni, di due mani differenti, sarebbero entrambi stilisticamente inferiori alle prove grafiche veronesiane chiamate in causa per sostenerne l'autografia – cioè i due fogli di Chatsworth con lo studio per la pala Bevilacqua Lazise e la *Cena in Emmaus* (cat. 4 e 10), e il *Sant'Antonio tentato* del Louvre (cat. 13). In particolare il *San Giorgio* degli Uffizi è ipoteticamente riferito a Paolo Farinati, che potrebbe aver elaborato «the curving, sprung forms» sulla base di un progetto perduto di Veronese, testimoniato da un foglio di schizzi passato sul mercato antiquario inglese e pubblicato dallo studioso tra i disegni attribuiti della sua monografia (p. 318, n. 144).

Quest'ipotesi non avrà seguito tra la critica successiva, generalmente concorde nel confermare l'autografia dei due fogli e la loro relazione con la copia del Louvre; fa eccezione Luciana Crosato, che concorda con l'esclusione dal catalogo di Veronese del *San Giorgio*, «tanto lontano dal pordenoniano plasticismo del tondo con *Marco Curzio* di Vienna».

Nel 1988 il disegno è esposto, insieme al foglio del Louvre, alla mostra veronesiana di Washington curata da Roger Rearick, che nel catalogo si sofferma ad analizzarne lo stile dimostrando l'infondatezza dei dubbi sulla sua autenticità. Se il disegno può far pensare a una copia per la sua «slightly academic rigidity» – derivata dallo sforzo di definire il dinamismo della scena attraverso una linea di contorno quasi ininterrotta, come si vede bene nelle ali del drago – l'esistenza di piccoli schizzi a matita nera con la successione degli studi della figura a cavallo contraddicono chiaramente questa impressione, così come la contraddice lo schizzo a penna sul verso, in cui è ristudiata la testa del santo. Lo studioso rivede l'idea, espressa in precedenza, che il *San Giorgio* e la *Madonna in gloria* del Louvre facessero originariamente parte di uno stesso foglio; il diverso grado di compiutezza rivelerebbe piuttosto due fasi diverse dello studio della stessa composizione, entrambe da riferire al 1550 per ragioni stilistiche. Quest'anticipazione di due anni rispetto alla cronologia ipotizzata in precedenza da Rearick deriva dalla retrodatazione delle opere della giovinezza di Paolo da lui proposta nell'ambito della mostra, e in particolare dall'arretramento al 1549 della *Cena in Emmaus* di Chatsworth e del foglio di identico soggetto a Berlino (cat. 11) che, per il chiaroscuro più delicato, dovrebbero precedere di poco i due studi per la pala con San Giorgio.

Nel 1988 il disegno è esposto anche alla mostra *Veronese e Verona*, in occasione della quale Sergio Marinelli propone una ricostruzione della possibile destinazione originaria del progetto di Veronese, ipotizzando che potesse trattarsi di una prima versione, elaborata intorno all'anno 1552, per la pala dell'altare maggiore di San Giorgio in Braida a Verona: una commissione che Paolo realizzerà solo alla metà degli anni sessanta, variandone radicalmente il tema, trasformato nel martirio del santo. Descrivendo l'intera composizione, nota attraverso la copia del Louvre, Marinelli ne mette in luce il travolgente dinamismo, con le figure disposte «come i frammenti ruotanti di un processo esplosivo innescato dal salto del cavallo e dal gesto del guerriero che fa da centro del vortice, con il doppio giro del braccio alzato e del mantello in aria». Lo studioso mette l'accento anche sull'impressionante «figura spappolata del drago» che invade il primo piano della composizione e che si ritroverà, quasi uguale, ai piedi della *Sapienza divina* sulla volta della sala a crociera di Maser. La qualità dinamica del progetto emerge particolarmente, secondo lo studioso, nel foglio degli Uffizi qui preso in esame, che appare «come un San Giorgio di Raffaello caricato a una più alta potenza, giacchè esso infatti sottintende l'assimilazione dei grandi modelli rinascimentali, Raffaello appunto e forse anche Leonardo. Sembra invece scavalcato il prototipo di Giulio Romano», che era stato proposto da Ballarin nel 1971 come fonte per la figura del santo, da lui tuttavia conosciuta solo attraverso la copia del Louvre.

Nell'ambito dei suoi studi sul michelangiologismo padano alla metà degli anni cinquanta, anche Vittoria Romani si soffermerà sulle influenze centroitaliane visibili nel progetto della pala, proponendo una lettura del *San Giorgio* degli Uffizi in parallelo con gli studi di Veronese e Farinati per le pale del duomo di Mantova del 1552. In questa analisi è nuovamente ridimensionata l'importanza del precedente di Giulio Romano, probabilmente tenuto presente dal giovane pittore, ma rileggendolo «alla luce di una monumentalità e di un'energia nuove» che riportano ad altri modelli centroitaliani, e in particolare a Michelangelo: questo ascendente michelangioloesco emergerebbe chiaramente confrontando queste prove con quelle coeve di Taddeo Zuccaro, confermando un'idea espressa da Rearick nel 1976.

Il *San Giorgio* è stato recentemente esposto alla mostra monografica di Verona del 2014: nella scheda del disegno, Giorgio Marini accoglie la ricostruzione della destinazione originaria del progetto già proposta da Marinelli, sottolineando il carattere preparatorio e «di lavoro» del foglio; le idee in esso contenute, originariamente pensate per la pala che poi non venne eseguita, si ritroverebbero, modificate, in diverse opere successive di Paolo, come il già citato monocromo con *Marco Curzio* di palazzo Trevisan e la tela con lo stesso soggetto al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

*

Il disegno, in cui è studiata la scena in cui san Giorgio a cavallo uccide il drago, rappresenta una fase di studio abbastanza avanzata per la composizione nota attraverso il foglio n. 4839 del Louvre, probabilmente una copia coeva o di poco successiva, realizzata all'interno della bottega di Paolo. Rispetto ad essa, il San Giorgio nel foglio degli Uffizi presenta alcune varianti, come il braccio destro alzato nell'atto di avventarsi sul drago, un maggior scorcio della gamba piegata lungo il dorso del cavallo, e la posizione di quest'ultimo – anch'essa più scorciata e con la testa girata frontalmente verso l'osservatore. Anche la figura del drago accasciato al suolo appare più complessa e scorciata con più violenza rispetto a quella della copia, limitandone la leggibilità anatomica ma accentuandone l'effetto drammatico. Questa difficoltà di lettura del dettaglio del drago è stata peraltro più volte notata dalla critica – sebbene Rearick sostenesse che, una volta decifrato l'intreccio, «the organic coherence of every form in the drawing is lucidly integrated»; la figura sembra ulteriormente complicata dalla maniera in cui si incastra con quella del cavallo, nascondendone quasi completamente le zampe posteriori, di modo che esso sembra quasi venir fuori direttamente dal groviglio di membra del mostro agonizzante. Simili casi di sovrapposizioni un poco ambigue di dettagli, che confondono figure e parti anatomiche, si ritrovano del resto in altre opere di Paolo riferibili ai primi anni Cinquanta: si pensi ad esempio allo strano effetto del braccio e della gamba che sbucano ambigualmente dal mantello della madre in primo piano nel telero con l'*Unzione di David* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, e che solo a un attento esame si rivela appartenere a una figura seminasosta nell'ombra dietro di lei.

Lo stile della linea di contorno, che appare in molti punti quasi ininterrotta, si ritrova molto simile anche nel foglio del Louvre con la *Madonna in gloria*, confermando ulteriormente, se ce ne fosse bisogno, la pertinenza dei due fogli a un medesimo momento e allo stesso progetto; la mancanza di notazioni relative allo sfondo, e l'aspetto in generale più abbozzato del foglio in esame rispetto a quello del Louvre, lo caratterizzano come una fase di studio precedente ad esso. Questo aspetto è confermato anche dai rapidi schizzi a matita nella parte sinistra del foglio – in cui sono ristiudati per tre volte i rapporti dinamici della figura a cavallo – e dalle macchie di pittura nell'angolo in alto a destra, che suggeriscono un uso del foglio come materiale di bottega.

La figura di san Giorgio è ripresa quasi identica in un monocromo della saletta dell'Olimpo di palazzo Trevisan e in uno dei cavalieri della *Conversione di san Paolo* oggi all'Ermitage – come

notato per la prima volta da Roger Rearick, che riteneva la tela un'opera giovanile dipinta subito dopo il progetto per questa pala, da cui avrebbe derivato direttamente il motivo del cavaliere.

Come ho spiegato più in dettaglio nel capitolo 6, mi pare molto convincente il tentativo proposto da alcuni studiosi di avvicinare questo foglio agli esiti – per molti versi paralleli – della coeva grafica di Taddeo Zuccaro: un simile confronto mette bene l'accento sul forte debito verso Michelangelo di questo disegno, che appare come uno degli apici del michelangiolo di Veronese, quanto – o forse anche in misura maggiore – il foglio con il *Sant'Antonio tentato* del Louvre. Questi debiti appaiono evidenti non solo nell'enfasi muscolare e plastica delle figure, ma anche nella torsione e nel violento scorcio della figura di san Giorgio, che assume un dinamismo vorticoso, raramente portato a un livello così alto anche nelle opere coeve.

Mi pare quindi da confermare una data al 1552, supportata anche da considerazioni più tecniche, quali l'uso della biacca che – seppure meno esteso in questo foglio, trattandosi di una fase di studio non definitiva – appare analogo a quello dei disegni di questi anni, come il foglio con *Due divinità fluviali nel paesaggio* per palazzo Canossa o la *Cena in Emmaus* conservata a Chatsworth.

16.

PAOLO VERONESE

Studio per una Virtù teologale

1553

matita nera e gessetto bianco su carta verde-azzurra leggermente sbiadita

282 x 215 mm

ISCRIZIONI: a penna con grafia settecentesca (Sagredo), in basso a sinistra: *Paulo V.*

già Londra, Sotheby's, 6 luglio 2010

PROVENIENZA: Venezia, Zaccaria Sagredo (1653-1729); Lione, collezione privata, circa 1919; Christie's, Monaco, 2 luglio 1993, lotto 21; Sotheby's Londra, 6 luglio 2010, lotto 13

BIBLIOGRAFIA: Rearick 1995, p. 135.

Il disegno è comparso sul mercato a Monaco nel 1993, proveniente da un nucleo di fogli un tempo parte della nota collezione Sagredo, in cui portava un'attribuzione tradizionale a Paolo Veronese, come si evince dall'iscrizione in basso a sinistra, risalente al suo passaggio nella raccolta veneziana. Il foglio è stato reso noto da Roger Rearick, che lo ha pubblicato nel 1995 riconoscendovi lo studio per una delle Virtù teologali della tela centrale del soffitto della sala della Bussola in Palazzo Ducale, a cui Veronese lavora tra il 1553 e il 1554. Questa connessione farebbe del disegno il primo esemplare noto tra quelli eseguiti da Paolo con la tecnica a matita, che egli avrebbe appreso al momento del suo progressivo trasferimento in laguna, a partire proprio da questi anni. Lo studioso enfatizza l'aspetto «crisply linear» della grafia, ancora distante dall'esempio tizianesco – fondamentale per l'avvicinamento del pittore a questo nuovo *medium* – che a queste date Paolo non ha ancora assimilato, applicando a questa tecnica le abitudini grafiche acquisite ai tempi del suo apprendistato veronese ed esercitate nei fogli a penna della prima giovinezza. Il disegno sarebbe inoltre una manifestazione della virtuosistica attenzione dedicata da Paolo alla costruzione degli arditi scorci delle figure nella tela, «in a rather forced allusion to the academic *sotto in su* of Giulio Romano, but with an even more evident debt to Correggio».

*

Il disegno è preparatorio per una delle Virtù – la seconda da sinistra – della tela con *San Marco che incorona le Virtù teologali*, un tempo al centro del soffitto della sala della Bussola e oggi al Louvre. Paolo ha cominciato lo studio di questa figura analizzandone la parte superiore con la testa in scorcio, le spalle, la parte superiore del busto e il braccio sinistro sollevato; ha poi

ristudiato, in uno schizzo più abbozzato, il profilo e l'orecchio della testa scorciata, voltandola leggermente verso sinistra. Il disegno si interrompe ed è ripreso poco sotto, studiando il panneggio dell'abito sopra le gambe della figura, lievemente sfasate rispetto alla posizione del busto soprastante. Due dettagli della veste sono ripresi, in scala ridotta, al centro del margine inferiore del foglio.

La maniera con cui sono tracciate le linee, usando solo la punta della matita è – come puntualizzato da Rearick – debitrice della formazione di Paolo come disegnatore a penna, evidente nell'applicazione dei modi propri di questa tecnica al nuovo *medium* della matita, le cui possibilità espressive saranno maggiormente esplorate dal pittore negli anni successivi. Questo aspetto appare particolarmente evidente nel modo di costruire la figura in scorcio, ritagliandola sulla superficie attraverso la linea di contorno, con una modalità disegnativa che si ritrova anche nella tela per cui il foglio è preparatorio. Anche l'uso di un asciutto e rapido tratteggio per definire i chiaroscuri – che si vede in particolare nello studio del panneggio della veste, ma anche nelle ombre sotto il mento, il braccio e il seno della figura – richiama a mio giudizio gli esordi di Paolo disegnatore a penna, e sembra suggerire analoghe riflessioni.

Rearick riteneva il foglio in esame come il primo esemplare noto di disegno veronesiano a matita perché non credeva alla data 1548 per il *Cristo tra i dottori* e i suoi studi preparatori – uno dei quali è eseguito con questa tecnica. Tuttavia non mi pare che le considerazioni avanzate su di esso escludano la possibilità di collocarlo dopo i disegni per il *Cristo* del Prado, per cui ho proposto di accogliere la datazione alla fine degli anni quaranta. Pur nella differenza con queste prime prove – che può ben dipendere dai cinque anni trascorsi da esse – si possono vedere infatti tra i fogli alcune similitudini, come l'enfasi lineare sul contorno e l'uso della matita come una penna – che si ritrova nello studio per uno dei dottori (cat. 2) – o l'utilizzo insistito del tratteggio per definire i volumi e le ombre, che ricorda alcuni schizzi a penna giovanili, come appunto quello del Getty Museum preparatorio per la tela del Prado.

17.

PAOLO VERONESE

Studio per una figura maschile

1555

matita nera e gessetto bianco su carta azzurra sbiadita
244 x 407 mm

Brema, Kunsthalle, inv. 60/515

PROVENIENZA: collezione Blome.

BIBLIOGRAFIA: Rearick 1992, pp. 143-145.

Il disegno è pubblicato nel 1992 da Rearick con un riferimento alla *Trasfigurazione* dipinta da Paolo per il duomo di Montagnana nel 1555, che ne farebbe – insieme all’altro foglio per la stessa composizione (cat. 18) uno dei primi studi a matita del *corpus* veronesiano: nel foglio si riconoscerebbe infatti uno studio preliminare per il più distante dei tre apostoli raffigurati nella porzione inferiore della pala. Un riflesso del motivo studiato nel disegno si riconoscerebbe anche nella tela con *La Giustizia che spezza i ceppi* per il soffitto delle Udienze in Palazzo Ducale, che Rearick attribuisce a Zelotti e che riprenderebbe a sua volta il veronesiano *San Luca* della sacrestia di San Sebastiano. Per quanto riguarda lo stile del foglio, lo studioso evidenzia – nell’aspetto «somewhat rubbed, faint, and uncertain in touch» – una fragilità nell’uso della tecnica a matita evidente nella grafia «perhaps overly diaphanous», che è in parte compensata qualitativamente dalla maturità con cui l’artista padroneggia l’anatomia della figura, che ricorderebbe quella di Tintoretto: questo scarto denuncerebbe una mancanza di esperienza con questa tecnica, che sarebbe stata adottata da Paolo solo a partire dal momento del suo trasferimento a Venezia avvenuto alla metà del sesto decennio.

*

Nel foglio è studiata la parte superiore di una figura maschile reclinata su un fianco e vista di schiena, le cui gambe, interrotte all’altezza delle ginocchia, sono nascoste da un abbozzo del pannello della veste. Il legame con la *Trasfigurazione* di Montagnana proposto da Rearick – che pure non si può escludere del tutto – non mi sembra così stringente: la posa della figura appare infatti piuttosto generica, e non corrisponde che vagamente all’apostolo al centro della fascia inferiore della composizione, a cui lo studioso riferiva lo studio in esame. Lo stile del disegno sembrerebbe peraltro diverso rispetto a quello del foglio del British Museum

associabile con più sicurezza alla pala (cat. 18): se quest'ultimo appare più deciso nel tratto così come nella costruzione dell'anatomia e del panneggio, nel foglio in esame la grafia appare più incerta, conferendo all'insieme un aspetto più corsivo e indefinito; anche la descrizione anatomica della figura appare meno sicura, per via delle proporzioni più esili – si veda il confronto tra le due braccia – e del chiaroscuro appena accennato. Sulla base di simili considerazioni non parrebbe inverosimile immaginare, per questo foglio, una destinazione diversa dalla *Trasfigurazione* – forse più antica, ancora riferibile alla prima giovinezza del pittore: una simile ipotesi sembrerebbe suggerita dai tratti acerbi dello stile, accomunabili a quelli dello studio a matita per il *Cristo tra i dottori* – peraltro già accostato stilisticamente al foglio di Brema da Cocks – in cui si può osservare un'analoga delicatezza del tratto e un modo simile, seppure un poco più deciso, di focalizzare lo studio sulla posa e sul panneggio, lasciando appena abbozzata la testa. Tuttavia, tenendo conto della difficoltà che si incontra nel giudicare stilisticamente questo tipo di disegni, e della mancanza di un riferimento pittorico alternativo per questo foglio, mi pare che il problema della sua destinazione, così come quello della sua cronologia, vadano prudentemente lasciati aperti.

18.

PAOLO VERONESE

Studio per una figura maschile

1555

matita nera e gessetto bianco su carta azzurra
175 x 265 mm

Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1994,1105.7

PROVENIENZA: Venezia, Zaccaria Sagredo (1653-1729); Londra, Sotheby's, 25 giugno 1970, lotto 4.

BIBLIOGRAFIA: Cocke 1984, p. 312, n. 139; Rearick 1992, pp. 143-145.

Il disegno è compreso tra i fogli attribuiti a Paolo nel *catalogue raisonné* di Richard Cocke del 1984: lo studioso ne accomuna lo stile – in particolare nel panneggio della manica e nel « firm contour with which the arm is drawn» – a quello dello studio per una delle figure del *Cristo tra i dottori* (cat. 2), da lui ritenuto una delle prime prove grafiche di Paolo sulla base della data MDXLVIII iscritta sul telero per cui è preparatorio. Questa somiglianza supporterebbe una datazione precoce per il foglio in esame, suggerita dal collegamento della figura qui studiata con uno degli apostoli della *Trasfigurazione* di Montagnana, di cui esso studierebbe un dettaglio preso dal vivo.

Nel 1992 il foglio è messo in rapporto da Roger Rearick con la medesima figura dell'apostolo al centro della porzione inferiore della pala di Montagnana, analogamente al foglio della Kunsthalle di Brema (cat. 17), di cui il disegno in esame rappresenterebbe una fase di studio più avanzata. L'attenzione di Paolo sarebbe qui rivolta soprattutto sugli effetti chiaroscurali, in particolare sul contrasto tra la nitida luce che definisce il braccio e il tono più smorzato sul volto e sul torso della figura; l'aspetto delicato ma dettagliato del disegno, ancora «diffident in touch», denuncerebbe un approccio ancora acerbo con la tecnica a matita, di cui questo disegno rappresenterebbe una delle prime prove compiute da Paolo sulla scia dell'esempio veneziano, seguito a partire dal suo trasferimento in laguna alla metà del sesto decennio: se nel foglio della Kunsthalle di Brema il modello era quello di Tintoretto, qui Rearick identifica piuttosto un'influenza tizianesca.

*

Mi pare da accogliere il collegamento proposto dalla critica tra la figura studiata in questo foglio e quella dell'apostolo centrale raffigurato nella porzione inferiore della pala con la

Trasfigurazione di Cristo dipinta da Paolo per la chiesa di Montagnana su commissione di Francesco Pisani; essa si data al 1555-56 sulla base di un contratto stipulato nel giugno del 1555, in cui il pittore si impegnava a terminare il dipinto entro il Natale dell'anno successivo. Rispetto al foglio in questione, nella tela sono apportate alcune modifiche alla figura, come l'abbassamento del braccio e la posizione della testa rovesciata maggiormente all'indietro.

Più problematico appare il rapporto del disegno in esame con il foglio della Kunsthalle di Brema pubblicato da Rearick come preparatorio per la stessa tela; le somiglianze stilistiche rilevate dallo studioso – come l'anatomia del braccio e la linea dell'orecchio – non mi paiono così stringenti, e lo stile dei due disegni appare in alcuni punti piuttosto diverso. Questa differenza si vede, ad esempio, nella muscolatura del braccio, che appare qui molto più possente, ed è analizzata ed enfatizzata attraverso il tratteggio a matita nera e le lumeggiature bianche, solo accennate nel disegno di Brema; anche lo studio del pannello, che qui è indagato analiticamente e plasticamente nel dettaglio della manica, presenta notevoli differenze rispetto all'altro foglio, in cui esso è appena abbozzato in tutta la figura. Inoltre, mentre il rapporto del foglio di Brema con la *Trasfigurazione* non può essere stabilito con certezza, nel caso di questo disegno il legame con la tela mi pare più pertinente: la figura studiata nel foglio è ripresa quasi identica dal pittore, riaggiustandola solo di poco nella redazione finale; anche la datazione al 1555 che dipende da questo collegamento sembra accordarsi, meglio che per l'altro foglio, con le considerazioni stilistiche avanzate per il disegno in esame.

19.

PAOLO VERONESE

Studi di figure

1555-1556

matita nera e gessetto bianco su carta azzurra

304 x 184 mm

ISCRIZIONI: sulla montatura con grafia seicentesca o settecentesca: *P. n. o 49*

Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 38930

PROVENIENZA: Venezia, Zaccaria Sagredo (1653-1729); Lione, collezione De Boissieu; acquistato dal museo nel 1982.

BIBLIOGRAFIA: Bacou 1983, pp. 256-257; Cocke 1984, n. 149, pp. 323; Rearick 1992, p. 147; Rearick in *Le siècle*, p. 588; Dalla Costa 2012, p. 93-94.

Il disegno, entrato a far parte delle collezioni del Louvre nel 1982, è stato messo in relazione da Roseline Bacou con due figure della *Cena in casa di Simone* dipinta per il refettorio del convento dei Santi Nazaro e Celso a Verona, oggi alla Pinacoteca Sabauda di Torino; nella fisionomia della figura femminile e nel modo di usare la matita, la studiosa individua un debito con Sebastiano del Piombo.

Richard Cocke accoglie il collegamento del foglio con la *Cena*; tuttavia, pur inserendolo tra i disegni attribuiti a Paolo nel suo *catalogue raisonné*, nota come il confronto con altri studi a matita «reveals a decorative treatment of the white heightening not usual in Veronese's drawings».

Il legame con la *Cena* della Sabauda è ribadito anche da Roger Rearick che, nel rileggere gli esordi del pittore nell'uso della tecnica a matita, da lui collocati nel momento del trasferimento a Venezia sotto l'egida della grafica tizianesca, individua nel foglio un riflesso delle più vigorose prove del Vecellio, pur notando l'insicurezza di Paolo nello sperimentare questa nuova tecnica – evidente in particolare nella delicata resa della figura femminile, «tentative and vaporous to the point of intelligibility»; un'insicurezza che sembra attenuarsi man mano che procede nella porzione inferiore del foglio.

In un suo articolo del 2012, Thomas Dalla Costa ha proposto di cambiare l'attribuzione veronesiana del foglio con una a Benedetto, basata sul confronto con un foglio di studi a lui attribuito, conservato al Museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam e preparatorio per *l'Incoronazione della Vergine* per la Chiesa di Ognissanti a Venezia. I due disegni presenterebbero molte somiglianze nella resa di alcuni dettagli dei volti, nella «meccanicità» delle lueggiate – evidente nella resa dei panneggi – oltre che nell'incerta definizione delle anatomiche: queste

caratteristiche scongiurerebbero di ascriverli a Paolo, il cui stile è esemplificato nell'articolo dallo studio per la figura di spalle sul primo piano del *Cristo tra i dottori* (cat. 2).

*

Nel disegno sono studiate due delle figure che si affacciano al balcone in alto nella parte centrale della *Cena in casa di Simone*, quella della donna sulla sinistra che si porta una mano al petto e quella dell'uomo con il turbante accanto a lei sulla destra che si sporge dalla balaustra; entrambe le figure appaiono sostanzialmente identiche nella redazione finale del dipinto, fatta eccezione per la maggior inclinazione del busto del personaggio maschile, che si allunga in avanti per meglio indicare la scena sottostante. Per la figura femminile, studiata nella parte superiore del foglio, Paolo si concentra soprattutto sul volto e sulla posa e, solo secondariamente, sull'abito – di cui analizza in maniera più dettagliata soltanto la manica, lo studio del personaggio maschile è limitato quasi esclusivamente all'analisi del pannello dell'abito, delineato con la matita nera con poche lueggiate bianche, che invece abbondano nel disegno soprastante.

Sappiamo dai documenti che il dipinto fu commissionato a Paolo tra il 1555 e l'inizio del 1556, e che il pittore vi lavorò, con diverse interruzioni, negli anni seguenti; si può supporre che questo disegno risalga a una fase intermedia dei lavori, considerata la corrispondenza quasi puntuale delle figure qui studiate con quelle definitive della tela. Anche stilisticamente, se la maggior sicurezza del tratto visibile nel pannello pare suggerire un'evoluzione rispetto ai primi studi noti, una certa debolezza della grafia con cui è tracciata la figura femminile – che ha fatto recentemente dubitare dell'autografia del foglio – sembrerebbe accomunarlo ancora alle prove grafiche più antiche, come quelle riferite alla pala di Montagnana o quella per la figura di spalle del *Cristo tra i dottori*.

20.

PAOLO VERONESE

Studi di figure

1555-1556

matita nera e gessetto bianco su carta marrone chiaro

165 x 180 mm

ISCRIZIONI: sul verso a penna con grafia seicentesca o settecentesca: *P. n. o 59*

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 39034

PROVENIENZA: Venezia, Zaccaria Sagredo (1653-1729); Lione, collezione Boissieu.

BIBLIOGRAFIA: Bacou 1984, p. 124; Cocke 1984, n. 153, pp. 327; Rearick 1992, p. 147; Rearick in *Le siècle* 1993, pp. 288-289, n. 241.

Il foglio è acquistato dal Louvre nel 1983 insieme a un gruppo di disegni che condividono una provenienza dalla collezione Sagredo, in cui esso portava una attribuzione tradizionale a Veronese, mantenuta da Roseline Bacou al momento del suo ingresso nelle collezioni del museo.

Quest'attribuzione è confermata da Richard Cocke che, senza associare il foglio ad alcuna composizione pittorica precisa, lo avvicina – per via della carta preparata in marrone invece che in azzurro – a uno studio, già in collezione Berman ad Allentown in Pennsylvania, preparatorio per il *Miracolo di San Barnaba* oggi a Rouen e datato dallo studioso al 1569 circa. Per quanto riguarda la grafia del foglio, essa è invece paragonata a quella del disegno preparatorio per uno degli apostoli della *Trasfigurazione* di Montagnana del 1555-1556 (cat. 18).

Il primo ad accorgersi di un possibile legame con un dipinto noto di Paolo è Roger Rearick, che in un articolo del 1992 sui disegni a matita di Paolo collega il foglio alla *Cena in casa di Simone* della Pinacoteca Sabauda di Torino: nel disegno sarebbe studiata, in particolare, la testa di Simone e, di fianco, il dettaglio del panneggio della manica. La grafia più morbida visibile nel foglio rivelerebbe il progredire di un influsso tizianesco, che secondo lo studioso è cruciale nell'avvicinamento di Paolo alla tecnica a matita, e che aveva già individuato in due fogli, a suo giudizio di poco precedenti questa prova e da lui collegati alla pala di Montagnana (cat. 17-18).

Il foglio è esposto l'anno seguente alla mostra *Le siècle di Titien*; nella scheda, Rearick ribadisce la lettura già proposta, vedendo in questo disegno, e nell'altro preparatorio per la stessa tela (cat. 19) un'evoluzione rispetto agli studi per la pala di Montagnana, evidente nella

maggior sicurezza e libertà del tratto che emerge nei fogli per la *Cena* della Sabauda, così come nel trattamento più naturale della luce.

*

Nel disegno si vedono sono studiati due dettagli della figura di Simone, che compare a sinistra della Maddalena della grande tela con la *Cena in casa di Simone*, dipinta da Paolo per il refettorio dei monaci di SS. Nazaro e Celso a Verona, e oggi alla Pinacoteca Sabauda di Torino; nel primo di questi studi, sulla destra del foglio, è analizzata la testa di profilo del personaggio, con una particolare attenzione per il copricapo, mentre nella porzione sinistra del disegno è analizzato il panneggio della manica del suo abito. Come l'altro studio per questa composizione, anche questo è caratterizzato da una grafia un po' spigolosa, qui mitigata dal tratto più morbido della matita, che secondo Rearick dipendeva dalla qualità più ruvida della carta; anche il complesso studio della manica, definito con tratti spezzati e decisi, richiama – seppur in maniera più energica – quello che si vede nella porzione inferiore del foglio del Louvre e, più in generale, gli studi di panneggio dei primi fogli a matita di Paolo (cat. 2 e 18). Tuttavia qui appare evidente, come del resto notato da Rearick, una maggior sicurezza nel tratto che accomuna questo foglio a prove più mature e «veneziane» di Paolo e che dovrebbe suggerire per esso una data un poco più avanzata rispetto ai disegni sopra menzionati; un'ipotesi che troverebbe conferma nella datazione del dipinto, avviato da Paolo a cavallo tra il 1555 e il 1556, e probabilmente concluso qualche anno dopo per via dei molti impegni che in quegli anni lo trattenevano a Venezia nel cantiere di San Sebastiano.

21.

PAOLO VERONESE

Studi per l'Incoronazione di Ester e il Trionfo di Mordecai (recto)

Studi architettonici (verso)

1556

penna e inchiostro bruno

149x174 mm

ISCRIZIONI: sul recto a penna con grafia sei-settecentesca, in basso al centro: *Sc. di Paolo*; sul verso a penna: *a S. Bastiano nel soffitto 113*

Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 38926

PROVENIENZA: Venezia, Zaccaria Sagredo (1653-1729); acquisito dal Louvre nel 1982.

BIBLIOGRAFIA: Bacou 1983, pp. 255-256; Cocke 1984, n. 5, pp. 47-50; Bacou 1984, n. 14, p. 16; Rearick 1988a, p. 51, n. 3; Viatte 2007; Terribile in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 78-79, n. 1.20.

22.

Studi per il Trionfo di Mordecai (recto)

Studi architettonici (verso)

1556

penna e inchiostro bruno

126x113 mm

ISCRIZIONI: sul recto a penna con grafia dell'artista: *Anncon*; sul verso a penna con grafia più tarda: *studi di Paolo*.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 26357

PROVENIENZA: Genova, collezione Durazzo.

BIBLIOGRAFIA: Oehler 1953, p. 34; Cocke 1972, pp. 322-325; Rearick 1976a, p. 160; Pignatti 1976, I, p. 113; Bacou 1983, p. 256; Cocke 1984, n. 6, pp. 47-50; Rearick 1988a, pp. 51-52, n. 4; Viatte 2007; Terribile in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 76-77, n. 1.19.

Il disegno di Berlino, menzionato da Lisa Oehler nel 1953, è messo in rapporto ai soffitti di San Sebastiano da Richard Cocke, che per primo vi ha riconosciuto, sul recto, studi preparatori per alcune figure della tela centrale con il *Trionfo di Mordecai*; lo studioso ha analizzato anche gli studi architettonici sul verso, che non ha ritenuto possibile connettere con alcuna composizione nota, fatta eccezione per quello che occupa la fascia più bassa del foglio, che sarebbe alla base dell'affresco con *San Sebastiano di fronte a Diocleziano* dipinto da Paolo nel coro dei monaci della chiesa veneziana poco dopo l'impresa dei soffitti.

Un foglio simile a quello di Berlino, con studi preparatori legati alla medesima commissione, è apparso sul mercato nel 1982, quando è stato acquisito dal Louvre insieme a un nucleo di disegni – dieci in totale – che nel Settecento erano stati parte della nota collezione veneziana dei Sagredo. Il foglio è stato discusso in quest’occasione da Roseline Bacou, che ha individuato nell’angolo in basso a destra uno studio preparatorio per la composizione dell’*Incoronazione di Ester*, mentre nelle quattro figure sulla sinistra la studiosa ha riconosciuto gli schizzi per i due palafrenieri sulla destra della tela con il *Trionfo di Mordecai*.

Nella monografia del 1984, Richard Cocke ha ribadito il collegamento dei disegni all’impresa dei soffitti di San Sebastiano; dal punto di vista stilistico, lo studioso ha evidenziato come il «confident foreshortening» che si vede in questi due fogli rappresenti un’evoluzione rispetto a uno studio – ugualmente concepito per la decorazione di un soffitto – come quello per la *Fama* della Soranza (cat. 5) di cui rimarrebbe tuttavia un’eco nella «tightness in the handling of the pen» ancora visibile nei fogli in esame, tipica dello stile più acerbo del pittore. Cocke si è soffermato poi sulla rielaborazione veronesiana di un motivo, quello della figura sul cavallo impennato, che era divenuto popolare a partire dalla metà del secolo precedente: la combinazione del «rearing and striding horse» nel foglio di Berlino rimanderebbe agli affreschi della porzione superiore della facciata della casa di Niccolò Giolfino a Verona. Questi affreschi portano un’attribuzione tradizionale ad Andrea Mantegna, un pittore da cui Paolo avrebbe ripreso anche i toni squillanti della tavolozza del dipinto; del motivo «mantegnesco» del cavallo impennato si troverebbero altri riflessi nell’opera veronesiana, in particolare nel monocromo con *Marco Curzio* in palazzo Trevisan e nella *Conversione di san Paolo* dell’Ermitage. Nella fascia inferiore degli schizzi architettonici sul verso del foglio di Berlino, Cocke ha individuato un primo pensiero per lo sfondo del *San Sebastiano di fronte a Diocleziano*, affrescato da Paolo nel coro dei monaci della chiesa.

I due disegni sono stati esposti alla mostra veronesiana tenutasi alla Fondazione Cini nel 1988: nel catalogo, Roger Rearick ha precisato la lettura degli studi preparatori in rapporto ai dipinti e ha tentato, attraverso di essi, una ricostruzione del metodo di lavoro del pittore, provando a mettere in sequenza i pensieri annotati sui fogli. Lo studioso ha proposto di individuare, negli schizzi appena abbozzati e tagliati della parte superiore del disegno del Louvre, un primo pensiero per la composizione dell’*Incoronazione di Ester*, che sarebbe stata originariamente concepita da Paolo rovesciata rispetto alla redazione finale, seguendo uno schema in diagonale da destra a sinistra e dal basso all’alto – come si intuirebbe dalle gambe di una figura rivolta verso destra, la cui parte superiore è stata tagliata, ma che dovrebbe corrispondere al personaggio in armatura che si trova sul lato opposto della composizione

finale. Rearick passa poi ad analizzare lo studio per questa composizione nell'angolo in basso a destra, spiegando la scelta di ridurne, nella tela, l'enfasi prospettica come un tentativo da parte del pittore di smorzare la «virtuosistica impaginazione» del vicino *Trionfo di Mordecai*. Ma sarebbero il plasticismo e la tensione dinamica della figura del palafreniere, più volte studiata sulla sinistra, a evidenziare maggiormente, secondo lo studioso, il più alto grado di maturità raggiunto dal pittore in questa fase della sua attività: un vigore che ancora non si vedeva in studi giovanili quali il foglio di Chatsworth per la pala Bevilacqua Lazise (cat. 4), o il successivo disegno di Amburgo per la Soranza. Gli studi architettonici sul verso del foglio di Berlino sono stati letti da Rearick come impressioni in presa diretta annotate dal pittore in occasioni di una visita a Palazzo Ducale, in cui avrebbe copiato alcuni dettagli dell'affresco di Pisanello per la sala del Maggior Consiglio – andato distrutto nel 1577 e noto oggi attraverso un disegno del Louvre – che sarebbero riecheggiati nelle architetture qui abbozzate. Un riflesso di questi studi si vedrebbe nello sfondo della *Cena in casa di Simone* della Sabauda, una commissione quasi contemporanea ai soffitti di San Sebastiano.

Nel 2006, in occasione del restauro del disegno del Louvre, sono emersi sul verso del foglio, prima coperto da una montatura settecentesca, una serie di studi di architetture analoghi a quelli che si vedono sul verso del disegno di Berlino, stabilendo un'ulteriore connessione tra le due prove grafiche. Questi studi architettonici sono stati analizzati da Françoise Viatte, che ne ha messo in luce le similitudini – sia stilistiche che iconografiche – con quelli del foglio tedesco, che presenta la stessa impostazione degli schizzi organizzati in fasce orizzontali a loro volta suddivise in riquadri, e in cui si ritrovano motivi analoghi a quelli raffigurati sul verso del disegno del Louvre, per cui la studiosa individua una possibile fonte negli scritti di Sebastiano Serlio.

I due disegni sono nuovamente esposti, appaiati, alla mostra di Verona del 2014, in cui viene ribadita, senza novità significative, l'interpretazione proposta dalla critica precedente.

*

I due fogli documentano i lavori per la decorazione del soffitto della chiesa di San Sebastiano, a cui Paolo lavora nel corso del 1556; essi si riferiscono in particolare a due delle tre tele principali del soffitto, il riquadro centrale con l'*Incoronazione di Ester* e l'ovale con il *Trionfo di Mordecai*.

Il foglio del Louvre, che sembra precedere quello di Berlino, è ritagliato sui quattro lati, come emerge in maniera visibile dal margine superiore, in cui si intravede la porzione di uno studio di figura e di uno schizzo architettonico. Verso il margine sinistro del foglio Paolo ha studiato tre varianti della posa del palafreniere che conduce il cavallo bianco sulla destra della

tela; accanto alla variante che si vede in alto, ha riproposto una quarta versione della figura – la più simile alla redazione pittorica definitiva – a cui ha affiancato sulla sinistra un rapido schizzo, appena abbozzato, per l'altro palafreniere che regge le redini del cavallo da sotto la testa dell'animale. Una più ampia porzione del foglio – che occupa quasi tutta la parte destra a partire dall'angolo in basso e che è delimitata da una sottile linea a penna – è occupata da uno studio per la composizione dell'*Incoronazione di Ester*, già molto vicino alla redazione finale della tela e in cui compaiono quasi tutte le figure del dipinto, viste però da una prospettiva più ribassata: fa eccezione il cane sul primo piano, spostato a destra per sostituire la figura del nano che si vede nel disegno.

Negli studi di Berlino, che sembrano riferirsi a una fase di poco successiva della genesi dei dipinti, Paolo approfondisce, con tratto apparentemente più vigoroso, alcune idee suggerite nel disegno del Louvre: nella parte inferiore del foglio, leggermente spostati sulla destra, sono studiati i due palafrenieri e la figura di Mordecai a cavallo, sopra il quale si riconosce – appena abbozzato – un dettaglio del tempio sullo sfondo, che nella tela sarà spostato sul lato sinistro. Nell'angolo in basso a destra si vede una figura rivolta verso il gruppo, forse da identificare con un primo pensiero per Amàn, come sembrerebbe potersi leggere nell'ambigua iscrizione – di mano di Paolo – al di sopra di essa. Nella redazione finale la figura di Amàn trova in realtà posta nella parte destra della composizione, su un grande cavallo impennato che è studiato nell'angolo in basso a destra del foglio; accanto ad esso sono abbozzate la testa e le spalle della figura. Al centro del disegno Paolo riprende invece lo studio del palafreniere di sinistra, già elaborato nel precedente foglio del Louvre.

Sul verso del foglio di Berlino si vedono tre fasce di studi architettonici sovrapposte orizzontalmente, di cui quella inferiore appare tagliata a metà: in quella superiore si vede un edificio circolare a due piani, a destra del quale sono abbozzate una piazza con pavimento a scacchiera e la facciata di un palazzo; nelle due fasce inferiori, divise in segmenti da linee orizzontali, sono studiate architetture diverse, che Rearick suggeriva di identificare come appunti ricavati da un ciclo di pitture murali. Un'analogia ripartizione in fasce orizzontali e poi in riquadri si vede anche sul verso del foglio del Louvre, scoperto più di recente: le architetture nelle due bande centrali sembrano da interpretare come generiche vedute di città ideali, con prospetti di edifici, scorci e varie costruzioni circolari; nella fascia inferiore – ritagliata e quindi di difficile lettura – si possono riconoscere lo scorcio di un interno e l'abbozzo di una statua in una nicchia, mentre della fascia superiore non si vede che una porzione troppo ridotta per tentarne un'interpretazione.

Questi studi – in particolare quelli sul recto dei due fogli – sono stati generalmente considerati dalla critica come le prime prove grafiche eseguite da Paolo con questa tecnica di rapidi schizzi a penna: essi rivelano tuttavia, a mio parere, uno stile già molto definito, simile per certi versi a quello che si vede nei fogli, di poco successivi, per gli affreschi di palazzo Trevisan (cat. 23-26), con cui essi condividono lo scorrere fluido della penna nel fissare con rapidità le pose delle figure e i ripensamenti su di esse; tuttavia, rispetto ai fogli per il palazzo muranese, l'aspetto dei due disegni in esame appare meno «macchiato» per via dell'assenza dell'acquerello – che diventerà caratteristico degli schizzi a penna della maturità – e presenta una grafia un poco più secca e frammentata, come si vede anche negli studi architettonici sul verso dei due fogli. Questa grafia ricorda – pur rappresentandone già un'evoluzione – i tratti più graffiati e spigolosi di due disegni che ho proposto di identificare come esempi precoci di questa tipologia di schizzi a penna (cat. 1 e 3) e che mi pare possano rappresentare un precedente verosimile per le due prove grafiche qui esaminate.

È stato ipotizzato da Françoise Viatte che i due disegni potessero in origine far parte di un unico foglio, poi diviso; il fatto che gli studi frammentari sui margini non coincidano non dovrebbe costituire un problema in questo senso, poiché appare abbastanza chiaramente che i fogli sono stati ulteriormente rifilati. Quest'ipotesi non mi pare da escludere, tanto più che i due disegni potrebbero forse provenire dalla stessa collezione: non è inverosimile infatti supporre che la provenienza Sagredo attestata per il foglio del Louvre possa essere estesa anche a quello di Berlino, poiché sappiamo (REARICK 1995, p. 141, nota 5) che un nucleo imprecisato di disegni della collezione Sagredo erano stati venduti nel Settecento al genovese Jacopo Durazzo, dalla cui raccolta proviene questo foglio.

23.

PAOLO VERONESE

Studi per Eros e Anteros, Cibele, Venere e Cupido

1557

penna, inchiostro marrone e acquerello marrone su carta avorio
120 x 110 mm

ISCRIZIONI: sul recto: 25; sul verso, con grafia più tarda (Sir Joshua Reynolds?): *The pictures for which this is a sketch painted on the outside of the Pala[zzo] Trevisano at Venice Cibele between two lions Two loves striving for a palm b[ranch] and two others extinguishing a torb by pouring water on it*

già Londra, Christie's, 19 marzo 1975

PROVENIENZA: Londra, Sir Joshua Reynolds (1723-1792); François Fleming; Parigi, Petit, 26 luglio 1919, lotto 90; P.M. Turner; Londra, Christie's, 19 marzo 1975, lotto 28.

BIBLIOGRAFIA: Borenius 1921, p. 59, n. 6; Hadeln 1926, p. 27; Tietze-Conrat 1940, p. 37; Tietze, Tietze-Conrat 1944, p. 347, n. 2110; Cocke 1974, p. 31; Cocke 1984, pp. 52-53, n. 8; Rearick 1988a, p. 54.

Il disegno faceva parte, come i due successivi (cat. 24 e 25), della collezione di Sir Joshua Reynolds, che li aveva correttamente identificati come preparatori per gli affreschi di palazzo Trevisan; nell'iscrizione, la cui grafia è con ogni probabilità da identificare con quella di Reynolds stesso, gli studi sono erroneamente riferiti agli affreschi perduti della facciata e non – com'è in realtà – a quelli della saletta dell'Olimpo, molto ammalorati ma ancora *in loco*. L'identificazione del foglio come preparatorio per il palazzo muranese è ribadita nel 1921 da Tancred Borenius – a cui gli affreschi sono noti attraverso le incisioni di Anton Maria Zanetti e le quattro copie del Christ Church di Oxford – e dai Tietze, che notano la corrispondenza iconografica con una delle illustrazioni de *Le immagini degli Dei* di Vincenzo Cartari, pubblicato nel 1556.

Il collegamento con la decorazione di palazzo Trevisan è precisato da Richard Cocke, che identifica correttamente gli studi come preparatori per la saletta affrescata da Veronese al piano nobile dell'edificio – in particolare per l'absidiola con *Eros e Anteros che si contendono una palma* e per l'ottagono della volta con *Cibele e i leoni* – e per il salone al piano terra per la figura di *Venere*. Lo studioso considera anche come le caratteristiche di questo e degli altri disegni per la stessa impresa (cat. 24-26), «with their boldness of wash and with the fluent outlines conjured out of *pentimenti*», li apparentino già allo stile grafico più maturo di Paolo che emerge nei fogli a penna degli anni sessanta.

I collegamenti proposti da Cocke sono ribaditi anche da Roger Rearick, il quale ipotizza che il disegno, evidentemente tagliato, fosse in origine parte di un unico foglio insieme al cat. 26.

*

Come unanimemente sostenuto dalla critica, il disegno in esame è preparatorio per alcuni affreschi della cosiddetta saletta dell'Olimpo, situata al piano nobile di palazzo Trevisan: in particolare, nell'angolo in basso a sinistra è studiato il gruppo di *Eros e Anteros* affrescato in una delle absidiole, mentre alla sua destra è uno schizzo preparatorio per la figura di *Cibele*, protagonista di uno degli ottagoni dei lati lunghi. Più in alto nel foglio si vede lo studio per uno dei *Putti che versano acqua da un vaso*, riferibile all'altra absidiola del medesimo ambiente; di questo affresco esiste anche una copia grafica di buona qualità, conservata al Castello Sforzesco di Milano (inv. 6960/B 2678) nell'ambito di un nucleo di fogli in cui sono copiati diversi dettagli dalle decorazioni a fresco eseguite da Paolo negli anni cinquanta, e che ho analizzato nel capitolo 4. A sinistra di quest'ultimo studio si vede una figura appena abbozzata e di difficile identificazione, mentre alla sua destra, girando il foglio di novanta gradi, Paolo ha schizzato un primo pensiero per una *Venere che punisce Cupido*, un'invenzione che sarà poi sviluppata nella figura della dea che si vede nell'affresco con gli *Dèi dell'Olimpo* dipinto per i soffitti della sala al piano terreno del palazzo, oggi al Louvre (inv. RF 2183).

La freschezza e la rapidità della fluida grafia di questo schizzo rappresentano un'evoluzione rispetto ai fogli della stessa tipologia in cui Paolo, appena un anno prima, aveva studiato la genesi delle tele per i soffitti di San Sebastiano: in confronto ad essi il tratto appare qui più sintetico, com'è evidente nella maniera quasi impressionistica di fissare le pose delle figure; mentre l'uso della penna è arricchito in molti punti dall'acquerello, steso a macchie per definire sommariamente i chiaroscuri secondo una modalità che diventerà poi tipica della produzione grafica più matura di Paolo.

24.

PAOLO VERONESE

Studi per Bacco e Apollo

1557

penna, inchiostro marrone e acquerello marrone su carta avorio

174 x 154 mm

ISCRIZIONI: a penna con grafia del pittore: *zustare*; con una diversa grafia, probabilmente più tarda: 88

New York, The Pierpont Morgan Library, inv. 1.90

PROVENIENZA: Londra, Sir Joshua Reynolds (1723-1792); acquistato da John Pierpont Morgan (1837-1913) nel 1909.

BIBLIOGRAFIA: Borenius 1921, p. 59, n. 9; Hadeln 1926, p. 27; Tietze-Tietze-Conrat 1944, p. 348, n. 2122; Cocke 1974, p. 31; Cocke 1984, pp. 56-57, n. 10; Crosato 1986, p. 252; Rearick 1988a, pp. 54-55, n. 18; Marciari 2012, pp. 198-199.

Il foglio porta un'attribuzione tradizionale a Paolo Veronese, che risale probabilmente al suo passaggio nella collezione di Sir Joshua Reynolds; esso è reso noto nel 1921 da Tancred Borenius, che lo descrive genericamente come foglio di studi per varie figure allegoriche; ad accorgersi della connessione con gli affreschi di palazzo Trevisan sono i Tietze, che per primi ipotizzano il collegamento con uno dei soffitti decorati da Paolo.

Nel 1984 Richard Cocke precisa questo riferimento, associando le due figure sedute studiate nel disegno al gruppo di *Bacco e Apollo* affrescato al centro di uno dei lati lunghi della volta della saletta dell'Olimpo, al piano nobile del palazzo; sul fronte stilistico Cocke individua in questi studi un'eco degli *Ignudi* michelangioteschi del soffitto sistino, che sarebbero un riflesso del viaggio a Roma compiuto da Paolo insieme a Girolamo Grimani, che lo studioso datava al 1555.

Nel catalogo della mostra di Washington del 1988, a cui il disegno è esposto, Roger Rearick conferma il legame con gli affreschi di palazzo Trevisan, indagando la genesi delle varie figure e individuando, nel *Bacco* visto da dietro, l'adattamento di uno dei nudi femminili dipinti da Raffaello nella *Loggia di Psiche* alla Farnesina. Riguardo allo stile, Rearick evidenzia un'evoluzione rispetto agli studi dell'anno precedente per i soffitti di San Sebastiano (cat. 21 e 22), in confronto ai quali qui emerge una rapidità e un impeto con cui la mano del pittore scorre sul foglio, «gathering and abandoning ideas as fast as his hand can move and shifting from a crudelty abrupt suggestion of pose to a sinuously graceful elegance».

Il disegno è stato recentemente esposto alla mostra veronesiana di Sarasota del 2012, nel cui catalogo John Marciari ha evidenziato alcuni tratti che lo accomunerebbero alla produzione degli esordi di Paolo, come le «slightly doll-like qualities» del grande studio di figura femminile sul lato destro del foglio, simile a quelle di molte prove giovanili del pittore, e le «almost crude shorthand indications of facial features and fingers found in many drawings»; queste caratteristiche si combinano tuttavia, negli studi dispiegati sulla porzione sinistra del disegno, con uno stile più maturo, evidente in «the artist's easy mastery of complicated anatomical poses and his almost magical ability to create volume and mass in these quick doodles through the use of transparent washes that define the forms».

*

Il disegno fa parte, insieme al precedente e al successivo (cat. 23 e 25) di un nucleo di fogli un tempo appartenuti a Sir Joshua Reynolds, che ne aveva correttamente individuato la paternità veronesiana collegandone almeno uno, quello più piccolo con gli studi di putti, agli affreschi di palazzo Trevisan. Dei tre fogli, quello qui preso in esame è il più grande e per certi versi il più complesso. Nell'angolo in basso a sinistra Paolo ha cominciato a studiare il gruppo con *Bacco e Apollo* per la volta della saletta dell'Olimpo, sviluppando alcuni pensieri per le pose dei due personaggi lungo una diagonale che sale verso destra; la soluzione più vicina a quella definitiva si vede nelle due figure al centro del foglio, accanto alle quali, in alto a sinistra, è ristudiata una versione più chiara del Bacco. Ai lati del gruppo centrale si vedono due dettagli della lira di Apollo, in cui il pittore prova a definire meglio la decorazione che ne adorna la versione finale. Nel resto del foglio è studiata, in proporzioni molto superiori, una grande figura femminile seduta che regge un oggetto non meglio precisabile; spostandosi a sinistra, Paolo ne analizza una seconda volta la manica drappeggiata, mentre il panneggio sulle gambe è forse ristudiato nello schizzo al di sopra di essa; per questa figura non si trova un riscontro nella volta della saletta, ma essa potrebbe riferirsi, come ipotizzato da Rearick, a qualche porzione perduta degli affreschi del palazzo.

Come nel precedente studio, anche qui si vede Paolo adottare un nuovo stile grafico, che si distacca da quello più uniforme e graffiato dei primi fogli di schizzi a penna – si vedano gli studi per San Sebastiano, ma anche quelli precedenti per la pala Bevilacqua Lazise e per il *Cristo tra i dottori* (cat. 3 e 1): rispetto ad essi, la grafia veronesiana assume qui una connotazione più pittorica e quasi impressionistica, in cui l'uso dell'acquerello si combina alla rapidità dei tratti a penna, tracciati con diversa intensità e con una libertà molto maggiore rispetto agli studi degli anni precedenti.

25.

PAOLO VERONESE

Studi per l'Olimpo (Mercurio, Venere e Cupido, Saturno e altre figure)

1557

penna, inchiostro marrone e acquerello marrone su carta avorio

304 x 200 mm

ISCRIZIONI: sul recto a penna con grafia più tarda, in basso: 74

Regno Unito, collezione privata

PROVENIENZA: Londra, Sir Joshua Reynolds (1723-1792); Paul Oppé.

BIBLIOGRAFIA: Hadeln 1926, p. 31; Osmond 1927, p. 101; Fiocco 1928, p. 209; Pallucchini 1939, p. 213, n. 1; Tietze, Tietze-Conrat 1944, p. 346, n. 2104; Cocke 1974, p. 31; Pignatti 1976, I, p. 114; Rearick 1976 [1980], p. 41, n. 19; Cocke 1984, p. 59, n. 11; Crosato 1986, p. 252; Rearick 1988a, pp. 57-58, n. 20.

Il disegno è pubblicato nel 1926 da von Hadeln come autografo di Veronese, ipotizzandone un collegamento con gli affreschi di villa Barbaro a Maser; i Tietze accolgono l'attribuzione a Paolo, pur con qualche riserva relativa ad alcuni dettagli «that are not to be found in his authentic sketches», come lo scorcio della figura sul margine sinistro, il dettaglio della mano che regge il drappeggio subito sotto, o ancora lo studio per *Venere che punisce Cupido* al centro del foglio, troppo «manierata» rispetto agli standard del pittore; tuttavia considerano la grafia coerente a quella di altre prove veronesiane certe e, notando il carattere scultoreo degli schizzi, ipotizzano il possibile collegamento con la decorazione, menzionata da Ridolfi (1648, I, p. 324), del palazzo di Francesco Erizzo, in cui Paolo avrebbe lasciato, accanto alle sculture di Alessandro Vittoria, una statua di Marte «di sua mano di stucco [...] nella quale osservasi la maniera del suo dipingere».

È Richard Cocke il primo a mettere il foglio in relazione con gli affreschi di palazzo Trevisan, e in particolare con quello raffigurante gli *Dei dell'Olimpo* per il soffitto della sala al piano terreno dell'edificio: nel disegno sarebbero studiate le figure di Mercurio, Venere e Saturno. Lo studioso riconosce inoltre, nella figura studiata lungo il margine inferiore del foglio, una relazione con il *David* affrescato nella porzione superiore di una delle pareti della navata di San Sebastiano, a destra dell'organo. Nello stile del foglio Cocke conferma le qualità scultoree già evidenziate dai Tietze, e rintraccia in alcuni degli studi gli echi di celebri sculture dell'antichità come la *Venus felix* e l'*Apollo* del Belvedere.

Rearick conferma i collegamenti individuati da Cocke ed evidenzia la qualità del disegno, «exceptionally fresh, lucid and flexible in exploring a wide range of alternative figure types»;

anch'egli ribadisce la «sculptor's mentality» individuata dai Tietze nel foglio, ipotizzando addirittura che potesse trattarsi di studi per sculture e non per pitture, basandosi sulla testimonianza del Ridolfi che menzionava un apprendistato di Paolo in questo senso, e la già citata collaborazione con il Vittoria per gli stucchi di palazzo Erizzo. Nelle molte variazioni di pose che si vedono in questo foglio Rearick individua un possibile studio dal vivo di modelli in movimento, oltre che la ripresa di motivi e pose da statue antiche e dalle incisioni di Marcantonio Raimondi su disegni di Raffaello – in particolare la figura di Apollo sarebbe ripresa da una delle finte statue raffigurate nella *Scuola di Atene*.

Secondo lo studioso, le invenzioni studiate in questo disegno non sarebbero che un punto di partenza per gli affreschi di palazzo Trevisan; inoltre alcune di esse sarebbero state riutilizzate da Paolo in opere successive, come gli affreschi di San Sebastiano o i cammei a chairoscuro sulle architetture dipinte di Maser; un'eco di due figure del foglio si vedrebbe anche nelle due *Allegorie* del Los Angeles County Museum of Art, che lo studioso datava verso la fine degli anni cinquanta.

*

Sebbene nessuna delle figure qui studiate sia ripresa puntualmente nella raffigurazione degli *Dei dell'Olimpo* oggi al Louvre – che un tempo decorava il soffitto della sala al piano terreno di palazzo Trevisan – non pare inverosimile rintracciare in esse alcuni primi pensieri per l'affresco. Nella parte in alto a sinistra del foglio si possono riconoscere alcuni studi per la figura di Venere, accanto ai quali è sviluppato il motivo del Cupido seduto o steso in grembo alla madre; lo studio più compiuto del gruppo si trova al centro del foglio ed è il dettaglio più simile alla versione dipinta, in cui la dea appare però voltata verso destra, con Cupido in braccio e non ai suoi piedi. A partire dall'angolo in alto a destra a scendere lungo il margine del foglio si vede una serie di studi di divinità maschili, di cui solo quella all'estrema destra si può con certezza interpretare come un Mercurio, per via del caduceo che regge con la mano sinistra; le tre figure soprastanti sono state interpretate da Rearick come altrettanti studi per Marte, mentre Cocke li riteneva tutti sviluppi per il Mercurio. Al di sotto di questo gruppo si riconosce la figura di Saturno con la falce, studiata in due diverse versioni, mentre è più difficile la lettura della figura che affianca quest'ultima sulla destra: per via del serpente avvolto attorno alle caviglie, Rearick la interpretava come Serapide, una divinità che tuttavia non compare nella versione definitiva dell'affresco. Nella porzione inferiore del foglio sono con ogni probabilità studiate le figure di Giove e Apollo: il panneggio di quest'ultimo è analizzato in dettaglio subito accanto, mentre la lira è ristudiata nell'angolo in basso a destra; nell'angolo opposto compare invece un'altra figura di difficile interpretazione, che Rearick ipotizzava si

potesse identificare con Ercole o con Nettuno, entrambi però assenti dalla porzione di affresco a noi nota.

Entrambe queste figure potrebbero riferirsi anche, come ipotizzato da Cocke, a un'altra commissione eseguita da Paolo e dal fratello Benedetto in un momento molto vicino al cantiere di palazzo Trevisan, e cioè gli affreschi che affiancano l'organo di San Sebastiano, generalmente datati – sulla base di alcuni pagamenti documentati – tra marzo e ottobre del 1558. Il disegno presenta infatti una notevole somiglianza, quasi una coincidenza puntuale, con il profeta *David* raffigurato entro una finta nicchia – il profilo della quale è peraltro accennato nel disegno in basso a sinistra – a destra della macchina lignea dell'organo. Proprio per via di questa coincidenza, Cocke ipotizzava che la cronologia degli affreschi della sala al piano terreno di palazzo Trevisan potesse essere avanzata di un poco rispetto al tradizionale 1557, per allinearli al 1558 dell'organo della chiesa veneziana; una proposta che sembrerebbe trovare riscontro nei recenti ritrovamenti documentari sul palazzo, che hanno fatto ipotizzare una data 1558 per gli affreschi (si veda, a questo proposito, il regesto).

Stilisticamente il disegno appare un po' diverso dagli altri studi preparatori per il palazzo muranese (cat. 23, 24 e 26), rispetto ai quali gli schizzi su questo foglio presentano una grafia meno fluida e più omogenea, senza quei cambiamenti di intensità e spessore del tratto che si vedono in essi, ed è quasi totalmente privo di quegli interventi ad acquerello che definiscono in maniera così peculiare lo stile del gruppo. Anche le fisionomie allungate e le pose più monotone delle figure presentano una certa disomogeneità rispetto agli altri fogli del gruppo, così come non paiono troppo felici le insistenze su certe muscolature a grappolo che si vedono, ad esempio, nello studio per Saturno sulla destra del foglio, e che non compaiono negli altri disegni. Una simile discontinuità, del resto già adombrata nel commento dei Tietze, potrebbe trovare una spiegazione riferendo il disegno a una primissima fase della genesi delle pitture per il palazzo muranese, del resto suggerita anche dalla genericità di molti degli studi contenuti in questo foglio, per nessuno dei quali esiste una corrispondenza puntuale nel dipinto a cui esso è stato riferito.

26.

PAOLO VERONESE

Studi per Giove (recto)

Studi per Giunone (verso)

1557

penna, inchiostro marrone e acquerello marrone su carta avorio

145 x 87 mm

ISCRIZIONI: sul verso: *34B no. 127*

New York, The Pierpont Morgan Library, inv. 90 A

PROVENIENZA: Charles Fairfax Murray (1849-1919); acquistato nel 1909 da John Pierpont Morgan (1837-1913).

BIBLIOGRAFIA: Hadeln 1926, p. 27; Osmond 1927, p. 100; Fiocco 1928, I, p. 209; Tietze, Tietze-Conrat, pp. 348-349, n. 2123; Cocke 1974, p. 31; Cocke 1984, pp. 54-55, n. 9, 9v; Rearick 1988a, pp. 55-56, n. 19.

Il foglio è pubblicato da von Hadeln con un'attribuzione a Veronese, in seguito unanimemente accolta dagli studiosi. I Tietze propongono per il disegno un collegamento con la tela con l'*Olimpo* per il soffitto di palazzo Pisani a Venezia – già allo Staatliche Museum di Berlino e andata distrutta durante la seconda guerra mondiale – dipinta da Veronese intorno alla metà degli anni sessanta. Una possibile connessione, seppure indiretta, con la tela non è del tutto esclusa dalla critica successiva che, pur avendo collegato il foglio con gli affreschi di palazzo Trevisan, non ha escluso che alcuni dettagli del disegno fossero poi ripresi da Paolo nel soffitto dipinto per i Pisani, in particolare – come notato da Cocke e da Rearick – lo studio per *Giove a cavallo dell'aquila* studiato sul recto del foglio in alto, di cui si vede una ripresa quasi puntuale nella tela già a Berlino.

Il primo a individuare il legame del disegno con palazzo Trevisan è Richard Cocke, che individua, nello studio più abbozzato sul margine destro, un primo pensiero per il *Giove* in uno degli ottagoni dei lati lunghi della saletta dell'*Olimpo* al piano nobile dell'edificio; questo collegamento sarebbe confermato anche dagli schizzi sul verso, in cui è studiata la figura di *Giunone* che appare in un altro ottagono della saletta – speculare a quello del *Giove* – in un'identica posizione e analogamente intenta ad accarezzare un pavone con la mano sinistra.

Rearick conferma il legame con gli affreschi del palazzo muranese, individuando nel foglio la testimonianza di un momento «particularly volatile and imaginative» nell'evoluzione grafica di Veronese, in cui il dispiegarsi apparentemente caotico degli schizzi sul foglio è in realtà la

testimonianza del fertile ma lucido processo attraverso cui il pittore mette a punto le soluzioni formali per i suoi dipinti.

*

Sul recto del foglio è studiata, in diverse varianti, la figura di *Giove a cavallo dell'aquila*; dopo averne tracciato una prima versione – con Giove reclinato all'indietro con le braccia aperte – nella porzione superiore del disegno, Paolo ne ha tentato una seconda variazione, raddrizzando la figura del dio, spostandone il braccio sinistro davanti al busto e accentuandone poi la torsione in un terzo studio al di sotto di questo; sul margine destro del foglio – probabilmente ritagliato – sotto la prima versione del Giove si vede uno studio più dettagliato dell'aquila, mentre sul margine sinistro, accanto alla figura centrale, è una quarta versione appena abbozzata della figura del dio, la più vicina alla redazione finale che compare sulla volta della saletta dell'Olimpo in palazzo Trevisan. Secondo Rearick quest'ultima figura sarebbe invece da interpretare come uno studio per il *Nettuno* affrescato sull'altro lato del soffitto, come sembrerebbe suggerire il cavallo marino al di sotto di essa.

Sul verso è invece studiata la figura di Giunone, che appare nell'altro ottagono sul medesimo lato della saletta; il pittore ha probabilmente cominciato analizzandone la posa sulla figura nuda, come si intuisce dalla studio in basso a sinistra, modificato in un successivo schizzo accanto ad esso sulla destra, lasciato interrotto e ripreso, sviluppandolo, nel disegno principale, in cui è aggiunto il panneggio – raggiungendo una versione sostanzialmente definitiva, che è ripresa con poche variazioni nell'affresco.

Lo stile di questo disegno, in particolare quello degli schizzi sul recto, appare identico a quello degli studi già in collezione Turner (cat. 23), tanto da far supporre a Rearick che i due disegni potessero in origine far parte dello stesso foglio: come quest'ultimo infatti il disegno in esame è caratterizzato da un andamento molto fluido della penna, che scorre rapida in una successione di pensieri che si sovrappongono gli uni agli altri con quell'immediatezza che caratterizza lo stile grafico della maturità del pittore; anche l'aspetto 'macchiato' del foglio, che deriva dall'uso quasi impressionistico dell'acquerello per definire i volumi, appare identico in entrambe le prove, anticipando quel carattere pittorico che Paolo svilupperà sempre di più in questa tipologia di studi negli anni successivi.

27.

PAOLO VERONESE

Studio di testa virile (Daniele Barbaro?)

1555-1560

matita nera e gessetto bianco su carta marrone
216x181 mm

Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 12893

PROVENIENZA: Manheim, collezione del principe elettore Carl Theodor von der Pfalz (1724-1799); trasferito a Monaco con la collezione nel 1793/94.

BIBLIOGRAFIA: Hadeln 1926, p. 31; Brizio 1928, p. 5; Fiocco 1928, p. 142; Fiocco 1934, p. 30; Gombosi 1943, p. 116; Tietze, Tietze-Conrat 1944, n. 2118, p. 348; Cocke 1984, p. 361, n. 193; *Paolo Veronese. Disegni* 1988, pp. 54-55, n. 8; Cocke 1988, p. 489; Crosato Larcher 1988, p. 198; Rearick 1992, p. 149; Garton 2008, p. 197, n. 12.

Il disegno è reso noto nel 1926 da von Hadeln che, pur confermandone la tradizionale attribuzione a Veronese, ritiene che esso sia in parte ritoccato; nel 1928 Anna Maria Brizio cambia l'attribuzione a Paolo con una a Moretto, sulla base del confronto con uno studio di testa maschile conservato al Kupferstichkabinett di Berlino (inv. KdZ 5733), tradizionalmente attribuito a Paris Bordone, ma che la studiosa ritiene opera del pittore bresciano.

Nella monografia veronesiana del 1928 Giuseppe Fiocco restituisce il foglio a Veronese, pur confermandone il legame con la scuola bresciana, da cui Paolo sarebbe stato influenzato negli anni della giovinezza; nel 1934 lo studioso identifica il personaggio effigiato con Daniele Barbaro, sulla base della somiglianza con il ritratto dello stesso conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (inv. 2529 B 6).

Nel 1943, Gombosi mette in discussione l'attribuzione a Paolo, proponendone una a Lorenzo Lotto; un'ipotesi che non è accolta dai Tietze, che ritengono stilisticamente verosimile l'autografia veronesiana del foglio, in cui individuano alcuni dettagli tipici della grafia del pittore, come la forma dell'orecchio – che si ritrova molto simile nel cosiddetto autoritratto degli Uffizi e in uno dei personaggi dell'*Adorazione dei magi* di Dresda (inv. 225).

Richard Cocke mette in discussione l'attribuzione a Veronese del disegno, che ipotizza possa essere riferito, più verosimilmente, a un artista più vecchio – forse Paris Bordone, sulla base del parallelo con il disegno di Berlino già menzionato dalla Brizio. Cocke mette in dubbio, per via di alcune differenze fisiognomiche, anche l'identificazione del personaggio ritratto con Daniele Barbaro.

Il disegno è esposto alla mostra del 1988 alla Fondazione Cini, nel cui catalogo Roger Rearick ribadisce l'attribuzione del foglio a Veronese, e l'identificazione del volto con quello del Barbaro: lo studioso non lo ritiene tuttavia preparatorio per il ritratto di Amsterdam, rispetto al quale l'effigiato nel disegno appare più giovane e ripreso da un punto di vista più ribassato. In base a queste considerazioni, Rearick propende per una datazione precoce del foglio, successiva, ma non di molto, al 1550 in cui Daniele prese l'abito sacerdotale con cui vi è raffigurato. Lo studioso menziona un altro ritratto di Daniele Barbaro, un tempo nella raccolta del console Joseph Smith e oggi perduto, in cui il Barbaro era raffigurato con in mano un disegno di Palladio per la villa di Maser; a questo dipinto, probabilmente realizzato durante i lavori per la decorazione della villa, potrebbe riferirsi il foglio di Monaco. Una cronologia precoce del disegno – anche precedente il 1559-1561 di Maser – sembrerebbe essere suggerita anche dal «naturalismo» e dall'«onestà di questo ritratto osservato dal vivo», che richiama alla mente la tradizione realistica dei maestri bresciani, di cui Paolo aveva subito l'influsso dei primi anni della sua formazione: a questo proposito Rearick ricorda, senza accoglierla ma trovandola significativa, la vecchia attribuzione del disegno a Moretto. Pur rilevando l'unicità di questo disegno – uno «studio spontaneo, ovviamente colto dal vivo» – nell'ambito della produzione veronesiana, lo studioso ne accosta la resa pittorica a quella di altri fogli a matita, come lo studio per due figure della *Cena in casa di Simone* della Sabauda (cat. 19) o il foglio in cui è studiata la testa di giovane moro del *Miracolo di San Barnaba* (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 4679).

Nel 1992 Rearick ribadisce l'attribuzione a Veronese e conferma l'idea che il disegno sia uno studio dal vivo del volto di Daniele Barbaro, preparatorio per il ritratto perduto già nella collezione di Joseph Smith; la datazione viene fissata al 1559-1560, e il foglio confrontato con lo *Studio di testa femminile* degli Uffizi (cat. 29), eseguita con la stessa tecnica e preparatoria per uno degli affreschi di Maser, che il foglio di Monaco dovrebbe precedere di poco.

L'autografia veronesiana del foglio è ribadita anche da John Garton, così come l'identificazione dell'effigiato con Daniele Barbaro, che sembrerebbe qui un poco più giovane rispetto al ritratto di Amsterdam. Lo studioso suppone quindi, con Rearick, che il foglio potesse riferirsi a un precedente ritratto oggi perduto – o che fosse da includere in una composizione più ampia, come sembrerebbe suggerire l'angolazione «sharp and spontaneous» da cui è ripresa la testa; stilisticamente lo stile del foglio apparirebbe coerente con le altre prove grafiche a matita di Paolo.

*

Nel foglio è studiata la testa di una figura virile in abito ecclesiastico, che si intravede da sotto la folta barba e che è completato dal copricapo; la freschezza con cui sono resi i tratti del volto sembra derivare da impressioni colte dal vivo – una modalità che costituisce un *unicum* nella produzione grafica di Veronese, in cui non si conoscono simili esempi di studi per un ritratto. L'unico confronto che si può tentare, a date precoci, è con un disegno che, pur eseguito con la stessa tecnica, sembra concepito per una funzione diversa: si tratta dello *Studio per una testa femminile* degli Uffizi – già accostato al foglio in esame da Rearick – preparatorio per una delle suonatrici della sala a crociera di Maser. Esso presenta tuttavia un tratto decisamente più vigoroso e una modulazione dei tratti del volto attraverso il chiaroscuro che non si ritrova nel foglio di Monaco, in cui luci e ombre sono stese con maggior delicatezza e precisione: si veda, ad esempio, il dettaglio della barba, o quello delle rughe della fronte segnate con il gessetto bianco in linee sottili.

Certamente la natura del disegno in esame, un ritratto dal vero, può in parte spiegare queste differenze; tuttavia è forse verosimile immaginare che esso possa risalire a un momento precedente rispetto al foglio degli Uffizi, che il legame con villa Barbaro è ancora a una data intorno al 1560. Lo stile un poco acerbo del foglio di Monaco non parrebbero ostacolare un suo possibile arretramento cronologico, suggerito anche dall'uso più grafico e lineare della matita, che non ne sfrutta ancora gli effetti pittorici e che accomuna – pur nella diversità tipologica – questo foglio a prove più precoci eseguite da Paolo con questa tecnica, databili intorno alla metà degli anni cinquanta: si vedano i fogli preparatori per Palazzo Ducale, per la pala di Montagnana, per la *Cena* della Sabauda (cat. 16-20).

Nei delicati passaggi chiaroscurali così come nell'accentuato naturalismo del volto dell'effigiato si leggono i riflessi della pittura bresciana, già sottolineati da Anna Maria Brizio nel confronto con il foglio di Berlino discusso tra Paris Bordone e Moretto, altrettanto problematico; questa riflessione sulla pittura bresciana si ricollega al problema degli esordi di Paolo, un influsso che è stato più volte chiamato in causa dalla critica di inizio Novecento e che, come ho spiegato nel capitolo 1, merita a mio giudizio di essere riconsiderato per far luce sugli esordi del pittore.

Tuttavia, pur tenendo ferme tutte queste considerazioni, l'atipicità di questo foglio nel contesto della grafica veronesiana impone di essere prudenti sulla sua cronologia che, pur legata alla giovinezza del pittore – pare infatti difficile datare questo foglio oltre il 1560 – non è possibile circoscrivere in maniera più precisa.

Per quanto riguarda l'identificazione dell'effigiato con Daniele Barbaro, certamente l'abito da prelato e il legame che egli ebbe con Paolo rendono verosimile questa ipotesi; tuttavia non

mi sembra così puntuale la somiglianza, rilevata da alcuni studiosi, con il ritratto del Barbaro oggi ad Amsterdam. Lo studio di Monaco potrebbe in effetti riferirsi – come suggerito da Rearick – a un ritratto precedente il momento di Maser, risalente al momento d'avvio dei rapporti tra Veronese e Daniele, che si possono forse far risalire agli anni in cui il pittore è impegnato nella decorazione delle sale del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale insieme a Zelotti e a Ponchino – quest'ultimo familiare del Barbaro – e del cui programma iconografico cui Daniele è l'ideatore. Anche quest'ipotesi è tuttavia da verificare, e si inserisce nel contesto del complesso problema che ho in parte analizzato nel capitolo 9; per cui anche la questione dell'identità dell'effigiato va lasciata prudentemente aperta.

28.

PAOLO VERONESE

Studio per Davide e Mosè (recto)

Studi per una Madonna e santi (verso)

1558-1559

penna, inchiostro nero e acquerello grigio con lumeggiature a biacca su carta preparata verde-grigia (*recto*); penna e inchiostro bruno scuro su carta avorio scolorita (*verso*).

198 x 256 mm

ISCRIZIONI: sul recto a penna con grafia seicentesca: *Paulo Veronese*; sul verso a penna con grafia della fine del XVI secolo: *de m Paulo Veronese*.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 12894 F

PROVENIENZA: Fondo Mediceo-Lorenese.

BIBLIOGRAFIA: Pelli Bencivenni, inv. ms. ante 1793, I, n. 8 del vol. XXI degli *Universalis*; Ferri 1890, p. 243; Muraro 1953, n. 2, pp. 9-10; Rearick 1976, n. 116, pp. 159-161; Muraro 1978, p. 133; Cocke 1977, p. 265, n. 2; Cocke 1984, n. 26, pp. 90-91; Rearick in *Paolo Veronese. Disegni*, p. 52, n. 5; Marinelli in *Cinque secoli* 2000, pp. 41-42, n. 17; Petrioli Tofani 2014, I, p. 181; Marini in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 74-75, n. 1.18.

Il foglio è con ogni probabilità da identificare con un disegno riportato sotto il nome di Carletto Caliari nell'inventario dei disegni degli Uffizi redatto alla fine del Settecento da Giuseppe Pelli Bencivenni: «Due Vecchi barbati, Se|denti, che parlano assieme, a |acquerello Verde Su fondo Si|mile, Lumeggiato»; esso è restituito a Veronese – probabilmente sulla base dell'iscrizione seicentesca che compare in basso a destra – da Pasquale Nerino Ferri, che identifica i due personaggi con Davide e Mosè.

L'autografia veronesiana del foglio è accolta da Michelangelo Muraro, che lo legge in parallelo a chiaroscuri quali come l'*Apparizione della Vergine a san Tommaso e Santa Cecilia* di Berlino (inv. 5049) e al n. 4667 del Louvre, secondo lui databili al momento dell'avvio dei lavori per la chiesa di San Sebastiano: una simile cronologia sarebbe suggerita dall'impostazione delle figure – simili a quelle degli *Evangelisti* del soffitto della sacrestia o degli *Apostoli* nei pennacchi ai lati della navata – e da alcuni dettagli quali l'«incomprensibile groviglio di serpentelli impazziti» di cui scriveva Fiocco a proposito della pittura del soffitto della sacrestia.

È Roger Rearick il primo a rendere noti gli schizzi a penna sul verso del foglio, in cui riconosce alcuni studi preparatori per la *Madonna in gloria e santi* dipinta dell'altare maggiore di San Sebastiano, e in particolare per la Vergine col Bambino e per i santi Francesco, Pietro, Caterina e Giovanni Battista: sebbene nessuna delle figure studiate sul foglio sia identica a

quelle della redazione finale della pala, esse testimonierebbero il metodo seguito dal pittore nella genesi dell'opera, e vi sarebbero già «chiaramente adombrati il carattere e l'espressione delle medesime». Nelle due figure sedute studiate con tecnica completamente diversa sul recto del foglio, Rearick individua il re Davide con l'arpa e Mosè, due figure che si ritrovano – ma in piedi – tra gli affreschi dei *Profeti* rappresentati come finte statue sulle pareti della stessa chiesa: considerata la posa delle due figure nel disegno, esse andrebbero forse intese come un primo pensiero per i pennacchi triangolari sulle arcate della navata, poi sostituite nella redazione finale da figure di *Apostoli*. Questi studi sarebbero analoghi ad altri chiaroscuri del pittore per il «colore splendente e fastoso», l'uso della biacca e la «freschezza evocativa dell'acquerello». Entrambi i disegni – sul recto e sul verso – dovrebbero riferirsi secondo lo studioso al 1558, quando Paolo si dedica ai progetti per la parete della navata di San Sebastiano e successivamente per la pala dell'altare maggiore, il cui bozzetto è presentato ai committenti nel gennaio dell'anno successivo.

Pur concordando, su basi stilistiche, con la datazione del foglio proposta da Rearick, Richard Cocke non accoglie il riferimento alle pitture di San Sebastiano, e propone piuttosto di identificare alcune delle figure sul verso come studi preparatori per la figura di Cristo in una delle *Cene* del pittore, o forse per una raffigurazione di Lazzaro; mentre nelle altre sarebbero studiate di servi. I personaggi studiati a chiaroscuro sul recto sembrerebbero invece connessi con quelli che si vedono nella parte superiore del disegno con l'*Allegoria della Redenzione* del Metropolitan Museum di New York (inv. 1961.203), di cui esse potrebbero essere una prima idea.

Questa posizione è in parte rivista dallo studioso nel *catalogue raisonné* del 1984, in cui non è escluso il collegamento degli studi sul verso con le figure della pala di San Sebastiano – che Cocke ritiene tuttavia, seguendo Pignatti, eseguita in anni successivi – seppure alcuni dettagli differenti, come la direzione dello sguardo dei santi e l'oggetto tenuto in mano da Gesù, sollevino alcuni dubbi a riguardo; mentre è nuovamente negata la pertinenza dei due personaggi a chiaroscuro alla decorazione delle pareti della navata della chiesa.

Il legame degli studi sul verso con la *Vergine in gloria* è ribadito da Rearick in occasione della mostra del 1988 alla Fondazione Cini, a cui il disegno è esposto: nel catalogo lo studioso evidenzia le forti somiglianze tra le figure studiate a penna e quelle definitive nella tela, in particolar modo la Vergine e il Battista, a cui aggiunge lo schizzo di una figura frammentaria in basso al centro, che ricorderebbe da vicino i due angeli che si vedono nel dipinto ai piedi della Vergine. Le differenze con la redazione finale sarebbero perfettamente in linea con il modo di lavorare del pittore, e se ne riscontrerebbero di simili in altre prove grafiche della stessa

tipologia. Nel riflettere nuovamente sulle figure del recto, lo studioso si esprime in maniera più cauta sul possibile collegamento con gli affreschi della navata, per via delle evidenti differenze iconografiche e di concezione che presentano sia con i *Profeti* delle pareti che con gli *Apostoli* dei pennacchi, concludendo che «nulla prova in modo certo che i due profeti siano direttamente preparatori per una parte del ciclo di San Sebastiano, a meno che non fossero in rapporto con i chiaroscuri a terra gialla del chiostro», da tempo perduti. A confermare questa perplessità sarebbe anche lo stile del chiaroscuro, che apparirebbe piuttosto insolito rispetto ai fogli più tipici di questa categoria – soprattutto in rapporto al «brillante effetto decorativo» dato dalla preparazione verde della carta, che non si ritrova in nessun altro foglio del pittore. Un altro aspetto atipico si riscontrerebbe nell'esteso uso dell'acquerello e del pennello, usati anche al posto della penna per definire i contorni delle figure: un parallelo per queste modalità esecutive si ritroverebbe in un chiaroscuro con la *Fuga in Egitto* (New York, collezione privata: si veda COCKE 1984, p. 97, n. 30), anch'esso realizzato solo con l'acquerello e con una preparazione atipica della carta. Malgrado queste peculiarità, lo studioso conferma l'autografia veronesiana per entrambi i lati del foglio, e ribadisce la datazione al 1558 circa.

Il disegno è esposto alla mostra veronese del 2014, in occasione della quale Giorgio Marini ribadisce il collegamento con le pitture di San Sebastiano, basandosi principalmente sugli appunti del verso – «tipici della più caratteristica tecnica veloce della prima maturità veronesiana» – ma estendendolo anche alle due figure di Davide e Mosè, primo pensiero per i pennacchi e poi rappresentate in pose differenti ai lati dell'organo, una lettura che lo studioso ritiene «senz'altro sostenibile», pur senza argomentarla ulteriormente.

*

Negli studi che compaiono sul verso di questo foglio si riconoscono alcuni pensieri per la *Madonna in gloria coi santi Sebastiano, Caterina, Giovanni Battista, Francesco e Pietro*, dipinta da Veronese per l'altare maggiore della chiesa di San Sebastiano a Venezia. Nella parte destra del foglio Paolo ha tracciato un'idea per la parte superiore del gruppo della Vergine col Bambino, ristudiando le gambe di quest'ultimo più in alto; nei due schizzi in alto al centro e a sinistra si riconosce la figura di San Francesco, al di sotto del quale sul margine sinistro si vede uno studio, il più compiuto della serie, del san Giovanni Battista, per cui sono studiate due posizioni alternative delle gambe: quella solo accennata, con la figura inginocchiata, sarà poi ripresa molto simile nella redazione finale del dipinto. Sotto al Battista si vede un abbozzo per la parte superiore della figura di san Pietro con il libro – con due varianti dell'inclinazione della

testa – per cui una terza versione si vede subito sopra. Più a destra nel foglio Paolo ha studiato a mezzo busto santa Caterina, abbozzandone appena la testa e ristudiandola con qualche accenno di lineamenti e in un'altra posizione appena sopra. Spostandosi ancora a destra si vede un altro studio più compiuto per la figura di san Pietro seduto, un accenno al quale compare anche in alto, a destra di san Francesco. Sul margine sinistro sotto santa Caterina si intravede uno studio frammentario che Rearick identificava come preparatorio per uno degli angeli della porzione superiore del dipinto. Stilisticamente il foglio appare simile ad analoghi esemplari veronesiani a penna eseguiti a quest'altezza cronologica: il miglior parallelo è forse quello con il foglio di studi preparatorio per gli *Dèi dell'Olimpo* di palazzo Trevisan (cat. 25), in cui si vede un analogo modo di studiare le figure con la sola penna, in un rapido fluire di pensieri che trovano forma nella sovrapposizione di più alternative nello stesso schizzo, e nello studio di singoli dettagli in più varianti, lasciandone molti appena abbozzati. Anche la grafia nervosa e un po' spezzata visibile nel disegno per l'*Olimpo* ricorda quella del foglio in esame, sebbene in quest'ultimo le fisionomie appaiano più articolate e riuscite, a vi siano accenni a dettagli come certi tratti dei volti che ricordano alcuni particolari dello *Studio per l'Incoronazione di Ester* del Louvre, preparatorio per i soffitti di San Sebastiano (cat. 21) e che dovrebbe precedere di un paio d'anni il disegno per la *Madonna in gloria e santi*.

Mi pare che queste assonanze stilistiche – così come la coincidenza dei personaggi qui studiati con quelli del dipinto – avvalorino l'ipotesi di Rearick di collegare il disegno in esame con la pala di San Sebastiano, il cui bozzetto era stato con ogni probabilità presentato da Veronese in occasione del contratto per l'esecuzione dell'arredo della cappella maggiore della chiesa di San Sebastiano, datato 29 gennaio 1559: una data al 1558 sembra quindi la più probabile per gli schizzi a penna sul verso del foglio degli Uffizi.

Più complessa appare la questione delle due figure studiate a chiaroscuro sul recto: la difficoltà di associarle alle prove giovanili eseguite da Paolo con questa tecnica si vedeva bene in occasione della recente mostra veronese del 2014, in cui esso era esposto nella prima sala, dedicata alla giovinezza del pittore, non lontano da prove quali il foglio per palazzo Canossa (cat. 12) o quello con il *Sant'Antonio tentato* (cat. 13), rendendone evidente la distanza da essi. Sia il supporto che il *medium* sono diversi da tutti i chiaroscuri giovanili, che hanno una diversa preparazione – solitamente azzurra – e nei quali è utilizzata, per tracciare i contorni, soltanto la penna, mentre l'uso dell'acquerello è limitato alla definizione di ombre e volumi, e appare molto diverso, più trasparente e steso per velature; analoghe osservazioni valgono per la stesura della biacca, che appare in essi più lineare e grafica rispetto al foglio in esame. Anche le fisionomie delle figure di Davide e Mosè appaiono molto diverse rispetto a quelle dei

chiaroscuri dell'esordio del sesto decennio: non vi quasi traccia delle eleganze parmigianinesche più volte evidenziate in essi, né di quell'enfasi michelangiotesca sul plasticismo delle figure, che appaiono qui come svuotate. Da queste osservazioni si capisce come lo stile di questo foglio – separato da un intervallo di circa cinque anni dai chiaroscuri giovanili noti – si collochi già in un momento completamente diverso dell'evoluzione di Paolo disegnatore, in parallelo con altri chiaroscuri indipendenti di datazione incerta, ma generalmente riferiti alla maturità, o anche all'attività tarda del pittore (Louvre 4667). Tuttavia il fatto che non sia noto alcun chiaroscuro ancorabile con certezza in questo intervallo di tempo rende molto difficile comprendere il passaggio dai fogli dei primi anni cinquanta e questi disegni della maturità, spesso eseguiti indipendentemente dalle prove pittoriche, e quindi essi stessi molto difficili da datare: rappresentando di per sé un problema complesso – in cui va incluso questo foglio: un problema molto complesso che meriterebbe una trattazione a sé stante, e che esula dai limiti di questo mio lavoro.

Tuttavia qui si può almeno accennare che esso presenta alcune caratteristiche che hanno talvolta portato studiosi a pensare ad esso come a una prova ancora acerba, e che lo accomunano ad un altro chiaroscuro recentemente proposto come giovanile da John Marciari (New York, The Morgan Library and Museum, inv. I, 88: si veda il capitolo 1, nota 72), soprattutto nella fisionomie svuotate dalle figure; tuttavia quest'aspetto 'immaturato' non è mai stato argomentato in maniera precisa dagli studiosi, e soprattutto non mi pare si trovi per esso alcun riscontro certo che le ancori alla produzione giovanile del pittore; per questa ragione mi

29.

PAOLO VERONESE

Studio per una testa femminile (Melos?)

1560-1561

matita nera e gessetto bianco su carta grigio-azzurra, forato per il trasporto, controfondato
437 x 231 mm

ISCRIZIONI: a penna con grafia ottocentesca, in basso a destra: *P. Verones.*

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. S 7431

PROVENIENZA: Emilio Santarelli; donato agli Uffizi nel 1866.

BIBLIOGRAFIA: Santarelli, Burci, Rondoni 1870, p. 483, n. 25; Hadeln 1911, p. 397; Osmond 1927, p. 105; Fiocco 1928, p. 142; Tietze, Tietze-Conrat 1944, p. 343, n. 2064; Joachim, McCullagh 1979, p. 35; Cocke 1984, pp. 64-65, n. 14; Coutts 1986, p. 403; Crosato 1986, p. 252; Rearick in *The Art* 1988, pp. 81-82, n. 37; Marinelli in *Cinque secoli* 2000, pp. 43-47, n. 19; Rearick 2001, p. 156; Furlan 2012, p. 95; Marini in *Paolo Veronese. L'illusione* 2014, pp. 128-129, n. 2.4.

Il foglio è entrato agli Uffizi nel 1866 con il dono della collezione Santarelli, nella quale esso portava un'attribuzione tradizionale a Paolo Veronese, accolta da von Hadeln e da Osmond. Essa è stata successivamente messa in discussione da Giuseppe Fiocco, che riteneva la figura «alquanto grossolana e a tratti asimmetrica», e preferiva associare il disegno a una figura della *Nascita della Vergine* dipinta da Benedetto Caliari nel 1577 per la Confraternita dei Mercanti della Madonna dell'Orto (oggi alle Gallerie dell'Accademia, in deposito al municipio di Venezia). I Tietze dubitano questo collegamento per via della differenza di acconciatura e di posa della figura nella tela, e puntualizzano come esso – anche in caso fosse valido – non escluderebbe una paternità veronesiana per il disegno, poiché è noto che i fogli autografi di Paolo furono spesso usati dalla bottega come modelli per dettagli di composizioni. I due studiosi legano inoltre lo stile del foglio in esame a quello di un altro studio del medesimo soggetto, oggi all'Art Institute di Chicago (inv. 1962.809), anch'esso da loro attribuito a Veronese.

Il primo ad accostare il disegno agli affreschi di Maser è Richard Cocke, che lo ritiene preparatorio per la *Suonatrice di violino* nella sala a crociera della villa: malgrado alcune differenze, quest'ultima riprenderebbe infatti la testa studiata nel foglio nell'incidenza della luce, nella posa e nell'acconciatura. Le dimensioni identiche a quelle della versione dipinta e le forature presenti lungo i contorni del disegno fanno ipotizzare allo studioso che questo possa essere un cartone per l'affresco, poi modificato in alcuni dettagli direttamente sulla parete.

Il disegno è esposto nel 1988 alla mostra veronesiana di Washington: nel catalogo Rearick ne ribadisce il riferimento agli affreschi di Maser, e lo collega con uno studio a penna e matita nera della Galleria Nazionale di Praga (cat. 33), di cui esso rappresenterebbe una fase di studio successiva, concentrata sul dettaglio del volto. Lo studioso mette in discussione tuttavia la funzione di cartone ipotizzata da Cocke per il foglio: malgrado le dimensioni identiche a quelle della testa affrescata possano far propendere per quest'idea, l'assenza completa di tracce di spolvero sul disegno sembrerebbe suggerire una diversa spiegazione per le forature lungo i contorni, forse finalizzate a una trasposizione in controparte – come sembrerebbe suggerire l'analogia della testa qui studiata con quella, simile ma in posa speculare, della *Suonatrice di tamburello* nell'ala orientale della crociera. Non si conosce del resto alcuna prova di un uso di cartoni negli affreschi di Maser, nei quali il pittore avrebbe preferito incidere il disegno direttamente sull'intonaco fresco con uno strumento appuntito, per poi procedere all'esecuzione delle pitture. Per quanto riguarda lo stile del disegno, Rearick ne esalta le qualità, in particolare la maestria con cui sono descritti i volumi e «its almost Leonardesque sense of smoky atmosphere», che lascerebbero pochi dubbi sull'autografia veronesiana del foglio, che lo studioso usa anzi come supporto per tutta la serie di studi di figura da lui collegata alla decorazione della villa (cat. 31-34).

Il disegno è nuovamente esposto alla mostra dei disegni veronesi degli Uffizi del 2000, nel cui catalogo Sergio Marinelli ribadisce i dubbi sollevati da Rearick sulla natura di cartone del foglio, «troppo finemente eseguito per tale uso, peraltro non riscontrato a Maser», e lo paragona – per la «stesura a sfumato felicissima e viva» – ai pastelli settecenteschi di Watteau e Rosalba Carriera. Nella produzione di Paolo i paralleli per questa tipologia di disegno si ritroverebbero in altre teste a matita come quella del *Giovane moro* del Louvre (inv. 4679) o quella del *Daniele Barbaro* di Monaco (cat. 27).

Il foglio va in mostra anche nel 2014 a Verona: nella scheda in catalogo Giorgio Marini ne riepiloga la storia critica, rinnovando i dubbi di Rearick sulla sua funzione, e sottolineandone la valenza prevalentemente tipologica già evidenziata da Marinelli e suggerita dalla genericità dei tratti: quest'ultimo aspetto lo allontanerebbe dal disegno con la *Melos* di Praga che, pur preparatorio – ma in maniera più specifica – per la stessa figura, presenterebbe caratteristiche tecniche molto diverse dal foglio in esame.

*

Nel disegno è studiata una testa femminile che presenta forti analogie con quella della *Suonatrice di violino* affrescata in una delle finte nicchie della sala a crociera di villa Barbaro a Maser: appaiono identiche l'inclinazione della testa, così come i lineamenti del volto e

l'acconciatura; la coincidenza delle misure tra le due teste, insieme alla forature sui profili salienti del disegno, potrebbero in effetti suggerire per esso una funzione di cartone, sebbene non si conoscano altre testimonianze dell'uso di questa tecnica da parte di Paolo.

Vi sono tuttavia alcune differenze tra disegno e dipinto, in particolare nella direzione dello sguardo della figura – rivolto verso il basso nel foglio e rialzato evidenziandone gli occhi nella versione dipinta – nel panneggio sulle spalle, eliminato nella redazione finale, e nell'aggiunta, in quest'ultima, di un filo di perle a decorare l'acconciatura. Queste differenze, che pure potrebbero essere state corrette in corso d'opera direttamente sulla parete, hanno sollevato alcuni dubbi sulla funzione di cartone del foglio, da alcuni studiosi interpretato come studio tipologico riutilizzato ricalcandone il profilo in altri punti dell'affresco. Un simile uso sembrerebbe trovare almeno un riscontro nel *corpus* grafico veronesiano: una simile foratura – seppure solo parziale – si ritrova infatti in un disegno molto trascurato dalla storiografia veronesiana, lo *Studio per San Giovanni Battista* del British Museum (cat. 6). Sia per le dimensioni che per la tipologia grafica di questo foglio pare difficile immaginarlo come il cartone per un affresco, e sembra più verosimile spiegarne le forature come l'indizio di una ripresa grafica del motivo. Questa funzione potrebbe forse essere estesa – pur tenendo conto della diversità tipologica – anche al foglio in esame: esso rappresenta tuttavia un problema che, in mancanza di dati certi sul metodo di lavoro di Paolo a Maser, va lasciato aperto.

La questione della sua funzione non condiziona tuttavia la lettura stilistica del disegno, in cui l'uso della matita si fa, rispetto agli studi di figura degli anni precedenti, molto più pittorico e articolato, come emerge in particolar modo nei chiaroscuri sul volto – si veda nell'ombra sfumata delle guance – e nella definizione più sicura e dettagliata dei capelli; queste modalità grafiche appaiono come un'evoluzione rispetto a primi disegni eseguiti da Paolo con questa tecnica, tracciati con la punta della matita usata come se fosse una penna, e denuncia un'acquisita familiarità con questo *medium*.

L'unico precedente per questo tipologia di studi di teste nella giovinezza di Paolo sembrerebbe potersi rintracciare nello *Studio per un ritratto di Daniele Barbaro* a Monaco (cat. 27), che presenta tuttavia caratteristiche diverse da questo foglio, sia nella grafia – più delicata e sfumata – sia nella resa dei lineamenti del volto: questi ultimi in particolare sembrano ricavati dal naturale e su di essi Paolo si sofferma con un'attenzione ritrattistica che è assente dal disegno in esame che, pur nell'analogia del tipo di soggetto, è chiaramente inteso per una diversa funzione.

Più complessa appare la relazione del disegno degli Uffizi con il foglio della Galleria Nazionale di Praga indicato da Rearick come preparatorio per la medesima figura della

Suonatrice di violino – da lui identificata con *Melos*. Il rapporto tra i due disegni dipende infatti esclusivamente dal legame di entrambi con la figura della musa affrescata, e da un punto di vista iconografico non sembrano consequenziali: la testa della figura è studiata in due diverse posizioni nel disegno di Praga, ma nessuna delle due corrisponde a quella tracciata sul foglio fiorentino. Anche tecnicamente i due fogli sono molto distanti: nulla traspare nel disegno in esame della grazia della *Melos* di Praga, né della rapida ed elegante grafia con cui essa è descritta; a conferma del legame con questa serie Rearick rintracciava tuttavia alcune similitudini tecniche in un altro disegno, quello della *Cerere*, in cui l'impiego più esteso della matita, utilizzata in maniera più pittorica e decisa, avrebbe ricordato lo stile di questo foglio.

30.

PAOLO VERONESE

Studi per Diana e i cani

1561

penna, inchiostro marrone scuro, acquerello bistro e biacca (in parte ossidata) su una leggera traccia a matita rossa nell'angolo in alto a destra su carta avorio

230 x 204 mm

ISCRIZIONI: sulla montatura *Domenico Passignani, Ecole florentine*

Parigi, Musée du Louvre, Départements des Arts graphiques, inv. 1105

PROVENIENZA: Sir Peter Lely (1618-1680) (?); Pierre-Jean Mariette (1694-1774) (?); Thomas Hudson (1701-1779); Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart de Saint-Morys (1743-1795).

BIBLIOGRAFIA: Cocke 1984, p. 322, n. 148; Rearick in *The Art* 1988, p. 76, n. 32; Rosand 2012, p. 436, nota 36.

Il disegno era anticamente attribuito a Domenico Passignani, come testimoniato dall'iscrizione sul verso della montatura, in una grafia che si è proposto di identificare con quella di Pierre-Jean Mariette, nella cui collezione si pensa che il disegno si trovasse nel Settecento. L'attribuzione è stata in seguito corretta in una a Veronese da J. Q. van Regteren-Altena, come si legge in una nota sul verso della montatura.

Nel catalogo dei disegni veronesiani del 1984, Cocke conferma l'attribuzione a Paolo, e collega il disegno agli affreschi della facciata di palazzo Erizzo a Venezia, descritti da Ridolfi (1648, I, p. 324) e oggi perduti, in cui compariva una scena con Diana e i suoi cani, che simboleggiava la primavera; per il disegno e gli affreschi lo studioso propone una data nella seconda metà degli anni Cinquanta. Cocke menziona anche un'ipotesi di Roseline Bacou, secondo cui il disegno ricorderebbe la teletta raffigurante *Diana* oggi all'Ermitage, che tuttavia lo studioso ritiene essere un'opera di Alvise Dal Friso derivante da questo affresco.

Il foglio è esposto alla mostra di Washington del 1988, nel cui catalogo Rearick riconferma la paternità veronesiana, collocando il foglio nell'ambito di una serie di disegni che lo studioso lega alla decorazione di villa Barbaro a Maser (cat. 30-34); gli studi di questo foglio sarebbero da collegare, in particolare, alla finta statua di Diana nella stanza di Bacco e a quella di Venere nella stanza dell'Amore coniugale, e con le figure in stucco del ninfeo. Il motivo di Diana sarebbe da associare anche a una teletta dell'Ermitage già menzionata da Cocke, che era parte di una serie destinata alla decorazione di arredi e oggi divisa tra vari musei. Questa serie, che Rearick attribuiva a Benedetto, sarebbe stata dipinta per i Barbaro proprio durante la permanenza dei due fratelli a Maser per il cantiere della villa (per queste telette, recentemente

riattribuite a Veronese, si veda PIGNATTI, PEDROCCO 1995, I, pp. 260-261, nn. 158-164; e, da ultimo, ARTEMIEVA e BOCCARDO in *L'Età* 2004, pp. 368-373, nn. 92-94). Infine, gli schizzi di figure reclinate nella parte in alto a destra del foglio sarebbero da interpretare come studi di finte statue per sovrapposte, utilizzati poi in diverse maniere in vari punti della villa: la figura sulla sinistra, in particolare, è molto simile a quella affrescata in nella sovrapposta a ovest della stanza della Lucerna, mentre quella di destra è ripresa della sovrapposta orientale della stanza del Cane.

Il disegno è soltanto menzionato nella recente monografia di David Rosand, che ritiene tuttavia gli studi di questo foglio troppo generici per poter essere riferiti con certezza alla decorazione della villa di Maser.

*

Il foglio include una sequenza di rapidi studi probabilmente condotti dal vero, e offre un'interessante testimonianza del modo di lavorare di Paolo all'esordio degli anni sessanta. Con ogni probabilità il pittore ha iniziato tracciando lo schizzo in alto a sinistra, in cui è studiata la figura di Diana con due cani da caccia, uno dei quali è ristudiato in un'altra posizione subito a destra. La penna di Paolo si è poi spostata verso il centro, in cui ha ripensato la figura di Diana in una diversa posizione, con il braccio destro alzato e il ginocchio destro portato in avanti; accanto si vede un'altra versione di questa seconda figura, con l'aggiunta di un drappo sul braccio sollevato, poi abbandonata nella fase successiva che si vede spostandosi in basso a destra. Qui il pittore ha provato a inserire la figura in una nicchia, mantenendo la seconda posa e accentuandone di poco la torsione, lasciando uno solo dei due cani, la cui testa è meglio studiata in basso a sinistra. Nella parte del foglio in alto a destra sono schizzate con rapidi tratti di penna e acquerello, due figure reclinate appoggiate sulle linee oblique di un timpano, appena accennate: si tratta certamente, come già identificato da Rearick, di due studi per finte statue per una sovrapposta.

La tipologia degli schizzi a penna e l'aspetto «macchiato» del foglio sembrerebbero rappresentare un'evoluzione dello stile visibile nei disegni di palazzo Trevisan (cat. 23-26), che presentano anche una simile modalità di studio delle figure, cercandone la posa migliore attraverso vari schizzi a penna più rapidi e spesso interrotti, per poi confermarne una attraverso una più vigorosa linea a penna, e aggiungendovi ad acquerello le note chiaroscurali; tuttavia nella grafia della penna, più sottile e tagliente, e nel modo di stendere le acquerellature, il foglio somiglia già a prove di qualche anno successive, come il disegno del J. Paul Getty Museum (inv. n. 83. GA. 258) preparatorio per il *Martirio di San Giorgio* dipinto per l'altar maggiore dell'omonima chiesa veronese.

31.

PAOLO VERONESE

Pomona (recto), *Diana* (verso)

1560-1561

penna, inchiostro marrone scuro, acquerello marrone e gessetto bianco su traccia a matita nera su carta marrone

275 x 125 mm

ISCRIZIONI: sul recto a pennello in grafia cinquecentesca: [...]io; a matita nera con la stessa grafia: fra[...] / verde; sul verso a pennello con la stessa grafia: Diana / 4.

Praga, Národní Galerie, inv. K-12. 355

PROVENIENZA: Vincenc Kramár, prima del 1949.

BIBLIOGRAFIA: Rearick in *The Art* 1988, p. 77, n. 33; *Italian Renaissance Art* 1996, p. 302-303, n. LVIII.6

Il disegno è reso noto per la prima volta da Roger Rearick nel 1988 insieme ad altri due fogli inediti, parte della collezione della Galleria Nazionale di Praga, dove erano inventariati come opera di un anonimo artista del Seicento italiano (cat. 32 e 33); lo studioso vi individua la mano di Veronese e li collega al contesto dei lavori per la decorazione di villa Barbaro a Maser, un riferimento che non è puntuale – non si trovano negli affreschi riscontri precisi delle figure studiate nei disegni – ma va cercato nei molti echi di pose e dettagli contenuti in questi schizzi. Nel disegno che appare sul recto di questo foglio Rearick identifica la figura di Pomona, per via del grembiule pieno di rose e della presenza, studiata solo ad acquerello, della cornucopia, che mette peraltro questo disegno in rapporto con quello della *Cerere* della Galleria di Praga (cat. 32), in cui è raffigurata una figura femminile con il medesimo attributo, accanto alla quale figurano diverse iscrizioni tra cui una che indica Pomona. La figura qui tracciata appare, in una posa differente, tra le divinità estive della lunetta settentrionale della sala dell'Olimpo, che secondo Rearick dovrebbe precedere di poco questo foglio. Una figura molto simile si vede anche in una delle nicchie nell'ala sud della stessa stanza: essa riprende dal disegno la posa e i tratti del viso, sostituendo le rose con uno strumento musicale, ma mantenendo il riferimento alla natura nelle foglie di vite dipinte tra i capelli.

La figura sul verso, che si identifica con certezza con Diana per via del cane e dell'iscrizione, è accostata dallo studioso a un foglio del Louvre, ugualmente associato a Maser (cat. 30), con cui condivide diverse idee che saranno adattate per gli affreschi della stanza di Bacco, per le sculture del ninfeo, e altrove nelle fasi più tarde della decorazione; essa si ritroverebbe anche nella teletta dell'Ermitage menzionata nella scheda precedente, attribuita da Rearick a

Benedetto, che l'avrebbe dipinta per i Barbaro negli anni del cantiere di Maser. Considerando l'aspetto più confuso e complesso di questo foglio, esso dovrebbe secondo Rearick precedere, anche se di pochissimo, quello del Louvre.

L'attribuzione a Veronese è accettata, con qualche riserva, nel catalogo della mostra di disegni del Rinascimento italiano tenutasi a Praga nel 1996; lo stile «heavy and schematic» di alcune parti del disegno, come ad esempio le braccia di Pomona, farebbero pensare maggiormente a un collaboratore di Paolo, verosimilmente il fratello Benedetto che collabora alle ultime fasi della decorazione di Maser, a cui pertengono questi fogli. Inoltre lo studio di Diana è interpretato come successivo, e non precedente, il foglio di studi del Louvre.

*

Il pittore sembrerebbe aver cominciato lo studio con una traccia preliminare ad acquerello, che si intravede sotto al disegno, ed emerge in alcuni dettagli che non vengono ripresi nelle fasi successive di studio, come la cornucopia dietro la figura sul recto del foglio. Questa prima traccia viene ripresa in una seconda fase con un leggero tratto a matita nera, ulteriormente corretto, in maniera più definitiva, dalla penna, che definisce contorni e chiaroscuri, e assume maggiore grazia solo nei dettagli in cui dipende meno da una traccia sottostante, come il volto e i capelli, assumendo nel resto dello studio un andamento più sgraziato, già notato da Rearick, che, convinto della paternità veronesiana del foglio, ne lega quest'aspetto corsivo alla velocità con cui è stato tracciato il disegno. Entrambe le figure sono ammantate in un ricco pannello; quella sul verso ne tiene sollevati due lembi – un grembiule secondo Rearick, per reggere quelle che lo studioso legge come rose, ma che sono troppo indefinite per darne un'interpretazione certa – potrebbero essere, allo stesso modo, anche dei frutti.

Il disegno riprende, come gli altri due della serie conservati a Praga, una modalità di disegno molto usata da Paolo negli anni della formazione, in cui a un abbozzo iniziale delle figure attraverso una prima rapida annotazione a matita segue una definizione di esse attraverso la penna, sottolineando poi i chiaroscuri con leggere acquerellature; questa tecnica si riscontra in fogli riferibili ai primi anni cinquanta, come lo studio di Amburgo per la *Fama* della Soranza (cat. 11), o quello di Berlino per una *Cena in Emmaus* (cat. 11) – con ovvie differenze dovute almeno in parte allo scarto temporale di circa dieci anni; tuttavia la corsività di alcuni dettagli di questo e degli altri fogli del gruppo – si vedano ad esempio, sul recto, le mani della figura di Pomona – potrebbero far ipotizzare anche una diversa mano per i disegni, in particolare quella del fratello Benedetto, al lavoro con Paolo nel cantiere di Maser, che avrebbe ripreso una tecnica usata da Paolo adattandola ai suoi scopi, e modificandone inevitabilmente, anche se di poco, lo stile. Un'ulteriore differenza, che potrebbe avvalorare

un'ipotesi in questo senso, è anche nel procedimento stesso di genesi del disegno che, rispetto a quello sopra descritto, sembrerebbe qui preceduto, o forse concluso, da una traccia stesa con l'acquerello e un pennello sottile per annotare alcuni cambiamenti, seguendo una modalità inusuale di cui non si trova testimonianza in altri fogli di Paolo, e che potrebbe suggerire un intervento del fratello. Un intervento di Benedetto su questi fogli sembrerebbe suggerito anche dalle iscrizioni che appaiono su di essi – tracciate ad acquerello con la punta del pennello, o più raramente a penna – che Rearick ha identificato, almeno in parte, come di mano di Benedetto: essi tuttavia sono interpretate dallo studioso come sue annotazioni prese sui disegni del fratello nel suo lavoro di aiutante nel cantiere della decorazione della villa.

Attribuire a Benedetto questi fogli implicherebbe infatti un cambio di attribuzione per gli affreschi e le decorazioni a cui si riferiscono, che appare alquanto improbabile allo studioso; inoltre, considerata la qualità più elevata di molti dettagli nei disegni del gruppo – che difficilmente possono essere riferiti a due mani diverse e che vanno quindi considerati in maniera unitaria – un'attribuzione a Paolo sembrerebbe, malgrado le osservazioni riportate, come la più probabile.

32.

PAOLO VERONESE

Cerere

1560-1561

penna, inchiostro marrone e gessetto bianco su traccia a matita nera su carta marrone

300 x 145 mm

ISCRIZIONI: sul recto, a pennello in grafia cinquecentesca, a destra: *Cerere/ Pomona/Flora/ baco*; a penna, probabilmente nella grafia dell'artista, al fondo: *cerere/ floreda/premavera/ aglaia*; sul verso, in una grafia meno antica: *589*.

Praga, Národní Galerie, inv. K-12. 354

PROVENIENZA: Vincenc Kramár, prima del 1949.

BIBLIOGRAFIA: Rearick in *The Art* 1988, p. 78, n. 34; *Italian Renaissance Art* 1996, p. 300-301, n. LVII.

Come gli altri due fogli della Galleria Nazionale di Praga (cat. 31 e 33), anche questo disegno ha fatto la sua apparizione negli studi veronesiani grazie a Roger Rearick, che l'ha pubblicato nel 1988 collegandolo a una fase intermedia della decorazione di villa Barbaro a Maser, a cui Paolo avrebbe lavorato, con l'aiuto del fratello Benedetto, nell'estate del 1561. Lo studioso ha interpretato la figura come Cerere, l'unico dei vari nomi che appare ripetuto in entrambe le liste che si leggono nelle iscrizioni nella parte destra del foglio, al centro in acquerello e al fondo a penna. Rearick ha identificato nelle iscrizioni ad acquerello una grafia contemporanea al disegno – ma diversa da quella di Paolo – che suppone possa essere quella di Benedetto; mentre sembra riferibile a Paolo la lista sottostante, a penna, che potrebbe essere una correzione del pittore all'elenco dei possibili temi per il disegno proposto dal fratello, da scegliere tra quelli contemplati nel programma definito dal programma iconografico dettato da Daniele Barbaro, committente della villa. Rearick individua in questo disegno uno stile più definito rispetto agli altri due del gruppo, sia nella traccia a matita – «the firm and highly developed use of black chalk with a pictorially subtle application of white to emphasize plasticity» – sia in quella a penna, e confronta la parte del disegno eseguita a matita con un disegno diverso per tipologia, ma destinato alla medesima campagna decorativa, e cioè la testa di *Melos* degli Uffizi (cat. 29): «the handling of the black chalk in the two is very close in its orderly pattern of parallel lines, its rhythmic suggestion of surface contour, and the restrained addition of the white chalk highlights». Alla luce di questo parallelo, e considerando in generale la qualità molto elevata di questo foglio, lo studioso appare certo, almeno in questo caso, della paternità veronesiana. Sebbene non compaia negli affreschi alcuna figura di Cerere

raffigurata in questo modo, nuda e con la cornucopia, si possono rintracciare nelle lunette della sala dell'Olimpo diverse divinità che possono legarsi indirettamente a questo studio, nella concezione generale e nel tipo fisico della figura; così come appaiono simili in vari dettagli le finte statue al di sotto delle lunette. Datando questo studio al 1561, e cioè ad un momento successivo al completamento degli affreschi della sala dell'Olimpo, Rearick ritiene che esso debba derivare da essi più che prepararli; alcuni elementi di esso verranno poi ripresi in vari dettagli delle figure dipinte nella stanza di Bacco.

*

Nel disegno si vede una figura femminile nuda che regge sulla spalla sinistra, con il braccio alzato, una cornucopia riempita di frutti: questa segue la linea del suo corpo fino a terra, avvolgendosi attorno ad esso e accentandone l'elegante movimento. Rispetto a una prima versione della figura, si riconoscono alcune correzioni eseguite a penna su una precedente stesura a matita – una tecnica che ricalca quella adottata da Paolo negli altri fogli della serie (cat. 31, 33 e 34) – come la gamba sinistra della figura, di cui è accentuata la flessione, il braccio destro portato più avanti e la testa ristudiata in una diversa posizione meno reclinata più voltata verso destra.

La resa del disegno è rapida e spontanea, e presenta caratteri di sintesi e una definizione più efficace del chiaroscuro – reso con sicurezza attraverso un definito tratteggio a matita – che conferiscono al foglio una qualità più elevata rispetto agli altri della serie. In rapporto ad essi, inoltre, molto risalto è dato qui alla stesura preliminare a matita che, lungi dall'essere mascherata o quasi coperta dalla successiva linea a penna, appare qui tracciata con un vigore che può ricordare – come proposto già da Rearick, e malgrado la differenza tipologica tra i due fogli – quello della *Testa di Melos* degli Uffizi, preparatorio per una delle muse della sala a crociera della villa, un parallelo che confermerebbe la pertinenza di questo disegno a questa fase dei lavori per villa Barbaro.

33.

PAOLO VERONESE

Studio per Melos

1560-1561

penna, inchiostro marrone e gessetto bianco su traccia a matita nera su carta marrone
288 x 185 mm

ISCRIZIONI: sul recto, a penna in grafia cinquecentesca: *questa* (in alto a destra), *Melos* (a sinistra), *astrologia/ musica/ popo-sagrafia/ geografia/ Mensura/ [...]*, tutto sbarrato; sul verso, in una grafia meno antica: 594, e altre note illeggibili.

Praga, Národní Galerie, inv. n. K-12. 353

PROVENIENZA: Vincenc Kramár, prima del 1949.

BIBLIOGRAFIA: Rearick 1988a, p. 80, n. 36; *Italian Renaissance Art* 1996, p. 300-301, n. LIX.

Il disegno fa parte di una serie di tre fogli della Galleria Nazionale di Praga ricondotti per la prima volta a Veronese da Roger Rearick nel 1988, in occasione della loro esposizione alla mostra monografica di Washington del 1988 (cat. 31-33); secondo lo studioso essi sarebbero pertinenti a una fase intermedia della decorazione di villa Barbaro a Maser, che vede la stretta collaborazione di Paolo con il fratello Benedetto, al cui intervento andrebbero ascritti almeno alcuni dettagli delle iscrizioni che compaiono sui fogli, ma forse anche alcune parti delle prove grafiche. Rearick analizza in dettaglio proprio queste iscrizioni, notando come solo alcune di esse presentino una somiglianza con la grafia di Paolo e con lo stile delle sue annotazioni – è il caso, ad esempio, dell'iscrizione *questa* annotata sulla destra di questo foglio, un modo tipico di Paolo di indicare quale di varie alterantive ha scelto; o l'indicazione definitiva del soggetto, *Melos*, ai piedi della figura sulla sinistra. Le altre note, in questo caso quelle al fondo tracciate con un pennello sottile, sembrerebbero invece appartenere a un'altra mano, che Rearick identifica con quella di Benedetto. Anche lo studio di questa *Melos*, così come gli altri dei fogli praguesi, non presenta riscontri puntuali con gli affreschi di Maser, quanto piuttosto una molteplicità di riferimenti indiretti: il più vicino dei quali è individuato da Rearick nella Musa con un violino nell'ala ovest della sala a crociera. Anche la finta statua con una torcia rovesciata nella sala dell'Olimpo deriva, nella parte inferiore, da questo studio, così come si ritrovano diversi dettagli della *Melos* in altre figure negli affreschi.

Per quanto riguarda la tecnica e la qualità del disegno, Rearick nota come gli evidenti ripensamenti tra la prima fase di studio e quella successiva abbiano minato la qualità del foglio, come risulta particolarmente evidente nella corsività del pentimento del braccio destro della

figura, bruscamente abbassato rispetto alla posa originaria, e nelle due aggiunte dell'archetto e del violino retti dalla figura, trasformandola in un'allegoria della Musica: «these changes are so brusque and improvisational that the form is approximate to the point of deformation and the anatomy is at some points illegible». Tuttavia questi cali di qualità non vengono letti come l'indizio di una paternità diversa da quella paolesca, bensì come una conseguenza della rapidità e del vigore con cui è tracciato lo studio; questa tecnica, che prevede veloci annotazioni a matita riordinate e definite da una successiva linea a penna, non è frequente nella produzione grafica di Paolo: il parallelo più rilevante, pur nella distanza cronologica che li separa, è quello con la *Cena in Emmaus* di Berlino (cat. 11) in cui si vede «a similarly impetuous and energetic working of two chalks rendered legible by the application of pen line».

*

Nel foglio è studiata una figura femminile in piedi con il braccio destro sollevato e quello sinistro piegato in avanti, reggendo con la mano un violino visto di profilo, mentre la gamba sinistra della figura, che emerge a partire dal ginocchio dal fitto pannello della veste, è portata in avanti, con il piede appoggiato su un globo. Sono evidenti significativi pentimenti in tre dettagli: il braccio destro è bruscamente abbassato rispetto alla posizione originaria dietro la testa, e il pittore vi aggiunge un oggetto tenuto in mano dalla figura; la testa è ristudiata di tre quarti, e voltata verso destra; e il braccio sinistro è ridisegnato in una posizione leggermente diversa da quella originaria.

Lo stile di questo disegno, più aggraziato ed elegante degli altri tre fogli di questa tipologia nel gruppo, può trovare un interessante precedente in alcuni disegni legati all'attività giovanile del pittore, eseguiti con una tecnica simile a quella qui impiegata – sovrapponendo a un primo abbozzo a matita la linea della penna, attraverso la quale sono applicate le correzioni e sono meglio definiti i dettagli: un primo esempio è quello, già menzionato da Rearick, della *Cena in Emmaus* di Berlino, rispetto al quale lo studioso rilevava tuttavia, in questi fogli, una grafia più «graceful and classical». Un'anticipazione di questa grafia si può forse rintracciare – pur con le debite differenze – in un foglio come quello di Amburgo con gli studi per la *Fama* della Soranza (cat. 5), da cui la figura di *Melos* riprende la posa elegante con il braccio sollevato e la gamba opposta piegata e portata in avanti, ricalcandone anche l'aereo dinamismo. Sempre restando in quest'ambito, il disegno di Praga sembra poter trovare un inaspettato riscontro anche negli studi per due allegorie musicali di un foglio del British Museum attribuito a Battista Zelotti (inv. 1952, 1011.5: si veda il capitolo 4). Anche questo disegno è stato riferito alla Soranza, ed è eseguito con la stessa tecnica della *Melos* – a matita, penna e acquerello: una modalità grafica che i due pittori dovettero condividere all'altezza del cantiere della villa.

Complice forse la presenza, in entrambi, di uno strumento musicale simile, il foglio londinese sembra offrire per la *Melos* un interessante parallelo tipologico, ma in parte anche stilistico – sia nel formato che nel modo di combinare i tre *medium*, così come nell’eleganza delle linee e nelle fisionomie aggraziate delle figure.

Questi confronti, pur presi con prudenza, sembrerebbero suggerire una lettura della *Melos* e degli altri fogli del gruppo come l’evoluzione di una tipologia grafica che, nel profilo di Paolo disegnatore generalmente accettato dalla critica, sembra perdersi dopo i primi anni cinquanta; questo problema deve tuttavia rimanere aperto per via dello stato ancora frammentario degli studi su questi disegni e per i molti problemi ad essi legati.

34.

PAOLO VERONESE

Studio per Siringa

1560-1561

penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e gessetto bianco su traccia a matita nera su carta marrone

313 x 201 mm

ISCRIZIONI: a pennello in grafia cinquecentesca, a destra: *Siringa/ 8/ Fortuna/ venere/[...]/ Persefone.*

già Milano, John Winter

PROVENIENZA: Emile Wauters (1846-?); Amsterdam, Müller, 15-16 giugno 1926, n. 31; collezione Larue; Londra, Sotheby's, 13 dicembre 1973, lotto 9.

BIBLIOGRAFIA: Stock in *Disegni* 1980, n. 33; Cocke 1984, p. 352, n. 181; Crosato 1986, p. 256; Rearick 1988a, p. 79, n. 35.

Nel 1980 il disegno è reso noto da Julien Stock in occasione della mostra *Disegni veneti nelle collezioni inglesi* alla Fondazione Cini, proponendo – pur con qualche incertezza – un'attribuzione a Paolo Veronese, a cui farebbe pensare «resa scintillante del pannello»; mentre dettagli quali gli occhi e le mani sembrerebbero piuttosto suggerire un riferimento al figlio Carletto.

Questa proposta non è accolta da Richard Cocke che, nella sua monografia sui disegni veronesiani nota come «the plastic, slightly awkward handling » suggerisca piuttosto una pertinenza del foglio alla bottega del pittore, facendo in particolare il nome di Carletto sulla base della somiglianza di alcuni dettagli del disegno, come la resa schematica degli occhi e della bocca, o il modo di definire la linea di contorno – con prove note del figlio di Paolo. Anche la grafia delle iscrizioni corrisponderebbe, secondo Cocke a quella sul verso di un foglio ascritto a Carletto, uno *Studio per Cupido e Psiche* della Graphische Sammlung di Monaco, confermandone l'attribuzione al pittore; attribuzione che è tuttavia messa in discussione, nella recensione alla monografia dello studioso, da Luciana Crosato.

Nel 1988 il disegno è esposto alla mostra di Washington da Roger Rearick, che lo associa – per analogie tecniche e stilistiche – a un gruppo di fogli della Galleria Nazionale di Praga da lui considerati preparatori per vari dettagli della decorazione di villa Barbaro a Maser; a questi disegni, tre in totale, il foglio sarebbe accomunato anche dalla lista di iscrizioni nell'angolo in basso a sinistra, in cui Rearick ha proposto di riconoscere la mano di Benedetto Caliari. Lo studioso ha identificato il soggetto del disegno con il primo nome della lista, *Siringa*: la posa

della figura, che sembra fuggire dall'osservatore sollevando le mani in un gesto implorante, richiamerebbe infatti l'iconografia tradizionalmente associata alla ninfa. Il richiamo alla musica di questa figura suggerirebbe di associarne lo studio alla serie di *Muse* che si vedono nella sala a crociera di villa Barbaro, pur non comparando tra queste nella redazione finale degli affreschi; un'altra ninfa musicale con un drappeggio simile, dipinta in uno dei cammei con nudi della stanza di Bacco, ne ricalcherebbe tuttavia, anche in maniera più diretta, la posa. Quest'ultima sarebbe ripresa inoltre nella posa di *Cerere* in una delle lunette della sala dell'Olimpo, e anticiperebbe di poco quella dell'*Abbondanza* nella stanza del Cane.

*

Nel disegno si intravede una prima versione della ninfa Siringa, tracciata a matita, alcuni dettagli della quale sono stati corretti – come negli altri fogli del gruppo – direttamente a penna da pittore, che ha raddrizzato le gambe della figura e modificato l'angolazione della testa, aggiungendo poi alcune tracce d'acquerello per enfatizzare questi cambiamenti.

Il disegno, per cui valgono le considerazioni proposte per gli altri fogli del gruppo, appare forse il meno felice tra di essi, come del resto già notato da Rearick, che attribuiva al poco riuscito dettaglio delle gambe della figura – che Paolo studia due volte ma senza trovare una soluzione che lo soddisfi – il motivo del suo mancato utilizzo nella serie delle *Suonatrici* della sala a crociera, per cui questo disegno sembrerebbe essere stato, almeno in origine, pensato. Tuttavia anche in questo caso, non essendo possibile stabilire una connessione precisa con gli affreschi, il foglio va riferito più genericamente a una fase intermedia del cantiere di Maser, tra la decorazione della sala dell'Olimpo e quella della sala a crociera, in cui Paolo è aiutato dal fratello Benedetto, la cui partecipazione come disegnatore a questo gruppo di fogli – considerate proprio le discontinuità qualitative visibili in esso – non pare opportuno escludere del tutto.

BIBLIOGRAFIA

1556

A. GUISSONI [F. SANSOVINO], *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venetia*, Venezia 1556.

D. BARBARO, *I dieci libri di M. Vitruvio tradutti e commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, Venezia 1556.

1558

MAGAGNÒ, MENON e BEGOTTO, *Rime Rustiche. La prima parte delle rime, per Gratosio Perbacino*, Padova 1558.

1559

Lettere di diversi eccellentissimi huomini raccolte da diversi libri, tra le quali se ne leggono molte non più stampate, Venezia 1559.

1561

F. SANSOVINO, *Delle cose notabili che sono in Venetia*, Venezia 1561.

1568

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti Pittori Scultori et Architettori Scritte e di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. e Archit. Aretino, co' Ritratti loro, Et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567 Con Tavole copiosissime de' nomi, dell'opere E de' luoghi ov'elle sono*, I-III, Firenze 1568 [edizione Bettarini, Barocchi: G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di P. BAROCCHI, commento secolare a cura di R. BETTARINI, I-VI (testo), I-II (commento), Firenze 1966-1987].

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti Pittori Scultori et Architettori Scritte e di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. e Archit. Aretino, co' Ritratti loro, Et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567 Con Tavole copiosissime de' nomi, dell'opere E de' luoghi ov'elle sono*, I-III, Firenze 1568 [edizione Milanese: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, Firenze 1878-1881].

1570

A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura*, I-IV, Venezia 1570.

1646

C. RIDOLFI, *Vita di Paolo Caliari Veronese celebre pittore descritta dal Cavalier Carlo Ridolfi*, Venezia 1646.

1648

C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero le Vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi*, Venezia 1648 [edizione a cura di D. VON HADELN, I-II, Berlino 1914-1924].

1660

M. BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco. Dialogo tra un senator venetian deletante, e un professor de pitura [...]*, Venezia 1660.

1672

L. MOSCARDO, *Note ovvero memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo Nobile Veronese*, Verona 1672.

1718

B. DAL POZZO, *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi raccolte da varj autori stampati, e manuscritti, e da altre particolari memorie ; con la narrativa delle pitture, e sculture, che s'attrovano nelle chiese ... & altri luoghi pubblici, e privati di Verona, e suo territorio*, Verona 1718.

1674

M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione non solo delle pitture pubbliche di Venezia ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia 1674.

1740

F. MUTTONI, *Architettura di Andrea Palladio. Di nuovo ristampata, di figure in ramo diligentemente intagliate arricchita, corretta, e accresciuta di moltissime fabbriche inedite, con le osservazioni dell'Architetto N.N., e con la traduzione francese*, I-VIII, Venezia 1740-1748.

1741

P.J. MARIETTE, *Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat*, Parigi 1741.

1745

A. J. DÉZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrége de la vie des plus fameux Peintres, avec Supplement*, I-III, Parigi 1745.

1803

D.M. FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno*, Venezia 1803.

1819

Elenco dei dipinti a fresco ch'esistevano nel palazzo Morosini detto la Soranza [...], in «Giornale dell'Italiana Letteratura», serie II, XVIII, settembre-ottobre 1818, Padova 1819, pp. 188-192 (ripubblicato da F. VIGNOLA in «Bollettino del Museo Civico di Vicenza, I, 1910, fascicolo 2).

1820

G. B. DA PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, Verona 1820.

1823

M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823.

1824-1853

E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna cittadino veneto*, I-VI, Venezia 1824-1853.

1843

P. DE MADRAZO, *Catalogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid 1843.

1846-47

F. ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova 1846-47.

1864

C. BERNASCONI, *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medi tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Verona 1864.

1868

G.B. LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797 che variamente lo riguardano*, Venezia 1868.

1870

E. SANTARELLI, E. BURCI, F. RONDONI, *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze*, Roma 1870.

1888

P. CALIARI, *Paolo Veronese*, Roma 1888.

1890

P. LEFORT, *Les Peintures de Véronèse au Musée de Madrid*, in «Gazette des Beaux Arts», I, 1890, pp. 470-473.

1897

F. H. MEISSNER, *Veronese: mit 88 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen*, Bielefeld 1897.

1902

C. F. DURO, *El ultimo Almirante de Castilla Don Juan Tomas Enriquez de Cabrera [...]*, Madrid 1902.

S.A. STRONG, *Reproductions of Drawings by the Old Masters in the Collection of the Duke of Devonshire at Chatsworth*, Londra 1902.

1907

B. BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*, Londra-New-York 1907.

1908

L. DI CANOSSA, *Studi e ricerche in torno al Palazzo Canossa*, in «Madonna Verona», II, 1908, pp. 63-71.

1911

A. BEVILCQUA LAZISE, *Un quadro di autore controverso*, in «Madonna Verona», V, 1911, pp. 106-111.

D. VON HADELN, *Caliari, Paolo*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. THIEME e F. BECKER, V, Leipzig 1911, pp. 392-397.

1912

G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. Form the Fouteenth to the Sixteenth Century*, a cura di T. BORENIUS, I-III, Londra 1912.

1914

D. VON HADELN, *Veronese und Zelotti*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», XXXV, 1914, pp. 168-220.

1925

D. VON HADELN, *Drawings by Paul Veronese*, in «The Burlington Magazine», XLVII, 1925, pp. 298-299, 302-304.

1926

A.M. BRIZIO, *Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese*, in «L'Arte», 29, 1926, pp. 213-242.

D. VON HADELN, *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*, Berlino 1926.

1927

P.H. OSMOND, *Paolo Veronese*, Londra 1927.

1928

A.M. BRIZIO, *Per il quarto centenario dalla nascita di Paolo Caliari detto Paolo Veronese*, in «L'Arte», 31, 1928, 3, pp. 123-130.

G. FIOCCO, *Paolo Veronese 1528-1588*, Bologna 1928.

1929

A.M. BRIZIO, recensione a G. FIOCCO, *Paolo Veronese*, in «L'Arte», XXXII, 1929, pp. 35-38.

1934

G. FIOCCO, *Paolo Veronese*, Roma 1934.

1939

A.M. BRIZIO, *Rileggendo Vasari*, in «Emporium», 45, 1939, pp. 1-10.

R. GALLO, *Per la datazione delle opere di Paolo Veronese*, in «Emporium», 45, 1939, pp. 145-152.

R. PALLUCCHINI, *Gli affreschi di Paolo Veronese a Maser*, Bergamo 1939.

Paolo Veronese, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Giustinian, 25 aprile - 4 novembre 1939) a cura di R. PALLUCCHINI, Venezia 1939

1940

R. PALLUCCHINI, *Veronese*, Bergamo 1940.

E. TIETZE-CONRAT, *Decorative Paintings of the Venetian Renaissance Reconstructed from Drawings*, in «Art Quarterly», III, 1940, pp. 37-39

A.VAN DYCK, *Italienisches Schizzenbuch*, a cura di G. ADRIANI, Vienna 1940.

1941

L. COLETTI, *Paolo Veronese e la pittura a Verona nel suo tempo*, dispense del corso tenuto presso l'Università di Pisa nel 1940, Pisa 1941.

1943

R. PALLUCCHINI, *Veronese*, Bergamo 1943.

1944

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Cinquecento*, Novara 1944.

H. TIETZE, E. TIETZE-CONRAT, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th centuries*, New York 1944.

1946

R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946.

1947

E. ARSLAN, *Appunti su Domenico Brusaporci e la sua cerchia*, in «Emporium», 106, 1947, pp. 15-28

1948

H. TIETZE, *Nuovi disegni veneti del Cinquecento in collezioni americane*, in «Arte Veneta», II, 1948, pp. 56-66.

E. ARSLAN, *Nota su Veronese e Zelotti*, in «Belle Arti», I, 5-6, 1948, pp. 227-245.

1949

L. OEHLER, *Eine Gruppe von Veronese-Zeichnungen in Berlin und Kassel*, in «Berliner Museen», 3, 1953, pp. 27-36.

A.E. POPHAM, J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949.

1953

1950

R. PALLUCCHINI, *La giovinezza di Tintoretto*, Milano 1950.

1954

U. PROCACCI, *Una 'vita' inedita del Muziano*, in «Arte Veneta», VIII, 1954, p. 250.

1957

P. ARETINO, *Lettere sull'arte*, commentate da F. PERTILE e rivedute da C. CORDIÈ, a cura di E. CAMESASCA, Milano 1957.

Italienische Zeichnungen 1500-1800, catalogo della mostra (Amburgo, Hamburger Kunsthalle, febbraio-aprile 1957), Amburgo 1957.

1958

Y. BOTTINEAU, *L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII siècle*, in «Bulletin Hispanique», 60, 1, 1958, pp. 30-61.

1959

C. GOULD, *Sixteenth-century Venetian school*, "National Gallery catalogues: Sixteenth century Italian schools, II" Londra 1959.

1960

A.M. BRIZIO, *La pittura di Paolo Veronese in rapporto con l'opera del Sanmichele e del Palladio*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», II, 1960, pp. 19-25.

C. GOULD, *An early dated Veronese and Veronese's Early Work*, in «The Burlington Magazine», CII, 1960, p. 489.

M. LEVEY, *An early dated Veronese and Veronese's Early Work*, in «The Burlington Magazine», CII, 1960, pp. 105-111.

1962

R. MARINI, *Paolo, una strana fonte e una strana data*, in «Emporium», 136, 1962, pp. 61-68.

A.E. POPHAM, *Drawings of Michelangelo, Raphael and their Contemporaries*, London 1962.

1964

G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzetti privati di Andrea Palladio*, Venezia 1964.

1965

A. BALLARIN, *Osservazioni sui dipinti veneziani del Cinquecento nella Galleria del Castello di Praga*, in «Arte Veneta», XIV, 1965, pp. 59-82.

J. BEAN, F. STAMPFLE, *Drawings from New York collections*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 8 novembre 1965 – 9 gennaio 1966), New York 1965.

Le XVIe Siècle Européen. Gravures et Dessins du Cabinet Edmond de Rothschild, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, ottobre 1965-gennaio 1966) a cura di F. COULANGES-ROSENBERG, M. SÉRULLAZ, Parigi 1965.

1966

T. PIGNATTI, *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia. Con una notizia sui restauri di L. Tintori*, Milano 1966.

D. ROSAND, *An early chiaroscuro drawing by Paolo Veronese*, in «The Burlington Magazine», CVIII, 1966, pp. 421-422.

1967

J. S. ACKERMAN, *Palladio's Villas*, New York 1967.

A.M. BRIZIO, *Paolo Veronese*, in *Rinascimento Europeo e Rinascimento Veneziano*, Firenze 1967, pp. 223-231.

1968

(a) A. BALLARIN, *Aggiunte al catalogo di Paolo Veronese e di Jacopo Bassano*, in «Arte Veneta», XXII, 1968, pp. 39-46.

(b) A. BALLARIN, *La decorazione ad affresco della villa veneta nel quinto decennio del Cinquecento: la villa di Luwigliano*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», X, 1968, pp. 115-126.

A. CAIANI, *Un palazzo veronese a Murano: note e aggiunte*, in «Arte Veneta», XXII, 1968, pp. 47-59.

L. MAGAGNATO, *I collaboratori veronesi di Andrea Palladio*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», X, 1968, pp. 170-187.

N. MELCHIORI, *Notizie di pittori e altri scritti*, edizione e commento a cura di G. BORDIGNON FAVERO, Venezia-Roma, 1968.

(a) K. OBERHUBER, *Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser*, in «Munuscula discipulorum», Berlino 1968, pp. 207-224.

(b) K. OBERHUBER, *Gli affreschi di Paolo Veronese nella villa Barbaro*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», x, 1968, pp. 188-202.

L'opera completa del Veronese, presentazione di G. Piovene, apparati critici e filologici di R. Marini, Milano 1968.

R. PALLUCCHINI, *Gianbattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», x, 1968, pp. 203-228.

(a) J. SCHULZ, *Venetian painted ceilings of the Renaissance*, Berkeley, Los Angeles 1968.

(b) J. SCHULZ, *Le fonti di Paolo Veronese come decoratore*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», x, 1968, pp. 241-254.

1969

G. ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Venezia 1969.

1970

L. FRANZONI, *Per una storia del collezionismo. La Galleria Bevilacqua*, Milano 1970.

1971

K. ANDREWS, *Catalogue of Italian Drawings. National Gallery of Scotland*, Cambridge 1971.

A. BALLARIN, *Considerazioni su una mostra di disegni veronesi del Cinquecento*, in «Arte Veneta», xxv, 1971, pp. 92-118.

R. COCKE, *An early drawing by Paolo Veronese*, in «The Burlington Magazine», cxiii, 1971, pp. 726-733.

Disegni veronesi del Cinquecento, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini; Verona, Museo di Castelvecchio, 1971) a cura di T. MULLALY, "Fondazione Giorgio Cini. Istituto di storia dell'arte. Cataloghi di mostre, 32", Vicenza 1971.

G. NEERMAN, *Disegni del Manierismo e Barocco nell'Italia Settentrionale*, Milano 1971.

A.E. POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, I-III, Londra-New Haven 1971.

D. ROSAND, *Three drawings by Paolo Veronese*, in «Pantheon», 29, 1971, pp. 217-239.

G. SCHWEIKHART, *Paolo Veronese in der Villa Soranza. Materialien zur Rekonstruktion der Ausmalung und zum Verbleib der abgenommenen Fresken*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», xv, 1971, 2, pp. 187-206.

1972

(a) R. COCKE, *Veronese and Daniele Barbaro: The Decoration of Villa Maser*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 35, 1972, pp. 226-246.

(b) R. COCKE, *A Preparatory Drawing for the 'Triumph of Mordechai' in S. Sebastiano in Venice*, in «The Burlington Magazine», cxiv, 1972, pp. 322-325.

Veronese and his studio in North American Collections, catalogo della mostra (Birmingham (Ala.), Birmingham Museum of Art, 1 ottobre-15 novembre 1972) a cura di S. W. CLAYTON e E. F. WEEKS, introduzione e cronologia di D. ROSAND, Birmingham 1972.

1973

R. COCKE, *Observations on Some Drawings by Paolo Veronese*, in «Master Drawings», 11, 1973, pp. 138-149, 187-201.

E. FORSSMAN, *Il Palazzo Da Porto Festa di Vicenza*, Vicenza 1973.

1973-1974

G. SANCASSANI, *Un autografo di Paolo Veronese per la Cena in casa di Simone Fariseo*, in «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», VI, XXV, 1973-1974, pp. 85-93.

1974

R. COCKE, *New light on late Veronese*, in «The Burlington magazine», CXVI, 1974, pp. 24-31.

C. TELLINI PERINA, «*Bertanus invenit*»: *considerazioni su alcuni aspetti della cultura figurativa del Cinquecento a Mantova*, in «Antichità viva», 13, 1974, pp. 17-29.

1975

C.H. CLOUGH, *Canossa, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, XVIII, 1975, pp. 186-192.

S.J. FREEDBERG, *Painting in Italy: 1500 to 1600*, «The Pelican History of Art», Harmondsworth, 1975.

D. HOWARD, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, Londra-New Haven 1975.

1976

J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976.

B. MEIJER, *Omaggio a Tiziano*, Firenze 1976.

T. PIGNATTI, *Veronese*, I-II, Venezia 1976.

(a) W. R. REARICK, *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, Firenze 1976.

(b) W.R. REARICK, *Maestri Veneti del Cinquecento*, «Biblioteca di disegni, VI», Firenze 1976 [1980].

1977

(a) R. COCKE, *Three fragments from Villa Soranza*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXI, 1977, 2, pp. 211-218.

(b) R. COCKE, *Veronese's Independent Chiaroscuro Drawings*, in «Master Drawings», 15, 1977, pp. 259-268, 295-309.

L. CROSATO LARCHER, *Nuovi contributi per la decorazione della Soranza*, in «Arte veneta», XXXI, 1977, pp. 72-79.

1979

P. BJURSTROM, *Italian drawings. Venice, Brescia, Parma, Milano, Genoa*, «Drawings in Swedish public collection, III», Stoccolma 1979.

Progetto per un museo secondo. Dipinti restaurati delle collezioni del Comune di Verona esposti alla Gran Guardia, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 1979), a cura di L. MAGAGNATO, Verona 1979.

1980

S. CASELLI, *La famiglia Canossa*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto-5 novembre 1980) a cura di P. MARINI, , Vicenza 1980, p. 308.

Disegni veneti di collezioni inglesi, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 1980) a cura di J. STOCK, "Fondazione Giorgio Cini. Istituto di storia dell'arte. Cataloghi di mostre, 43", Vicenza 1980.

S. MARINELLI, *I collaboratori veronesi di Palladio. Figure e sfondi: aspetti della pittura veronese alla metà del Cinquecento*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto-5 novembre 1980) a cura di P. MARINI, , Vicenza 1980, pp. 187-202.

Palladio e Verona, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto-5 novembre 1980) a cura di P. MARINI, Vicenza 1980.

L. PUPPI, *Per Paolo Veronese architetto. Un documento inedito, una firma e uno strano silenzio di Palladio*, in «Palladio», 29, 1980, pp. 53-76.

Selezione '80. Maestri della pittura dal XIV al XVIII secolo, catalogo della mostra (Verona, 12 dicembre 1980-30 gennaio 1981), Verona 1980.

1981

D. BATTILOTTI, *Per il palazzo di Iseppo da Porto del Palladio: un documento inedito e una nota*, in «Antichità viva», XX, 1, 1981, pp. 40-44.

R. PALLUCCHINI, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia. 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981) a cura di C. PIROVANO, Milano 1981.

S. ROMANO, *I paesaggi di Paolo Veronese in Palazzo Trevisan*, in «Arte Veneta», XXXV, 1981, pp. 150-152.

1982

D. GISOLFI PECHUKAS, *Two oil sketches and the youth of Veronese*, in «The Art Bulletin», 64, 3, 1982, pp. 388-413.

1983

R. BACOU, *Ten unpublished drawings by Veronese recently acquired by the Cabinet des Dessins du Louvre*, in «Master drawings», 21, 1983, pp. 255-262.

D. BATTILOTTI, L. PUPPI, *Prime approssimazioni su Giambattista Ponchini*, in «Ricerche di storia dell'arte», 19, 1983, pp. 77-83.

(a) G. GULLINO, *Contarini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, pp. 161-164.

(b) G. GULLINO, *Contarini, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, pp. 265-267.

R. MARTINONI, *Gian Vincenzo Imperiale politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, "Medievo e Umanesimo, 51", Padova 1983.

1984

R. BACOU, *Acquisitions du Cabinet des Dessins 1973 – 1983*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 16 marzo - 4 giugno 1984), Parigi 1984.

G. BALDISSIN MOLLI, *Paolo Farinati e gli affreschi della chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona*, in «Arte Veneta», XXXVIII, 1984, pp. 31-45.

R. COCKE, *Veronese's drawings. A catalogue raisonné*, London 1984.

Dipinti e disegni di figura. Maestri antichi, catalogo della mostra (Verona, 6 ottobre – 22 dicembre 1984), Verona 1984.

R. PALLUCCHINI, *Veronese*, Milano 1984.

1985

D. BATTIOTTI, *Villa Barbaro a Maser: un difficile cantiere*, in «Storia dell'arte», 33, 1985, pp. 33-53.

K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Milano 1992.

J. BYAM SHAW, *Veronese's drawings by Richard Cocke* [recensione], in «The Burlington Magazine», CXXVII, 1985, pp. 308-309.

M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino 1985.

1986

H. COUTTS, *Veronese's drawings* [recensione], in «Master Drawings», 23-24, 1986, pp. 398-404.

L. CROSATO LARCHER, *I disegni di Paolo Veronese* [recensione], in «Arte Veneta», XL, 1986, pp. 249-258.

E.M. GUZZO, *Gli atti del convegno bresciano sul Savoldo*, in «Arte Veneta», XL, 1986, pp. 246-247.

M. MORRESI, *Palladio, Giovanni Antonio Fasolo e Cristoforo Sorte in Villa Porto-Colleoni*, in «Arte Veneta», XL, 1986, pp. 209-220.

T. PIGNATTI, *Gli esordi pre-veneziani di Paolo Veronese*, in «Arte Veneta», XL, 1986, pp. 73-84.

1987

H. COUTTS, *A print and two drawings from the circle of Zelotti*, in «Print Quarterly», IV, 1987, pp. 47-50.

D. GISOLFI PECHUKAS, *Veronese and his collaborators at «La Soranza»*, in «Artibus et Historiae», XV, 1987, pp. 67-108.

S. MARINELLI, *La pittura a Verona nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1987, pp. 117-124.

G. WOJNO KIEFER, *Mid-Sixteenth Century Veronese Painting in the Duomo of Mantua*, in «Antichità viva», XXVI, 1987, 2, pp. 34-43.

1988

Alessandro Bonvicino. Il Moretto, catalogo della mostra (Brescia 1988), con scritti di G.A. DELL'ACQUA et al., Bologna 1988.

P. BOCCARDO, *Le «rotte mediterranee» del collezionismo genovese*, in «Bollettino dei musei civici genovesi», 10, 1988, 28/30, pp. 99-117.

R. COCKE, recensione della mostra *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*, in «The Burlington Magazine», CXXX, 1988, p. 488-490.

B. F. DAVIDSON, *The Furti di Giove Tapestries Designed by Perino del Vaga for Andrea Doria*, in «The Art Bulletin», 70, 3, settembre 1988, pp. 424-450.

G. ERICANI, *La stagione preveronesiana e la pittura di paesaggio a Verona*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 7 luglio-9 ottobre 1988), a cura di S. MARINELLI, Verona 1988, pp. 7-29.

(a) S. MARINELLI, *Premessa a Veronese*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 7 luglio-9 ottobre 1988), a cura di S. MARINELLI, Verona 1988, Verona 1988, pp. 1-5.

(b) S. MARINELLI, *Intorno a Veronese*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 7 luglio – 9 ottobre 1988), a cura di S. MARINELLI, Verona 1988, Verona 1988, pp. 31-51.

C. MONBEIG-GOGUEL, *Taste and trade. The retouched drawings in the Everard Jabach collection at the Louvre*, in «The Burlington Magazine», CXXX, 1988, pp. 821-835.

Paolo Veronese. Disegni e dipinti, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 26 marzo-10 luglio 1988) a cura di A. BETTAGNO, Vicenza 1988.

L. PUPPI, *Paolo Veronese e l'architettura*, in *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 26 marzo-10 luglio 1988) a cura di A. BETTAGNO, Vicenza 1988, pp. 31-39.

(a) W.R. REARICK, *The Art of Paolo Veronese 1528-1588*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 13 novembre 1988-20 febbraio 1989) con un saggio introduttivo di T. PIGNATTI, Washington 1988.

(b) W.R. REARICK, *Paolo Veronese: la vita e l'opera*, in *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 26 marzo-10 luglio 1988) a cura di A. BETTAGNO, Vicenza 1988, pp. 15-22.

G. TESTORI, *Velato di malinconia*, recensione della mostra *Veronese e Verona* (Verona, Museo di Castelvecchio, 7 luglio-9 ottobre 1988), in «Corriere della sera», 31 luglio 1988, p. 16.

Veronese e Verona, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 7 luglio-9 ottobre 1988) a cura di S. Marinelli, Verona 1988.

1989

R. COCKE, *Washington. Paolo Veronese*, recensione della mostra *The Art of Paolo Veronese 1528-1588*, in «The Burlington Magazine», CXXXI, 1989, p. 61-64.

H. COUTTS, *Veronese in Venice and Washington*, recensione delle mostre *Paolo Veronese. Disegni e dipinti* e *The Art of Paolo Veronese 1528-1588*, in «Master Drawings», 27, 1989, pp. 229-234.

L. CROSATO LARCHER, *Le mostre di Paolo Veronese alla Fondazione Giorgio Cini a Venezia e al museo di Castelvecchio a Verona*, in «Arte Veneta», XLII, 1989, pp. 196-206.

M. LOSITO, *La gnomonica, il IX libro dei Commentari vitruviani di Daniele Barbaro e gli studi analematici di Federico Commandino*, in «Studi veneziani», 18, 1989, pp. 177-237.

F. MAGANI, *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento*, "Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, 41.3", Venezia 1989.

1989-1990

D. GISOLFI PECHUKAS, *L'“Anno veronesiano” and some questions about early Veronese and his circle*, in «Arte Veneta», 43, 1989-1990, pp. 30-36.

1990

Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio, catalogo della mostra, Brescia, Monastero di Santa Giulia, 3 marzo-31 maggio 1990, a cura di B. PASSAMANI, Milano 1990.

M. MORRESI, *Contra' Porti a Vicenza - Una famiglia, un sistema urbano e un palazzo di Lorenzo da Bologna*, in «Annali di architettura», 2, 1990, pp. 97-120.

B.L. BROWN, *The so-called Duke of Buckingham series*, in *Nuovi studi su paolo Veronese*, atti del convegno, a cura di M. GEMIN Venezia 1990, pp. 231-240.

P. HUMFREY, *La pala Giustinian a San Francesco della Vigna*, in *Nuovi studi su paolo Veronese*, atti del convegno, a cura di M. GEMIN Venezia 1990, pp. 299-307.

S. MARINELLI, *La pala per l'altar maggiore di San Giorgio in Braida*, in *Nuovi studi su paolo Veronese*, atti del convegno, a cura di M. GEMIN Venezia 1990, pp. 323-332.

Nuovi studi su paolo Veronese, atti del convegno, a cura di M. GEMIN, Venezia 1990.

L. PUPPI, *La committenza vicentina di Paolo Veronese*, in *Nuovi studi su paolo Veronese*, atti del convegno, a cura di M. GEMIN Venezia 1990, pp. 340-346.

P. ZAMPETTI, *Una «presentazione veronesiana a Tolentino*, in *Nuovi studi su paolo Veronese*, atti del convegno, a cura di M. GEMIN Venezia 1990, pp. 420-422.

1991

T. PIGNATTI, F. PEDROCCO, *Veronese. Catalogo completo*, Firenze 1991.

W.R. REARICK, *The earlier drawings of Battista Zelotti*, in *Da Leonardo a Rembrandt: disegni della Biblioteca Reale di Torino. Nuove ricerche in margine alla mostra*, atti del convegno internazionale di studi (Torino, 24-25 ottobre 1990), a cura di G. C. SCIOLLA, Torino 1991, pp. 194-216.

1992

K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Milano 1992.

Da Pisanello a Tiepolo. Disegni veneti dal Fitzwilliam Museum di Cambridge, catalogo della mostra, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 28 marzo-15 giugno 1992, a cura di A. BETTAGNO, Milano 1992

I grandi collezionisti, testi di G. FUSCONI, A. PETRIOLI TOFANI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, G.C. SCIOLLA, “Il Disegno, 2”, Torino 1992.

W.R. REARICK, *Black chalk drawings by Paolo Veronese*, in «Master drawings», 30, 1992, pp. 143-173.

1993

Le dessin à Verone aux XVI^e et XVII^e siècles, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, 7 ottobre-13 dicembre 1993; Verona, Museo di Castelvecchio, 29 luglio-16 ottobre 1994), a cura di H. SUEUR, Parigi 1993.

J.A. GERE, *Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings*, London 1993.

Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 9 marzo-4 giugno 1993) a cura di M. LACLOTTE, G. NEPI SCIRÈ, Parigi 1993.

1994-1995

V. MANCINI, *Del Palazzo di Ca' Pisani a Creola e di un suo interessato frequentatore*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLIII, 1994-1995, pp. 213-250.

1995

P. HUMFREY, S. HOLT, *More on Veronese and his patrons at San Francesco della Vigna*, in «Venezia Cinquecento», v, 1995, 10, pp. 187-214

T. PIGNATTI, F. PEDROCCO, *Veronese*, Milano 1995.

W.R. REARICK, *More Veronese drawings from the Sagredo collection*, in «Master drawings», 23, 1995, pp. 132-143.

1995-1996

S. COLMAN, *Francesco da Porto, il dotto generale (1427-1554). I da Porto al servizio di Venezia*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1995-1996 (relatore A. Olivieri).

1996

M. BOLOGNA, *Gli Archivi Pallavicini di Genova*, I-II, Roma 1996.

Italian Renaissance art from Czech collections. Drawings and prints, catalogo della mostra (Praga, Národní Galerie, 12 dicembre 1996 – 9 febbraio 1997) a cura di M. ZLATOHLÁVEK, J.N. ASSMANN, , Praga 1996.

P. JOANNIDES, *Una copia di un'opera perduta di Battista Zelotti e un suo disegno autografo*, in «Arte Veneta», 49, 1996, pp. 51-54

1997

M.A. BURKE, P. CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid (1601-1755)*, Los Angeles, The Provenance Index of The Getty Information Institute, 1997.

Italianische Zeichnungen der Renaissance aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle, catalogo della mostra (Amburgo, Hamburger Kunsthalle, 17 gennaio – 23 marzo 1997) a cura di Oscar Schaar, Ostfildern-Ruit 1997.

L. LEONCINI, *Una Cena in casa di Simone: l'originale di Paolo Caliari, la copia genovese di David Corte. Storia di un quadro e delle sue repliche*, in *Palazzo Reale di Genova. Studi e restauri, 1993-1994*, a cura di L. LEONCINI, Genova 1997, pp. 125-146.

W.R. REARICK, *Paolo Veronese's earliest works*, in «Artibus et Historiae», XXXV, 1997, pp. 147-159.

V. ROMANI, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle «Cose del cielo»*, Cittadella 1997.

1998

G. PERETTI, *La pittura a Mantova nell'età di Ercole*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di S. MARINELLI, Verona 1998, pp. 33-61.

2000

P. BRUGNOLI, *Nuovi documenti su Paolo Veronese e la sua famiglia*, in «Verona illustrata», 13, 2000, pp. 11-19.

Cinque secoli di disegno veronese, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2000) a cura di S. MARINELLI, “Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 86” Firenze 2000.

I. GAETANI DI CANOSSA, *Note sugli affreschi delle sale a piano terra di Palazzo Canossa a Verona*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, atti del convegno di studi (Verona, 24-26 settembre 1998) a cura di P. LANARO, P. MARINI, G.M. VARANINI, con la collaborazione di E. DEMO, Milano 2000, pp. 382-384.

P. HUMFREY, *Veronese's High Altarpiece for San Sebastiano. A Patrician Commission for a Counter Reformation Church*, in *Venice Reconsidered. The History and Civilization of an Italian City-State 1297-1797*, a cura di J.J. Martin e D. Romano, Baltimora 2000, pp. 365-388.

2001

Los Bassano en la España del Siglo de Oro, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 23 maggio – 27 marzo 2001) a cura di M. FALOMIR, Madrid 2001.

(a) W.R. REARICK, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001.

(b) W.R. REARICK, *Domenico Brusasorci e la ritrattistica di metà cinquecento a Verona e Vicenza*, in *La pinacoteca di Palazzo Thiene. Collezione della Banca Popolare di Vicenza*, a cura di F. RIGON, Milano 2001.

2002

F. NODARI, *Per Benedetto Caliari disegnatore*, in *Disegni dal Veneto fra Cinque e Seicento, Calepino di disegni. Note e saggi su disegni e stampe e sulla loro storia*, a cura di A. FORLANI TEMPESTI, “Disegni dal Veneto fra Cinque e Seicento, 1”, Rimini 2002, pp. 21-46

2003

H. BURNS, “*Da naturale inclinazione guidato*”: *il primo decennio di attività di Palladio architetto*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. BRUSCHI, Milano 2002, pp. 372-413.

M. DAL BORGO, *Grimani, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIX, pp. 628-631.

2003/2004

R. FONTANA, *Un nuovo paragrafo per la storia dell'arte e dell'eresia a Venezia nel Cinquecento: Giovan Battista Ponchino denunciato «cercha la resia et cercha la sodomia»*, in «Venezia arti», 17/18, 2003/2004, pp. 31-40.

2004

P. DAVIES, D. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004.

L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004) a cura di P. BOCCARDO, Milano 2004.

L. PUPPI, «Peintre, sculpteur, architecte...». *Véronèse et les «arts frères»*, in *Véronèse profane*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Luxembourg, 22 settembre 2004-30 gennaio 2005; Venezia, Museo Correr, 18 febbraio-13 Giugno 2005) a cura di P. NITTI, T. CLIFFORD, Milano 2004.

2005

K. GOTTARDO, *Il gusto collezionistico di un eccentrico personaggio veneziano: la raccolta di disegni di 'Zotto' Sagredo*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia 2005, pp. 239-258.

2005/2006

M.C. VOLONTERI, “*Alla città di Milano offerse quadri, stampe e disegni*”. *La collezione Dell'Acqua-Tanzzi al Castello Sforzesco*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2005/2006 (relatore R. Sacchi).

2007

E. BIANCHI, *La Disputa di Gesù tra i dottori del tempio di Andrea Pozzo a Romano di Lombardia*, in *La Disputa. Dialogo e memoria nella tradizione cattolica in età moderna*, catalogo della mostra (Romano di Lombardia, Basilica di san Defendente, 14 settembre 2007-13 gennaio 2008) a cura di A. PILATO e T. TIRONI, Cinisello Balsamo 2007, pp. 103-113.

L. FINOCCHI GHERSI, *Paolo Veronese decoratore*, Venezia 2007.

La Disputa. Dialogo e memoria nella tradizione cattolica in età moderna, catalogo della mostra (Romano di Lombardia, Basilica di san Defendente, 14 settembre 2007-13 gennaio 2008) a cura di A. PILATO e T. TIRONI, Cinisello Balsamo 2007.

F. VIATTE, *Dessin de Véronèse pour San Sebastiano*, in «Artibus et Historiae», xxviii, 2007, pp. 87-98.

2008

G. BELTRAMINI, E. DEMO, *Nuovi documenti e notizie riguardanti Andrea Palladio, la sua famiglia e il suo lavoro*, in «Annali di architettura», 20, 2008, pp. 125-139.

J. GARTON, *Grace and Grandeur: the portraiture of Paolo Veronese*, London 2008.

Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento, a cura di G. PAVANELLO e V. MANCINI, Venezia 2008.

V. MANCINI, «Ornar de pitture il belveder e altre cose». *Committenti e frescanti nelle ville venete del Cinquecento*, in *Gli affreschi delle Ville Venete. Il Cinquecento*, a cura di G. PAVANELLO e V. MANCINI, Venezia 2008, pp. 42-53.

Palladio, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Barbaran Da Porto, 20 settembre 2008 – 6 gennaio 2009; Londra, Royal Academy of Arts, 31 gennaio – 13 aprile 2009), a cura di G. BELTRAMINI, H. BURNS, Venezia 2008.

N. PENNY, *Venice 1540-1600*, “National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings, II”, Londra 2008.

O. PINESSI, *La Disputa di Paolo Veronese: un'opera “singolare”, una storia singolare*, in «Arte documento», 24, 2008, pp. 92-101.

2009

S. ANAPOLI, *L'opera pittorica di Giovanni Antonio Fasolo*, Vicenza 2009.

Andrea Pozzo (1642-1709). Pittore e prospettico nell'Italia settentrionale, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino 19 dicembre 2009-5 aprile 2010) a cura di E. BIANCHI, D. CATTOI, G. DARDANELLO, F. FRANGI, Trento 2009.

D. KLEMM, *Italienische Zeichnungen 1450-1800*, "Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle. Kupferstichkabinett, II", Colonia-Weimar-Vienna 2009.

X. SALOMON, *The children in Veronese's portraits of Iseppo and Livia da Porto*, in «The Burlington Magazine», CLI, 2009, pp. 816-818.

2009-2010

R. CARMIGNATO, *Le decorazioni dei palazzi palladiani di Vicenza nel percorso di Domenico Brusaporzi*, tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Padova, a.a 2009-2010 (relatore: V. Romani).

2010

Badile-Album. Studiensammlung einer Veroneser Künstlerwerkstatt, a cura di EBERHARDT, S. WAGINI, "Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450. Verona. III, 3", Monaco 2010.

Da Veronese a Farinati. Storia, conservazione e diagnostica al Museo di Castelvecchio, a cura di P. MARINI E L. OLIVATO, Treviso 2010.

G. GALLUCCI, *An important new sheet of studies by Paolo Veronese from the late 1550s*, in «Master drawings», 48, 2010, pp. 327-340.

F. TRENTINI, *Pochini «à l'enfer». Saggio sulla differenza iconografica*, in «Venezia Cinquecento», 39, 2010, pp. 73-109.

2011

J. CELLAURO, *Giuseppe Salviati's Allegory of Architecture for Daniele Barbaro's Edition of Vitruvius*, in «Storia dell'arte», 129, 2011, pp. 5-18.

Mannerism and modernism. The Kasper collection of drawings and photographs, catalogo della mostra, New York, Morgan Library & Museum, 21 gennaio - 1 maggio 2011, a cura di J. BEAR, R. EITEL PORTER, New York 2011.

D. POLLINI, M. STORARI, *Per Paolo Caliari. Note e aggiunte alla Pala Bevilacqua Lazise*, in «Verona Illustrata», 24, 2011, pp. 19-27.

J. M. RUIZ MANERO, *Los Bassano en España*, Madrid 2011.

D. SCRASE, *Italian Drawings at the Fitzwilliam Museum, Cambridge, together with Spanish drawings*, Cambridge 2011.

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.

2012

T. DALLA COSTA, *Paolo Veronese, i Michiel di SanBeseio e l'Incoronazione della Vergine per la chiesa di Ognissanti a Venezia*, in «Venezia Cinquecento», XXII, 43, 2012, pp. 61-116.

M.M. D'EVELYN, *Venice & Vitruvius: reading Venice with Daniele Barbaro and Andrea Palladio*, New Haven 2012.

J. GARTON, *The Portraiture of Veronese*, in *Paolo Veronese. A Master and his Workshop in Renaissance Venice*, catalogo della mostra (Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, 7 dicembre 2012 – 14 aprile 2013) a cura di V. BRILLIANT e F. ILCHMAN, Londra 2012, pp. 121-133.

J. MARCIARI, *The Drawings of Veronese*, in *Paolo Veronese. A Master and his Workshop in Renaissance Venice*, catalogo della mostra (Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, 7 dicembre 2012 – 14 aprile 2013) a cura di V. BRILLIANT e F. ILCHMAN, Londra 2012, pp. 195-207.

Paolo Veronese. A Master and his Workshop in Renaissance Venice, catalogo della mostra (Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, 7 dicembre 2012 – 14 aprile 2013) a cura di V. BRILLIANT e F. ILCHMAN, Londra 2012

D. ROSAND, *Véronèse*, Parigi 2012.

I. SALVAGNI, *Da Univesitas ad Accademia. La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma 1478 - 1588*, Roma 2012.

(a) A. ZAMPERINI, *Paolo Veronese a San Bernardino a Verona*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», IX, 2, 262, 2012, I, pp. 211-244.

(b) A. ZAMPERINI, *In competizione con l'antico e la natura: il ritratto a Verona nel Quattro e Cinquecento*, in *Il ritratto e l'élite. Il volto del potere a Verona dal XV al XVIII secolo*, a cura di L. OLIVATO, A. ZAMPERINI, Rovereto 2012, pp. 21-69.

2013

D. BULL, *A superannuated analemma in Veronese's portrait of Daniele Barbaro*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, a cura di M. ISRAËLS e L.A. WALDMAN, I, Firenze 2013.

A. ZAMPERINI, *Paolo Veronese*, San Giovanni Lupatoto 2013.

2014

H. BURNS, *Andrea Palladio e le architetture dipinte di Veronese*, in *Quattro Veronese venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, exh. cat. catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 5 luglio – 5 ottobre 2014), a cura di V. ROMANI, Milano 2014, pp. 29-35.

A. DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino 2014.

E.M. DAL POZZOLO, *La mostra a Castelfranco Veneto*, in *Veronese nelle terre di Giorgione. Il trionfo della decorazione in villa: dalla Soranza a Maser*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 settembre 2014-15 gennaio 2015), a cura di E. M. DAL POZZOLO, G. CECCHETTO, Venezia 2014, pp. 30-33.

G. CECCHETTO, *La Soranza. Storia di una villa*, in *Veronese nelle terre di Giorgione. Il trionfo della decorazione in villa: dalla Soranza a Maser*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 settembre 2014-15 gennaio 2015), a cura di E. M. DAL POZZOLO, G. CECCHETTO, Venezia 2014, pp. 21-29.

C. CROSERÀ, *Le Allegorie*, in *Quattro Veronese venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 5 luglio – 5 ottobre 2014) a cura di V. ROMANI, Milano 2014, pp. 65-74.

T. DALLA COSTA, *Paolo Veronese e la bottega. Le botteghe dei Caliarì*, 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. 314-325.

D. GISOLFI, *I rapporti di Paolo con l'ambiente artistico veronese negli anni della Soranza*, 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. 94-103.

G. GULLINO, *Da Padova al Prado: la Disputa di Gesù tra i dottori del tempio*, in *Veronese e Padova. L'artista, la committenza e la sua fortuna*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 7 settembre 2014 - 11 gennaio 2015) a cura di G. BALDISSIN MOLLI, D. BANZATO, E. GASTALDI, Milano 2014, pp. 27-32.

C. MORO, *Veronese sul lago e la collezione della Villa San Remigio a Pallanza*, in *Quattro Veronese venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 5 luglio – 5 ottobre 2014) a cura di V. ROMANI, Milano 2014, pp. 55-64.

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.

Quattro Veronese venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 5 luglio – 5 ottobre 2014) a cura di V. ROMANI, Milano 2014.

V. ROMANI, *Una stagione del giovane Paolo Veronese*, in *Quattro Veronese venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 5 luglio – 5 ottobre 2014) a cura di V. ROMANI, Milano 2014, pp. 13-27.

X. F. SALOMON, *Paolo Veronese*, pubblicato in occasione della mostra *Veronese. Magnificence in Renaissance Venice* (Londra, National Gallery, 19 marzo-15 giugno 2014), Londra 2014.

L. SQUIZZATO, *Nuove documentazioni intorno alla Soranza*, in *Veronese nelle terre di Giorgione. Il trionfo della decorazione in villa: dalla Soranza a Maser*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 settembre 2014-15 gennaio 2015), a cura di E. M. DAL POZZOLO, G. CECCHETTO, Venezia 2014, pp. 13-20.

2015

B. AGOSTI, *Sulla biografia vasariana di Taddeo Zuccaro*, in «Prospettiva», 153/154, 2014 (2015), pp. 136-157.

X. F. SALOMON, *Veronese in the Veneto*, in «The Burlington Magazine», CLVI, 2015, pp. 842-843.

B.M. SAVY, *Romanino "per organo". Musica e decorazione a Brescia nel Rinascimento*, Padova 2015.

2016

C. CROSERÀ, *Il Cristo tra i dottori del Prado: disegni preparatori, copie, derivazioni e vicende collezionistiche*, in *Per la giovinezza di Veronese. Da Verona a Venezia*, atti del convegno (Padova, 9-10 dicembre 2014), in corso di stampa.

A. PATTANARO, *Fregi, partimenti, paesaggio a Verona alla metà del Cinquecento. Riflessioni in margine a Veronese*, in *Per la giovinezza di Veronese. Da Verona a Venezia*, atti del convegno (Padova, 9-10 dicembre 2014), in corso di stampa.

(a) V. ROMANI, *Veronese e Roma: fonti, spunti documentari, indizi stilistici*, in *Giornate di studio su Paolo Veronese*, atti del convegno (Verona, 25-27 settembre 2015), in corso di stampa.

(b) V. ROMANI, *Le scelte del giovane Paolo Veronese*, in *Per la giovinezza di Veronese. Da Verona a Venezia*, atti del convegno (Padova, 9-10 dicembre 2014), in corso di stampa.

E. SVALDUZ, *Verona, Padova e Venezia: architetti e committenti intorno a Paolo Veronese*, in *Per la giovinezza di Veronese. Da Verona a Venezia*, atti del convegno (Padova, 9-10 dicembre 2014), in corso di stampa.

M. VINCO, *La cappella Avanzi o della Croce in San Bernardino a Verona: un ciclo pittorico poco conosciuto?*, in *Per la giovinezza di Veronese. Da Verona a Venezia*, atti del convegno (Padova, 9-10 dicembre 2014), in corso di stampa.

TAVOLE

DISEGNI



1. PAOLO VERONESE, *Studio per Cristo tra i dottori*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum



2. PAOLO VERONESE, *Studio per una figura maschile seduta* (recto), *Studio di gambe maschili* (verso), già New York, Sotheby's, 26 gennaio 2000



3. PAOLO VERONESE, *Studio per la Madonna col Bambino e due santi*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings



4. PAOLO VERONESE, *Studio per la Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, san Ludovico da Tolosa e due donatori*, Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement



5. PAOLO VERONESE, *Studi per l'allegoria della Fama e per una cornice architettonica*, Amburgo, Kunsthalle, Kupferstichkabinett



6. PAOLO VERONESE, *Studio per san Giovanni Battista*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings



7. PAOLO VERONESE, *Studi di figure e di teste*, Oxford, Christ Church College Art Gallery



8. PAOLO VERONESE, *Studio per il ritratto di Iseppo da Porto e suo figlio Leonida*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



9. PAOLO VERONESE, *Studi di figure e architetture*, New York, collezione di Herbert Kasper



10. PAOLO VERONESE, *Studio per la Cena in Emmaus*, Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement



11. PAOLO VERONESE, *Studio per la Cena in Emmaus*, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



12. PAOLO VERONESE, *Studio per due divinità fluviali in un paesaggio*, Milano, collezione privata



13. PAOLO VERONESE, *Studio per sant'Antonio tentato*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



14. PAOLO VERONESE, *Studio per la Madonna col Bambino in gloria fra i santi Pietro e Paolo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



15. PAOLO VERONESE, *Studio per san Giorgio che uccide il drago*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



16. PAOLO VERONESE, *Studio per una Virtù teologale*, già Londra, Sotheby's, 6 luglio 2010



17. PAOLO VERONESE, *Studio per una figura maschile*, Brema, Kunsthalle



18. PAOLO VERONESE, *Studio per una figura maschile*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings



19. PAOLO VERONESE, *Studi di figure*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



20. PAOLO VERONESE, *Studi di figure*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



21. PAOLO VERONESE, *Studi per l'Incoronazione di Ester e il Trionfo di Mordecai* (recto), *Studi architettonici* (verso), Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques



22. PAOLO VERONESE, *Studi per il Trionfo di Mordecai* (recto), *Studi architettonici* (verso), Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



23. PAOLO VERONESE, *Studi per Eros e Anteros, Cibele, Venere e Cupido*, già Londra, Christie's, 19 marzo 1975



24. PAOLO VERONESE, *Studi per Bacco e Apollo*, New York, The Morgan Library and Museum



25. PAOLO VERONESE, *Studi per gli Dèi dell'Olimpo (Mercurio, Venere e Cupido, Saturno e altre figure)*, Regno Unito, collezione privata



26. PAOLO VERONESE, *Studi per Giove* (recto), *Studi per Giunone* (verso), New York, The Morgan Library and Museum



27. PAOLO VERONESE, *Studio di testa virile (Daniele Barbaro?)*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung



28. PAOLO VERONESE, *Studio per David e Mosè* (recto), *Studi per una Madonna e santi* (verso), Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



29. PAOLO VERONESE, *Studio di testa femminile (Melos?)*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



30. PAOLO VERONESE, *Studi per Diana e i cani*, Parigi, Musée du Louvre, Départements des Arts graphiques



31. PAOLO VERONESE, *Studio per Pomona* (recto), *Studio per Diana* (verso), Praga, Národní Galerie



32. PAOLO VERONESE, *Studio per Cerere*, Praga, Národní Galerie



33. PAOLO VERONESE, *Studio per Melos*, Praga, Národní Galerie



34. PAOLO VERONESE, *Studio per Siringa*, già Milano, John Winter



35a. BATTISTA ZELOTTI, *Studio per una figura femminile con strumento musicale* (recto), Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings



35b. BATTISTA ZELOTTI, *Studio per una figura femminile con strumento musicale* (verso), Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings



36. BATTISTA ZELOTTI, *Studio per una figura femminile con un libro*, Oxford, Christ Church Picture Gallery



37. Copia da BATTISTA ZELOTTI, *Studio per una figura femminile con strumento musicale*, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, Gabinetto dei Disegni



38a. BATTISTA ZELOTTI (?), *Studio di figura femminile* (verso) The Morgan Library and Museum



38b. BATTISTA ZELOTTI, *Studio per una scena di sacrificio* (recto), The Morgan Library and Museum



39. Copia da PAOLO VERONESE (?), *Studi per una composizione*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings



40. Copia da PAOLO VERONESE, *Studio per una figura femminile e due bambini*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings



41. Copia da PAOLO VERONESE (?), *Studio per la Cena in Emmaus*, Stoccolma, Nationalmuseum



42. Copia da PAOLO VERONESE (?), *Studio per la Cena in Emmaus*, già Milano, Artelevi



43. Copia da PAOLO VERONESE, *Studio per la Madonna in gloria con i santi Pietro e Paolo e san Giorgio che uccide il drago*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



44. Copia da PAOLO VERONESE (GIOVANNI ANTONIO FASOLO?), *Studio per la Madonna in gloria con i santi Pietro e Paolo*, Cambridge, Fitzwilliam Museum



45. GIOVANNI ANTONIO FASOLO, *Studio di figure*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung



46. GIOVANNI ANTONIO FASOLO, *Studio per la Natività*, Haarlem, Teylers Museum



47. PAOLO FARINATI, *Studio per San Martino e il povero*, Louvre, Département des Arts graphiques

DIPINTI



48. PAOLO VERONESE, *Cristo tra i dottori*, Madrid, Museo Nacional del Prado



49. Copia da PAOLO VERONESE, *Cristo tra i dottori*, Roma, palazzo Altieri, Collezione della Banca Popolare di Novara

50. Copia da PAOLO VERONESE, *Cristo tra i dottori*, già Londra, Sotheby's, 25 aprile 1978



51. ANDREA POZZO, *La disputa di Gesù coi dottori del tempio*, Romano di Lombardia, chiesa di San Defendente



52. PAOLO VERONESE, *Sacra famiglia con i santi Antonio abate e Caterina (pala Giustinian)*, Venezia, San Francesco della Vigna



53. PAOLO VERONESE, *Madonna col Bambino in trono, san Giovanni Battista, san Ludovico e due donatori* (pala Bevilacqua Lazise), Verona, Museo di Castelvecchio



54. PAOLO VERONESE, *Madonna col Bambino in trono, san Giovanni Battista, san Ludovico e due donatori*, Firenze, Galleria degli Uffizi



55. PAOLO VERONESE, *Resurrezione della figlia di Giairo*, Parigi, Musée du Louvre



56. PAOLO VERONESE, *Allegoria della Fama* (particolare da un frammento di affresco della Soranza), Castelfranco, Duomo



57. PAOLO VERONESE, *Conversione della Maddalena*, Londra, National Gallery



58. PAOLO VERONESE, *Presentazione di Gesù al Tempio*, Dresda, Gemäldegalerie



59. PAOLO VERONESE, *Unzione di David*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



60. PAOLO VERONESE, *Giuseppe gettato nella cisterna dai fratelli*, Verona, palazzo Canossa



61. PAOLO VERONESE, *Sant'Antonio tentato*, Caen, Musée des Beaux-Arts



62. PAOLO VERONESE, *Giove che fulmina i Vizii* (dal soffitto della sala delle Udienze in Palazzo Ducale a Venezia), Parigi, Musée du Louvre



63. PAOLO VERONESE, *San Marco che incorona le Virtù teologali* (dal soffitto della sala della Bussola in Palazzo Ducale a Venezia), Parigi, Musée du Louvre



64. PAOLO VERONESE, *Cena in Emmaus*, Parigi, Musée du Louvre



65. PAOLO VERONESE, *Conversione di san Paolo*, San Pietroburgo, Ermitage

CONFRONTI



TAV. I

PAOLO VERONESE, *Studio per san Giovanni Battista* (particolare), Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings

PAOLO VERONESE, *Studio per la Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, san Ludovico da Tolosa e due donatori* (particolare), Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement



TAV. II

PAOLO VERONESE, *Studi di figure e di teste* (particolare), Oxford, Christ Church College Art Gallery

PAOLO VERONESE, *Studio per san Giovanni Battista* (particolare), Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings



TAV. III

PAOLO VERONESE, *Studio per la Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, san Ludovico da Tolosa e due donatori* (particolare), Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement

PAOLO VERONESE, *Studi di figure e di teste* (particolare), Oxford, Christ Church College Art Gallery

Copia da PAOLO VERONESE (?), *Studio di una composizione* (particolare), Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings

PAOLO VERONESE, *Studio per la Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, san Ludovico da Tolosa e due donatori* (particolare), Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement



TAV. IV

PAOLO VERONESE, *Studio per la Cena in Emmaus* (particolare), Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

PAOLO VERONESE, *Studio per la Cena in Emmaus* (particolare), Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement

PAOLO VERONESE, *Studi di figure e di teste* (particolare), Oxford, Christ Church College Art Gallery



TAV. V

PAOLO VERONESE, *Unzione di David* (particolare), Vienna, Kunsthistorisches Museum

PAOLO VERONESE, *Studi di figure e di teste* (particolare), Oxford, Christ Church College Art Gallery



TAV. VI

PAOLO VERONESE, *Unzione di David* (particolare), Vienna, Kunsthistorisches Museum

PAOLO VERONESE, *Studi di figure e di teste* (particolare), Oxford, Christ Church College Art Gallery



TAV. VII

PAOLO VERONESE, *Studio per la Cena in Emmaus* (particolare), Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement

PAOLO VERONESE, *Unzione di David* (particolare), Vienna, Kunsthistorisches Museum

PAOLO VERONESE, *Studi di figure e di teste* (particolare), Oxford, Christ Church College Art Gallery



TAV. VIII

PAOLO VERONESE, *Unzione di David* (particolare), Vienna, Kunsthistorisches Museum

Copia da PAOLO VERONESE (?), *Studio per una composizione* (particolare), Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings



TAV. IX

PAOLO VERONESE, *Presentazione di Gesù al Tempio* (particolare), Dresda, Gemäldegalerie

Copia da PAOLO VERONESE (?), *Studio per una composizione* (particolare), Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings



TAV. X

PAOLO VERONESE, *Studio per san Giovanni Battista* (particolare), Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings

PAOLO VERONESE, *Conversione della Maddalena* (particolare), Londra, National Gallery



TAV. XI

PAOLO VERONESE, *Studi di figure e di teste* (particolare), Oxford, Christ Church College Art Gallery

PAOLO VERONESE, *Conversione della Maddalena* (particolare), Londra, National Gallery



TAV. XII

HIERONYMUS COCK, *Veduta del Tevere con il ponte dei Quattro Capi*

PAOLO VERONESE, *Unzione di David* (particolare), Vienna, Kunsthistorisches Museum

PAOLO VERONESE, *Unzione di David* (particolare), Vienna, Kunsthistorisches Museum

PAOLO VERONESE, *Studi di figure e architetture* (particolare), New York, collezione di Herbert Kasper



TAV. XIII

HIERONYMUS COCK, *Rovine delle terme di Diocleziano*

HIERONYMUS COCK, *Rovine delle terme di Diocleziano* (particolare)

PAOLO VERONESE, *Unzione di David* (particolare), Vienna, Kunsthistorisches Museum



TAV. XIV

PAOLO VERONESE, *Studio per la Cena in Emmaus* (particolare), Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

PAOLO VERONESE, *Studio per la Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, san Ludovico da Tolosa e due donatori* (particolare), Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement



TAV. XV

PAOLO VERONESE, *Studio per la Cena in Emmaus*, Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement

Copia da PAOLO VERONESE (?), *Studio per la Cena in Emmaus*, Stoccolma, Nationalmuseum

PAOLO VERONESE, *Cena in Emmaus*, Parigi, Musée du Louvre



TAV. XVI

PAOLO VERONESE, *Studio per la Cena in Emmaus* (particolare), Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

PAOLO VERONESE, *Studio per la Cena in Emmaus* (particolare), Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement

Copia da PAOLO VERONESE (?), *Studio per la Cena in Emmaus* (particolare), Stoccolma, Nationalmuseum



TAV. XVII

PAOLO VERONESE, *Studi per l'allegoria della Fama e per una cornice architettonica* (particolare), Amburgo, Kunsthalle, Kupferstichkabinett

PAOLO VERONESE, *Studio per la Madonna col Bambino in gloria fra i santi Pietro e Paolo* (particolare), Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



TAV. XVIII

PAOLO VERONESE, *Studio per la Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, san Ludovico da Tolosa e due donatori* (particolare), Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement

PAOLO VERONESE, *Studio per la Madonna col Bambino in gloria fra i santi Pietro e Paolo* (particolare), Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



TAV. XIX

PAOLO VERONESE, *Studio per san Giorgio che uccide il drago* (particolare), Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

PAOLO VERONESE, *Conversione di san Paolo* (particolare), San Pietroburgo, Ermitage

PAOLO VERONESE, *Marco Curzio*, Murano, palazzo Trevisan



TAV. XX

Copia da PAOLO VERONESE (GIOVANNI ANTONIO FASOLO?), *Studio per la Madonna in gloria con i santi Pietro e Paolo* (particolari), Cambridge, Fitzwilliam Museum

GIOVANNI ANTONIO FASOLO, *Studio per la Natività* (particolare), Haarlem, Teylers Museum

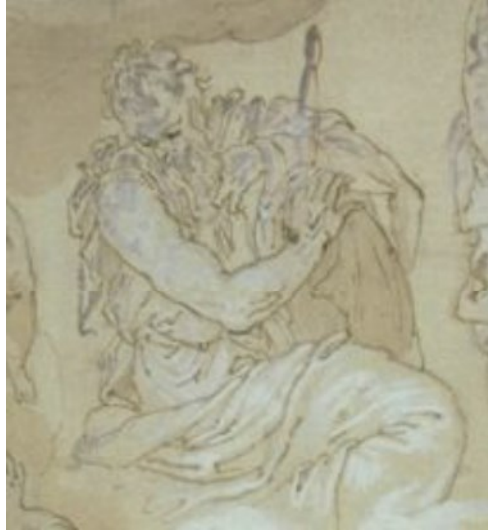


TAV. XXI

GIOVANNI ANTONIO FASOLO, *Studio per la Natività* (particolare), Haarlem, Teylers Museum

Copia da PAOLO VERONESE (GIOVANNI ANTONIO FASOLO?), *Studio per la Madonna in gloria con i santi Pietro e Paolo* (particolare), Cambridge, Fitzwilliam Museum

GIOVANNI ANTONIO FASOLO, *Studio per la Natività* (particolare), Haarlem, Teylers Museum



TAV. XXII

GIOVANNI ANTONIO FASOLO, *Studio di figure* (particolari), Monaco, Staatliche Graphische Sammlung

Copia da PAOLO VERONESE, *Studio per la Madonna in gloria con i santi Pietro e Paolo e san Giorgio che uccide il drago* (particolari), Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



TAV. XXIII

PAOLO VERONESE, *Studio per due divinità fluviali in un paesaggio* (particolare), Milano, collezione privata

PAOLO VERONESE, *Divinità fluviale in un paesaggio* (particolare), Verona, palazzo Canossa

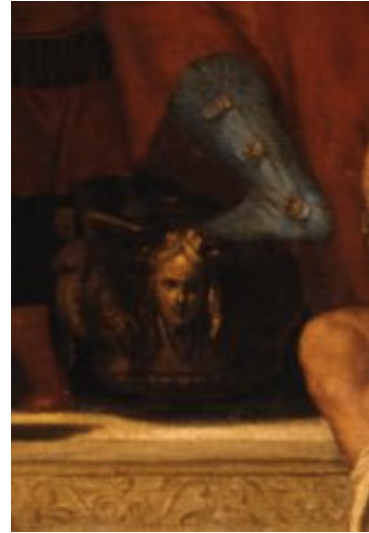
PAOLO VERONESE, *Paesaggio*, Verona, palazzo Canossa



TAV. XXIV

PAOLO VERONESE, *Studio per due divinità fluviali in un paesaggio* (particolare), Milano, collezione privata

PAOLO VERONESE, *Allegoria delle Arti Liberali* (particolare), Città del Vaticano, Musei Vaticani



TAV. XXV

PAOLO VERONESE, *Unzione di David* (particolare), Vienna, Kunsthistorisches Museum

PAOLO VERONESE, *Due divinità fluviali in un paesaggio* (particolare), Milano, collezione privata

PAOLO VERONESE, *Presentazione di Gesù al Tempio* (particolari), Dresda, Gemäldegalerie

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.