

Museo di Castelvecchio

Catalogo generale dei dipinti e delle miniature
delle collezioni civiche veronesi

II. Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo



Museo di Castelvecchio

Catalogo generale dei dipinti e delle miniature
delle collezioni civiche veronesi

Il Dallo metà del XVI alla metà del XVII secolo

e cura di

Paola Marini
Emre Napsone
Gianni Peretti

MUSEI D'ARTE
e Monumenti



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

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

Con il patrocinio di



REGIONE del VENETO

Con il fondamentale contributo di



Salute di

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

Luca Trevisan

Elisa Turri
Matia Vinco
Manco Zambolo
Alessandra Zaniperini
Beatrice Zandini
Giulio Zavatta

Si ringraziano

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

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

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

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



etichetta 'pubblicitaria' della bottega di Antonio Vallardi della contrada di Santa Margherita a Milano, specializzata, verso la metà dell'Ottocento, nella pubblicazione di libri e stampe d'arte. Non è dato sapere se anche la tela, di cui si conosce la provenienza solo a partire dai primi anni del Novecento, e non solo la sua cornice, possa essere transitata sul mercato milanese.

Daniela Sogliani

bibliografia: cat. 374.1: *Catalogo* 1892, n. 36 (Francesco Caroto);

cat. 374.2: inedito.

375. Copia da Raffaello Sanzio

XIX secolo

Adamo ed Eva

olio su tela, 40 × 33 cm
inv. 5231-1B687

provenienza: Verona, Giulio Pompei; dal 1855 al Museo

Questo piccolo olio su tela trova la sua prima attestazione critica nel catalogo della collezione di Giulio Pompei (1853): «Adamo ed Eva nel paradiso terrestre – quadro moderno, copia di Raffaello, con cornice». È agevole infatti riconoscere il modello raffaellesco dei progenitori dipinto dall'Urbinate intorno al 1508 nella Stanza della Segnatura in Vaticano. La copia in esame è piuttosto fedele: l'unica evidente differenza è la mancanza sullo sfondo del motivo a finto mosaico dorato. La fortuna del soggetto si è riverberata in numerose incisioni realizzate dal XVI al XIX secolo: l'opera di Raffaello divenne infatti canone e ebbe un notevole successo accademico. Anche il piccolo olio su tela del museo di Castelvecchio è da collocarsi nell'ambito degli studi d'accademia da Raffaello. Per il tratto pittorico e per l'analisi materiale del supporto la tela può essere ascritta alla prima metà del XIX secolo.

Giulio Zavatta

bibliografia: Ferrari, Muttoni (1853) 1907, p. 84 n. 155 (copia da Raffaello); [Balladoro, Bernasconi] 1865, p. 49 n. 75.

376. Copia da Raffaello Sanzio

prima metà del XIX secolo

Amore e le tre Grazie

acquerello su cartoncino, 19 × 19 cm
inv. 5367-1B975

provenienza: Verona, Giulio Pompei; dal 1855 al Museo

Il piccolo dipinto, insieme a un altro di analogo formato che faceva da *pendant*, entra a far parte delle collezioni museali nel 1855, proveniente dalla raccolta di Giulio Pompei. Si tratta di un acquerello su cartoncino da disegno, ancora in buono stato di conservazione, essendo protetto da vetro e montato nella semplice cornice lignea originale, mancante degli elementi decorativi posti



agli angoli, probabilmente delle rosette in ottone. Il foglio rappresenta *Amore e le tre Grazie*, copia fedele dell'affresco dipinto nel pennacchio della Loggia di Amore e Psiche al piano terreno di villa Chigi detta La Farnesina a Roma, una delle più importanti e significative imprese decorative realizzate da Raffaello con largo aiuto della bottega (in particolare Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni e Giovanni da Udine). Il secondo acquerello, di analogo formato e identica tecnica esecutiva (inv. 5349-1B973), è stato rimosso dalla cornice in data imprecisata ed è andato disperso. Purtroppo non ne esiste in archivio una riproduzione fotografica, ma il titolo riportato negli inventari, *Giove bacía Amore*, non lascia dubbi sul fatto che si trattasse di una copia di un secondo pennacchio della Loggia raffaellesca.

La volta della Loggia di villa Chigi fu iniziata da Raffaello, con l'aiuto degli allievi, a partire dal 1518, data di preparazione del matrimonio tra il committente Agostino Chigi e Francesca Ordeschi, e fu completata nel 1521, ovvero dopo la morte del maestro. Sulle volte è raffigurata la storia di *Amore e Psiche*, narrata da Apuleio ne *L'Asino d'oro*, un tema particolarmente adatto alle celebrazioni matrimoniali poiché narra l'amore tra Cupido, dio dell'amore, e la mortale Psiche, la quale, aversa dall'invidiosa Venere, dovette affrontare una serie di durissime prove prima di unirsi all'amato e ottenere l'immortalità (per una più approfondita analisi del soggetto in relazione alla decorazione raffaellesca, vedasi Frommel 2003, pp. 99-121). Tuttavia la scena qui in esame, raffigurante Amore che chiede alle Grazie di intercedere con la madre in favore di Psiche, non trova un riferimento puntuale nel racconto di Apuleio (ivi, p. 171 cat. 37). L'acquerello non ritrovato raffigurava Giove che bacía Amore dopo aver consentito alla sua richiesta di accogliere Psiche nell'Olimpo ed elevarla a sua sposa (ivi, p. 173 cat. 53).

Il ciclo decorativo è tra i più celebri e rilevanti del Rinascimento. I pennacchi, la cui attribuzione è sempre oscillata tra Raffaello e Giulio Romano, erano stati prontamente tradotti in incisioni, tra cui quelle di Marcantonio Raimondi, rea-



lizzate tra il 1517 e il 1520 e ispirate direttamente ai disegni di Raffaello (Cappelletti 2002, p. 41). La decorazione della Loggia non ha influenzato soltanto la pittura del Cinque e Seicento, ma ha rappresentato un modello irrinunciabile anche per gli artisti del XIX secolo, che con ammirazione «soggiogante e senza scampo per gli esempi raffaelleschi, combinata con suggestioni per l'antico, genera a volte interpretazioni del modello al confine con la falsificazione» (ivi, p. 51).

A differenza delle incisioni cinquecentesche – ad esempio di Marcantonio Raimondi (*The Illustrated Bartsch* 1978, p. 39 n. 344) o di Cherubino Alberti (*Raphael Inventi* 1985, pp. 151, 618-619) – l'opera in esame raffigura il pennacchio deontualizzando dalla cornice architettonica in cui è inserito e i festoni fitomorfi della Loggia, carichi di significati allegorici nella decorazione originale (Caneva 2003, pp. 145-153), si riducono qui a un motivo ornamentale semplificato che ha il solo scopo di delimitare e isolare le figure all'interno dell'azzurro uniforme del fondo.

Lo stile, il supporto, la tecnica e la tipologia dell'opera confermano una datazione alla prima metà del XIX secolo, per i sensibili umori neoclassici che traspaiono tanto dal motivo ornamentale della cornice vegetale quanto dalla condotta pittorica semplice e misurata. Il foglio è dunque una testimonianza della popolarità e del rilievo che l'opera di Raffaello era venuta ad assumere per la pittura accademica neoclassica. La posa della Grazia di schiena, una delle più citate della storia dell'arte occidentale, rappresenterà un modello imprescindibile, ad esempio, per le odalische e le bagnanti di Jacques-Dominique Ingres. Proprio l'ampia diffusione geografica nella prima parte dell'Ottocento delle scene ispirate alle opere – o addirittura alla vita – di Raffaello non permette di avanzare attribuzioni o proposte di ambito per gli acquerelli in discussione, ma è probabile che si tratti di esercizi accademici o, forse, di *souvenirs* di buona qualità venduti a Roma, realizzati tra il 1810 e il 1830.

Matteo Zambolo

bibliografia: Ferrari, Muttoni (1853) 1907, p. 87 n. 219 (copia moderna); [Balladoro, Bernasconi] 1865, p. 49 n. 77, 79 (copia da Raffaello).