



FIG. I - MILANO, RACCOLTA BORLETTI - PAOLO VERONESE: IL RIPOSO NELLA FUGA IN EGITTO

OPERE IGNOTE OD INEDITE DI PAOLO VERONESE

SE SI considera che qualche capolavoro di Paolo Veronese, quale ad esempio l'*Unzione di David* al Museo di Vienna, portava sino a pochi anni fa il nome dello Zelotti o del Farinati, bisogna riconoscere che i nuovi studi intorno al Maestro hanno recato notevoli chiarimenti. Questi non possono, d'altronde, essere offuscati da grossolane confusioni che ancora si vanno facendo qua e là. Il riconoscimento

dell'opera paolesca procede a notevoli passi e l'individualità pittorica dell'artista, a poco a poco liberandosi dalle scorie delle false attribuzioni, risulta sempre più luminosa.

Un problema non ancora sufficientemente studiato riguarda la cronologia delle opere del Veronese o quanto meno la messa a fuoco delle principali linee della di lui evoluzione stilistica. Le note che seguono intendono apportare al



FIG. 2 - LONDRA, GIÀ NELLA RACCOLTA HARRIS - IL RIPOSO NELLA FUGA IN EGITTO

nome del grande colorista, oltre ad un gruppo di pitture sconosciute od inedite, alcuni dati e considerazioni che varranno ad illuminare meglio certi aspetti del suo divenire. E tale quesito, alla cui soluzione ora ci accingiamo, non si riferisce tanto all'identificazione delle opere che qui si presentano — poichè essa apparirà facile all'occhio un po' scaltrito all'arte paolesca — quanto alla classifica delle opere stesse in un probabile ordine cronologico.

Prima, nel tempo, delle "nuove", opere che pubblichiamo, ci sembra il *Riposo nella fuga in Egitto* (fig. 1) (cm. 154 × 166) appartenente al senatore Borletti in Milano. Può essere collocata, grosso modo, tra la *Sacra Famiglia* della chiesa di San Barnaba in Venezia — esposta, quale opera tipica del periodo giovanile di Paolo, alla Mostra di Londra nel 1930 — e il *Riposo* del Museo Ringling in Sarasota (Florida), già nella Galleria di Schleissheim. Il modello della Madonna di S. Barnaba è ancora tutto tizianesco, e la composizione, costruita a piramide, racchiude nel blocco anche la figura di S. Giuseppe,

secondo la tradizionale iconografia pittorica veneziana e secondo gli schemi adusati da Leonardo in poi. Nel quadro di Sarasota, invece, la Madonna ha già assunto pretto tipo veronesiano, la composizione è tutta sciolta e mossa e roteante intorno a quei grassi palmizi frondosi fra i cui rami s'insinuano puttini ed angeli volanti in una ridda gioiosa. Più semplice e tranquilla è la scena della raccolta Borletti: dei grandi palmizi si vede soltanto la parte inferiore; un angelo, afferrandosi alle sue foglie, sta osservando il Fanciullo, mentre un altro s'appressa da sinistra recando un piatto di vivande, che deporrà sul piccolo desco apparecchiato. Il quale desco forma, in certo senso, il centro del quadro, poichè le figure sono raggruppate ai lati di esso. La scena, di fatto, più che la tradizionale "Famiglia", col Cristo-bimbo, rappresenta un episodio della vita familiare di Cristo-fanciullo all'ora della mensa. S. Giuseppe, staccato dal gruppo della Madre, fa parte della quinta destra della composizione, ormai pienamente improntata a quel ritmo spaziale che è uno dei caratteri peculiari nella

composizione paolesca. Il colorito, che nella tela di S. Barnaba è ancora crudetto, nel quadro milanese è caldo e vibrante, d'intonazione rossigna-arancione con pochi guizzi lucidi freddi in alcuni punti più luminosi; nella quale tecnica si rispecchia a pieno il nuovo modo pittorico di Paolo, il suo tutto personale impasto pittorico "a secco,,. Per la datazione di questa così raccolta ed intima scena, vorremmo proporre, all'incirca, gli anni intorno il '60; tenendo presente che la tela di S. Barnaba (non è stato notato ancora che è quasi identica al gruppo superiore della pala di S. Francesco delle Vigne a Venezia!) può essere assegnata circa il 1551. Di quel tempo può ritenersi pertanto anche il *Riposo* del Museo di Leningrado, il quale presenta, con quello della collezione Borletti, la massima affinità. E del pari, infine, o di poco posteriore, il *Riposo* (fig. 2) della raccolta Harris di Londra, in cui lo schema compositivo è nuovamente ideato a piramide.

La *Maddalena penitente* (fig. 3) da noi ora riconosciuta quale opera del Caliarì, si trova nella doviziosa Galleria del principe Borromeo all'Isolabella di Stresa, quasi dispersa fra altre opere nel grande salone di quadri, messa per davvero a far penitenza immeritata. Riteniamo che in origine fosse alquanto più alta, e forse poco più larga, come

fanno supporre in alto ed a destra i puttini mozzati ed a sinistra la mano della Santa, che "batte,, contro l'orlo della tela. La pittura è di una squisita finezza coloristica: sul fondo verdazzurro, le carni morbidissime della giovane donna opulenta palpitano luminose tra le seriche vesti cangianti perlacee, con passaggi e riflessi lilla chiari e tenui gialli aranciati. Alcune gocce di luce intorno agli occhi conferiscono all'espressione della penitente una quasi liquida morbidezza. La Santa ha intorno a sè gli attributi



FIG. 3 - ISOLABELLA, GALLERIA BORROMEO - PAOLO VERONESE: LA MADDALENA (Fot. Mari)



FIG. 4 - MILANO, RACCOLTA RASINI - PAOLO VERONESE: RATTO D'EUROPA (Fot. Zani)

della penitenza: il teschio, il libro di preghiere, il crocefisso. E poi il vasetto degli unguenti, e in un angolo il coniglio, simbolo della sua mansuetudine.

Il più agevole confronto da stabilire con questa *Maddalena* si trova nel S. Gerolamo della chiesa di S. Pietro Martire in Murano che verrebbe fatto di ritenere quasi il *pendent* del nostro dipinto, se non ne fossero diverse le dimensioni: tanto sono simili le due figure nella

composizione, nell'atteggiamento, nell'espressione infervorata. Alquanto diversa è però la materia pittorica: a contorni netti, con ricerca di largo effetto decorativo, quella di Murano; più sciolta e morbida, più gustosa nella fattura cromatica, questa di Isolabella. Per la pala di Murano non si può stabilire una data precisa; quale opera della maturità la si considera generalmente. Di qualche poco posteriore riteniamo la *Maddalena*: da datarsi circa il 1570.



FIG. 5 - MILANO, RACCOLTA RASINI - PAOLO VERONESE: RATTO D'EUROPA (PARTICOLARE) (Fot. Zani)



FIG. 6 - MILANO, RACCOLTA RASINI - PAOLO VERONESE: RATTO D'EUROPA (PARTICOLARE) (Fot. Zani)



FIG. 7 - BOSTON, RACCOLTA HOLMES - PAOLO VERONESE: DIANA ED ATTEONE



FIG. 8 - BOSTON, RACCOLTA HOLMES - PAOLO VERONESE: ATTALANTA E MELEAGRO



FIG. 9 - BOSTON, RACCOLTA HOLMES - PAOLO VERONESE: DIANA E ATTEONE (PARTICOLARE)

A quegli anni appartiene anche la teletta del *Ratto d'Europa* (cm. 25 × 88) che è stata riportata in Italia da lungo esilio ed ora forma mirabile ornamento della collezione del dottor Giovanni Rasini in Milano.

La celebre scena dipinta dal Veronese per Jacopo Contarini e passata poi al Palazzo Ducale, dove tuttora si ammira quale uno dei più attraenti capolavori della pittura Veneziana, nel quadretto che presentiamo (*figure 4-6*) è composta in formato basso e larghissimo. Il gruppo principale, a sinistra nel quadro veneziano, è qui al lato opposto; e tra esso gruppo e le visioni cinematografiche del toro fuggente è qui inserita la felicissima trovata pittorica del cancello sbarrato, che una giovinetta sta ornando di fiori, pronta ad aprirlo, quando verrà il momento opportuno. Colla massa degli alberi nel centro, siffatta aggiunta alla scena tradizionale costituisce un elemento che dà maggior interesse all'episodio, e al tempo stesso permette al pittore di svolgere liberamente il suo tema nel formato longitudinale della tela. Non ci soffermeremo sulle ulteriori varianti, che sono palesi al semplice confronto. Osserveremo piuttosto che il gruppo principale, nel dipinto

milanese, è alquanto più semplice e racchiuso in sè, e che il pittore ha cercato di mantenere ad esso, anche nelle sue minuscole proporzioni, un senso di larghezza e di grandiosità che parrebbe difficile se non impossibile a raggiungersi da altri artisti del suo tempo: intendendo noi dire che, trovandosi il Veronese di fronte ad un compito apparentemente così contraddittorio con la sua consuetudine, come questo di dipingere una tanto minuscola scenetta, egli non sia caduto in nessuno di quei trabocchetti che qualche maligno committente avrebbe potuto tendere a un pittore di lui men generoso ed esperto: trabocchetti che si chiamano miniatura o calligrafia o piccineria, a seconda dei casi. Il "getto", pittorico è in questa nostra teletta così fresco e spontaneo come se si trattasse per figure al naturale. E quale freschezza di colore, in questa composizione. Il gruppo delle giovani con Europa forma quasi un mazzo di chiari fiori campestri, coi suoi cilestrini, verdazzurri cangianti, rosati, gialli paglierini e aranciati luminosi: tutti come imbevuti del tono argentino che sfavilla dal serico candidissimo pelo del toro. Dopo il centro ombroso della macchia alberata, la visione della fuga, nell'immensa



FIG. 10 - BOSTON, RACCOLTA HOLMES - PAOLO VERONESE: L'OLIMPO

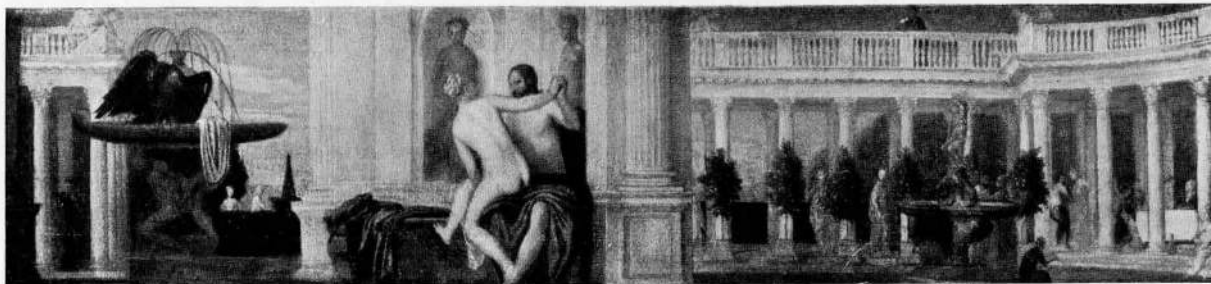


FIG. 11 - BOSTON, RACCOLTA HOLMES - PAOLO VERONESE: SCENA MITOLOGICA

distesa del lido e del mare che in distanza si confondono col basso cielo velato di nebbie, la visione, diciamo, di questo squarcio di quadro, costituisce una nuova rivelazione pittorica. Quanto s'è scritto in merito all'impressionismo o illusionismo del paesaggio paolesco, qui trova rinnovata conferma. E ai nomi di alcuni delicati coloristi francesi del Settecento, che si son fatti per chiarire il significato precursore della pittura del Caliari, si possono qui aggiungere anche quelli di qualche squisito iniziatore inglese del paesaggio moderno, come ad esempio d'un Constable, tanto i valori di luce e di atmosfera sono equilibrati in questo brano di paesaggio marino.

Il *Ratto del Palazzo Ducale*, dipinto circa il 1570 per il Contarini, ebbe certo rapida fortuna, come dimostra la copia variata della Galleria Capitolina uscita certo dalla bottega di Paolo, ma troppo carica nell'insieme, pesante nel disegno delle stoffe e dei damaschi, scorretta in qualche particolare anatomico, per portare il nome del Maestro; e come dimostra, altresì, il *Ratto* già nella Galleria Benson a Londra, che nel gruppo centrale di alberi presenta qualche affinità col nostro dipinto.

La teletta milanese fu dipinta prima o dopo il capolavoro veneziano? Non esitiamo a rispondere

che la chiarezza della composizione alleggerita e sintetizzata, l'armoniosità delle pause fra i singoli gruppi, la rarefazione della tonalità madreperlacea sembrano deporre in favore d'un tempo più avanzato nell'evoluzione stilistica del pittore.

Le quattro tele di formato orizzontale (centimetri 25 x 108) con soggetti mitologici, appartenenti alla collezione del prof. Holmes, direttore del Museo di Boston, formavano in origine, con ogni probabilità, un solo complesso. Due di esse, che descriviamo per prime, facevano parte, in tempi più vicini, della collezione Holford, battuta all'asta a Londra nel 1927.

In una è raffigurata la scena di Diana colle ninfe, sorprese da Atteone mentre stanno prendendo il bagno in un ruscello (fig. 7). Alcune cercano di nascondersi o di coprirsi, altre fuggono spaurite, mentre il giovane cacciatore (fig. 9), tranquillamente seduto sopra un greto, sta godendosi lo spettacolo coll'aria di compiaciuta ironia ed i suoi cani si abbeverano all'acqua del fiumiciattolo. La seconda scena rappresenta Atalanta e Meleagro (fig. 8). L'intrepida cacciatrice, che per prima ferì il cinghiale calidonio, sta nel centro presso a Meleagro, il quale indica la testa del cinghiale da lui



FIG. 12 - BOSTON, RACCOLTA HOLMES - PAOLO VERONESE: SCENA MITOLOGICA (PARTICOLARE)

stesso ucciso ed ora generosamente offerto alla giovane donna, quale trofeo di caccia, dal ragazzo genuflesso. Alcuni cacciatori, con lance, spade e mazze ferrate assistono all'episodio.

Le altre due scene si riferiscono al mito di Giove. Dapprima il Tonante appare seduto sopra l'aquila, col fulmine nella sinistra, impartendo ordini a Mercurio; mentre in disparte alcuni dèi dell'Olimpo, dei quali si riconoscono Venere, Marte e Diana, stanno confabulando (fig. 10). Infine Giove è raffigurato con Venere (?) seduto entro un porticato (fig. 11) presso ad una fontana su cui è posata l'aquila divina. Nello sfondo di destra si stende un ampio colonnato con figurette che discorrono o passeggiano, altre sedute a banchetto con musicanti (fig. 12).

Senza andare alla ricerca di similitudini ed analogie tra queste deliziose scenette ed altre sicure figurazioni del Veronese, si può affermare che sull'autografia paolesca delle quattro mitologie in parola non vi può esser dubbio. Ciò che in esse maggiormente desta la nostra ammirazione, è, ancora una volta, la ricchezza delle possibilità compositive. Come un improvvisatore dotato di inesauribile fantasia, il Veronese alterna squarci di campagne a rovine e ad architetture, che fan da fondali e da quinte all'estro sempre variato nel disporre le figure e le masse dei personaggi. Chi sa dire cosa

saprebbe realizzare oggi sul teatro un regista di tanto garbo, e di una così fantasticamente feconda possibilità di evocazione poetica?

Abbiamo riservato per ultima la presentazione di un dipinto (cm. 240 x 158) il quale, portato sin dal suo nascere all'onore degli altari, aveva perduto, coll'andare del tempo, il nome del suo vero autore, per essere confuso con quello del Brusasorzi. Intendiamo il *Sant'Ercolano* (fig. 13) al secondo altare di destra nella chiesa parrocchiale di Maderno sul Garda; chiesa costrutta all'inizio del sec. XIX, quando la vecchia pieve, gioiello dell'architettura romanica, che tuttora si conserva, non fu più sufficiente all'accresciuta popolazione del borgo. L'alta positura del quadro, il suo deperimento (a cui è stato or ora posto riparo mercè l'intervento della R. Soprintendenza lombarda) hanno fatto sì che esso passasse inosservato e misconosciuto, pur recando chiara la firma del pittore. Nè basta ciò. Un esimio studioso locale, Guido Lonati, saputo del nostro riconoscimento, riusciva a trovare nei documenti storici locali ampia conferma, non solo della paternità del dipinto, ma anche della nostra asserzione, subito verbalmente dichiarata, trattarsi di opera dell'ultimo periodo del Maestro. Riferisce il Lonati, nel suo volume testè edito sulla *Pieve*

e il Comune di Maderno (Toscolano, Tip. Giovannelli, 1933, pagine 168 e 284) che nel 1583 il parroco don Giovanni Setti di Toscolano, si recava a Venezia per stipulare il contratto per tre pale d'altare da collocarsi una sull'altar maggiore, una su quello del Santo Protettore e infine una terza per l'altare della Madonna: pale che tuttora si conservano, passate dalla piccola vecchia pieve alla nuova chiesa, sopra gli altari. La pala della Beata Vergine è opera di Andrea Vicentino; di Francesco Bassano, firmata, quella raffigurante S. Andrea; del Caliari, la nostra di S. Ercolano.

Bene si possono ricostruire, su la scorta delle notizie riflettenti la vecchia Pieve di Maderno, le varie fasi che diedero origine al pregevole dipinto. S. Carlo Borromeo, nella sua visita pastorale fatta il 12 agosto 1580 a Toscolano e a Maderno, compiva la ricognizione dei resti di S. Ercolano, venerato quale Protettore della Riviera Gardesana sino dal 1466, nella chiesa di Maderno. Compiuta la visita, il cardinale ordinava che sull'arca del Santo fosse scolpita un'iscrizione, e la storia della sua vita raccolta in volume; ordinava inoltre di abbattere varî altari liturgicamente non approvabili. I Madernesini, in seguito, decisero di rivolgersi al papa Gregorio XIII per costruire un nuovo altare ove riporre le reliquie del Santo, e tale licenza fu loro concessa nel 1583. In questo anno si effettuò l'andata del Setti a Venezia, per commettere le nuove pale d'altare. Nel 1587, il nuovo vescovo di Brescia, Francesco Morosini, venuto a Maderno in visita pastorale, trasportava nella nuova cappella della stessa chiesa di S. Andrea in Maderno, l'urna delle reliquie, e collocava sul nuovo altare la pala di S. Ercolano (LONATI, *op. cit.*, pagine 149-151).

Circa il quadro stesso, confortato di così ampia documentazione storica, poco s'ha da aggiungere, a commento della riproduzione qui presentata: esso è in tutto paolesco nella composizione della scena e nell'atteggiamento della figura. Il colore è piuttosto magro e vi si osserva

quella fattura "a secco", che specie nelle opere dell'ultimo periodo è assai caratteristica: cioè delle luci riportate sul tono fondamentale, quando già la pasta del colore sottostante è asciutta; procedimento che è istruttivo esaminare particolarmente nel *Battesimo* e nel *Cristo nell'Orto* di Brera, per dire di due opere più significative di codesto tempo. Il tono turchino della veste del Santo, sopra il bianco camice, è molto delicato con le sue luci blande cilestrine; e nella ferma impostazione di S. Ercolano, nella severa squadratura del suo volto, nella trasparenza sanguigna della sua mano destra nervosa (la sinistra è guasta da perdite



FIG. 13 - MADERNO, CHIESA PARROCCHIALE
PAOLO VERONESE: SANT'ERCOLANO

e vecchi ritocchi) si palesa l'autografia di Paolo, garante del principale lavoro. Non pare dubbio, al converso, ch'egli si sia servito di qualche aiuto nella figurina dell'angioletto, la cui sommarietà d'esecuzione non castigata sarebbe difficile imputare al Maestro. Il quale contava in allora quasi sessant'anni, poichè la pala s'ha da datare tra il 1583 e il 1587; non era vecchio, dunque; ma aveva dietro a sè tale un pondo di lavoro, tale un'immensità di superfici coperte dalla magia dei suoi colori, che qualche segno di stanchezza è umano ammettergli. Questo Santo Ercolano, così maestoso e nobile nel suo fiero portamento, in cui riusciamo a

riconoscere l'ultima opera databile firmata dal Maestro, ci prova pertanto che a pochi anni di distanza dalla fine, il grande colorista dipingeva ancora con una foga ed una maestria ammirabili, pur avvalendosi dei suoi numerosi aiuti; ci prova che la sua pittura, negli ultimi anni, non subisce alcun disfacimento — come potrebbe ammettere una critica puramente teorica e schematica — ma rimane ferma, ben delineata e positivamente adesiva alla poetica realtà che si era dischiusa agli occhi del pittore sin dagli anni della sua virilità: agli occhi di questo Veronese che amò il colore per il colore come pochi altri mai. ANTONIO MORASSI

NUOVE INTEGRAZIONI DEI FRAMMENTI DELLA COLLEZIONE CAMPANA NEL MUSEO DI FIRENZE

IN UN articolo pubblicato tempo fa¹⁾ riassumevo la storia di alcune casse di frammenti ceramici del Museo Archeologico di Firenze, provenienti dai rimasugli della Collezione Campana di Roma, ed esponevo i primi risultati d'un rinnovato studio dei frammenti medesimi, iniziato dal prof. A. Minto, e da me per suo incarico proseguito; tutto il complesso dei frammenti attici a figure rosse è stato poi descritto e illustrato nel I fascicolo del *Corpus Vasorum Antiquorum* dedicato ai vasi di Firenze (Italia, fasc. VIII). Su questi stessi materiali è uscito subito dopo del fascicolo suddetto un lavoro approfondito e particolareggiato da parte di J. D. Beazley, *Campana Fragments in Florence* (Oxford e Londra 1933), che non solo cerca di definire lo stile e possibilmente anche la paternità di ognuno dei circa 400 frammenti o gruppi di frammenti a figure rosse da me elencati, ma segnala anche l'appartenenza, ai medesimi vasi donde provengono alcuni di tali frammenti, di altri, dispersi in diversi musei e collezioni d'Europa e di America, e specialmente di un buon numero conservato tra i frammenti della Collezione Castellani al Museo di Villa Giulia in Roma: preziosa e sagace opera

di ricostituzione di alcuni di tali piccoli interessanti documenti dell'antica pittura greca per fortunate e spesso misteriose vicende smembrati in lontane plaghe del mondo, di cui il Beazley aveva già dato un brillante saggio in un suo precedente lavoro, intitolato appunto *Disjecta membra* (*Jour. Hell. Studies*, LI, 1931, p. 39 e seguenti).

In seguito a tali considerazioni, la R. Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria promuoveva, e otteneva dal Ministero dell'Educazione Nazionale, lo scambio provvisorio fra i Musei di Firenze e di Villa Giulia di parte dei frammenti delle rispettive Collezioni Campana e Castellani, concentrando precisamente a Firenze tutti i frammenti attici a figure rosse e a Roma tutti quelli a figure nere, per un esame comparativo delle due Collezioni. Da questo esame è risultata l'integrazione più o meno completa di un considerevole numero di vasi, e in particolar modo di tazze attiche, poi equamente ridistribuiti fra i due Musei interessati. Questo primo e notevolissimo successo incoraggia ora a cercar di estendere lo studio comparativo e lo scambio di certi pezzi ceramici anche ai Musei e alle collezioni estere, scambio che permetta di