

Studi di storia, arte e archeologia veronese

in onore di Bruno Chiappa

a cura di Gian Maria Varanini

Indice

Gian Maria Varanini, <i>Presentazione</i>	VII
<i>Bibliografia di Bruno Chiappa</i>	XI

STORIA

Alfredo Buonopane, <i>Élites municipali e proprietà fondiaria nella Cisalpina romana: il caso della pianura veronese</i>	3
Ettore Napione, <i>Della ghiacciaia che per qualche tempo fu la tomba del re Alboino</i>	21
Gian Paolo Marchi, <i>Vite, uva e vino nella Commedia di Dante (con qualche spunto veronese)</i>	41
Marianna Cipriani, Maria Clara Rossi, <i>Donne che si prendono cura di altre donne. La domus della Croce Bianca di Arbizzano (prima metà del XV secolo)</i>	61
Claudio Bismara, <i>I conti di casa di Angela Giuliari vedova Maggi (Verona, 1407-1409)</i>	83
Edoardo Demo, <i>Uomini d'affari veronesi nell'Europa del Cinquecento</i>	107

ARTE

- Fabio Coden, *Percorsi nascosti e vie rituali nell'architettura religiosa del medioevo veronese (secoli X-XII)* 141
- Mattia Vinco, *Un nuovo tabernacolo del Maestro di Sant'Anastasia e alcune precisazioni sulla scultura lignea veronese del Rinascimento* 179
- Paola Marini, *Jacopo Tintoretto e Andrea Palladio: qualche appunto* 227
- Alessandra Zamperini, *Le grottesche cinquecentesche dell'abazia di Isola della Scala: spunti per l'iconografia e per l'attribuzione* 241
- Marina Repetto Contaldo, *Documenti veronesi sul pittore Giovanni Battista Lorenzetti e sulla sua famiglia* 259
- Andrea Tomezzoli, *"Visioni" di Marco Marcola* 283
- Enrico Maria Guzzo, *Da Boscarati ai Cignaroli a Dalla Rosa: spigolature nel Settecento veronese* 297
- Tiziana Franco, *Salvare la memoria: storie di monumenti funebri veronesi dopo le soppressioni napoleoniche* 315

ARCHEOLOGIA

- Giovanni Leonardi, *L'abitato paleoveneto di Castion di Erbè (Verona): individuazione di un'area di produzione ceramica* 345
- Luciano Salzani, *Le ricerche preistoriche di Alessio De Bon nella pianura veronese* 359
- Federico Biondani, *La terra sigillata italica nel Basso Veronese: i materiali del Museo di Isola della Scala* 381
- Patrizia Basso, *Indagini archeologiche dell'Università di Verona a Gazzo Veronese* 423
- Fabio Saggiaro, *Quando il paesaggio cambia: la pianura veronese tra la fine del mondo romano e l'età medievale* 453

“Visioni” di Marco Marcola*

di Andrea Tomezzoli

Sono davvero grato a Gian Maria Varanini per avermi offerto la possibilità di rendere questo omaggio affettuoso a Bruno. E al destinatario di questo volume rivolgo la mia sincera riconoscenza per la grande generosità sempre dimostrata nei miei confronti: in questa occasione mi piace ricordare in modo particolare la segnalazione del manoscritto delle *Memorie* di Giambettino Cignaroli, la cui edizione critica ci ha impegnati, entrambi, per non pochi anni.

Il contributo che presento in questa sede pone una lente d'ingrandimento sull'artista del Settecento veronese che negli studi è venuto ad assumere sempre più (e talvolta in maniera limitante) il ruolo di osservatore della realtà sociale contemporanea, vale a dire Marco Marcola (1740-1793)¹. Uno sguardo, quello di Marco, certo attento, ma altrettanto divertito e lieve. Basterebbe richiamare alla memoria uno dei suoi risultati più raffinati, l'ovale con gli *Spettacoli di strada*², del 1772, per

* Per l'aiuto amichevolmente prestatomi nel corso di questa ricerca, ringrazio Paola Bressan, Simone Citon, Maichol Clemente, Paolo Delorenzi, Luca Fabbri, Patrizia Leone, Chiara Lo Giudice, don Antonio Scattolini, Denis Ton e Ilaria Turetta.

¹ Sull'artista si veda il recente profilo di D. Tosato, *Marco Marcola*, in *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, a cura di L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni, Antiga, Crocetta del Montello (Treviso) 2011, pp. 269-279. Interessanti aggiunte al catalogo di Marco Marcola sono state presentate da L. Fabbri, *Sulla sfortuna attribuzionistica della pittura del Settecento veronese*, in «Verona illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio», 31 (2018), pp. 73-75.

² Si è avuto modo di osservare direttamente il dipinto, insieme al suo *pendant* con la raffigurazione della *Commedia dell'arte in Arena*, in occasione della rassegna *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari. La nobiltà della pittura*, catalogo della mostra

cogliere appieno l'apporto dell'artista alla pittura di costume del Settecento veneto. A rinforzare tale fisionomia potremmo considerare un nuovo dipinto, finora mai entrato nella letteratura su Marco Marcola³ (tav. XIV). Anche quando mette in scena le più alte cariche dello stato marciano, l'autore non rinuncia alla sua vena bonariamente ironica: allontana in secondo piano il procuratore di San Marco – e magari fornisce anche l'indizio per riconoscerlo: l'arma sullo stendardo, infatti, è senz'altro quella dei Mocenigo⁴ – ma lascia la ribalta al passaggio del “Bacanal del Gnoco” e del più pittoresco corteo della tradizione popolare veronese, che non a caso le fonti ci testimoniano declinato da Marco in più occasioni⁵. D'altra parte Diego Zannandreis ricordava che

nelle case poi dei particolari non pochi sono li suoi quadri ad olio in piccole figure di argomenti sacri e profani e particolarmente faceti e giocosi, che molto si confacevano al suo genio spiritoso ed allegro, e pei quali aveva un'inclinazione particolare⁶.

In realtà la vocazione del pittore al naturalismo si esplica in qualche misura anche in dipinti dal soggetto più complesso e, per così dire, più “impegnato”. Vorrei partire da una serie di quattro tele, portate alla mia attenzione da Luca Fabbri, che ringrazio: si tratta di una probabile raffigurazione dell'*Eresia che flagella la Religione* (fig. 1), cui si lega direttamente il secondo dipinto con il *Trionfo della Fede* (fig. 2). Seguono poi

(Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre 2011-9 aprile 2012), a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 155-158, n. 34a-b (scheda di Ilaria Turri).

³ Il dipinto, di 33 x 43 cm, è passato da Blindarte Casa d'Aste, *Porcellane, dipinti XIX-XX secolo, dipinti antichi*, Napoli, asta 54, 29 maggio 2012, lotto 120 («attribuito a Marco Marcola»): la tela è stata portata alla mia attenzione da Maichol Clemente, che ringrazio.

⁴ Pur essendo privo della bicromia azzurro-argento, nel dipinto in esame lo scudo nobiliare si presenta troncato, ciascuno caricato di una rosa dell'uno nell'altro e bottonata del campo.

⁵ D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego*, [ms. 1831-1834], Franchini, Verona 1891, p. 480.

⁶ *Ibidem*.

due episodi incentrati su figure profetiche: *Natan rimprovera a re David il suo peccato*⁷ (fig. 3), per concludere con la celebre *Visione di Ezechiele delle ossa inaridite*⁸ (fig. 4). Da un lato, sappiamo soltanto che questi quattro quadri sono pervenuti nella collocazione attuale – vale a dire nel Seminario Vescovile di Belluno – come dono alla città natale da parte di papa Gregorio XVI, al secolo Bartolomeo Alberto Cappellari (1765-1846). Ma dall’altro lato nessun dubbio rimane sul fatto che essi siano nati insieme, a far serie, in considerazione delle misure identiche (cm 70 x 103), della correlazione tematica – il trionfo finale della vera Fede, ma anche la necessità del ravvedimento – e dell’omogeneità stilistica.

Forse una datazione alla seconda metà degli anni Settanta potrebbe convenire a queste tele, in un momento dell’attività di Marco non troppo lontano dalle *Storie della Vergine* oggi a Desmontà di Veronella, del 1774, accomunate da simili impianti compositivi piramidali e da direttrici oblique che si spingono in profondità⁹.

Piuttosto, appare singolare che il pittore più votato alla descrizione realistica sia stato chiamato a dar forma a concetti astratti e a racconti visionari. Va notato come la dimensione allegorica sia tradotta in termini del tutto contingenti e ricondotta all’esperienza concreta: si presti attenzione non soltanto all’acuta attenzione, tesa a restituire la “natura morta” di vasellame nella scena con Natan, ma soprattutto all’immediatezza dei gesti nella tela con l’Eresia o ancora alla spontaneità e naturalezza del gruppo al seguito del carro della Fede, con la figura della madre che trascina il figlioletto, attardatosi a volgere lo sguardo incuriosito, quasi in posa davanti allo sguardo del pittore. Ma anche l’agio dimostrato da Marcola nel raccontare passo passo, quasi in tempo reale, il progressivo riassemblarsi degli scheletri e l’animarsi dei defunti rivela le doti narrative del pittore. Ma non è questo l’unico caso riscontrabile nel *corpus* pittorico dell’artista.

Nella Fototeca della Fondazione Zerri di Bologna si conservano le riproduzioni fotografiche di tre dipinti, che mi sembrano poter inte-

⁷ *II Samuele*, 12, 1-14.

⁸ *Ezechiele* 37, 1-14.

⁹ L. Romin Meneghelli, *Marco Marcola pittore veronese del Settecento*, Centro per la formazione professionale grafica, Verona 1983, pp. 49-50, 91.



1. Marco Marcola, *L'Eresia flagella la Religione*, Belluno, Seminario Vescovile.
2. Marco Marcola, *Trionfo della Fede*, Belluno, Seminario Vescovile.



3. Marco Marcola, *Natan rimprovera a David il suo peccato*, Belluno, Seminario Vescovile. 4. Marco Marcola, *Visione di Ezechiele delle ossa inaridite*, Belluno, Seminario Vescovile.



5. Marco Marcola, *Giudizio Universale*, collezione privata.

ressare per più motivi. Innanzitutto per il soggetto. Si tratta di un'*Incoronazione della Vergine* (fig. 7) tra angeli musicanti e una moltitudine di santi (ben evidente in primo piano a destra è san Lorenzo, cui corrisponde specularmente dalla parte opposta un gruppo di figure – i Padri della Chiesa? – tra le quali compare san Girolamo; subito sopra, su un'altra nuvola, si riconoscono perlomeno Simone, Bartolomeo e Giovanni Battista, mentre nell'angolo in alto a destra, sfumati dalla lontananza, dovrebbero comparire i protagonisti delle vicende veterotestamentarie, di certo Mosè e Aronne; san Rocco trova posto subito sotto l'angelo intento a suonare il violoncello...).

Segue il *Giudizio Universale* (fig. 5), dove Cristo risorto, che accoglie entro la sua luce la Vergine e il Battista, con il suo gesto chiama a sé i beati, a sinistra, mentre condanna alla pena eterna i dannati, che precipitano in basso a destra.



6. Marco Marcola, *Inferno*, collezione privata.

L'*Inferno* (fig. 6), infine, ci appare popolato da demoni e creature mostruose che danno forma alle torture più ricorrenti nell'immaginario popolare (fustigazioni, ruote dentate, calderoni ribollenti...).

I dipinti sono stati battuti dalla casa d'aste Dorotheum di Vienna nel 1994: a essere sinceri, il livello qualitativo espresso dai dipinti e il loro stato di conservazione suggerirebbero di non soffermarsi oltre su questi quadri se nell'occasione della vendita all'incanto essi non fossero stati accompagnati da una quarta tela, di cui stranamente non esiste la fotografia nella Fototeca Zeri: una inequivocabile *Scena di peste* (tav. XV), che sembra evocare una certa aria di casa, se non altro per quella cupola che richiama irresistibilmente il tempio sanmicheliano della Madonna di Campagna, affiancata alle mura merlate (difficile non pensare ai "Portoni" di piazza Bra a Verona) e a ruderi e reperti all'antica sulla destra, in un bizzarro "assemblaggio" architettonico.



7. Marco Marcola, *Incoronazione della Vergine*, collezione privata.

Proprio tale scena reca in basso al centro una scritta per noi preziosa: «M[ARCUS] MARCOLA F[ECIT] AETATIS SUAE – seguita dall’anno – 1758». Non solo una firma, dunque, ma anche una data su quella che con ogni probabilità deve essere stata l’ultima tela eseguita del ciclo. Perché, anche in questo caso, di ciclo unitario si tratta, essendo tutte e quattro le opere delle stesse misure (cm 103 x 135,5). Quella data, 1758, ci permette di ricondurre l’esecuzione ad un Marco Marcola appena diciottenne – era nato nel 1740 – rendendole, di fatto, le primissime prove note della sua attività: se ricordiamo, infatti, che fino a questo momento le prime opere datate erano gli affreschi di palazzo Allegri a San Nazaro, del 1771¹⁰, il nuovo punto fermo cronologico, così arretrato, certo non è

¹⁰ Si ha notizia di tavole anatomiche dipinte nel 1764 a scopo didattico per la

di poco conto. Quella iscrizione in latino ci rivela in filigrana tutto l'orgoglio di un giovane pittore alle prese probabilmente con una delle sue prime imprese autonome, anche se condotta di certo dentro una delle tradizionali botteghe famigliari, quella guidata dal padre Giambattista e frequentata anche dai fratelli Nicola – personalità piuttosto interessante, ma ancora da mettere a fuoco compiutamente – e Francesco – specialista di quadrature –; cui va aggiunta una quarta figura ancora completamente da tratteggiare ma del tutto secondaria, la sorella Angela¹¹.

Con la loro datazione puntuale, i quattro quadri ci permettono di misurare il linguaggio pittorico di Marco ai suoi esordi: egli fa ricorso, e non poteva essere diversamente, alle fisionomie stereotipate e imbambolate care al padre (guardiamo per esempio certi volti regolari dell'*Incoronazione della Vergine*); e se da un lato il giovane pittore non si tira indietro dalla sfida di affrontare quattro composizioni complesse e affollate di personaggi, dall'altro non possiamo non notare l'ingenuità dei mezzi pittorici messi in campo per imprimere profondità ai piani della raffigurazione: profondità qui ottenuta semplicemente dando pieno risalto plastico solo alle figure in primo piano e rendendo indefinite e monocrome quelle più lontane. Sono prove, queste, nel complesso non pienamente risolte, anche se in alcuni brani (e mi riferisco all'*Inferno*) pare già di intravedere quel «pittore universale, ferace d'invenzioni e d'una speditezza di pennello che non ebbevi l'uguale al suo tempo», di cui sembra subire qualche fascino Diego Zannandreis ancora nei primi anni Trenta dell'Ottocento¹².

scuola di ostetricia di Verona, che sono andate perdute: ivi, pp. 18, 127.

¹¹ Lo rimarcava anche S. Dalla Rosa, *Scuola veronese di pittura ovvero raccolta delle migliori produzioni da tutti li più eccellenti professori veronesi fatte ad olio, o a fresco così in pubblico come a privati diseguate, ed incise da Gaetano Zancon e corredate delle notizie, osservazioni, e memorie de' rispettivi loro autori estese da Saverio Dalla Rosa Professor di pittura, Accademico Clementino, Direttore delle pubblica Accademia di pittura, e scoltura in Verona Volume primo 1806*, a cura di G. Marini, G. Peretti, I. Turri, Istituto Salesiano di Verona-Scuola grafica, Verona 2011, p. 165: «nella storia della pittura non è raro riscontrare essere stata quest'arte la professione di una intera famiglia, ed esercitata da poi dalli discendenti, che spessissimo li figliuoli e li nipoti in essa furono da' loro maggiori educati. Nella Scuola veronese ne abbiamo più esempi recenti non meno che antichi. La solo famiglia de' Cignaroli tra le moderne conta otto valorosi professori di quest'arte, e li Marcola a di nostri furono tutti pittori».

¹² Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 478.

Allo stesso modo, nella *Scena di peste*, se lo scheletro della Morte riprende la tradizionale iconografia medievale (ma non si capisce bene dove stia per scoccare la freccia), tutto di Marco è il gesto spontaneo del fanciullo al centro che si tura il naso per non sentire il lezzo dei cadaveri appestati, come lo sono i due operai che sul margine sinistro, in controluce, stanno scavando la fossa dove trascinano il corpo di un morto.

È ormai ampiamente risaputo come la bottega dei Marcola sia stata una delle più prolifiche di tutto il Settecento veneto nel campo della produzione grafica: centinaia e centinaia di fogli – divisi soprattutto tra Giambattista e Marco, mentre sono decisamente meno numerosi quelli a tutt'oggi ricondotti a Nicola, verosimilmente ancora da riconoscere nell'eterogeneo materiale di bottega – hanno finora scoraggiato chiunque dal tentativo di analizzare complessivamente e in maniera organica questi disegni¹³.

A fronte di tale abbondanza, tuttavia, si è spesso lamentata anche l'estrema difficoltà nel collegare specifici disegni a opere pittoriche realmente eseguite. Per converso, il caso di un noto schizzo di Giambattista Marcola, certamente preparatorio per la scritta autografa che lo accompagna sul retro, è condannato ad andare frustrato per la perdita della cantoria della chiesa di Santa Maria della Scala a Verona, cui esso era destinato¹⁴.

Ecco allora che una delle quattro tele qui presentate, quella con l'*Incoronazione della Vergine*, viene ad assumere un nuovo, inaspettato interesse dal momento che è ora possibile riconoscerne il disegno preparatorio in uno dei fogli che Ugo Ruggeri aveva rintracciato in una collezione privata bergamasca, riconducendolo correttamente a

¹³ Fra i contributi più recenti sulla grafica dei Marcola, mi permetto di ricordare due testi di chi scrive: A. Tomezzoli, *Tasselli per la grafica veronese del Settecento*, in «Arte veneta», 64 (2007), pp. 222-226; Idem, *Giambattista Marcola, disegnatore di «istorie»: problemi aperti*, in *I mille volti del passato. Scritti in onore di Francesca Ghedini*, a cura di J. Bonetto et alii, con il contributo di I. Colpo et alii, Quasar, Roma 2016, pp. 333-340.

¹⁴ *Disegni di una collezione veneziana del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1966), a cura di A. Bettagno, Neri Pozza, Vicenza 1966, pp. 95-96, nn. 130, 132: sul verso della *Scena della vita di san Filippo Benizzi* compare questa iscrizione: «Originale / Gio Batta Marcola dipinti nella cantoria à i Servi in Verona / alla Schala».



8. Marco Marcola, *Incoronazione della Vergine*, collezione privata.

Marco Marcola (fig. 8)¹⁵: disegno che diventa, quindi, da questo momento, anche un incunabolo e punto di riferimento imprescindibile nel *mare magnum* della produzione disegnativa di Marco. Il foglio, di non piccole dimensioni (mm 435 x 600, secondo quanto ci fa sapere Ruggeri), si mostra pressoché sovrapponibile alla versione pittorica sotto l'assetto compositivo. Esso mostra semmai una composizione più densa di figure, resa tuttavia di lettura più razionale dall'uso differenziato dell'acquarello che distingue con maggior chiarezza i gruppi di santi e beati. Ad esempio, basti osservare come una migliore scansione

¹⁵ U. Ruggeri, *Disegni dei Marcola*, 2, in «Critica d'arte», XVII (1970), n.s., n. 112, luglio-agosto, pp. 58-59 (fig. 26 a p. 56). In tale articolo Ruggeri sembra sciogliere il dubbio sull'autografia espresso l'anno precedente: U. Ruggeri, *Corpus graphicum bergomense. Disegni inediti di Collezioni Bergamasche*, I, *Collezioni private*, Monumenta bergomensia, Bergamo 1969, p. 34, MF 589 («Attribuzione: Marco Marcola [o Giov. Battista?]»), tav. 550.

spaziale sia ottenuta con la separazione tra i due nuclei di figure sul lato sinistro, poi andata persa nel passaggio dal foglio di carta alla tela. Anche la diversa inclinazione della croce del Redentore (minima), il nodo compositivo dei tre protagonisti principali (con il profilo perduto della Vergine), o ancora lo scalarsi della schiera in alto a destra, erano felici intuizioni che nel disegno suggerivano una più articolata regia, secondo direttrici diagonali in profondità. In altre parole, il giovane esordiente sembra essere qui più a suo agio con la penna e l'inchiostro che con i pennelli.

Nella stessa occasione, Ugo Ruggeri faceva conoscere un altro foglio (fig. 9), di mm 420 x 543, appartenente alla stessa collezione privata e imparentato all'*Incoronazione della Vergine* anche sotto l'aspetto stilistico: qui semmai l'acquarellatura è più parca e va ad addensarsi nei gruppi di quinta, lasciando il ruolo principale al tratto di penna nella definizione di tutti gli elementi, alcuni lasciati a puro contorno. Lo studioso vi aveva riconosciuto la raffigurazione di una *Strage*¹⁶ o, in maniera dubitativa, del «Peccato di Davide punito nel suo popolo»¹⁷. Ma a ben guardare ricompaiono alcuni dettagli già riscontrati nel dipinto con la *Scena di peste*, presentato in questa sede (tav. XV): l'originale apparato architettonico di fondo con motivi d'epoche diverse, compreso il sepolcro a urna; il gran numero di cadaveri ammassati; il trasporto dei corpi; la figura che si tura il naso; la comparsa della Morte in alto. A tal punto da farci sorgere il sospetto che possa trattarsi della prima idea per la tela: una concezione grafica "in grande", al pari dell'altra, e come quella poi tradotta in una composizione più semplificata, quasi per una mancata sicurezza dei propri mezzi. Da tale differente grado di maturità tra disegno e pittura mi pare si possa dedurre l'idea di un processo formativo avvenuto, per Marco, prioritariamente (e forse per lungo tempo) nel campo della grafica: motivo che rende ancora più interessante lo studio sull'imponente mole di fogli marcoliani. A tale riguardo, ricordo che Ruggeri aveva proposto una datazione piuttosto tarda per i due disegni in questione, all'ultimo decennio del secolo, sulla scorta di un'affinità

¹⁶ Ruggeri, *Disegni dei Marcola*, cit., p. 58 (fig. 24 a p. 54).

¹⁷ Ruggeri, *Corpus graphicum bergomense*, cit., p. 35, MF 600 («Attribuzione: Marco Marcola»), tav. 565.



9. Marco Marcola, *Scena di peste*, collezione privata.

con gli affreschi di villa Giuliari a Settimo di Gallese, da lui ritenuti opera di Marco del 1790 circa: se tale confronto oggi non ha ragione di essere¹⁸ – tanto più che i disegni vanno datati, come abbiamo visto, a più di trent’anni prima – non va sottaciuto il grande merito di Ruggeri nell’aver intuito le peculiarità dello stile grafico di Marco e di aver dato, di conseguenza, un importante contributo alla distinzione rispetto alla mano di Giambattista.

¹⁸ Gli affreschi di villa Giuliari, infatti, spettano a Matteo Brida, condotti sulla base di un contratto del 1754, rintracciato da Bruno Chiappa: B. Chiappa, *La costruzione della casa dominicale dei Giuliari a Settimo di Gallese*, in *Buttapietra. Il territorio e le comunità*, a cura di B. Chiappa, G.M. Varanini, Comune di Buttapietra, Buttapietra (Verona) 2006, p. 79; E.M. Guzzo, *I fasti di una villa veneta del Settecento: gli «interni abbellimenti» di villa Giuliari*, ivi, pp. 83-85.

Un'ultima considerazione, con la quale mi avvio al termine di questa brevissima segnalazione.

La scena di pestilenza (tav. XVI) e l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 7) sembrano inserirsi un po' a forza, se considerate letteralmente, in un programma iconografico che preveda anche il *Giudizio Universale* (fig. 5) e l'*Inferno* (fig. 6). Mi chiedo allora se, in maniera più pertinente, esse non debbano essere intese *tout-court* come raffigurazioni della *Morte* e del *Paradiso*: in tal caso saremmo di fronte alla raffigurazione dei *Novissimi*: Morte-Giudizio-Inferno-Paradiso. Se così fosse, fin da subito Marco rivelerebbe la sua indole, portata per natura a ricondurre anche le visioni a fatti concreti in cui far prevalere il senso della narrazione.

Ancora Zannandreis ci ricorda che il pittore aveva dipinto «li Quattro Novissimi, in altrettanti compartimenti nel parlatorio nuovo del Redentore»¹⁹. Per un attimo saremmo tentati di riconoscervi proprio i nostri quattro quadri, se Saverio Dalla Rosa non ci avvertisse prontamente che Marco aveva realizzato sì «li quattro Novissimi in altrettanti riparti» ma, purtroppo, «a fresco»²⁰.

¹⁹ Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, cit., p. 479.

²⁰ S. Marinelli, P. Rigoli, *Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona di Saverio Dalla Rosa*, Istituto Salesiano San Zeno - Scuola Grafica, Verona 1996, p. 217. Ovviamente le quattro tele qui presentate non possono essere i modelletti preparatori degli affreschi veronesi, sia per il grado di finitezza, sia per le misure, nonché per la firma apposta sulla *Scena di peste*.

Tavole a colori



I. Maestro di Sant'Anastasia, *Tabernacolo con Imago pietatis (fronte)*, Verona, chiesa della Casa Madre della Congregazione delle Piccole Figlie di San Giuseppe (foto D. Bertolazzo).



II. Maestro di Sant'Anastasia, *Tabernacolo con Imago pietatis* (retro), Verona, chiesa della Casa Madre della Congregazione delle Piccole Figlie di San Giuseppe (foto D. Bertolazzo).



III. Jacopo Robusti, detto il Tintoretto, *Orfeo implora Plutone*, Modena, Gallerie Estensi.
IV. Jacopo Robusti, detto il Tintoretto, *Apollo e Dafne*, Modena, Gallerie Estensi.



- V. Bernardino India (attr.), *Santo Stefano*, Isola della Scala, Canonica abbaziale, soffitto dell'Archivio.
VI. Bernardino India (attr.), *Fede*, Isola della Scala, Canonica abbaziale, soffitto dell'Archivio.
VII. Bernardino India (attr.), *Carità*, Isola della Scala, Canonica abbaziale, soffitto dell'Archivio.
VIII. Bernardino India (attr.), *Liberalità*, Isola della Scala, Canonica abbaziale, soffitto dell'Archivio.



IX. Bernardino India (attr.), *Fortuna virtuosa*, Isola della Scala, Canonica abbaziale, soffitto dell'Archivio.

X. Bernardino India (attr.), *Mascherone*, Isola della Scala, Canonica abbaziale, soffitto dell'Archivio.

XI. Bernardino India, *La Vergine e san Sebastiano*, Verona, San Bernardino.



XII. Giovanni Battista Lorenzetti, *Il rifiuto della regina Vasti*, Bergamo, San Paolo d'Argon.
XIII. Giovanni Battista Lorenzetti, *Assunzione della Vergine*, Verona, Santa Anastasia.



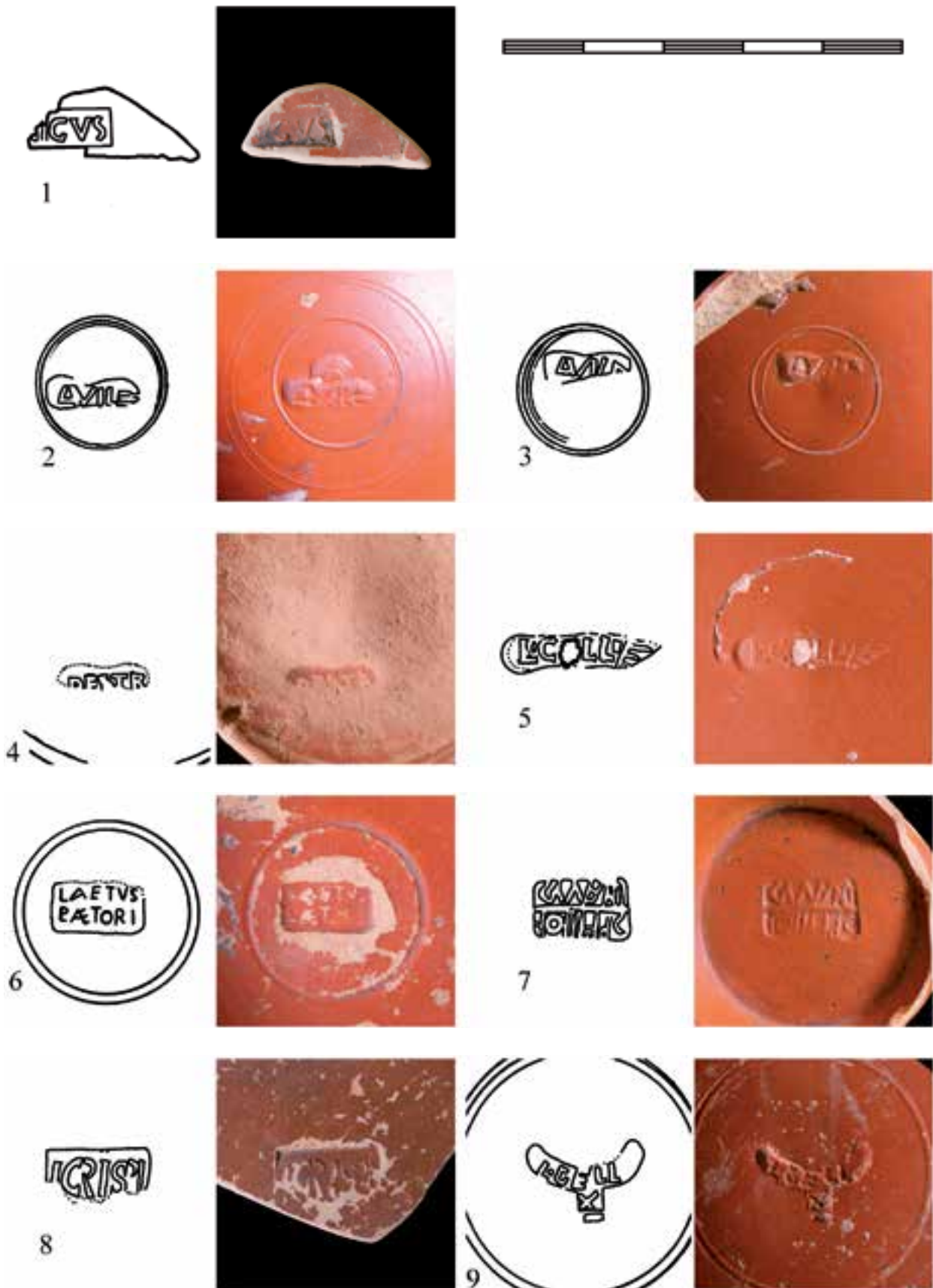
XIV. Marco Marcola, *Corteo del "Bacanal del Gnoco"*, collezione privata.

XV. Marco Marcola, *Scena di peste*, collezione privata.



XVI. Felice Boscarati, *Fanciulla che legge una lettera*, Milano, collezione privata.
XVII. Giambettino Cignaroli, *Pastorella con un cesto di frutta*, ubicazione ignota.
XVIII. Saverio Dalla Rosa, *Ritratto di Silvia Curtoni Verza*, collezione privata.

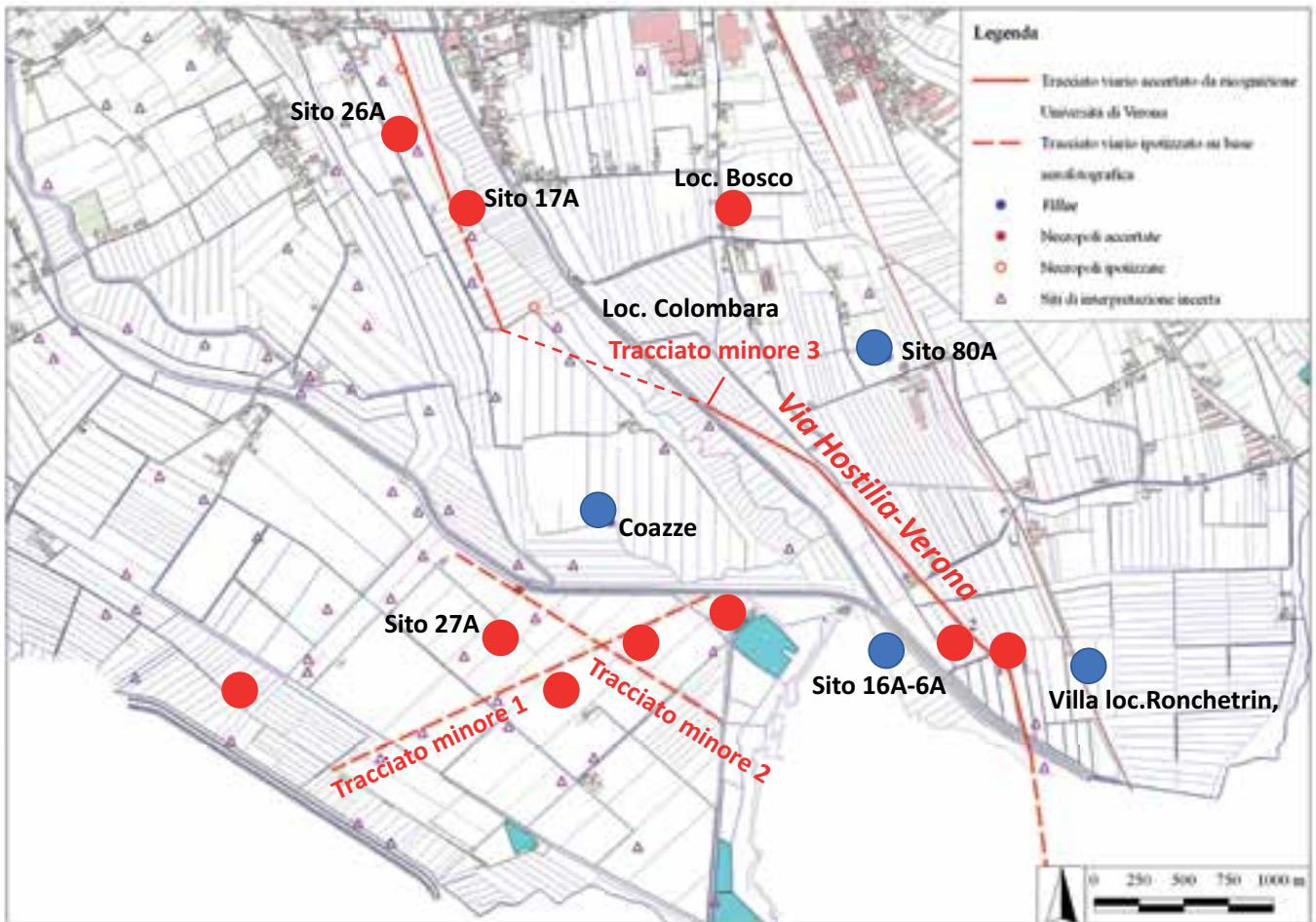




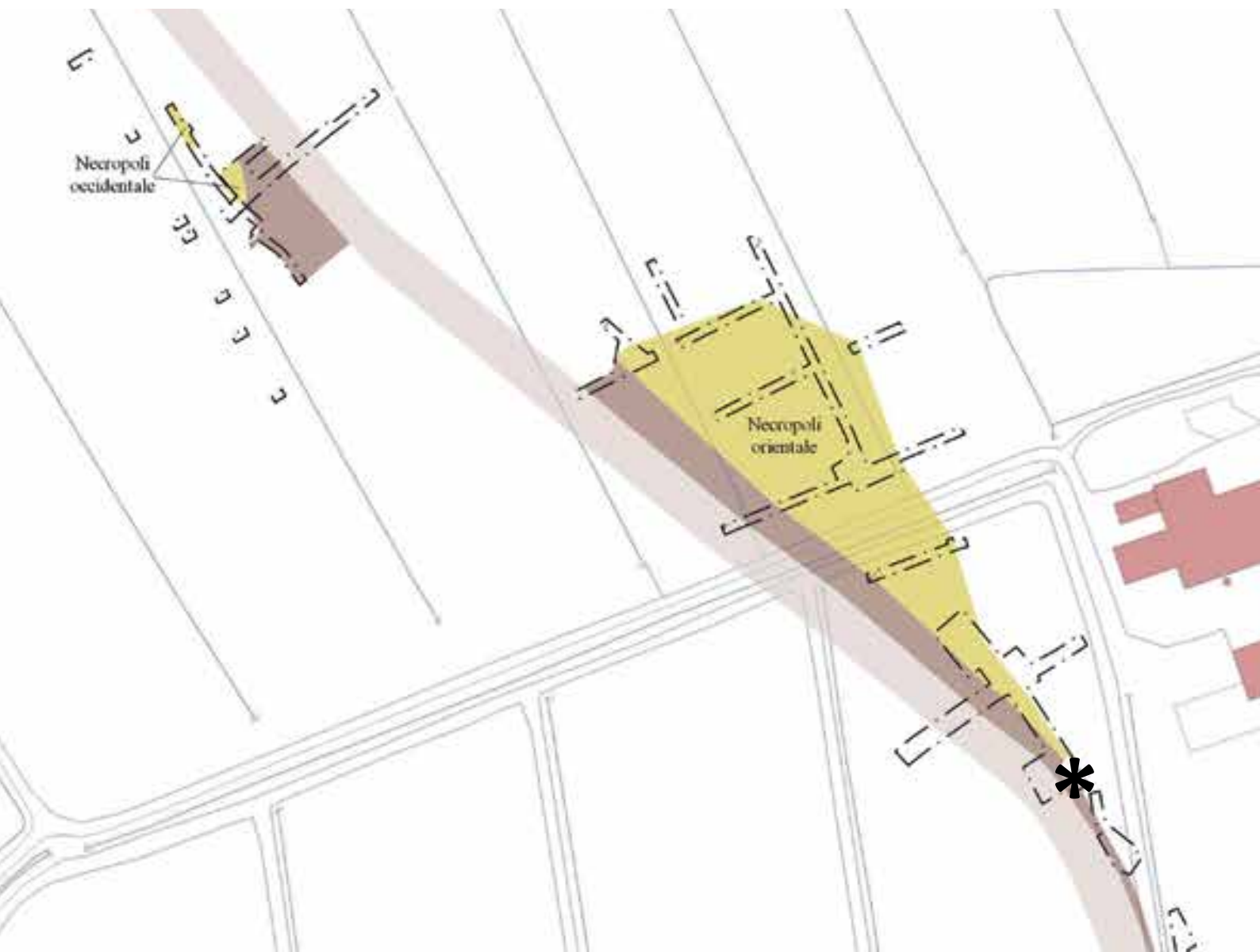
XIX. Bolli in sigillata centroitalica e norditalica dalla necropoli di Pellegrina/San Carlo (nn. 1-7) e da Corte Vivaro (nn. 8-9) (scala 1:1).



XX. Coppa in sigillata norditalica dalla necropoli di Pellegrina/San Carlo conservata al Museo di Isola della Scala (foto F. Anti).



XXI. Il tracciato delle strade, le *villae* e le aree funerarie evidenziati con gli scavi e con le ricognizioni di Mauro Calzolari e dell'Università di Verona nella parte meridionale del comprensorio comunale (rielaborazione grafica di P. Basso e V. Grazioli sulla base della Carta Tecnica Regionale).



XXII. Planimetria complessiva delle necropoli orientale e occidentale; a tratteggio i limiti dei saggi e delle trincee aperte con lo scavo. L'asterisco segna il posizionamento del ponte sul fossato laterale – vedi fig. 11 a p. 441 – rinvenuto in crollo (rielaborazione grafica di Valeria Grazioli).

