

ARTE
VENETA

RIVISTA DI STORIA DELL'ARTE

ANNATA DODICESIMA MCMLVIII

(1959)

SOMMARIO DELL'ANNATA 1958

ARTICOLI

ARISTIDE DANI	- <i>Un affresco carolingio nel territorio vicentino</i>	pag. 7 con 9 ill.
MARIUCCIA CAMPITELLI	- <i>Nota sul mosaico con i dodici apostoli di S. Giusto a Trieste</i>	» 19 » 12 »
GIUSEPPE FIOCCO	- <i>Segnalazioni venete nel Museo di Kieff: una predella di Jacobello del Fiore; una Madonna di Giovanni Bellini; due busti di Danese Cattaneo</i>	» 31 » 7 »
EBERHARD RUHMER	- <i>Bernardo Parentino und der Stecher PP.</i>	» 38 » 14 »
ANTONIO MORASSI	- <i>Scoperta d'un Cristo benedicente del Giambellino</i>	» 45 » 9 »
LIONELLO PUPPI	- <i>Appunti su Benedetto Montagna pittore</i>	» 53 » 11 »
RODOLFO PALLUCCHINI	- <i>Un nuovo ritratto di Tiziano</i>	» 63 » 7 »
FRANCA ZAVA BOCCAZZI	- <i>Tracce per Girolamo da Treviso il Giovane in alcune xilografie di Francesco de Nanto</i>	» 70 » 12 »
OTTO BENESCH	- <i>Titian and Tintoretto: Study in comparative criticism</i>	» 79 » 9 »
GIULIANO BRIGANTI	- <i>La Venere di Casa Colonna di Paolo Veronese</i>	» 91 » 5 »
VITTORIO MOSCHINI	- <i>Inediti di Palma il Giovane e compagni</i>	» 97 » 19 »
GIORGIA BOCCASSINI	- <i>Profilo dell'Aliense</i>	» 111 » 19 »
RAFFAELLA MARCHIORI ASCIONE	- <i>Sante Peranda alla Mirandola e a Modena</i>	» 126 » 9 »
RODOLFO PALLUCCHINI	- <i>Un fregio poco fortunato del Maffei</i>	» 134 » 11 »
REMIGIO MARINI	- <i>Giulio Quaglio: la maturità e la vecchiezza</i>	» 141 » 15 »
GIUSEPPE MARIA PILO	- <i>Studiando Amigoni</i>	» 158 » 11 »
CAMILLO SEMENZATO	- <i>Giuseppe Bernardi detto il Torretto</i>	» 169 » 18 »
FRANCIS HASKELL AND MICHAEL LEVEY	- <i>Art exhibition in 18th. Century Venice</i>	» 179 » 3 »
M. DOBROKLONSKY	- <i>Quelques feuilles inédites de Fontebasso aux Musées de Leningrad</i>	» 186 » 7 »

SEGNALAZIONI

MARGOT L. SEIDENBERG	- <i>Zum sogenannten Bildnis eines Architekten von Lorenzo Lotto</i>	pag. 190 con 2 ill.
GRGO GAMULIN	- <i>Il Redentore di Paris Bordone nella cattedrale di Ragusa</i>	» 192 » 6 »
CAMILLO BOSELLI	- <i>Un Licinio nel Duomo di Lonato</i>	» 195 » 1 »
FRANCESCO CESSI	- <i>Una polizza inedita di Paolo Pino</i>	» 196 » 1 »
WILLIAM ROGER REARICK	- <i>The Burghley House « Adoration » of Jacopo Bassano</i>	» 197 » 2 »
ANTONIO SARTORI	- <i>Il San Giovanni Battista nel Deserto del Bassano</i>	» 200 » »
FRANCESCO VALCANOVER	- <i>Un nuovo dipinto del Marescalchi al Museo Civico di Feltre</i>	» 201 » 1 »
RODOLFO PALLUCCHINI	- <i>Un'altra opera giovanile del Tintoretto</i>	» 202 » 2 »

- FRANCO BARBIERI	- <i>Due dipinti di Giannantonio Fasolo fortunatamente ritrovati</i>	pag. 204 » 2 »
- KRUNO PRIJATELJ	- <i>Alessandro Vittoria in Dalmazia</i>	» 205 » 2 »
- GRGO GAMULIN	- <i>Qualche aggiunta al catalogo di Leandro Bassano</i>	» 207 » 3 »
- FRANCESCO VALCANOVER	- <i>Aggiunte a Sebastiano Mazzoni</i>	» 209 » 7 »
- NICOLA IVANOFF	- <i>I disegni di Silvestro Manaigo</i>	» 212 » 4 »
- GIUSEPPE FIOCCO	- <i>Primizie di Pasqualino Rossi</i>	» 215 » 7 »
- EDUARD HÜTTINGER	- <i>Das «Bad der Diana» des Giovanni Battista Tiepolo</i>	» 218 » 2 »
- MICHAEL LEVEY	- <i>A Note on Marshall Schulemberg's Collection</i>	» 221 » »
- VITTORIO MOSCHINI	- <i>Un altro Pietro Longhi</i>	» 222 » 2 »
- GIAMPAOLO BORDIGNON FAVERO	- <i>Opere di Egidio dall'Oglio in Castelfranco</i>	» 224 » 11 »

LETTURE

- GIUSEPPE FIOCCO	- <i>Postille al mio Carpaccio</i>	pag. 228 con 5 ill.
- FAUSTO FRANCO	- <i>I disegni delle antichità del Palladio</i>	» 230 » 3 »
- RODOLFO PALLUCCHINI	- <i>Giulio Romano ed il Palladio</i>	» 234 » 1 »
- C. S.	- <i>Il Florigerio</i>	» 235 » »
- RODOLFO PALLUCCHINI	- <i>Bassano a colori</i>	» 235 » »
- RODOLFO PALLUCCHINI	- <i>Il quaderno di schizzi del Canaletto</i>	» 236 » 1 »
- GIOVANNI MARIACHER	- <i>Un libro sul vetro di Murano</i>	» 237 » 2 »
- C. S.	- <i>Studi su Ville Venete</i>	» 238 » »
- C. S.	- <i>Una guida di Cividale</i>	» 238 » »

CRONACHE

- LUIGI COLETTI	- <i>La Mostra da Altichiero a Pisanello</i>	pag. 239 con 15 ill.
- MARIA CIAMPI	- <i>I disegni di Palma il Giovane esposti a Firenze</i>	» 251 » 5 »
- TULLIA GASPARINI LEPORACE	- <i>La mostra dei Remondini a Bassano</i>	» 254 » »
- FRANCESCO VALCANOVER	- <i>I veneti e la mostra del Rococò Europeo</i>	» 255 » 2 »
- RODOLFO PALLUCCHINI	- <i>Disegni esfordiani e polacchi a San Giorgio</i>	» 258 » 1 »
- R. P.	- <i>Veneti della Collezione Bübrle</i>	» 259 » 1 »
- R. P.	- <i>I Guardi ad Houston</i>	» 260 » »
- R. P.	- <i>Veneti a Stoccarda</i>	» 260 » 1 »

NOTIZIARIO VENETO

pag. 261 con 9 ill.

- BIBLIOGRAFIA DELL'ARTE VENETA 1958, a cura di A. M. Semenzato Paris, A. M. Tamiozzo Prandstraller, Flavia Pilo Casagrande	» 265
Indice degli autori	» 275
Referenze fotografiche	» 276

LA VENERE DI CASA COLONNA DI PAOLO VERONESE

Non a torto si è soliti annoverare fra le espressioni più alte della maturità di Paolo Veronese quel gruppo di grandi tele con favole allegoriche dipinte per l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo, oggi in parte ricostruito con opere disperse fra il Metropolitan e la Frick di New York e il Fitzwilliam Museum di Cambridge. Sebbene le varie circostanze ad esse relative non siano perfettamente note nè si sappia con precisione quante esse furono in origine e se tutte, dopo il saccheggio del castello di Praga, passassero nella collezione di Gustavo Adolfo di Svezia, si può almeno stabilire con qualche certezza che esse furono eseguite fra il 1576, anno dell'incoronazione di Rodolfo, e il 1584, anno in cui il Borghini, nel « Riposo », ne ricorda tre, due almeno delle quali tuttora esistenti (1). Non mi par dubbio che a quel gruppo ammirevole debba riconoscersi strettamente congiunto per parentela spirituale e stilistica il dipinto inedito che qui pubblico, una « Venere che disarmo Amore » di collezione privata svizzera (2) (fig. 90). Se pur lievi e mai improvvisi sono i divari, larghe e quasi insensibili le svolte del sicuro cammino percorso da Paolo, è senza esitazione che ognuno riconoscerà in quest'opera la particolare atmosfera che emana dai dipinti per Praga, e la precisa situazione dell'artista negli anni fra l'ottavo e il nono decennio, il riflesso cioè di una sottile e civilissima cultura tardo-rinascimentale che trova in quelle allegorie mitologiche, erotiche e moraleggianti ad un tempo, l'espressione più appropriata. Le fonti di ispirazione erano le stesse che alimentavano la flora dissueta e spinosa dell'ultimo manierismo in voga presso le corti europee ed è facile immaginare che un argomento come quello del dipinto qui illustrato o degli altri quadri dipinti per l'Imperatore sarebbe piaciuto ad uno Spranger, antipodo di Paolo ma che pure, a partire dall'84, fu accolto alla corte di Rodolfo a Praga ove mise a

fuoco il suo disumano stilismo su soggetti in nulla dissimili. Oltre a questa particolare atmosfera e alla maniera di tradurne le suggestioni in un metro pacato e sereno, quindi assolutamente contrastante, in un ritorno, non certo intellettualistico ma naturale e istintivo, alla classica felicità tizianesca, molti altri particolari legano questa « Venere che disarmo Amore » al momento dei quadri per Praga e alla « Venere e Marte » del Metropolitan in particolare. La modella sembra la stessa, per quanto valore possa avere una tale determinazione individuale trattando del trasfigurato e classico naturalismo di Paolo; ma la mano che si appoggia leggermente sulle spalle di Marte, quella mano grande e sicura ma pur così morbida, con le lunghe dita appena dischiuse in un lieve abbandono, può quasi sovrapporsi, in controparte, a quella che nel nostro dipinto scivola sulla schiena di Eros velandola d'un'ombra trasparente; lo stesso è il disegno dei braccialetti di pietre colorate delle due Veneri e la camicia di lino candido che qui ricade sul grembo e là si appoggia sull'antico muro, ha nel drappeggiarsi lo stesso peso, dimostra, direi, lo stesso taglio, si spiegazza nello stesso modo in pieghe minute segnate da epidermici brividi di luce.

Molti particolari insomma, ad un occhio esercitato, denunciano un'identità di momento creativo, direi quasi la preoccupazione di attenersi con coerenza ad un tema analogo e potremmo continuare a cercare altre coincidenze fra questa Venere e la serie rudolfina sicuri di trovar conferma alla nostra convinzione. Restando al confronto col dipinto del Metropolitan basterebbe soffermarsi sul modo con cui sono « interrotti » i corpi dei due nudi femminili il cui contorno, che segue la linea di una composizione vagamente manierista, è quasi abolito per dar luogo ad una pittura di zone larghe e calme, ma spazialmente prospettiche. Oppure notare la sagoma

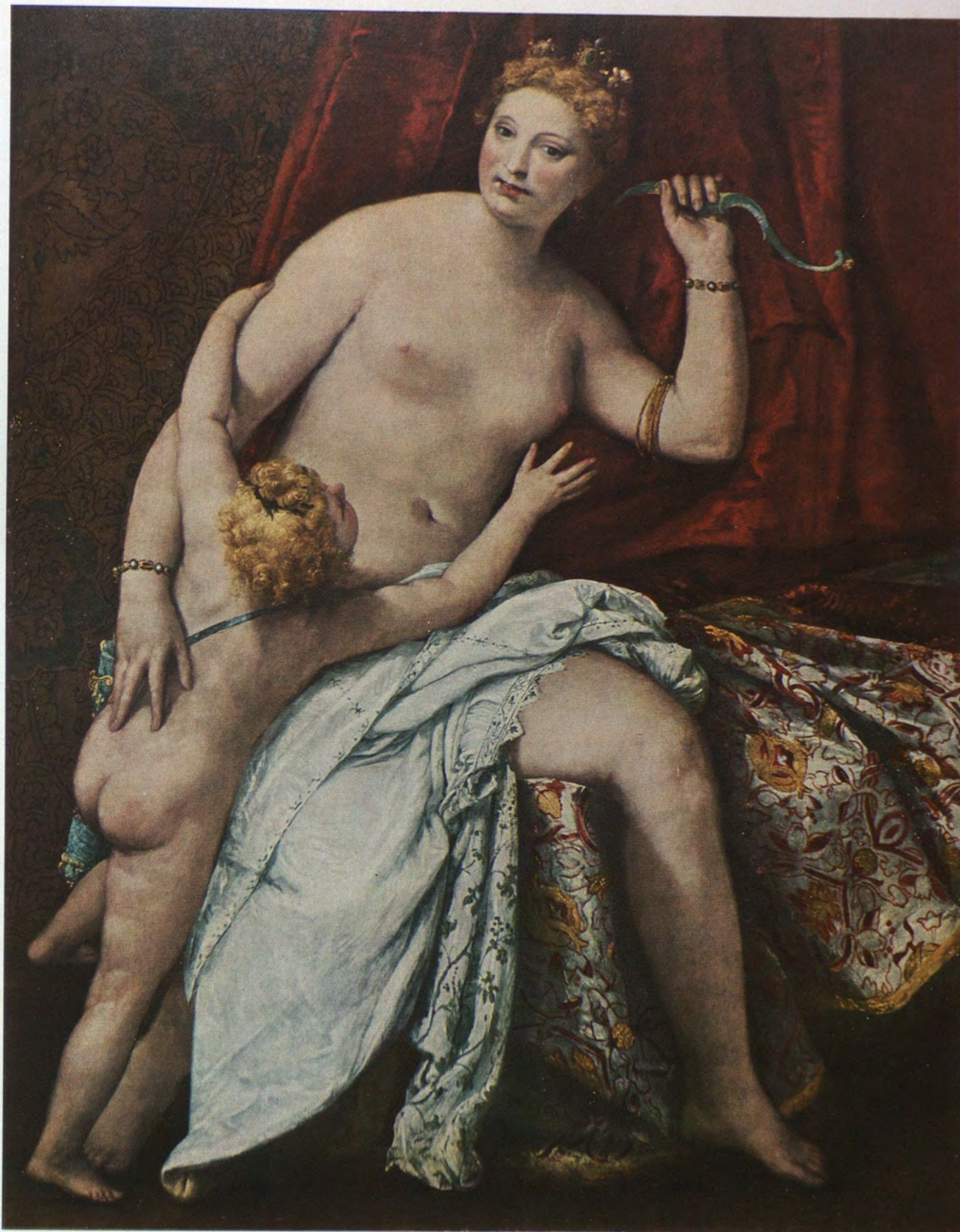
contenuta in un semplicissimo contorno dell'Aglauro di Cambridge, tanto simile a quella di questa Venere, e l'importanza anche lì concessa ai tendaggi, alle pesanti stoffe damascate, che con intense zone di colori violenti occupano gli spazi complementari alla figura.

È in questo gruppo di opere che soprattutto si determina la posizione di Paolo nei riguardi del manierismo. Nel dipingere favole allegoriche per una corte come quella di Rodolfo II, estremamente «à la page» in fatto di novità del manierismo internazionale, si può supporre che egli fosse indotto a compiere un ulteriore passo verso quello che sentiva necessariamente come un costume naturale dei tempi moderni, ma è certo altresì che il suo cammino, che era sotto il segno di una rara coerenza stilistica, seppe fiancheggiare lo sviluppo del più acceso manierismo senza crisi o interne divergenze. Ogni estraneo suggerimento culturale veniva accolto e subito assimilato e trasformato dalla forza straordinaria della sua personalità, ciò che occorreva rappresentare per adeguarsi alle richieste del proprio tempo veniva senza sforzo calato nel mondo favoloso della sua visione, sciolto nell'universale armonia di una serenità senza domani. È una situazione singolare, irripetibile, della quale possiamo individuare i principi con estrema chiarezza in questa bellissima «Venere».

Non v'è dubbio infatti che qui lo spirito allegorico del soggetto imponga le sue ragioni trasfigurando in qualche modo quella che poteva essere, per fare un esempio, una rappresentazione analoga in Tiziano. Entra in campo cioè quella che il Longhi ha individuato con grande acutezza come una «maggiore implicazione scenica e spaziale che è in Veronese in confronto a Tiziano e che, se non è manierismo, non manca di essere segno dei tempi manieristici» (3). Guardiamone la composizione: nel lieve torcersi del busto che si conclude col volgersi contrario del volto in una spirale appena accennata e si accentua partendo dalla posizione roteante delle gambe, una di tre quarti verso destra, l'altra decisamente in iscorcio verso il basso a sinistra, è forza riconoscere un omaggio alla nota formula della figura serpentinata, elemento fondamentale delle più divulgate grammatiche stilistiche del manierismo. In egual misura la figura di Cupido sembra adeguarsi a quella sorta di metafore formali nelle quali i manieristi eran maestri, assumendo una sagoma originalissima che richiama alla mente, per il divergersi delle braccia allargate in semicerchio e per il suo terminare assottigliandosi sull'appoggio di una sola gamba, la figurazione tra araldica e astrologica dello scorpione. La stessa maniera con cui è calibrata tutta la composizione il cui asse centrale corrisponde esattamente al pernio su cui rotea la figura di Venere induce a pensare ad una adozione cosciente e meditata dello schema suddetto. Ma nonostante queste sottigliezze formali e questi attenti accorgimenti compositivi non potrebbe immaginarsi un risultato più lontano dai veri intendimenti del manierismo. Sotti-

lità e accorgimenti restano confinati nello stadio iniziale dell'opera, nell'«invenzione», e nel dipingere l'artista sembra averli dimenticati, scancellati, tanto naturalmente ha saputo immetterli entro la scala dei valori tonali. Quella meravigliosa e in sé conchiusa camera spaziale di Paolo ove si calma ogni svincolo, ogni torsione, ove sparisce il disegno nella sua avvolgente sinuosità manieristica per ridursi a confine fra zone di colori e di spazi in placida stesura. Si guardi per esempio il piede sinistro della Venere che ha perso quasi il contorno, tagliato com'è dalla linea semplice della camicia e dalla gamba di Amore ma che per la sua giustezza tonale, per il digradare lieve dell'ombra trasparente rende così sinteticamente lo scorcio.

Un dipinto così importante e maestoso fa supporre sia stato concepito dall'artista per un'importante destinazione. L'identità di spirito e di modi pittorici mi ha fatto supporre per un momento che esso fosse in qualche modo collegato alla serie per Praga non potendosi affatto dubitare che la sua esecuzione venga a cadere nello stesso periodo di tempo. Ma se non ho potuto trovarne ricordo nei documenti sin qui noti relativi a quella serie, ero certo tuttavia di trovarne qualche traccia nella letteratura artistica ritenendo impossibile che un'opera di tal fatta fosse rimasta sconosciuta nel corso degli anni. Poiché il dipinto era venuto, in tempi recenti, dall'Inghilterra, il procedimento più ovvio era di rivolgersi ai volumi del Waagen ed ecco che a pagina 134 del volume II dei *Treasures of Art in Great Britain* (1854) trovo, ove si parla della collezione Munro, la seguente citazione che ad esso perfettamente si attaglia: «Paul Veronese: Venus seated; the lower part of the figure covered with white drapery, Cupid reaching up to her; the figure life size. Of a delicacy of modelling in the clear silvery tones peculiar to him, and such as only this master exhibits. Formerly in the collection of Sir Simon Clarke». Grazie a questa descrizione del Waagen, già di per sé abbastanza convincente sull'identità del dipinto, è stato possibile, in merito soprattutto all'aiuto di Denis Mahon che qui vivamente ringrazio, risalire indietro nella storia della Venere Munro col risultato di raccogliere elementi decisivi alla sua identificazione col quadro qui pubblicato. Ulteriori notizie ce ne dà infatti il Buchanan nelle sue preziose «Memoirs of Painting» del 1824, in un tempo in cui il dipinto, a detta del Buchanan stesso, era nella collezione di Sir Simon Clarke a Oakhill. L'8 dicembre del 1802 il Buchanan ricevette da Irvine, suo agente di Roma, una lettera ove questi ricordava che «Mr. Sloane the banker» aveva comprato a Roma stessa alcuni dipinti di grande importanza dei quali chiedeva altissimi prezzi e aggiungeva che, essendo lo Sloane da poco morto, era da supporre che tali prezzi sarebbero divenuti più ragionevoli. (Memorie citate, II, p. 112). In un'altra lettera da Roma, l'8 marzo del 1803 (ivi p. 122) l'Irvine scrive: «I yesterday saw Sloan's pictures» notando fra essi «Venus and Cupid, P.



90. PAOLO VERONESE, *VENERE CHE DISARMA AMORE*.

COLLEZIONE PRIVATA SVIZZERA.



91. PAOLO VERONESE, *VENERE DISARMA AMORE* (particolare).

COLLEZIONE PRIVATA

Veronese, from the Colonna», e aggiungendo (p. 124) «On the P. Veronese they place L. 1500, which is more than its merits». Risulta poi (p. 116) che la famiglia Sloane inviò quei dipinti in Inghilterra dove vennero finalmente nelle mani del Buchanan il quale, nel 1808, vendette di quel gruppo, «a picture by Paul Veronese of Venus stealing Cupid's bow, from the Colonna Palace, to Walsh Porter esq.» più avanti (p. 117) il Buchanan ricorda che dopo la morte di Walsh Porter il quadro passò nella collezione di Sir Simon Clarke. Fu infatti venduto alla vendita Wlsh Porter da Christies il 14 aprile 1810 N. 50 del catalogo (4) e fu acquistato dal Clarke nella cui collezione era quando uscirono le citate memorie del Buchanan. Appare di nuovo nella vendita di Clarke che ebbe luogo da Christie l'8 maggio 1840, N. 54 del catalogo (5) e fu acquistato dal Munro nella cui collezione lo vide il Waagen. Fu successivamente venduto nella vendita Novar (nome della casa del Munro) da Christie, il 1 giugno del 1878 (6) e l'acquirente è ricordato semplicemente come «Butler» che potrebbe facilmente identificarsi col noto colle-

zionista Charles Butler il quale possedette un numero stragrande di quadri, molti dei quali sono passati alla spicciolata nel commercio inglese nei primi decenni di questo secolo.

La «Venere che disarmava Amore» proveniva dunque da Casa Colonna in Roma. È citata infatti nel «Catalogo dei quadri e pitture esistenti nel Palazzo dell'Ecc. Casa Colonna...» Roma, 1783, p. 27, N. 173 fra i dipinti della grande galleria, seconda facciata verso il cortile, terza spartizione verso il vestibolo: «un quadro di misura simile (al precedente, cioè «7 e 10 p. alto», che era un «Amore che incorona Venere» di Carlo Maratta) Venere che scherza con Amore — opera pregiatissima di Paolo Cagliari detto Paolo Veronese» ed è ricordato nella Galleria di Palazzo Colonna anche da F.W.B. von Ramdohr in «Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom» del 1787 a p. 80 del secondo volume: «Diese Gruppe ist gut gedacht. Amor hascht nach dem Bogen, den ihm Venus vorenthält. Aber diess lehrt bloss die Stellung; die Köpfe sagen nicht, und nehmen gar nicht an der Handlung Teil. Die

Färbung ist schön. Nur schade, dass ängstlich fromme Besitzer dieser Galerie den vorher zu entblösten Busen der Venus mit einem Gewande hat bedecken lassen. Die Stoffe sind schön, und das helldunkle ist gut behandelt. Die Zeichnung ist incorrekt, das linke Bein der Venus lässt sich schlechter dings aus dem gewande nicht heraus finden».

A parte queste precise descrizioni, un elemento decisivo si aggiunge per identificare la Venere qui illustrata con quella di Casa Colonna. A Cantalupo, nella casa dei Camuccini, si conservano due copie

del dipinto (7). Una è un disegno (fig. 93) firmato da Vincenzo Camuccini che mostra il dipinto con la camicia che il Ramdohr aveva notato ridipinta sulla Venere per la «pruderie» del proprietario; un'altra è un dipinto delle approssimative dimensioni dell'originale, collocato al centro di un soffitto in una stanza (fig. 94). Questa seconda copia riproduce con molta esattezza il quadro com'era la prima volta che lo vidi mesi or sono, prima della pulitura che lo ha felicemente ricondotto alle dimensioni originali liberandolo di sovrastrutture posteriori.

92. PAOLO VERONESE, *VENERE CHE DISARMA AMORE* (particolare).

COLLEZIONE PRIVATA.





93. VINCENZO CAMUCCINI, *VENERE CHE DISARMA AMORE* (da Paolo Veronese)
CANTALUPO, CASA CAMUCCINI.



94. COPIA DA PAOLO VERONESE, *VENERE CHE DISARMA AMORE*,
CANTALUPO, CASA CAMUCCINI (soffitto su tela).

Vincenzo Camuccini e suo fratello soprattutto, proprio nel tempo in cui il quadro era nella raccolta Sloane, raccoglievano dipinti, frequentavano mercanti e fungevano da agenti per collezionisti stranieri. Il più vecchio dei fratelli fu anche in Inghilterra ed è più volte ricordato nelle memorie del Buchanan. È probabile quindi che Vincenzo fosse incaricato dallo Sloane di levare la ridipintura della camicia che doveva essere molto evidente e che risulta ancora nel disegno firmato, e che, dopo il restauro, venuto a conoscenza che il dipinto stava per abbandonare l'Italia, ne avesse tratto una copia.

Come ho detto le due copie di Casa Camuccini riproducono il quadro come era prima del recente ripristino. Aveva infatti le stesse dimensioni riferite

dal catalogo Munro (8) per essere stato ampliato tutt'intorno in maniera considerevole; vi era stato aggiunto alla base un gradino di pietra, uno sgabello a sinistra, mentre a destra una piega della stoffa era stata erroneamente interpretata come il piede del letto. Queste aggiunte erano sicuramente settecentesche e ritengo fossero fatte per ingrandire il quadro tanto da renderlo compagno ad un altro di maggiore misura, la « Venere incoronata da Amore » di Carlo Maratta, per esempio, oggi a quanto ne so dispersa, citata dal catalogo del 1783 e che si può supporre fosse stata scelta a fungere da pendant. Tale era la sua posizione, infatti, nella Galleria Colonna come risulta dal catalogo del 1783 e dal volume del Ramdohr.

(1) VON HADELN: *Pictures by Veronese in the collection of Rudolph the Second*, in *Art in America*, 1913, p. 234; R. PALLUCCHINI, *P. Veronese*, 1943, p. 40.

(2) Olio su tela; dim. 1,50 x 1,20.

(3) R. LONGHI, *Viatico per Cinque Secoli di Pittura Veneziana*, 1946, p. 31.

(4) « P. Veronese, Venus and Cupid: Venus sated on a bed in a majestic attitude, is withholding the bow, toward which Love is reaching out his arms, and, as if climbing to recover it, he embraces body of Venus with persuasive eagerness. The fresh bloom on the countenance and body of the principal figure, the softness of the flesh, the delicacy of the tints and shadows, the warmth and clearness of the tone are truly captivating; the draperies also are splendid and very finely painted. This noble chef d'oeuvre was from the Colonna Palace ».

(5) « Paul Veronese; Venus seated on a couch, with a drapery over her knees, is withholding the bow of Cupid which he is raising himself on a footstool endeavouring to regain: a crimson drapery is suspended behind. This chef d'oeuvre was formerly in the Colonna Palace, and subsequently in the collection of Walsh Porter, Esq ».

(6) « Paul Veronese: Venus seated on a couch, withholding the bow of Cupid, while he is raising himself on a footstool endeavouring to regain. 75 = in. by 56 in. Originally in the Colonna Palace, afterwards in the Collection of Walsh Porter, Esq. Purchased by Mr. Manro at the sale of the late Sir Simon Clarke's Gallery in 1840 ». Devo anche queste notizie alla cortesia di Denis Mahon.

(7) Devo questa indicazione alla cortesia di Corrado Maltese.

(8) Le dimensioni del dipinto prima del ripristino erano m. 1,90 x 1,40 e corrispondono infatti a quelle date nel catalogo di Christie della vendita Munro.