

UN AFFRESCO DI STEFANO DA VERONA.

Nel pubblicare questo frammento di affresco (fig. 1) esistente nella chiesa dei Filippini a Verona in una sia pur mediocre fotografia non si sarà mai insistito abbastanza sull'altezza di qualità che segna alcune parti di esso, risparmiato dalle ridipinture, e sull'urgenza di porre la particolare eccellenza riscontrabile nei dipinti firmati, o comunque documentati, di Stefano da Verona, alla base di una più coraggiosa delimitazione dell'opera del grandissimo maestro.

Il frammento veronese è, come si vede, molto malconcio: coperta di un manto azzurro cupo che le gira anche intorno al capo, la Vergine regge il Bambino nudo sul ginocchio sinistro, mentre due angeli dipinti forse nel secolo XVIII sono in atto di collocarle una corona sul capo. Non è possibile dire esattamente fin dove arrivi esattamente l'imbratto posteriore. Solo un restauro, che ci auguriamo sollecito, potrà precisarlo. Sembrano risparmiati il volto della Vergine, il Bambino e il panno sul quale egli siede. Il fondo azzurro ha mangiato il contorno.

L'affresco è, dal 1792, collocato sulla parete dietro l'altare maggiore della chiesa dei Filippini; si trovava fino a quell'anno nella vicina chiesa di S. Fermo minore in Braida¹). Nessuna delle guide di Verona che ne parlano, da quella del Marini del 1795 a quella del Simeoni del 1909, affaccia il nome di Stefano²). La moderna critica d'arte ignora, ch'io sappia, del tutto l'opera.

Per quanto è dell'attribuzione che qui propongo un'opera alla quale l'affresco veronese si associa strettamente esiste, ed è la *Madonna col Bambino* conservata a Palazzo Venezia (fig. 2); e le somiglianze sono tante e di così facile e immediato riscontro da far pensare che anche nell'affresco veronese la figura della Vergine continuasse in modo analogo, che essa sedesse su di un simile trono. Ma il raffronto proposto

è soprattutto importante perchè lega, a nostro vedere, indissolubilmente all'ambiente veronese un'opera come la *Madonna* di Palazzo Venezia, che dopo essere stata assegnata a Stefano, veniva da ultimo ritenuta da un nostro acuto studioso, con probabilità, cosa lombarda³).

Come veronese invece essa si propone ora a noi pienamente, dopo la scoperta del frammento dei Filippini, e attestante, insieme all'affresco veronese, con la univoca qualità del suo stile tutto curve lunghe e blande (mentre, al contrario, il Moretti indugia in roveli che furono sempre poco familiari al veronese), dove il ritmo del volto estenuato e dolce si ripercuote nell'ovale allungato tracciato dai lembi del manto ricadente dal capo, nel contorno molle del manto avvolgente l'intera figura; attestante, si diceva, la paternità di quello Stefano che firmò i due affreschi (ora leggibili con profitto soltanto attraverso le incisioni del Nanin) di S. Eufemia (fig. 4) e del Museo di Verona (fig. 5), e, in tempi più tardi, quell'*Adorazione dei Magi* di Brera dove si palesa questo stesso gusto, fatto più sottile e scaltrito. Meno noti agli studiosi, e pure importantissimi per il riconoscimento del vero Stefano, gli affreschi del Museo e di S. Eufemia, notati ambedue con particolare rilievo già dal Vasari⁴ rivelano gli stessi mezzi espressivi: lente e lunghe curve costruiscono figure sottili e affusate e i veli, le mitrie, i safi, il limite stesso delle teste incassate nelle spalle secondano quel contorno fluente senza svolazzi, senza spezzature, capace di mantenere senza sforzo apparente entro i suoi limiti musicali qualunque gesto, qualunque posa. La figura poi della Vergine al Museo di Verona è improntata a una ritmica uguale a quella che governa le *Madonne* dei Filippini e di Palazzo Venezia. Ma anche un'altra opera, anche più discussa della *Madonna* di Palazzo Venezia vuol essere ricondotta da queste nostre osservazioni all'ambiente veronese dopochè era stata anch'essa riferita dal Longhi all'ambiente lombardo⁵) tanti sono i legami che la congiungono con le *Madonne* di Palazzo Venezia, dei Filippini, del

¹) Come si apprende da una lapide murata sotto l'affresco: IMAGO QUAE IN PARIETE / ANTIQUISSIMAE ECCLESIAE / S. FIRMI MIN. DE BRAYDA / NUNC DEIECTAE PICTA ERAT / IN NOVO TEMPLO LOCATUR / AN. MD. CC. XC. II. L'affresco misura m. 1,10 di altezza, m. 0,80 di larghezza.

²) G. MARINI, *Notizie delle cose più osservabili di Verona*, 1795, p. 91 (dipinta «dal Carotto, o da altro di quel tempo»); MARINI, *Indicaz. delle chiese di Verona*, Verona, 1797, p. 23; G. B. DA PERSICO, *Descrizione di Verona ecc.*, 1820-21, I, p. 187 («autore ignoto del se-

colo XV»); G. BENNASSUTI, *Guida e compendio storico di Verona*, Verona, 1825, p. 79 («sembra di Bartolomeo Montagna»); SIMEONI, *Guida di Verona*, Verona, 1909, p. 238 (è dato all'inizio del secolo XV).

³) R. LONGHI, in *Pinacotheca*, 1928, p. 79; seguito dal DEGENHART, in THIEME-BECKER, *Allg. Lexikon*, XXXI, p. 529.

⁴) Vedi su questi affreschi, lo studio di R. BREZZONI, *Stefano da Verona ed i suoi freschi firmati*, Verona, 1923.

⁵) LONGHI, *ibidem*.

Museo: la *Madonna della Quaglia* nel Museo di Verona, il cui piccolo Gesù si affratella, come nessun altro, a quelli che abbiamo considerati, mentre la grande curva dell'orlo del manto che scopre il rovescio soppannato di ermellino ripete anch'essa un motivo affatto peculiare alla *Madonna* di Palazzo Venezia, ma del tutto estraneo al repertorio lombardo. Se pure l'assegnazione a Stefano possa sempre lasciar perplessi.

In questi dipinti (e negli stupendi disegni di profeti sedenti del Museo Britannico, della *Vergine col Bambino* nel Gabinetto delle Stampe di Dresda) è l'affermarsi deciso di una ritmica larga, espertissima, è una ineguagliabile coerenza di gusto, sono i segni di una maturità piena che fanno ritenere queste opere espressioni di una raggiunta virilità, se non proprio tarde; anche se per avventura la tavoletta di Brera non testimoniassero la probabilità di una simile cronologia. Ma soprattutto l'eleganza di un tale artista, valutata al giusto segno, dà il metro indispensabile per una revisione; sembrando ormai chiaro che devono riuscire incompatibili con un tale artista troppe opere inferiori, sciatte, sperequate che gli sono state attribuite. Il livello dell'arte di Stefano dovette mantenersi costantemente molto alto se egli potè pervenire nella sua tarda attività ad alcuni risultati che possono ritenersi tra i più alti dell'arte italiana.

Come noto, il Berenson ha riferito a Stefano, e immaginiamo li consideri opere di gioventù, un gruppo di dipinti che fin qui erano considerati di Giovanni Badile; dipinti che fanno capo al cosiddetto polittico dell'*Aquila* nel Museo di Verona con la discussa firma del Badile stesso, insigne opera che già altri aveva in passato tentato di passare a Stefano⁶). Purtroppo la coerenza della ricostruzione del Berenson viene inficiata dall'inserzione tra le opere di Stefano degli affreschi della cappella Guantieri in S. Maria della Scala a Verona che non solo sono opera documentata di Giovanni Badile, ma sono di gran lunga inferiori come qua-

lità al polittico dell'*Aquila*⁷). Il polittico dell'*Aquila* e le opere che si possono ritenere della stessa mano sono tra le più squisite nella pittura veronese del primo Quattrocento: ben degne, anche per chi non senta di aderire alla tesi del Berenson, di figurare quali prodotti della gioventù di Stefano. È in esse già, non offuscata da esigenze chiaroscurali o prospettiche, anzi tutta sostenuta da un colore dilatato, preziosissimo, l'esaltazione di un ritmo lineare che trova la sua più alta espressione quando — come nella *Madonna* del polittico dell'*Aquila* — s'incentra in volti iscritti in un ovale o in un tondo; ed è singolarissimo il modo con cui l'artista cerca nel polittico dell'*Aquila* di adeguare a quel principio stilistico il corpicino del Bambino, raccogliendone gli arti in modo affatto dissimile da quello che poteva esser suggerito da una più corviva precettistica iconografica.

Sia o non sia Stefano codesto (noi propendiamo a creder di sì), è pur significativo che si sia voluto riconoscere la sua opera giovanile in dipinti di tanta bellezza e coerenza; e rimane incomprensibile come a un tanto artista si continuino per pigrizia mentale ad attribuire dipinti che non soltanto sono lontani da quel rigore stilistico ma attestano tutt'altri caratteri. Tale, ad esempio, la troppo celebre *Madonna del Roseto* nel Museo di Verona (fig. 3) che la critica più recente sta per riammettere pacificamente tra le opere del maestro⁸), dove la tentata prospettiva della siepe di rose delimita un campo in cui le figure si collocano sul fondo stampato di foglie e fiori, senza sentore di prospettiva, di definizioni di piani in profondità.

Ma non basta riconoscer qui una volontà di compromesso tra prospettiva e non prospettiva, (tipica della pittura oltramontana dalle tappezzerie francesi alla ben nota miniatura del Ferdinandeum di Innsbruck, agli affreschi della torre Aquila a Trento) di cui Stefano nelle sue opere certe non fu mai capace, fedele a un gusto esemplare di coerenza; occorre soprattutto

⁶) BERENSON, *Italian pictures etc.*, Oxford, 1932, p. 550.

⁷) Come giustamente osserva il DEGENHART, *cit.*, p. 529.

⁸) Così la VAVALÀ (*La pittura veronese ecc.*, 1926, p. 290 sg.), il BERENSON (*cit.*, p. 550), il DEGENHART (*cit.*, p. 528). La prova definitiva della pertinenza a Stefano della *Madonna del Roseto* risiederebbe, secondo il D., nel noto disegno di un angelo all'Albertina. Ammesso che quel disegno sia di S. esso potrebbe provare con altrettanta probabilità che il dipinto del Museo di Verona sia opera di un seguace che ha sfruttato i disegni del maestro.

Le attribuzioni di disegni a Stefano da parte del DEGENHART offrono il fianco a molti dubbi. Il *San Giovanni* della Collezione Lugt riprodotto dal VAN MARLE (*The development*, VII, fig. 79) è cosa scadente e neanche lontanamente di Stefano (DEGENHART, p. 528). La *Speranza* della stessa collezione (data ipoteticamente dal VAN MARLE a Falconetto, fratello di Stefano) è effettivamente cosa imparentata con l'arte di S. ma con un residuo di gravità trecentesca, con un segno meccanico inconciliabile con l'immagine che ci siamo fatti del grande artista.



Fig. 1. VERONA: Chiesa dei Filippini. Stefano da Verona: Madonna.

(Foto Soprintendenza, Verona).



Fig. 2. ROMA: Palazzo Venezia. Stefano da Verona: Madonna.
(Foto Luce).



Fig. 3. VERONA: Museo. Pittore oltremontano del secolo XV: Madonna nel roseto.
(Foto Alinari).

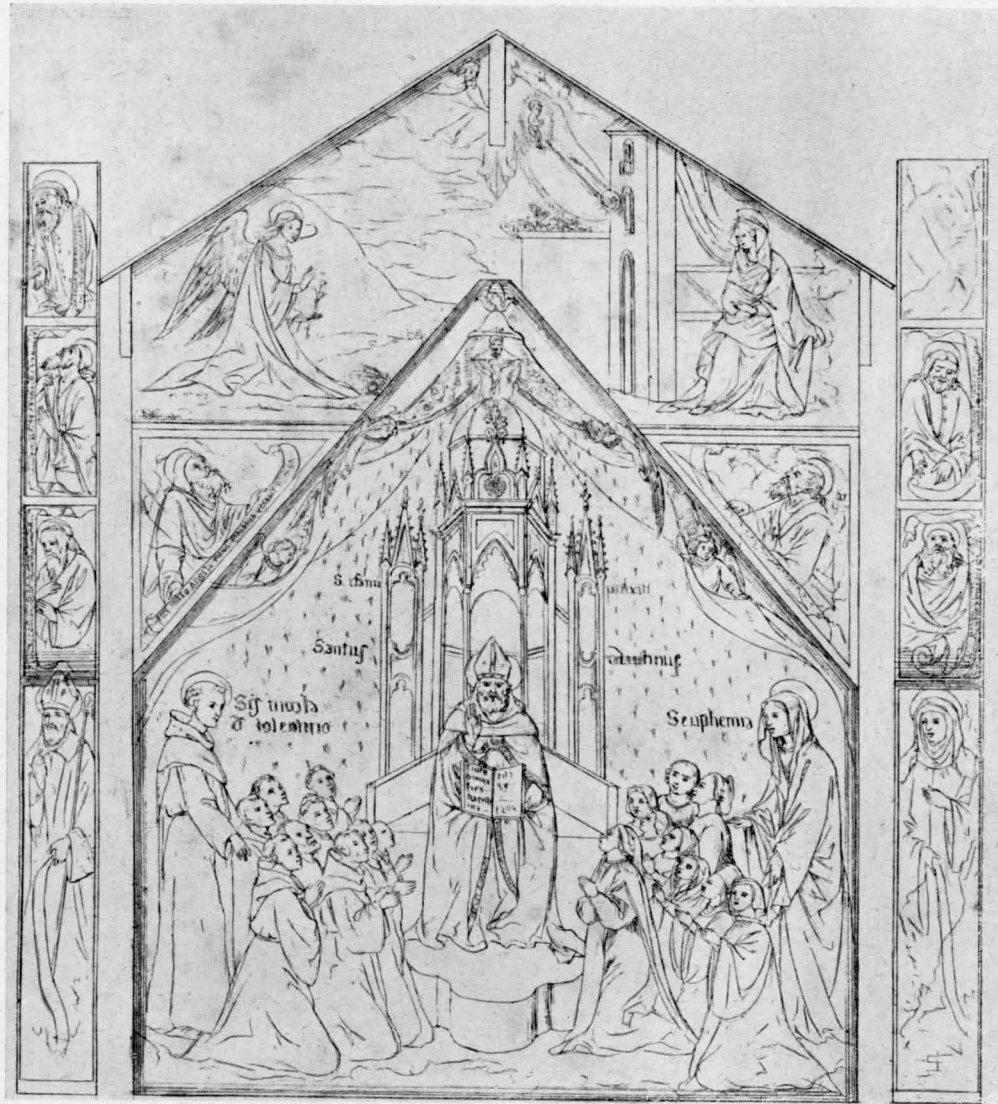


Fig. 4. Incisione del Nanin dall'affresco di Stefano in S. Eufemia.
(Foto Chiolini, Pavia).



Fig. 5. Incisione del Nanin dall'affresco di Stefano.
Conservato nel Museo di Verona.
(Foto Chiolini, Pavia).



Fig. 6. ILLASI (VERONA): Canonica. Pittore veronese dell'inizio del secolo XV,
Madonna.
(Foto Anderson).



[Fig. 7. VERONA: San Giovanni in Valle. Pittore dell'inizio del secolo XV,
Madonna e Santi.
(Foto Anderson).

riconoscere che nella *Madonna del Roseto* non è, nemmeno in minima parte, la particolare eleganza di Stefano. E insomma miglior partito sembra, per caratterizzare quest'opera, saggiarne gli addentellati con l'arte d'oltralpe, anzichè umiliarla in un confronto con Stefano: riconoscervi l'impaginatura tipica di quelle opere subalpine che sono gli affreschi di Torre Aquila e la miniatura di Innsbruck; o ravvisarvi elementi (quale quel dilatarsi un po' incongruo delle falde della figura della Santa Caterina o quella troppo grande corona da cui irraggiano radi fioroni) che si possono ritrovare nell'*Adorazione dei Magi* affrescata nel chiostro di Bressanone⁹⁾; o ritrovarvi le strette e alte fronti, le dita divaricate e lunghissime, il raggiare intermittente intorno ai capi che si rivedono nell'Ottobre di Trento, nelle opere del maestro di S. Veronica, del maestro dell'altare Pähler e in tante altre opere oltramontane; e, manco a dirlo, sono tutto assenti in tutte le opere certe di Stefano.

Troppo tenue, di fronte a questa complessa somma di fatti stilistici, il peso che può venire dalla constatazione di una somiglianza tipologica del Bambino coi Bambini di Stefano; e nulla, diciamolo francamente, la luce che può venire dai documenti comprovanti la presenza di Stefano nell'Alto Adige. Prova se mai che Stefano ha esercitato un influsso sull'arte altoatesina; suscitandovi forse la persona artistica alla quale si deve, con ogni probabilità, la tavola veronese; non già che il grande artista sia stato portato a un simile stravolgimento della sua particolarissima e inconfondibile visione.

Un'altra opera che non possiede affatto l'eccellenza di Stefano è l'affresco rappresentante la *Madonna col Bambino, angeli e un pavone*, conservato a Illasi (fig. 6). I danni subiti da quest'opera non sono certo responsabili della particolare gravezza del gruppo centrale entro i cui contorni la figurina del Bambino, adagiata sul grembo della Madre, appare sciolta da un eccessivo rigore di stile; e piuttosto sembra proporsi, insieme alla Madre, come la parafrasi di una Pietà, di una di quelle sculture tedesche e tedescheggianti tanto frequenti nel Veronese. Ne deriva un certo impaccio che si

ritrova nella secca successione dei tre piani segnati dal rigido pavone, dal gruppo sacro e dagli angeli cantanti del fondo. Nei quali, se affiora una grazia che esula da tutto il resto della composizione, essa è pur sempre di altro timbro da quella di Stefano; mentre i volti dal mento sfuggente, gli occhi distanti sono sufficienti per riconoscervi una mano del tutto diversa. Nulla altro conosco in tutto il Veronese di questo artista di facili connotati¹⁰⁾.

Più prossima a Stefano è la *Madonna nel Roseto* del Museo di Worcester a me nota soltanto dalla fotografia, più italiana senza dubbio della *Madonna del Roseto* del Museo veronese e meno provinciale dell'affresco di Illasi; la sua eleganza è certamente prossima a quella della *Madonna* di Palazzo Venezia, con in più una preferenza, a volte alquanto insistente, per orli e cartigli arrovellati, estranea al gusto di Stefano. La Vergine è di carni lisce senz'ombre che rendono un tipo simile, mi sembra, a quello del polittico dell'Aquila, mentre gli angeli dai capelli fittamente arricciati, dalle vesti eleganti sì ma un tantino minute nel piegare si rivelano, o m'inganno, un po' diversi dalla stessa. Stefano un collaboratore che compie o rifinisce lo spazio intorno alla Vergine, forse disegnato dal maestro stesso? La mancanza di una conoscenza diretta del dipinto mi vieta di giungere a una conclusione.

Contrariamente all'opinione degli studiosi che hanno trattato del dipinto, concordi nel darlo a Stefano, il Degenhart lo crede «alpenländisch», in seguito a confronto con certo libro di disegni conservato agli Uffizi¹¹⁾. Ma quest'ultimo non è affatto, come credono il Bariola e il van Marle¹²⁾, veronese, nè *alpenländisch* come appunto suppone il Degenhart.

Come è stato provato¹³⁾, quei disegni degli Uffizi (dove i costumi maschili altro non sono, come negli affreschi trentini, che derivazioni caricate dalle eleganze della corte di Borgogna) sono opera del «Maestro dell'altare di Ortenberg».

Ma se tra la tavola di Worcester e il libro di schizzi degli Uffizi non sussiste il benchè minimo rapporto, vi sono invece indizi per ritenere che autore degli angeli e dell'Eterno nel dipinto di Worcester possa essere l'artista

⁹⁾ Vedi: MORASSI, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, fig. 282.

¹⁰⁾ Anche l'affresco di Illasi è stato riconfermato dalla critica più recente (VAVATÀ, VAN MARLE, BERENSON, DEGENHART) a Stefano.

¹¹⁾ DEGENHART, *cit.*, p. 529.

¹²⁾ BARIOLA, in *Gallerie nazionali Italiane V* (1902), p. 307 n. 2, VAN MARLE, *cit.*, VII, 1926, p. 294 e figg. 194-200.

¹³⁾ Vedi: L. DEMONTS, *Trenta disegni del «Maestro dell'altare di Ortenberg» eseguiti durante un suo soggiorno in Italia*. in *Rivista d'arte*, XX (1938), p. 332 sgg.

che disegnò il foglio dell'Albertino con l'Eterno che sostiene il Crocifisso e due medaglioni con profeti¹⁴).

Nè l'affresco dipinto sulla facciata di S. Giovanni in Valle a Verona (*Madonna tra i Santi Bartolomeo e Antonio Abate*, ecc.) (fig. 7) ci sembra che regga al confronto con le opere sicure di Stefano; sia quelle, firmate, della maturità e quelle reputate giovanili e già date al Badile. Come, a provarne il lombardismo, con esso si possano mettere in rapporto¹⁵ certi stupendi disegni, già pubblicati dal Toesca¹⁶) ci è affatto incomprensibile; e si badi che il Degenhart, il quale propone il raffronto, ritiene di provare ad un tempo la pertinenza del nostro affresco a Stefano. Dove mai, in tutto quello che si dà ragionevolmente a Stefano - e perfino in questo affresco, non del maestro - è ravvisabile una profonda involuzione di pieghe, un gruppo denso di luci e d'ombre, pari a quello dei suddetti disegni, che stanno all'opposto della snodata grafia stefanesca, schiva di ombre, chiara e sostenuta? Là dove il Degenhart vede una prova del lombardismo di Stefano noi amiamo ravvisare, pure in mezzo alle tante interferenze tra Lombardia e Verona, un elemento certissimo di discriminazione, appunto, tra Lombardia e Verona. E quanto poi all'affresco di S. Giovanni in Valle, troppo pesi, e di ritmo incerto, quei panni, troppo lontana la sonnolenta Vergine dalla stellante vivida ingenuità di quella del politico del

Museo, troppo stanca la ragna delle pieghe esemplata sui moduli di Martino. Ce n'è abbastanza, ci pare, per procedere, sulla base di quell'apprezzamento qualitativo che riteniamo indispensabile adottare nel giudizio del sensibilissimo artista, alla revisione di altre opere attribuitegli. Che esorbiterebbe dai limiti di questa nota¹⁷).

EDOARDO ARSLAN.

NOTA BREVE SUL PIAZZETTA. *)

L'incisione che qui presento, uscita dalla bottega di Giuseppe Wagner, documenta con certezza l'appartenenza al Piazzetta, e non al Tiedolo, di un dipinto, anzi di tre dipinti che, in questi ultimi anni, furono variamente assegnati all'uno o all'altro dei due artisti; non sarebbe infatti ammissibile che il Wagner avesse consentito la pubblicazione di questo foglio, la cui invenzione è esplicitamente data al Piazzetta, quando era ancor vivo Giambattista Tiepolo (o, dopo la morte del Tiepolo, quando vivevano ancora i suoi figli) se l'incisione avesse raffigurato un dipinto proprio del Tiepolo maggiore¹) (fig. 1).

I tre dipinti in questione sono: il frammento della pala da cui fu tratta l'incisione, frammento attualmente nel Museo di Detroit, e figurante la *Vergine col Bambino* e parte del-

¹⁴) A. STIX, *Handzeichnungen aus der Albertina*, N. F., vol. II, Italien. Meister, tav. 2.

¹⁵) DEGENHART, *cit.*, p. 528.

¹⁶) TOESCA, *La pittura e la miniatura in Lombardia*, fig. 352.

¹⁷) A scuola di Stefano il VAN MARLE dà le cose più disparate. D'influenza lombarda l'affresco in S. Pietro Martire (VAN MARLE, fig. 203), e ugualmente lombarda, ancora memore di Giovanni da Milano, la *Madonna* a fig. 207. Di artista prossimo ad Antonio Alberti, forse di un marchigiano, la *Madonna* del Collegio Wellesley (fig. 208), di artista del Lazio o della Toscana meridionale la *Madonna* riprodotta a fig. 209, vicina a Michele di Matteo l'altra *Vergine* riprodotta a fig. 210. Di un'opera di tanta eccellenza quale la *Madonna* della Galleria Colonna a Roma, concordemente data al maestro, diremo soltanto che essa ci è sempre porsa, a un attento scrutinio, opera a lui vicinissima; come potrebbe esserlo soltanto un dipinto eseguito da un fratello di sangue e di arte: opera più affilata, a tratti leziosa (vedi la piega che scende dal ginocchio destro e il modo come essa finisce in basso; o l'incurvarsi simultaneo dei due lembi del manto ai lati del capo). L'equilibrio del maestro è nelle singole figure, non nell'insieme: gli angeli premono troppo da presso la Vergine. È forse questa un'opera dell'ancor mitico Giovan Antonio fratello di Stefano cui accenna il Vasari? (VASARI MILANESI, V, pp. 317-318).

*) N.B. Questa nota era già stata - nel novembre 1942 - inviata a *Le Arti*, quando uscì il G. B. Piazzetta di R. PALLUCCHINI, edita dal Tumminelli. Nel quale, se appaiono ancora illustrati dipinti che abbiamo ritenuti non del tutto degni della costante elezione del maestro (e vorremmo aggiungervi un preteso modello per la pala della Fava che è invece una copia settecentesca e un san Francesco di Paola prossimo al Marinetti), sono anche presentate belle novità quale l'*Ercole e Onfale*, in raccolta americana, la *Pastorale* dell'Art Institute di Chicago, la *Sacra Famiglia* in collezione privata romana e, quel che più conta, finalmente il modellino di Cassel e il frammento Detroit; quali opere, ben s'intende, del Piazzetta.

Notevole soprattutto la *Pastorale*, dipinto capitale del P., strettamente legato alle grandi composizioni intorno al '40, all'*Indovina*, all'*Idillio sulla spiaggia*, alla stessa *Sacra Famiglia* romana, al *Fiorellin d'amore* (citato ancora presso il Brass, mentre invece si trova, dal 1937, nel Museo di Cleveland). Pure in una raccolta romana abbiamo visto, in questi ultimi tempi, un altro modellino della *Madonna con l'angelo custode* che palesa indubbiamente la mano del Piazzetta; e che fa sorgere all'ultimo istante il quesito: i quadri di Cassel sono veramente due « modelli », o forse due repliche fatte a scopo devozionale, di mano, si capisce, del Piazzetta? E. A.

¹) L'incisione (che fu da me trovata presso un antiquario di Padova) non esiste nelle raccolte di stampe del