

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica

*Dottorato di ricerca in Storia e critica
dei beni artistici, musicali e dello spettacolo*

Ciclo: xxiv

**Catalogo della “pittura di cassone”
a Verona dal Tardogotico al Rinascimento**

Coordinatore: Ch.mo Prof. *Vittoria Romani*

Supervisore: Ch.mo Prof. *Alessandro Ballarin*

Dottorando: *Mattia Vinco*

INTRODUZIONE

“Nun, wenn es auch Cassonestücke sind, so hindert das doch nicht,
dass wir mit echten Kunstwerken zu tun haben”

[“Ad ogni modo, anche nel caso si tratti di frammenti di cassone,
questo non ci impedisce di credere che abbiamo a che fare
con vere e proprie opere d'arte”].

Lettera di Jean Paul Richter a Giovanni Morelli, 10 febbraio 1885.

Il passo si riferisce alle due tavolette di Domenico Morone
della National Gallery di Londra, inv. 1211 e 1212 (cat. 23).

Con il presente lavoro dedicato alla pittura secolare dal Tardogotico al Rinascimento si è voluto raccogliere nel modo più completo possibile quanto rientra nella categoria di “cassone” veronese, formulata da Paul Schubring nel suo monumentale censimento *Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, edito per la prima volta nel 1915 e ripubblicato nel 1923.

Nonostante la dichiarazione d'intenti formulata nel titolo, lo storico dell'arte tedesco non aveva escluso dal suo campo d'indagine le spalliere, le testiere da letto e in generale tutti quei dipinti di tema profano che decoravano le dimore private e pubbliche dalla fine del Trecento agli inizi del Cinquecento. Anzi, al contrario, sarà proprio con l'uscita di quel contributo che il termine “pittura di cassone” assumerà il significato più ampio di pittura profana destinata all'arredo domestico che viene utilizzato come punto di partenza della presente catalogazione.

L'aver messo al centro di questa ricerca la formula “pittura di cassone” non rappresenta soltanto un omaggio al lavoro di Schubring, ma anche la presa di consapevolezza della mancanza di una documentazione che consenta di fare distinzioni certe circa la funzione di questi manufatti. Di conseguenza, fino all'emergere di nuovi dati, sembra più corretto considerare tutte queste opere come appartenenti alla stessa categoria. Se quindi non è stato possibile procedere oltre in questo tipo d'indagine, lo studio delle doti e degli inventari *post-mortem* conservati nell'Antico Ufficio del Registro dell'Archivio di Stato di Verona ha comunque consentito di stabilire che con il termine “coffinum pictum” (cofano

dipinto) erano elencate le cassapanche dipinte, mentre con “capsa” (cassa) o “capsonus” (cassone) i mobili d’uso più comune.

Ancora una volta sulle orme di Schubring si è così deciso di verificare l’affermazione: “Verona ist ein ausserordentlich wichtiger Platz für die Truhenmalerei; es ist geradezu das Zentrum in Oberitalien. Unsere Liste zählt etwa siebzig Bilder, mehr als die für ganz Umbrien” (“Verona è un luogo straordinariamente importante per la pittura di cassone; è addirittura il centro nel Nord Italia. Il nostro elenco conta circa settanta dipinti, più di quelli presenti in tutta l’Umbria”), e di passare al setaccio il progressivo accrescimento di questo nucleo avvenuto in seguito. Con l’ausilio delle fototeche della Fondazione Federico Zeri di Bologna, della Fondazione di Studi di Storia dell’Arte Roberto Longhi di Firenze, di Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, del Kunsthistorisches Institut in Florenz e della Witt Library, The Courtauld Institute of Art di Londra è stato possibile recuperare questa documentazione, che qui si riesamina da capo sotto molteplici aspetti: dall’araldica alle provenienze, dall’iconografica all’analisi stilistica.

In quest’operazione di scavo lo sforzo maggiore è stato rivolto allo studio della storia materiale dei dipinti, talvolta complicata dai numerosi passaggi collezionistici che spesso hanno rischiato di comprometterne la corretta comprensione. Per questo motivo si è scelto di allegare una documentazione fotografica che forse apparirà talvolta sovrabbondante, ma che mi pare giustificata soprattutto in considerazione delle difficoltà di studiare dal vero le opere prese in esame.

Ad ogni modo si tratta di un catalogo impostato in senso tradizionale. I pittori o i nomi critici ereditati dagli studi, o coniaty in questa sede per la prima volta, costituiscono capitoli ordinati in senso cronologico, sempre introdotti da un breve profilo biografico o critico. In questo contesto rigorosamente secolare, mi è comunque parso utile riportare l’attenzione su alcune opere di tema sacro stilisticamente affini, nella speranza di dare maggiore completezza ai nuovi raggruppamenti. Al loro interno i singoli capitoli sono però ordinati topograficamente in ordine alfabetico: la mancanza di punti di riferimento certi per la datazione delle singole opere, resa spesso ancora più problematica dall’assenza di fotografie di buona qualità, o da notizie sulla loro ubicazione attuale, ha sconsigliato di utilizzare questo criterio, che rischiava di essere troppo labile.

Ogni numero di catalogo può comprendere una sola opera o più opere nel caso in cui si ricostruiscano singoli pezzi frammentari o complessi decorativi più vasti, ad esempio singole fronti di cofano smembrate oppure coppie di cofani, soffitti a cassettoni o cicli composti da più elementi.

Nel tentativo di ridare ordine a questo materiale disperso, si è rivelato di particolare importanza lo studio dei retri delle tavole, grazie al quale è stato possibile stabilire come a Verona venisse utilizzata l'essenza di conifera – ovvero il *picium*, ripetutamente citato nella documentazione d'archivio – quale supporto consueto per questo genere di pittura. Si è inoltre avuto modo di portare all'attenzione un dettaglio tecnico relativo alla carpenteria, finora sfuggito agli studiosi. Si tratta di incisioni a forma di “L”, poste simmetricamente in prossimità del bordo superiore dei pannelli frontali e tergali, che è possibile trovare indifferentemente in modo alternativo sul lato sinistro o sul destro.

Costituiscono la traccia della sede in cui era collocato uno scompartimento o “riposto” – che il più delle volte non è arrivato integro fino ai nostri giorni – entro cui erano conservati gli oggetti di dimensioni più piccole. Un cofano ancora dotato di questo dettaglio costruttivo si conserva presso il museo Poldi Pezzoli di Milano (inv. 1653/67), ma se ne ritrova testimonianza anche in alcuni affreschi coevi. La messa a fuoco di questo aspetto tecnico, tipico delle cassepanche veronesi come di quelle lombarde, è risultata utile non soltanto al fine di una corretta comprensione delle modalità costruttive del mobile, ma anche per verificare la validità di alcune letture iconografiche, e per correggere le proposte meno convincenti.

Il catalogo si apre con due opere del Maestro del cofano Fanzago-Cartolari, un nome critico creato sulla base del riconoscimento dello stemma del cofano nuziale ora di proprietà della famiglia Romano di Firenze e di recente ricomparso sul mercato antiquario. Con un secondo cofano conservato nel Museo di Palazzo Davanzati a Firenze esso costituisce l'unico esempio di mobile veronese di questo genere realizzato in epoca Tardogotica.

Nonostante l'attività di Liberale da Verona quale pittore di cofani nuziali si sia svolta quasi esclusivamente a Siena, nel decennio che va dal 1466 al 1476 circa, si è comunque deciso di considerare la produzione del grande pittore e miniatore, e anzi di collocare il suo catalogo come introduzione al Rinascimento veronese, dando in questo modo la giusta importanza al suo ritorno in patria e all'influsso esercitato sugli artisti locali.

Se i due mobili del Maestro del cofano Fanzago-Cartolari dimostrano come la struttura della fronte tripartita con lo stemma centrale fosse una particolarità tipicamente veronese, appare come un portato del Liberale senese la scelta di utilizzare le incorniciature in pastiglia dorata attorno alle parti dipinte. Esempificano questo assunto due tavolette della National Gallery di Londra e un cofano già in collezione Canessa del Maestro di Margherita Cipriani (catt. 16, 19) con il motivo della coppia di delfini, di frequente utilizzato da Liberale nelle sue lettere

minate. Sintetizza invece in modo ancora più efficace la compresenza della componente veronese (fronte tripartita) e di quella senese (decorazione in pastiglia) un cofano della collezione Bernard Berenson di Firenze (cat. 4), databile appunto al 1476 circa, rinvenuto in occasione della presente catalogazione.

Dopo un breve capitolo dedicato a Francesco Benaglio e a un suo compagno di strada, denominato Maestro di Margherita Cipriani, si è affrontata la questione più controversa di questo lavoro, ovvero il catalogo di Domenico Morone e della sua bottega. Nel ridurre al minimo il numero delle opere sicuramente degne di questo grande artista, si è tentato di dare corpo al catalogo del suo collaboratore migliore, già individuato dalla critica nel Maestro dell'*Arma Christi* di San Lorenzo, e a quello di un altro pittore, denominato Maestro dei cofani Cernuschi-Hearst, e di circoscrivere infine la produzione della bottega.

La figura di Francesco Morone si è confermata come sostanzialmente estranea a questo tipo di commissioni di carattere secolare, anche se non è escluso che forse, all'interno della sua bottega, qualche collaboratore si dedicasse a soddisfare questo genere di richieste, che in sostanza vennero rilevate da Michele da Verona, allievo di Domenico Morone. Un passaggio di consegne assai simile a quello che avverrà di lì a poco tra Liberale e Nicola Giolfino.

Assieme a Domenico Morone, che ne fu probabilmente il maestro, spetta a Michele il numero maggiore di attribuzioni di dipinti veronesi di tematica profana. Anche in questo caso è parso ragionevole distinguere la produzione maggiore e autografa dalla produzione più corsiva della bottega. In parallelo a questo gruppo è stato poi possibile isolare alcune interessanti opere di un pittore che chiamiamo Maestro della Magnanimità di Scipione Walters, stilisticamente prossimo a Domenico Morone e a Michele da Verona.

Il catalogo di Antonio II Badile si è arricchito invece di un nuovo numero, uno splendido cofano inedito in pastiglia dorata, conservato nei depositi del Museo di Castelvecchio (cat. 72) e di qualche ulteriore proposta attributiva. Oltre ai maggiori pittori veronesi del primo Rinascimento come Francesco Bonsignori, Nicola Giolfino, Giovan Francesco Caroto e Filippo da Verona, ristudiati e riesaminati nella loro produzione di soggetto profano, si è provato a formulare alcune proposte coniando tre nuovi nomi critici: quello del tardo-mantegnesco Maestro di Clelia Bath, del Maestro del Fetonte Correr (probabilmente un pittore di formazione moroniana cresciuto nell'orbita di Girolamo dai Libri) e dell'assai sfuggente Maestro dell'Orfeo Lanckoronski, di formazione carpacesca ma non privo delle inflessioni tipiche del primo Cinquecento padano, forse da identificare con Giovan Antonio Falconetto.

Una coda del lavoro, di carattere più sintetico, è dedicata infine alle opere già attribuite alla scuola veronese che hanno trovato invece una migliore collocazione nei cataloghi di altri artisti del Nord Italia.

Resta però ancora senza risposta una domanda che mi ero posto al tempo in cui progettavo questo tipo di ricerca. Non mi spiego cioè come mai Verona, e aggiungerei sostanzialmente solo Verona tra le città del Nord Italia, abbia aderito con tanto entusiasmo alla moda della “pittura di cassone” e in particolare dei cofani dipinti, dando per di più un contributo assolutamente originale nel campo delle invenzioni iconografiche, e in particolare in quelle tratte dalla storia romana. Per questo motivo preferisco non entrare nel campo delle considerazioni generali sulla genesi di questo tipo di commissioni, nella speranza comunque che questa catalogazione fornisca nuovi elementi utili a chiarire anche questo aspetto.

SCHEDA

MAESTRO DEL COFANO FANZAGO-CARTOLARI
(Pietro Paolo Badile 1427 circa-post 6 ottobre 1500 [?])

Il gruppo catalogato come Maestro del cofano Fanzago-Cartolari prende il nome da un cofano di proprietà degli eredi degli antiquari Francesco e Salvatore Romano di Firenze. Al centro si trova lo stemma delle due famiglie omonime, l'una veronese solo di adozione (Fanzago), l'altra documentata *ab antiquo* nella città scaligera (Cartolari). Della stessa mano mi pare possa essere anche una tavoletta con la *Madonna col Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano*, catalogata come anonimo pittore veneto (A. ZAMPERINI in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 143-144, cat. 95), con le lettere "FA. C." ai lati dello stemma abraso, che Lorenzo Sbaraglio mi suggerisce di interpretare come le iniziali dei cognomi Fanzago Cartolari.

Nel tentativo di ricostruire la nascita di questo genere di opere d'arte a Verona, mi sembra il caso di rilanciare un'acuta e prudente proposta di Gian Lorenzo Mellini che, ricordando le parole di Giorgio Vasari riportate nella vita di Carpaccio a proposito di Jacopo Avanzi, Altichiero e Sebeto da Verona al loro ritorno a Verona da Padova – "dipinsero insieme in casa de' conti Serenghi, un par di nozze con molti ritratti ed abiti di que' tempi" (VASARI 1568, ed. cit. 1971, p. 621) – proponeva di indentificare queste opere con dei "cassoni dipinti" (MELLINI 1965, p. 81), nonostante si tratti di date molto alte (FRANCO 1998, p. 27, nota 13), quando comunque in Toscana l'utilizzo di cofani dipinti è già attestato a quelle date (SBARAGLIO 2010, pp. 105-113).

Per quanto concerne l'arte dei "coffanari" in Veneto a metà Quattrocento, impressionante è il numero degli artisti registrati nella fraglia padovana del 1441 (URZI 1932, pp. 209-237). Più precisamente per il contesto veronese un documento di eccezionale importanza resta l'inventario dei beni lasciati da Martino da Verona il 20 ottobre 1412, dove, tra i vari strumenti, vengono menzionati: "Primo duos lapides a sculpendo limbos sive friscos pro coffanis; item duos lapides a sculpendo coffanos ad casamenta item unum alium lapidem (sic) a sculpendo item unum alium ad instra Crucifixi e item tres lapides ad tritullando collores" (BRENZONI 1972, p. 198).

Data l'importanza sempre crescente del ruolo assunto dalla bottega della famiglia Badile nella Verona quattrocentesca, sottolineato di recente da Andrea De Marchi (in *Ambrogio Lorenzetti* 2003, p. 116, nota 16), si avanza la proposta, del tutto indiziaria, di identificare l'autore, certamente veronese, in Pietro Paolo

di Francesco Badile (1427 circa-post 6 ottobre 1500), che firma un disegno con tre fiori di malva conservato nella Staatliche Graphische Sammlung di Monaco (SCHMITT in SCHMITT-DEGENHART 2010, p. 116-119, cat. 795).

1. COFANO CON STORIE DI PARIDE

1440-1450 circa

Firenze, Museo di Palazzo Davanzati, inv. 35; inv. Bargello Mobili 164

Tempera (?) e pastiglia dorata, cm 142 x 49.5 x 60.5

Provenienza: acquisto del Ministero per la Pubblica Istruzione nel 1914

Bibliografia: SCHUBRING 1923, p. 421, cat. 905, tav. CXCI (pittore fiorentino, circa 1440);

Il Museo di Palazzo Davanzati [1971], pp. 199-200, cat. 17, tav. 49 (Bottega tardogotica italiana, inizio XV secolo)

Il mobile si presenta notevolmente rimaneggiato. La brusca interruzione della fronte nella zona inferiore (*Il Museo di Palazzo Davanzati* [1971], pp. 199-200, cat. 17) è la testimonianza più evidente di un'invasiva operazione antiquariale, durante la quale il pannello frontale è stato assemblato assieme ad altre tavole in legno di abete, forse provenienti da un mobile di questo stesso tipo. Le scene figurate si svolgono entro un elegante clipeo delimitato da un motivo a "parentesi graffa" che doveva ripetersi anche sul basamento. Tutto intorno si dispiega una leggera decorazione a pastiglia, che nella parte sinistra presenta delle scritte pseudo-cufiche di difficile lettura.

Pochi anni dopo il suo ingresso al museo nel 1914, il mobile venne reso noto la prima volta da Schubring (1923, p. 421, cat. 905, tav. CXXI) con la corretta iconografica, ma con la poco convincente attribuzione a "pittore fiorentino del 1440 circa". Si tratta della vicenda del *Giudizio di Paride*, scandita nei tre momenti della *Lite al bagno tra Era, Atena e Afrodite alla presenza di Eris; Era, Atena e Afrodite si dirigono da Paride sul monte Ida; Afrodite riceve il pomo da Paride*. Allo stesso modo di quanto accade nel cofano eponimo, anche in questo caso gli episodi si svolgono entro una lussureggiante decorazione. La pittura, nonostante qualche ritocco nei volti, appare ben leggibile, e permette di confrontare l'elegante *silhouette* delle tre dee con quella delle figure femminili del cofano Fanzago-Cartolari.

In particolare le mani come artigli, che danno vita a movimenti eleganti come in un cerimoniale, costituiscono, penso, la prova più stringente per proporre un'identità di mano tra queste due opere, a cui si deve aggiungere pure la *Madonna col Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano* del Museo di Castelvecchio (A. ZAMPERINI in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 143-144, cat. 95), che elegantemente distende un piccolo velo a protezione del Gesù Bambino. In virtù di

questi confronti con opere sicuramente realizzate a Verona, appare a tutt'oggi corretta la proposta già avanzata nell'inventario del Museo fiorentino – e forse memore di un'antica provenienza – di assegnare il manufatto alla Scuola veronese del XV secolo, nonostante Luciano Berti avesse proposto assai prudentemente un riferimento a una non meglio precisata Bottega tardogotica italiana del primo XV secolo (*Il Museo di Palazzo Davanzati* [1971], pp. 199-200, cat. 17).

2. COFANO FANZAGO-CARTOLARI CON SCENE DI VITA CORTESE

Post 1466 (?)

Firenze, eredi collezione Salvatore e Francesco Romano

Tempera su tavola, cm 96 x 182 x 68; pannello frontale, cm 68.5 x 163

Provenienza: Verona, collezione Enrico Cartolari, ante 1933 (Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca, inv. 58043); Firenze, collezione Salvatore e Francesco Romano; Firenze, Sotheby's, 12 ottobre 2009, lot. 628

Mostre: Firenze, Palazzo Medici Riccardi, *Le stanze dei tesori*, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012

Bibliografia: Salvatore e Francesco Romano *antiquari*, [s.l.] 2009, II, pp. 154-155 (cerchia di Antonio Pisano detto Pisanello); R. CALAMINI-S. DE LUCA in *Le stanze dei tesori* 2011, p. 152, fig. 1 (pittore dell'Italia settentrionale)

Il cofano si presenta in uno stato di conservazione eccezionalmente integro. Il coperchio, gli zoccoli leonini e il listello inferiore della cornice applicata sul pannello frontale sono stati sostituiti durante l'intervento di restauro eseguito da Attilio Motta, come testimoniano le foto scattate in quell'occasione. Ad eccezione di questi dettagli, la struttura del mobile in essenza di abete si è conservata eccezionalmente integra, con i fianchi intagliati nella parte inferiore da un'elegante archeggiatura trilobata, decorati da un motivo in finto tessuto con motivi a pigna e melograni, dipinti su un fondo rosso-bruno. Si tratta di una carpenteria assai semplice, con i pannelli maggiori inchiodati a quelli laterali e poi fissati al coperchio con cerniere originali in ferro battuto.

Sulla fronte è raffigurato al centro uno stemma con cimiero e ai lati due scene di corteggiamento tra giovani abbigliati con ricche vesti che danno vita a una sorta di elegante gestualità danzante, che rieccheggia le idee compositive del *Velario* di Michele Giambono, dipinto alla base del monumento di Cortesia da Serego nella chiesa veronese di Sant'Anastasia (FRANCO 1998, pp. 68-70). Le recenti analisi realizzate da Laura Amorosi in occasione della mostra fiorentina *Le stanze dei tesori*, hanno evidenziato un disegno preparatorio molto accurato ed elegante sotto la pittura della figura femminile di sinistra; mentre le incisioni visibili a occhio nudo che scontornano la veste maschile e parte del cimiero servivano probabilmente come linee guida per l'applicazione della foglia d'argento.

L'opera è ricomparsa di recente all'asta (Sotheby's, Firenze, 13 ottobre 2009, lot. 628) con una attribuzione alla cerchia di Pisanello che gli aveva valso il vincolo fin dal 1933. Probabilmente fu proprio in quella data che il mobile fu acquistato dalla famiglia Romano (R. CALAMINI-S. DE LUCA in *Le stanze dei tesori* 2011, p. 152), come testimonia pure un appunto scritto sul retro delle foto conservate presso la Fondazione Federico Zeri di Bologna, fototeca, inv. 58043, 58002, 58003 e 58004, faldone Pittura Italiana 0263, Pittura italiana sec. XV. Gotico, fascicolo n. 12: Anonimi gotico lombardo 2.

La provenienza veronese del mobile è confermata inoltre da alcune fotografie conservate nella fototeca privata di Pierpaolo Brugnoli, acquistate dall'eredità del restauratore veronese Attilio Motta. Ma sono lo stemma e il cimiero a consentire di individuare in Verona la città d'origine del manufatto. L'identificazione araldica "Fanzago", in parte corretta, aveva portato fuori strada anche nella lettura stilistica, orientando l'attribuzione verso la Mantova pisanelliana e la Lombardia del Maestro dei Giochi Borromeo, di Michelino da Besozzo e dei Bembo.

Oltre allo stemma rosso e bianco di questa famiglia originaria di Clusone in Val Seriana (Bergamo), al centro compare anche la torre dei Cartolari e sopra il loro cimiero con il dito indice disteso. Questo incrocio araldico non è però dovuto a un matrimonio, bensì a un passaggio di eredità da un ramo della famiglia Cartolari, che si stava estinguendo, alla famiglia Fanzago. È precisamente al tempo di "De Fanzagijis Antonius Andrae de Clusono districtus Bergomi habitator Roveredi fluminis Novi, Civis Creatus 23 Aprilis 1445 de s. Silvestro", iscritto al Nobile Consiglio di Verona negli anni 1443, 1447, 1456, 1465, 1473, 1482, che avvenne l'unione delle due famiglie (CARTOLARI 1854, I, p. 72).

Una datazione assai circoscritta di quest'opera potrebbe essere provata dalla testimonianza del suo discendente e omonimo Antonio Cartolari (*Ivi*, p. 72 nota 3), che in riferimento all'anno 1473, quando Antonio venne registrato come "Antonius Cartularius de Pigna", affermava: "Sic vocatus cum posteris propter haereditatem Bartholomaei Cartularii Canonici et Co. Palatini, quam Antonius de Fanzagis anno p. m. 1466 assequutus est, eo pacto ut Cartularium agnomen et stemma ipse et ejus posteris assumerent. Fanzagi, prius Aliprandi, a Longobarda natione originem traxerunt, ut ex antiq. Hist. Et Fastis famil".

Le caratteristiche dell'opera, ancora in bilico fra il Tardogotico e il Rinascimento umbratile, alla luce di un *post-quem* rigoroso come quello del 1466, devono essere lette come una prosecuzione, a dire il vero un po' sottotono, degli intenti stilistici del Maestro del polittico di Bardolino *alias* Bartolmeo II di Giovanni Badile (A. DE MARCHI, in *Da Ambrogio Lorenzetti*, p. 116, nota 16).

LIBERALE BONFANTI, detto LIBERALE DA VERONA
(Verona, 1445 circa-1527/1529)

Le prime tracce di Liberale a Verona sono costituite dalla registrazione all'anagrafe della contrada di San Giovanni in Valle nel 1455, e dalla presenza del pittore come testimone a un atto rogato dieci anni dopo nel limitrofo monastero olivetano di Santa Maria in Organo. Sarà proprio questo contatto con l'ordine dei benedettini bianchi, stretto in giovane età, a rappresentare il filo conduttore di molte delle sue commissioni lontano dalla città natale. Non conosciamo alcuna opera sicura dei suoi inizi veronesi, ma una prova del suo apprendistato nella bottega di Domenico Morone potrebbe essere rintracciata negli evangelisti del sottarco della chiesa di San Girolamo al Teatro Romano (DE MARCHI 2006, p. 95, nota 2).

Di certo la formazione di Liberale si svolse in un clima ancora fortemente improntato al gusto tardogotico, dove nell'estate del 1459 aveva fatto irruzione come un meteorite la pala di Andrea Mantegna per la basilica benedettina di San Zeno. L'ipotesi di un approdo di Liberale a Ferrara attorno al 1465, forse presso il monastero olivetano di San Giorgio (DE MARCHI 1993, p. 228), ha di recente trovato una conferma stilistica nell'attribuzione di alcune miniature dell'*Historia Naturalis* di Plinio per Gregorio Lolli Piccolomini (Londra, Victoria and Albert Museum, ms. L. 1504-1896), chiaramente influenzate dalla cultura figurativa elaborata dai miniatori attivi alla decorazione della Bibbia di Borso d'Este (H.-J. EBERHARDT in *Dizionario biografico* 2004, p. 379).

La grande fama di Liberale è però legata in modo indissolubile ad altre due commissioni senesi, come nel caso del Plinio Piccolomini puntualmente registrate da Giorgio Vasari: la decorazione di quattro corali per il monastero di Monteoliveto Maggiore, eseguita probabilmente entro il 1466, ma saldata solo nel 1469, e le miniature per i codici del Duomo di Siena, distribuite su quasi un decennio, dai primi mesi del 1467 all'aprile del 1476.

Durante il suo soggiorno centroitaliano, artisticamente il suo momento di gran lunga più felice, Liberale seppe dialogare alla pari non solo con un miniatore del valore di Girolamo da Cremona, ma anche con i maggiori pittori senesi del tempo, da Sano di Pietro a Francesco di Giorgio. Prova della sua notevole versatilità è costituita dai molti generi in cui egli esercitò la sua arte, realizzando ritratti (AGOSTI 1993, pp. 489, 504, nota 21), cofani nuziali (A. DE MARCHI in *Francesco di*

Giorgio 1993, pp. 242-243, cat. 38) e due dipinti sacri che restano i capolavori del suo catalogo: la pala d'altare con il *Salvatore e quattro santi* per il duomo di Viterbo datata 1472, e quella con *Madonna in trono fra tre angeli e i santi Benedetto e Francesca Romana* nella chiesa olivetana di Santa Maria Nuova a Roma, dipinta probabilmente tra 1474 e 1475 (H.-J. EBERHARDT in *Dizionario* 2004, p. 383).

Le xilographie dell'*Esopo* pubblicato a Verona nel 1479, e la commissione assieme allo zio Nicolò Solimani nel 1481 della decorazione di una cappella nella chiesa della Santissima Annunziata a Rovato (Brescia), testimoniano del suo probabile ritorno nella città natale subito dopo il periodo senese. Un dato, questo, ulteriormente provato da un documento rinvenuto di recente da Claudio Bismara (2011, pp. 15-17), che vede Liberale testimone a un atto di locazione steso il 13 dicembre 1476 nella contrada di Santa Maria in Organo. Mentre il contratto del 7 maggio 1487, stipulato con il monastero olivetano di Sant'Elena a Venezia per la realizzazione di una pala d'altare, e la commissione per la chiesa di San Domenico ad Ancona del *San Sebastiano*, ora nella Pinacoteca di Brera, rendono assai probabile la frequentazione di Liberale della città lagunare negli anni Ottanta (VINCO 2008, p. 296).

Al termine di questo girovagare, dal 1492 il nostro pittore è documentato stabilmente a Verona, nella contrada di San Giovanni in Valle, dove i libri d'Estimo registrano la sua presenza fino alla morte, avvenuta nel 1527. Anche nella seconda metà della sua vita Liberale sarà chiamato, come era accaduto a Siena, a lavorare su più fronti: dagli affreschi per la cappella Bonaveri nella chiesa domenicana di Sant'Anastasia, alle miniature per il monastero di Santa Maria in Organo e di San Giorgio in Braida, alle ancone per la devozione privata e alle molte pale d'altare per le chiese veronesi, non riuscendo però a esprimersi più ai livelli sublimi degli anni giovanili.

Ad eccezione di una coppia di fronti di cofano (l'una conservata al Museo di Castelvecchio l'altra nella pinacoteca Egidio Martini a Ca' Rezzonico) e del misconosciuto cofano in collezione Bernard Berenson dalla caratteristica struttura tripartita, sembra che Liberale abbia praticato assai di rado questo genere di pittura a Verona. E nonostante questo, non può essere sottovalutato il ruolo da lui giocato nell'eccezionale fortuna a Verona dei cofani dipinti entro decorazioni in pastiglia dorata (A. DE MARCHI in *Francesco di Giorgio* 1993, p. 243, cat. 38). I cofani del periodo senese, come usava in genere Toscana, tutti a fronte unificata, possono essere suddivisi, sulla base della presenza o meno delle incorniciature a rilievo, sagomate attorno alla pittura, in due grandi gruppi: da un lato il *Ratto di Elena* di Avignone e la *Morte di Virginia Saibene*, dall'altro la *Storia di*

Tobiolo in collezione privata londinese, i frammenti divisi tra la collezione Berenson e il Metropolitan Museum of Art di New York, il *Corteo Trionfale* di Castle Ashby, il *Trionfo della Castità* di Oxford, il *Ratto di Europa* del Louvre, *Le truppe di Ciro assalgono le truppe di Tomiri, regina dei Massageti-Morte o suicidio del figlio di Tomiri* di collezione privata newyorkese, il *Trionfo della Castità* già Ehrich.

Un dettaglio tecnico che ci aiuta a comprendere la notevole perizia raggiunta da Liberale in questo genere di pittura, è costituito dall'utilizzo dello sgraffito sulla foglia d'argento o d'oro, dipinta con la lacca per ottenere i sontuosi effetti traslucidi delle armature e delle stoffe preziose, come damaschi e lampassi. Nella scelta di questa soluzione tecnica, che in particolare connota i pannelli di Avignone, Londra, Parigi e di collezione privata americana, appare evidente l'influsso di Francesco di Giorgio (K. CHRISTIANSEN, in *La pittura senese nel Rinascimento* 1989, p. 312), artista di riferimento per la sua crescita culturale nel suo secondo tempo senese.

3. RATTO DI ELENA

1473 circa

Avignone, Musée du Petit Palais, inv. M.I. 586

Tempera (?) su tavola di pioppo, lamina d'argento, cm 41 x 110

Provenienza: Roma, collezione Campana; Parigi, museo Napoleone III, 1862; Parigi, Louvre, 1863; Le Havre, museo, 1876-1962; Avignone, Musée du Petit Palais, 1976

Mostre: Parigi, Orangerie des Tuileries, *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, maggio-luglio 1956

Bibliografia: McCOMB 1924, p. 21 (Girolamo da Cremona); MISCIATTELLI 1929, p. 122, tav. 12 (Matteo di Giovanni); LONGHI 1955, ed. cit. 1978, p. 138 (Liberale da Verona); *De Giotto à Bellini* 1956, p. 61, cat. 86, tav. XXXVI, fig. 86 (Liberale da Verona); DEL BRAVO 1960, p. 25 (Liberale da Verona); DEL BRAVO 1967, p. CIV (Liberale da Verona); EBERHARDT 1974b, p. 111 (Liberale da Verona); EBERHARDT 1983, p. 218, nota 253 (Liberale da Verona); A. DE MARCHI in *Francesco di Giorgio* 1993, p. 243 (Liberale da Verona); *Peinture italienne* 2005, pp. 119-120, cat. 119, con bibliografia precedente (Liberale da Verona)

La superficie pittorica si presenta abrasa e danneggiata in più punti. Le sontuose decorazioni delle vesti sono andate talora perdute, ma tutto questo non impedisce di cogliere l'estrema raffinatezza del disegno e la preziosità della lavorazione materiale. L'identificazione iconografica di questo dipinto non ha mai posto particolari problemi, mentre si susseguirono svariate proposte attributive, tra la Siena di Francesco di Giorgio e Matteo di Giovanni e dell'oriundo Girolamo da Cremona (BERENSON 1918, pp. 52-56), fino a quando, Roberto Longhi, nel 1955, ricostruì genialmente il rapporto di quest'ultimo con Liberale, assegnando al suo catalogo il pannello di Avignone e arrivando a stabilire come

“la personalità più intensamente poetica” tornava a essere quella di Liberale, “frequente fornitore di ‘fantasie’ allo strenuo micrografo che fu Girolamo” (LONGHI 1955 ed. cit. 1978, p. 137).

La proposta longhiana venne in seguito ribadita in due occasioni dall’allievo Carlo Del Bravo (1960, p. 25; 1967, p. CIV). La provenienza dalla collezione Campana e le misure poco differenti hanno indotto a più riprese la critica a ritenere la fronte di Avignone nata in coppia con quella conservata al Louvre (McCOMB 1924, p. 21; *De Giotto à Bellini* 1956, p. 61, cat. 86; EBERHARDT 1983, p. 218, nota 253), ma quest’ipotesi è stata però giustamente scartata da Michel Laclotte e Esther Moench, che hanno messo in rilievo come le tracce dei balaustri presenti sul pannello avignonese non comparissero su quello parigino, di dimensioni leggermente superiori, cm 38 x 117 (*Peinture italienne* 2005, p. 119, cat. 119).

Di certo accomuna le due opere il punto di stile, che ha portato la critica ad avanzare una proposta di datazione ai primi anni Settanta del Quattrocento (A. DE MARCHI in *Francesco di Giorgio* 1993, p. 243), e più precisamente alla primavera del 1473, sulla base del confronto con le miniature del graduale cod. 23.8, saldate in quel periodo (EBERHARDT 1983, p. 218, nota 253).

4. COFANO CON EPISODI DELLA LEGGENDA DEL MITO DI APOLLO E DAFNE

1476 circa

Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, collezione Bernard Berenson

Tempera e oro su tavola di abete, pastiglia dorata, cm 60 x 192 x 62; medaglione sinistro: con la decorazione a pastiglia diametro cm 51; superficie dipinta, diametro cm 41; medaglione destro con la decorazione a pastiglia diametro cm 52; superficie dipinta, diametro cm 52

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: VERTOVA 1969, p. 72, fig. 73 (Scuola veronese 1480 circa); VINCO c.s.

La cassa presenta una carpenteria a incastro molto semplice, ed è fissata per mezzo di chiodi conficcati nei margini superiori dei pannelli laterali. I fianchi, cioè, sono stati ridotti di qualche centimetro nella metà inferiore per consentire l’innesto delle tavole posteriore e anteriore. Come mi suggerisce Ciro Castelli, che ringrazio per i molti suggerimenti tecnici, la scelta di una tale struttura non è automaticamente imputabile a una commissione poco prestigiosa, anche se va comunque annotato che le casse di maggior pregio erano costruite con incastri “a coda di rondine”. La perizia del carpentiere è invece evidente nella selezione delle cinque tavole originali in legno di abete che ancora compongono la struttura. Questi pannelli sono tutte sezioni longitudinali radiali, cioè tagliate in prossimità

del midollo, una scelta mirata a ridurre al massimo le naturali tensioni del legno, che in questo modo si bilanciano vicendevolmente.

Il mobile presenta inoltre alcune parti sostituite durante un restauro di cui non è rimasta alcuna testimonianza documentaria: ovvero il coperchio – sempre in legno di abete come gli altri pannelli –, il listello rosso e dorato applicato nella parte superiore della fronte, quello della base e i piedi leonini. I danni subiti dalla pastiglia, in particolare nel medaglione destro, dove una foglia appare scheggiata nella zona in alto a sinistra, testimoniano l'originalità di questa decorazione, permettendo di vedere, al di là della barba, una superficie priva di pittura.

Le incisioni simmetriche a forma di "L" rovesciata, ricavate nell'angolo in alto a sinistra nella parte interna dei pannelli lunghi, costituiscono la sede in cui veniva collocato una sorta di riposto, destinato a conservare gli oggetti più piccoli, chiuso da un coperchio che si imperniava nei due fori ricavati alla stessa altezza, ma a ridosso del fianco. Questo inserto poteva essere posto indifferentemente a sinistra e a destra, con il lato aperto della "L" sempre rivolto verso il pannello laterale, chiusura naturale del piccolo vano.

Una caratteristica simile nella costruzione dei cofani era comunemente diffusa nelle carpenterie del nord Italia tra Quattrocento e Cinquecento, come dimostrano gli affreschi di Guglielmetto Fantini a Pecetto Torinese e di Giovanni Canavesio a Pigna, presso Imperia (NARDINOCCHI 2010, pp. 66; 67, figg. 5-6). Il retro del pannello posteriore del cofano, livellato rozzamente con la pialla, presenta alcune tracce d'imbiancatura a calce, mentre sui fianchi campeggia ancora una decorazione con fiore centrale, purtroppo in gran parte perduta. Colpisce infine in una tipologia di mobile come questo, di frequente sottoposto a forti sollecitazioni, la preparazione insolitamente sottile, che si può chiaramente vedere attraverso il reticolo della crettatura, cui deve essere imputato il precario stato di leggibilità della pellicola pittorica. Le maniglie in ferro sui fianchi, ribattute all'interno, come le due cerniere dei cardini, sono originali.

La fronte del cassone è tripartita, suddivisa da colonnine in pastiglia dorata, scanalate nella parte inferiore e tortili in quella superiore, collegate al centro da un rigonfiamento sottolineato da motivi fitomorfi. In pastiglia sono realizzate pure le due ghirlande con lemnischi che incorniciano le scene figurate. Al centro si trova invece uno stemma piuttosto comune (un leone rampante porpora in campo azzurro, sormontato da un cimiero con il medesimo animale) che non mi è stato possibile identificare. Ai lati dello stemma si sviluppano foglie rigogliose, azzurre nella parte interna e porpora su quella esterna, in qualche caso terminanti con nappe. L'unica citazione del manufatto la si deve a Luisa Vertova (1969, p. 72),

che giustamente lo catalogava come opera di “gusto veronese intorno al 1480”. Questo commento si basava senz’altro sulla struttura tripartita della fronte con stemma centrale, particolarmente diffusa a Verona, come testimoniano i molti esempi pubblicati da Schubring nel suo repertorio sui cassoni (1915-1923). Di questo avviso era stato anche Federico Zeri in una visita alla collezione, come mi comunica gentilmente Willy Mostyn-Owen, precisando che lo studioso aveva espresso un parere a favore di Domenico Morone.

All’interno della tipologia della fronte di cofano tripartita con decorazioni in pastiglia dorata e stemma centrale, vi sono due casi in particolare confrontabili con il nostro mobile. Uno che presenta lo stemma Orsini al centro, conservato all’Isabella Stewart Gardner Museum di Boston; il secondo pubblicato da Schubring (p. 370, cat. 656, tav. CXLV, fig. 656) come proprietà dell’antiquario Salvadori. Sebbene nel primo le scene siano suddivise da lesene che potrebbero essere frutto di un restauro, e nel secondo siano degli angeli musicanti a delimitare i campi del pannello, torna come nel cofano della collezione Berenson l’idea di racchiudere entro ghirlande le scene figurate, nei casi qui chiamati in causa dei ritratti. Sebbene vi siano tutti questi espliciti rimandi a opere collocabili in Italia settentrionale, la presenza della decorazione a pastiglia rimanda invece, in prima battuta, alla produzione delle botteghe centroitaliane, in particolare umbre e senesi della metà del XV secolo, specializzate nella realizzazione di cofani istoriati (DE MARCHI-GUERZI 2009) o con semplici decorazioni modulari (L. SBARAGLIO in *Da Jacopo della Quercia* 2010, pp. 414-415, cat. E.27).

L’iconografia del nostro mobile era stata in parte chiarita dalla stessa Vertova (1969, p. 72), che riconosceva correttamente nell’episodio a destra l’*Inseguimento di Dafne da parte di Apollo* alla presenza di fanciulle impaurite; mentre descriveva quello di sinistra come una generica scena nuziale con un giovane con il cappello cinto d’alloro che “infilava l’anello al dito di una donzella”. Il programma iconografico era stato quindi interpretato dalla studiosa come la contrapposizione “dell’irruente amore pagano” all’amore “santificato nel matrimonio”. In questa sede, invece, nel confermare l’iconografia del clipeo di destra, si vorrebbe tentare di fornire una nuova lettura iconografica dell’episodio di sinistra che mostra la scena del *Fidanzamento* ambientata davanti alle mura di una città.

Nonostante gli studi monografici dedicati a questo tema mitologico abbiano stabilito come la rappresentazione del racconto di Ovidio nelle *Metamorfosi* (I, 452-567) si concentri sulla trasformazione di Dafne in alloro, appare opportuno indagare meglio la fortuna di questo mito. Su una fronte di cassone del Courtauld Institute of Art di Londra, ad esempio, attribuita a Stefano d’Antonio

di Giovanni di Guido (CAMPBELL-SCHMIDT-BARRACLOUGH 2009, pp. 106-107, cat. appendix n. 2), la vicenda di *Apollo e Dafne* è invece narrata in tre episodi distinti: *Le sorelle di Dafne provano a convincere la ninfa a sposare Apollo*; *Cupido colpisce Apollo con la freccia di piombo* e *Apollo abbraccia Dafne trasformata in pianta di alloro e prosegue sconsolato il suo cammino* (SCHUBRING, 1915-1923, p. 423, cat. 917, tav. CXCVI). Nel nostro caso, invece, il punto di partenza è un altro. Cioè la possibilità di identificare sicuramente in Apollo il giovane con cappello cinto di alloro e la lira da braccio ad arco appoggiata a terra.

La tradizione mitologica più interessante da cui guardare il nostro dipinto è senz'altro quella espressa dall'*Espinette amoureuse* (ca. 1370) di Jean Froissart, in cui Dafne viene descritta come "damoiselle" di Diana. Nella strofa X del poema si racconta come la giovane ninfa, anziché invocare la protezione del padre Peneo contro le attenzioni di Apollo, chieda l'aiuto di Diana, e di come "Dyane, qui forment l'ama./ Aidier la volt. Adonc droit la/ En un lorier la transmua,/ Vert et joli" (strofa XI). L'accostamento di Diana e Dafne, con un richiamo proprio a questa tradizione d'oltralpe, troverà fortuna anche tra i pittori italiani della fine del XV secolo, come testimonia un pannello di studiolo in cui si vede Diana con le compagne a fare da sfondo all'episodio di Apollo abbracciato all'albero di alloro con la testa di Dafne alla sommità (SCHUBRING 1915-1923, p. 359, catt. 605-606; tav. CXXXIII, fig. 605).

Andando però alla ricerca di illustrazioni puntuali del racconto ovidiano nella versione di Froissart, ci imbattiamo in una miniatura di Loyset Liédet, databile circa al 1461, posta a corredo dell'*Epitre d'Othéa* (ca. 1402) di Christine de Pisan (ms. 9392 della Biblioteca Reale di Bruxelles). A carta 90v. si vede una figura molto simile all'"angelo che regge la fiaccola accesa", descritta dalla Vertova nel nostro clipeo, che illustra proprio l'invocazione rivolta da Dafne alla dea: "sa priere fist a dyane la deesse que sa virginite luy voulsist saulver" (STECHOW 1932, p. 16). Inoltre in questo contesto indiziario forse non sarà inutile ricordare che nella prima raffigurazione di *Apollo e Dafne* nell'arte italiana, in un Ovidio moralizzato di Petrus Berchorius, databile circa al 1400, e conservato nella Landesbibliothek di Gotha (cod. Memb I, 98, c. 9v), la ninfa porta una veste rosa pallido come nel cofano Berenson (STECHOW 1932, pp. 16-17, fig. 10).

A provare in modo indubitabile come la figura alata con fiaccola e corona tra i capelli sia senza dubbio da identificare con Diana, possono essere chiamati in causa alcuni confronti con l'arte classica. Diana è raffigurata: con la fiaccola in due affreschi – l'uno conservato al Metropolitan Museum di New, l'altro al Museo Archeologico Nazionale di Napoli – e in un gruppo marmoreo con Ifigenia ai Musei Capitolini a Ro-

ma (*Lexicon* 1984, II.1, p. 810, cat. 45; p. 811, cat. 48; p. 838, cat. 338; II.2, p. 597, fig. 45-48; p. 621, fig. 338); con la corona, invece, in una pittura dell'ipogeo di via Livenza e in un rilievo di Villa Albani a Roma con il corteo dei dodici dei (*Lexicon* 1984, II.1, pp. 820, cat. 151; 834, cat. 310; II.2, pp. 608, fig. 151; 618, fig. 310).

Di certo non è dato sapere come il pittore fosse a conoscenza di queste fonti antiche, che comunque costituiscono pure la premessa per alcune figure della fronte di cofano con l'*Uccisione di Spargapise, figlio di Tomiri, regina dei Massageti* o della miniatura con *San Matteo* del graduale 28.12, c. 76r della Libreria Piccolomini del duomo di Siena (DE MARCHI 1993, p. 236, nota 30). La passione per la cultura classica è però confermata ancora una volta nell'episodio del clipeo destro del nostro cofano, ispirato a un affresco con il medesimo soggetto della casa dei Dioscuri a Pompei, dove Dafne compie lo stesso movimento di menade con il corpo arrovesciato all'indietro, e dove spunta in alto una mano che, in modo un po' azzardato, potremmo pure interpretare come un frammento della figura di Diana (*Lexicon* 1984, II.1, p. 425, cat. 444 b; II.2, p. 338, fig. 444b).

Resta effettivamente poco chiaro il gesto del dono dell'anello da parte di Apollo, che però difficilmente può mettere in discussione il senso di questo programma iconografico. Del resto, eccezione fatta per qualche cofano con ritratti nuziali, o con casi esemplari di virtù al femminile, la rappresentazione di un'unica storia su una fronte, e spesso su entrambe le fronti della coppia di cofani, costituiva la soluzione di gran lunga più comune.

Tornando ora a osservare questo manufatto di ambito veronese con evidenti influssi centroitaliani, non si può che avanzare il nome di Liberale da Verona quale probabile autore della dipintura. La sua grande versatilità come miniatore e pittore comprende anche l'attività di decoratore di cofani nuziali, un'arte appresa probabilmente nella bottega di Francesco di Giorgio. Il suo catalogo si è ormai assestato su nove fronti, tutte prive della cassa, a loro volta in taluni casi smembrate in tavolette, come il frammento della *Partita a scacchi* della collezione Berenson (A. DE MARCHI in *Francesco di Giorgio*, 1993, pp. 242-243, cat. 38). Questo decimo numero del catalogo di Liberale pittore di cofani nuziali costituisce quindi l'unica opera conservatasi fino a noi in modo integrale. Delle nove finora considerate, otto sono databili con sicurezza al periodo senese, mentre una sola, a fronte tripartita, risale agli anni veronesi, ed è databile con approssimazione tra 1480 e 1485 (H.-J. EBERHARDT in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 275-277, cat. 50).

Il cofano Berenson, tracciate dunque tutte queste coordinate, si pone proprio all'intersezione di questi due momenti dell'arte di Liberale. Come abbiamo visto, è veronese per la struttura tripartita con lo stemma centrale, ma presenta al con-

tempo ancora influssi senesi nella scelta della pastiglia, fino a quegli anni mai utilizzata a Verona nella decorazione dei cofani dipinti. Sapendo che la partenza di Liberale da Siena avviene nell'aprile del 1476 (H.-J. EBERHARDT in *Dizionario biografico* 2004, p. 384), e che alla fine di quell'anno il pittore aveva già fatto ritorno a Verona (BISMARA 2011, pp. 15-17), possiamo fissare la data di dipintura del mobile intorno a quello stesso anno. Anzi, paradossalmente, è proprio quest'opera a confermare la ricostruzione degli spostamenti del pittore.

Queste immagini parlano così fortemente dell'influsso esercitato da Francesco di Giorgio su Liberale che, isolate per un attimo dalla struttura della cassa, sarebbero difficilmente immaginabili al di fuori delle mura di Siena. Impressionanti sono i confronti con due rilievi sostanzialmente coevi di Francesco di Giorgio, come la *Scena di eccidio (la Discordia)* della collezione Chigi Saracini, o la *Deposizione* di Santa Maria del Carmine a Venezia, proveniente dall'Oratorio della Santa Croce di Urbino (G. GENTILINI in *Francesco di Giorgio*, 1993 pp. 346-349, cat. 67; F. CAMBI GADO in *Francesco di Giorgio* 1993, pp. 350-353, cat. 68).

La figura di Dafne menade nel clipeo destro del cofano presenta strette affinità con la protagonista del primo rilievo, come pure con la Maddalena urlante del secondo. Ma forse non si tratta nemmeno di una dipendenza diretta, visto che, a dire il vero, Liberale aveva già dato prova di saper realizzare queste figure femminili flesse all'indietro, dipingendo Virginia nella fronte di cofano nuziale in collezione Saibene a Milano (ca. 1467), o una delle compagne di Europa nel *Ratto di Europa* ora al Louvre (A. DE MARCHI in *Francesco di Giorgio* 1993, pp. 242-243, cat. 38).

I migliori confronti stilistici possono però essere istituiti sempre con le miniature della Libreria Piccolomini. In particolare la figura di Apollo che taglia la scena facendo irruzione da sinistra si confronta alla lettera con le figure della miniatura con *Cristo scacciato dal Tempio a Nazareth* del 1472 (cod. 21.6, c. 74v), e con il *Cristo e i due pastori* (cod. 23.8, c. 40v) del 1472-1473 (A. DE MARCHI, in *Francesco di Giorgio* 1993, pp. 250-255, cat. 41; pp. 256-261, cat. 42). Anche il modo di realizzare le foglie, come se fossero leggermente a rilievo, è lo stesso che si ritrova nei cespugli sullo sfondo del *Ratto di Europa* al Louvre. Passando all'altro clipeo, è facile notare come la lunga torcia, ritorta su se stessa, della Diana volante è ben confrontabile con quella in mano all'angelo nella miniatura della *Liberazione di San Pietro dal carcere* del 1470-1471, sempre in un graduale della Libreria Piccolomini (cod. 28.12, c. 2r).

Al di là di questi confronti morelliani con le opere documentate di Liberale, ciò che colpisce è la temperatura affettiva concitata, come sempre accade nelle sue opere migliori. Lo stupore stampato sui volti del gruppetto dei personaggi a sinistra dell'episodio del *Fidanzamento*, sottolineato dalla frenesia dei gesti,

riporta alla mente i brani più efficaci della sua attività giovanile, chiarendo così, con questo ulteriore tassello nel suo catalogo, la parabola artistica del pittore tra Siena e Verona.

Il cofano della collezione Berenson non costituisce di certo un'eccezione in questo panorama, ma trova anzi posto coerentemente nel profilo critico del pittore ormai già ben assestato. A onore del vero bisogna anche aggiungere che alle stupende idee compositive non corrisponde una elaborazione materica altrettanto raffinata. La preparazione in gesso estremamente sottile, la semplicità delle vesti non lavorate a sgraffito sulla foglia d'oro o d'argento, come invece accade nel *Ratto di Europa* del Louvre, o nell'*Uccisione di Spargapise figlio di Tomiri regina dei Massageti*, lasciano presagire il calo della tensione artistica che contraddistinguerà la maturità, e soprattutto la fase tarda di Liberale in patria. Gli unici dettagli superstiti realizzati con l'oro di conchiglia sono utilizzati dal pittore per far risaltare la corona e la torcia di Diana, la figura matericamente più raffinata della composizione, dipinta con l'aiuto di alcune incisioni sulla preparazione.

Proprio dalla finezza di questi particolari e dalle preziose lumeggiature sulla veste della dea è comunque necessario accostare questo nuovo Liberale ritrovato, in cui lo stato di conservazione malandato non riesce a frenare la grande intensità emotiva della sua arte.

5. STORIA DI TOBIOLO

1468-1469 circa

Londra, collezione privata

Tempera e lamina d'argento su tavola, pastiglia dorata, cm 57.2 x 175.6; misure della superficie dipinta cm 36 x 116

Provenienza: Monaco di Baviera, Drey, vendita maggio 1920 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Francesco di Giorgio, S. 106.2); Monaco di Baviera, Marzell von Nemes [de Nemes], 1922 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Francesco di Giorgio, S. 106.2; Amsterdam, Ant. W. M. Mensing, 14 novembre 1928, lot. 15, vendita collezione Marzell von Nemes [de Nemes]; New York, William Randolph Hearst collection, 1939; New York, Gimpel, 1941, n. 64-2, vendita William Randolph Hearst; Kansas City, William Rockhill Nelson and M. Atkins Art Gallery, inv. 41.9; New York, Christie's, 3 giugno 1987, lot. 82

Mostre: New York, World's Fair, *Masterpieces of art*, maggio-ottobre 1939

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 427, tav. CCIII, fig. 936 (Francesco di Giorgio); MCCOMB 1924, p. 20, tav. 19 (Francesco di Giorgio); A. VENTURI 1927, pp. 87-88, fig. 52 (Francesco di Giorgio); [L. VENTURI] in *Collection Marzell De Nemes* 1928, p. 6, cat. 15 (Francesco di Giorgio); MISCIATELLI 1929, p. 124, fig. 25 (Scuola di Francesco di Giorgio); BRINTON 1934, I, pp. 33, 111 (Francesco di Giorgio); VAN MARLE 1937, XVI, pp. 256-257, fig. (Fran-

cesco di Giorgio); VALENTINER-McCALL 1939, p. 62, cat. 122 (Francesco di Giorgio); *Art objects and furnishings* 1941, p. 19, cat. 64-2, fig. (Francesco di Giorgio); WELLER 1943, pp. 122-123, fig. 42 (Francesco di Giorgio); LUGT 1944, p. 346 (Francesco di Giorgio); *Handbook of the Collections* 1959, p. 262 (Francesco di Giorgio); DEL BRAVO 1960, p. 32 (Liberale da Verona); DEL BRAVO 1967, pp. CXVIII-CXIX (Liberale da Verona); FREDERICKSEN 1969, pp. 22-27, figg. 12-13 (Francesco di Giorgio); BERENSON 1968, p. 140 (Francesco di Giorgio); FREDERICKSEN-ZERI 1972, p. 74 (Francesco di Giorgio); *Catalogue of Foreign Paintings* 1973, p. 114 (Francesco di Giorgio); EBERHARDT 1974b, p. 110 (Liberale da Verona); EBERHARDT 1983, p. 204, nota 109 (Liberale da Verona); TOLEDANO 1987, p. 153, cat. A6 (Liberale da Verona) A. DE MARCHI in *Francesco di Giorgio* 1993, pp. 228, 234, nota 10, 242, fig. 1 (Liberale da Verona); E. CALLMANN, in *The Dictionary of Art* 1996, VI, p. 4, fig. 5 (Liberale da Verona); HUGHES 1997, pp. 181, pp. 182-183, figg. (Liberale da Verona)

La fronte si presenta in uno stato di conservazione leggermente alterato da ridipinture, soprattutto nei volti – come mi ha fatto notare Luciano Bellosi –, ma ciò nonostante ha preservato un buon grado di leggibilità. Dall'osservazione del retro si può capire che i fianchi si attaccavano ai pannelli maggiori tramite incastri a coda di rondine.

Si tratta in ogni caso di una fronte di eccezionale importanza, in quanto ai lati della zona dipinta si sono preservati gli elementi laterali in stucco, realizzati per inserire lo stemma delle famiglie che commissionarono il cofano in occasione del loro matrimonio. Il riconoscimento dell'iconografia del dipinto con tre episodi della vicenda di *Tobiolo e dell'arcangelo Raffaele*: 1. *Tobia, viene accecato dallo sterco di un uccello*; 2. *Durante il viaggio verso la regione della Media, Tobiolo, accompagnato dall'arcangelo Raffaele si imbatte in un pesce*; 3. *L'arcangelo Raffaele e Tobiolo entrano in casa di Sara* non è mai stato messo in discussione.

Abbastanza insolita appare però la scelta di trarre ispirazione per la decorazione di un cofano nuziale da un racconto apocrifo dell'Antico Testamento anziché da un episodio della mitologia greca o della storia romana, scelta giustificata però dalla presenza dell'arcangelo Raffaele, protettore del giovane Tobiolo nel viaggio che lo condurrà da Sara, sua futura sposa. La tradizionale attribuzione a Francesco di Giorgio poggiava anche su una malintesa interpretazione delle figure in pastiglia dorata poste lateralmente al pannello dipinto, che Adolfo Venturi (1927, pp. 87-88) interpretava come *Ercole e Iole*, immaginando di conseguenza che il mobile decorasse il palazzetto della Iole a Urbino.

La giusta proposta avanzata da Carlo Del Bravo di assegnare la fronte del cofano al catalogo di Liberale (1960, p. 32) – in seguito accettata quasi unanimemente dalla critica – ha rivelato la scarsa storicità della vecchia attribuzione, non essendo altrimenti documentata un'attività urbinata del pittore veronese.

Inoltre si deve aggiungere che, mentre assai ragionevole appare tuttora l'identificazione con Ercole della figura maschile al posto d'onore, sembrerebbe più opportuno riconoscere nella figura femminile Deianira, connotata dall'attributo della cornucopia, il corno riempito dalle Naiadi di fiori e frutta che la divinità fluviale Acheloo, nelle sembianze di toro, aveva perduto nella lotta contro Ercole per conquistarla.

La fotografia, pubblicata in occasione della vendita della collezione De Nemes (*Collection Marzell De Nemes* 1928, p. 6, cat. 15), ha consentito di identificare nello stemma di sinistra, quello della sposa, l'arme della famiglia Palmieri, di antica origine senese: "D'argento, a due fasce di rosso, accompagnate nel capo da una testa di cinghiale di nero; col capo d'oro, caricato di un'aquila spiegata di nero" (BORGIA in *Le biccherne* 1984, p. 358). A partire da questo punto fermo si è tentato di interpretare l'assai lacunoso stemma maschile, cercando tra i matrimoni delle donne Palmieri avvenuti durante il soggiorno senese di Liberale (1465 circa-1476), con l'aiuto degli spogli settecenteschi dei Registri della Gabella dei contratti, conservati all'Archivio di Stato di Siena.

Potrebbe trattarsi del matrimonio di Margarita di Pietro di Fabbiano [e] Bartolomeo di Tommaso Luti, avvenuto nel 1471 (*Matrimoni di famiglie nobili senesi viventi nel 1714, tratti dai Registri della Gabella dei contratti [famiglie i cui cognomi iniziano con le lettere O, P]*. Archivio di Stato di Siena, ms. A 56), ma registrato nel *Registro della Gabella* del 1469. Difficile dimostrare con certezza questa ipotesi in quanto sia la foto del 1928, come la più recente a colori, forniscono scarsi appigli alla sicura individuazione dell'arme: "D'azzurro, alla gemella d'oro, accompagnata da tre bisanti dello stesso, posti due nel capo e uno nella punta" (BORGIA in *Le biccherne* 1984, p. 353). Inoltre la critica, sulla scorta del confronto con le miniature, ha sempre proposto una datazione sensibilmente più alta.

A. DE MARCHI, in *Francesco di Giorgio* 1993, p. 242, chiamando in causa il pastore miniato a c. 6r del Graduale 24.9 del duomo di Siena, pagato il 6 novembre 1468, lo colloca a quell'altezza cronologica. Eberhardt, invece, (1983, p. 204, nota 109) data il dipinto al 1468-1469, ricordando le miniature del Graduale 20.5, realizzato in quei due anni, correggendo la proposta di Del Bravo (1967, p. CXVIII) a favore di una datazione agli anni 1475-1476 (?).

6. MORTE DI VIRGINIA

1467 circa

Milano, collezione Saibene

Tempera su tavola di faggio o platano, cm 35.4 x 116

Provenienza: Verona, collezione Guarienti; Varese, collezione Rosolindo Bassi (1952)

Mostre: Siena, Chiesa di Sant'Agostino, *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1550*, 25 aprile-31 luglio 1993

Bibliografia: A. DE MARCHI, in *Francesco di Giorgio* 1993, pp. 242-243, cat. 38 (Liberale da Verona); AGOSTI 2008, p. LX, nota 1 (Liberale da Verona)

Il dipinto fu reso noto per la prima volta in occasione della mostra su *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena* nel 1993, con la corretta attribuzione a Liberale da Verona (A. DE MARCHI, in *Francesco di Giorgio* 1993, pp. 242-243, cat. 38). In passato era stato attribuito al Maestro di Stratonice, *alias* Michele Ciampanti, in una scheda anonima conservata nell'archivio Saibene di Milano. Si tratta di una tipologia di fronte assai rara nella produzione senese di Liberale per la presenza della traccia dei plinti in stucco dorato, che è confrontabile solamente con *Il ratto di Elena* del Petit Palais di Avignone.

Andrea De Marchi, che in occasione della mostra datò e discusse in modo convincente l'intero *corpus* delle fronti di cofano di Liberale note fino a quel momento, metteva giustamente in luce la varietà delle fonti d'ispirazione e l'originalità della tecnica adottata dal pittore veronese: "i volti felicemente arrotondati, sfiorati dal dolce torpore, in cui è trasfigurata la suggestione di Sano di Pietro"; "il modo quasi di scherzare con il pennello, intinto in un bianco sporco di turchese", che compare identico nella fronte di cofano ora in deposito all'Ashmolean Museum di Oxford; "la tavolozza senese delicatissima, assortita di rosa arancio viola grigio ceruleo" e "la violenta stilizzazione del soldato che schizza via inorridito" che invece è "tutta del veronese" (A. DE MARCHI, in *Francesco di Giorgio* 1993, pp. 242-243, cat. 38). Lo studioso proponeva in quell'occasione anche precisa datazione del pannello al 1467, per i rapporti stringenti con il *Redentore* entro iniziale C del Barber Institute of Fine Arts, inv. B556c, affidata a Liberale, "giovanetto lombardo", il 24 gennaio 1467.

Appare dunque una circostanza del tutto casuale la più antica provenienza del pannello dalla veronese collezione Guarienti (AGOSTI 2008, p. LX, nota 2), forse la stessa in cui si trovavano le due fronti con *La Giustizia di Traiano* già proprietà di Vittorio Cini (cat. 19) e il *Cavallo di Troia* di Tatton Park, già in collezione Manfrin (cat. 68). Mentre il passaggio intermedio della *Morte di Virgiana* presso Rosalindo o Rosolindo [?] Bassi (AGOSTI 2008, p. LX, nota 2), proprietario di un'altra opera veronese, l'*Adorazione dei Magi* di Michele da Verona (GUZZO 2008, pp. 358-359), è testimonianza dell'interesse da parte di questo collezionista verso i dipinti di questa scuola pittorica.

7.

I) "SERENATA" (GUGLIELMO CORTEGGIA LA DUCHESSA [?])

1472-1476 circa

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1986.147

Tempera e oro su tavola di pioppo, cm 33.4 x 41.8 x 0.9; assottigliata e parchettata. Venatura orizzontale

Provenienza: Londra, capitano Alfred Loewenstein *ante* 1928; Bruxelles, collezione Mr. Henry Wouters (1932); New York, Gimpel e Wildenstein 1928-1930; Londra, Sotheby's, 9 aprile 1986, lot. 80; acquistato dal Metropolitan Museum di New York (per queste informazioni vedi: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001329>)

Mostre: New York, The Metropolitan Museum of Art, *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, 20 dicembre 1988-19 marzo 1989; Londra, National Gallery, *Renaissance Siena: Art for a city*, 24 ottobre 2007-13 gennaio 2008

Bibliografia: PERKINS 1928, p. 67, fig. 3 (Francesco di Giorgio); MARRI MARTINI 1930, p. 104, tav. 3 (Francesco di Giorgio); BERENSON 1932, ed. cit. 1936, p. 174 (Francesco di Giorgio); WELLER 1940, pp. 162-172, fig. 4 (Francesco di Giorgio); WELLER 1943, pp. 240-241, fig. 98 (Francesco di Giorgio); ZERI 1950 (ed. cit. 1988), p. 59 (Girolamo da Cremona); DEL BRAVO 1960, p. 32 (Liberale da Verona); EBERHARDT 1974b, p. 110 (Liberale da Verona); EBERHARDT 1983, pp. 196, nota 22; 219, nota 253 (Liberale da Verona); K. CHRISTIANSEN, in *La pittura senese nel Rinascimento* 1989, pp. 308-310, catt. 57 a/b (Liberale da Verona); L. SYSON-X. SALOMON, in *Siena nel Rinascimento* 2007, pp. 213-217, cat. 54, fig. (pittore senese prossimo a Liberale da Verona e Francesco di Giorgio Martini); K. CHRISTIANSEN c.s. Per la bibliografia completa vedi: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001329>

II) CORTIGIANI ASSISTONO ALLA PARTITA DI SCACCHI (TRA GUGLIELMO E LA DUCHESSA [?])

1472-1476 circa

Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, collezione Bernard Berenson

Tempera su tavola di pioppo, cm 34.5 x 27.5

Provenienza: sconosciuta; in collezione Bernard Berenson dal giugno 1910

Bibliografia: BERENSON 1932, ed. cit. 1936, p. 174 (Francesco di Giorgio); VAN MARLE 1937, p. 32 (Francesco di Giorgio); WELLER 1940, pp. 162-172, figg. 2, 6 (Francesco di Giorgio); WELLER 1943, pp. 235-241, fig. 99 (Francesco di Giorgio); POPE HENNESSY 1947, p. 32 (Francesco di Giorgio); ZERI 1950 (ed. cit. 1988), p. 59 (Girolamo da Cremona); *De Giotto à Bellini* 1956, p. 61; DEL BRAVO 1960, p. 32 (Liberale da Verona); *La raccolta Berenson* 1962, p. LI (Francesco di Giorgio Martini); DEL BRAVO 1967, CXIV-CXVI (Liberale da Verona); EBERHARDT 1974b, p. 111 (Liberale da Verona); EBERHARDT 1983, p. 196, nota 22; 219, nota 253 (Liberale da Verona); K. CHRISTIANSEN c.s.

III) PARTITA A SCACCHI (PARTITA A SCACCHI TRA GUGLIELMO E LA DUCHESSA [?])

1472-1476 circa

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 43.98.8

Tempera e oro su tavola di pioppo, cm 34.9 x 41.3; superficie dipinta cm 33.3 x 40.5 x 0.9;

assottigliata e parchettata, venatura orizzontale

Provenienza: Monaco di Baviera, mercato antiquario; New York, collezione Maitland Fuller Griggs (1926-1943); in quell'anno donato al Metropolitan Museum di New York (per queste informazioni vedi: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001329>)

Mostre: New York, The Metropolitan Museum of Art, *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, 20 dicembre 1988-19 marzo 1989; Londra, National Gallery, *Renaissance Siena: Art for a city*, 24 ottobre 2007-13 gennaio 2008

Bibliografia: COMSTOCK 1928, pp. 33-36, figg. (Francesco di Giorgio); PERKINS 1928, p. 67, fig. 2 (Francesco di Giorgio); MARRI MARTINI 1930, p. 104, tav. 4 (Francesco di Giorgio); BERENSON 1932, ed. cit. 1936, p. 174 (Francesco di Giorgio); L. VENTURI, *Italian paintings* 1933, cat. 305, fig. (Francesco di Giorgio); WELLER 1940, pp. 162-172, figg. 1, 6 (Francesco di Giorgio); WELLER 1943, pp. 234-242, fig. 97 (Francesco di Giorgio); POPE HENNESSY 1947, p. 32, figg. 80-81 (Francesco di Giorgio); ZERI 1950 (ed. cit. 1988), p. 59, fig. 100 (Girolamo da Cremona); EBERHARDT 1974b, p. 111 (Liberale da Verona); EBERHARDT 1983, p. 196, nota 22; 219, nota 253 (Liberale da Verona); K. CHRISTIANSEN, in *La pittura senese nel Rinascimento* 1989, pp. 308-310, cat. 57 a/b (Liberale da Verona); L. SYSON-X. SALOMON, in *Siena nel Rinascimento* 2007, pp. 213-217, cat. 55, fig. (pittore senese vicino a Liberale da Verona e Francesco di Giorgio Martini); K. CHRISTIANSEN c.s.; Per la bibliografia completa vedi: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001329>

I due pannelli conservati al Metropolitan Museum of Art di New York vennero pubblicati nel 1928 da Helen Comstock e da Frederick Mason Perkins come elementi provenienti dallo stesso complesso decorativo. Mason Perkins (1928, p. 68) proponeva più precisamente si trattasse di opere “designed to adorn either a large cassone or some more elaborate piece of furniture” di cassone.

In seguito Allen Weller (1940, p. 168), non ritenendo valido questo collegamento (“the panel in Brussels [la *Serenata*] does not seem to have been cut from a picture with the columnar architectural organization of the work we have been reconstructing. But it apparently deals with another episode in the story of the same characters...”, immaginò che questo complesso decorativo, per lei dalla funzione non meglio specificata, fosse composto dalla *Partita a scacchi* (al centro), dai *Cortigiani assistono alla partita di scacchi* in collezione Berenson (sulla sinistra), e da un terzo pannello perduto con figure femminili, che simmetricamente avrebbe dovuto completare la composizione sulla destra (WELLER 1940, p. 170, fig. 5).

L'arrivo della tavola con la *Serenata* al Metropolitan Museum of Art di New York nel 1986 ha consentito di effettuare attente analisi tecniche, e di stabilire in primo luogo che la *Partita di scacchi* non era tagliata sulla destra, ma soprat-

tutto che la coincidenza delle venature sulle tre tavole dimostrava come i tre frammenti provenissero dalla medesima fronte di cofano nuziale (K. CHRISTIANSEN in *La pittura senese del Rinascimento* 1988, p. 310, fig. n.n.).

Ancora oscura risulta invece l'interpretazione iconografica della vicenda raffigurata. Non si tratterebbe della leggenda di *Huon de Bordeaux e la figlia del re Ivorin*, come già messo in dubbio da Christiansen (in *La pittura senese nel Rinascimento* 1988, p. 310), e nemmeno del racconto di Anichino e Beatrice (Boccaccio, *Decameron*, VII, 7), come proposto da Francesco Valcanover (in *Boccaccio visualizzato* 1999, pp. 324-325). Potremmo trovarci di fronte, forse, a due episodi della storia di *Guglielmo e la castellana di Vergy* – menzionata pure in Boccaccio, *Decameron*, III, 10 –, illustrati per esteso in un ciclo di affreschi di Palazzo Davanzati, probabilmente eseguito nel 1395 circa in occasione del matrimonio di Francesco di Tommaso Davizzi con Catelana degli Alberti. La storia di Guglielmo e della castellana di Vergy ebbe una grande fortuna in Toscana, come testimoniato dall'esistenza de *La storia della donna del Vergiù e di Messer Guglielmo, piacevolissima chosa* (Firenze, Biblioteca Riccardiana, cod. 1733), attribuita al poeta fiorentino Antonio Pucci (1310-1390 circa).

Tuttavia, nel caso della fronte di cofano nuziale senese di Liberale, non si tratterebbe di una derivazione diretta dalla novella (dove si racconta che Guglielmo è a cavallo, e non si fa menzione della duchessa che si affaccia dalla torre), bensì da una sua traduzione figurativa sul genere di quella di Palazzo Davanzati, dove compare la raffigurazione del momento in cui la duchessa vedendo Guglielmo – a onor del vero a cavallo e non seduto, come invece compare nel nostro dipinto – si affaccia da un edificio per farlo entrare nel castello e sedurlo durante la partita a scacchi. Il gesto della donna che cerca la mano del giovane ha proprio questo significato. Sottolinea come la duchessa sia innamorata di Guglielmo, che però non la ricambia in quanto innamorato della castellana di Vergy. Il ciclo di Palazzo Davanzati è stato interpretato per primo da Walter Bombe (1911, pp. 231-242), che ha analizzato ogni singolo episodio in rapporto al testo.

Prendendo a modello lo schema da lui elaborato, Liberale illustrerebbe soltanto due momenti della vicenda: quello corrispondente all'episodio C (*La duchessa sulla torre fa un cenno a Guglielmo*) e quello corrispondente all'episodio G, e in parte H (*La duchessa conduce il cavaliere nella propria stanza per giocare a scacchi e lo bacia*). Nell'episodio C: "L'alta Duchessa credea in sua memoria/
Che 'l buon Ghuglielmo, nobile chavaliere,/ Pel lei faciesse chotale festa et gloria,/ E armeggiando mostrasse a destriere,/ Ecché e' fusse al suo bello piacere/

Preso d'amore tutto al suo potere./ E voglievasi spesso gli occhi suoi,/ Chome fa chi d'amore forte si duole,/ E quando si trovava assolo chollui,/ Sì gli diceva amoroze parole". Negli episodi G e H: "Prese messere Ghuglelmo per lo braccio,/ E menosselo in chamera al lato al letto,/ Ragionandosi insieme chon sollazzo,/ E per giuchare la donna el chavaliere/ Fecie venire gli schacchi e llo schacchiere/ Messere, vuoi avete desiato/ Già gran tempo d'aver mia persona,/ Ora prendete di me ciöcche v'è grato".

Al di là del dibattito sulla sequenza in cui erano ordinati i tre pannelli e i dubbi sulla lettura iconografica, l'attribuzione in favore di Francesco di Giorgio aveva trovato consensi di critica pressoché unanimi fino al 1950, quando Federico Zeri propose di assegnare allo *sparring partner* di Liberale a Siena, il miniatore Girolamo da Cremona, i nostri tre frammenti, le fronti di cofano nuziale con il *Ratto di Europa* e con il *Ratto di Elena* (già attribuitagli da BERENSON 1918, pp. 52-56) e la pala con *Santa Francesca romana*, nell'omonima chiesa olivetana a Roma.

In seguito a questa proposta, Roberto Longhi tornò sull'argomento e corresse l'intelligente proposta di Zeri, restituendo a Liberale la pala con *Santa Francesca Romana* (1955, ed. cit. 1978, p. 138). Il suo intervento diede il via a un nuovo corso di studi, sviluppato a stretto giro dal suo allievo Carlo Del Bravo, che in una serie d'interventi assai mirati, tra i quali spicca ovviamente la monografia del 1967, attribuì in modo convincente i tre frammenti a Liberale (1960, p. 32; 1967, p. CXIV-CXVI), con una datazione al 1475, in seguito corretta da Eberhardt al 1473, sulla base di confronti con le miniature del Graduale 18.3 (1983, p. 219, nota 253). Di recente Xavier Salomon e Luke Syson hanno infine proposto di assegnare i tre pannelli, assieme alle tre fronti sopra citate e al *Trionfo* di Castle Ashby, a un anonimo collaboratore di Francesco di Giorgio Martini, forse Francesco di Bartolomeo Alfei o Paolo d'Andrea (X. SALOMON-L. SYSON in *Siena nel Rinascimento* 2007, pp. 213-215, cat. 53-55).

Per quanto questa proposta colga nel vero nel sottolineare la maggiore qualità dei dipinti a soggetto sacro rispetto a queste opere di destinazione domestica, si deve tuttavia ribadire con Christiansen l'attribuzione a Liberale da Verona, confortata anche dalle recenti indagini riflettografiche realizzate da museo americano, ora visibili sul sito internet del Metropolitan. Il disegno condotto fin nel dettaglio è emerso in modo sorprendente soprattutto nella decorazione delle vesti, sontuosa come quella delle fronti di cofano con il *Ratto di Elena* del Petit Palais di Avignone, il *Ratto di Europa* del Louvre e *Le truppe di Ciro assalgono le truppe di Tomiri, regina dei Massageti; Morte o suicidio del figlio di Tomiri* di collezione americana, lasciando pochi dubbi sulla straordinaria qualità delle due opere.

8. CORTEO TRIONFALE (AURELIANO E ZENOBIA, REGINA DI PALMIRA [?])

1468-1469 circa

Northampton, Castle Ashby, collezione del marchese di Northampton

Tempera, oro e argento su tavola, cm 61 x 180; superficie dipinta cm 35.5 x 109.5

Provenienza: Londra, Christie's, 10 aprile 1981, lot. 45

Mostre: Londra, National Gallery, *Renaissance Siena: Art for a city*, 24 ottobre 2007-13 gennaio 2008

Bibliografia: X. SALOMON-L. SYSON in *Siena nel Rinascimento 2007*, pp. 213-215, cat. 53, fig. (pittore senese vicino a Liberale da Verona e Francesco di Giorgio Martini)

La fronte di cofano è stata resa nota per la prima volta da Xavier Salomon e da Luke Syson (in *Siena nel Rinascimento 2007*, pp. 213-215, cat. 53) come opera di "pittore senese, vicino a Liberale da Verona e Francesco di Giorgio di Martini". Hans Joachim Eberhardt mi comunica gentilmente che in precedenza il solo pannello dipinto, privo della carpenteria dorata, era stato battuto all'asta Christie's, Londra, 10 aprile 1981, lot. 45 con l'intelligente attribuzione al Maestro di Stratonice *alias* Michele Ciampanti.

Non mi è stato possibile studiare l'opera dal vero, ma penso che la cornice "alla senese" sia stata aggiunta proprio tra 1981 e 2007. Nonostante la rarità di cofani integri, o quantomeno di fronti di cofani nuziali integre, comprese quelle raccolte da Burton B. Fredericksen (1969, figg. 10, 16, 19, 22) attorno al nome di Francesco di Giorgio, spesso probabilmente frutto d'interpolazioni antiquariali, non si dà mai il caso in cui lo stemma sia applicato sul busto di una protome, come nel caso del pannello di Castle Ashby. E per di più molto sospetto risulta la presenza dell'arme quasi identica ripetuta a sinistra e a destra, con l'unica variante di una striscia rossa trasversale a barrare quest'ultima. Ragionevole appare l'identificazione iconografica dubitativa del soggetto nel *Corteo trionfale di Aureliano e Zenobia, regina di Palmira (Historiae Augustae Scriptorum, XXV-XXXIV)*, che comunque deve restare tale fino all'emergere di nuovi dati documentari.

Per quanto riguarda la questione attributiva, sicuramente appropriata appare la proposta formulata da Salomon e Syson di discutere il dipinto nel contesto della pittura senese, tra i nomi di Francesco di Giorgio e Liberale da Verona. Nonostante le ridipinture, infatti, le figure scattanti che abbiamo imparato a conoscere nella *Morte di Virginia Saibene* e nei due *Trionfi della castità* già Ehrich e Lloyd, compaiono pure in questa circostanza. Non solo l'energico auriga, come giustamente annotato dai due studiosi, ma anche la figura in primo piano sulla sinistra ricorda assai da vicino il cofano di collezione privata milanese. I riscontri tipologici più puntuali possono essere istituiti in particolare con i due *Trionfi*, nei

quali sono visibili un carro assai simile e cavalli magri, dall'atteggiamento sostenuto come gli unicorni.

Assai improbabile mi sembra invece l'idea che si stia discutendo del *pendant* della fronte di cofano con *Le truppe di Ciro assalgono le truppe di Tomiri, regina dei Massageti; Morte o suicidio del figlio di Tomiri* in collezione privata americana (X. SALOMON-L. SYSON in *Siena nel Rinascimento* 2007, p. 215, nota 8), sicuramente più tardo, databile cioè ai primi anni Settanta del Quattrocento. Come pure poco convincente risulta la proposta di assegnare il gruppo di cassoni senesi, riuniti dalla critica sotto il nome di Liberale, a un anonimo pittore senese, tentativamente identificato in un aiuto di Francesco di Giorgio come Francesco di Bartolomeo Alfei o Paolo d'Andrea (X. SALOMON-L. SYSON in *Siena nel Rinascimento* 2007, p. 213).

Indubbiamente Liberale a Siena avrà probabilmente iniziato a lavorare nella bottega di un pittore già affermato, ma appare troppo complicato pensare che fosse stato proprio lui a fornire i disegni per queste opere, e non invece che, al contrario, il pittore veronese, da semplice collaboratore, si sia progressivamente fatto valere in questo campo, acquistando sempre maggiore autonomia prima nella bottega di Sano di Pietro e poi in quella di Francesco di Giorgio. Ciò che colpisce delle sue fronti di cofano, infatti, non è tanto la composizione della scena, quanto piuttosto le scelte pittoriche orientate a una resa sempre energica e guizzante delle figure dalla notevole carica espressiva, assai lontana dall'eleganza apollinea dei pittori senesi di quegli anni.

9. TRIONFO DELLA CASTITÀ

1467 circa

Oxford, Ashmolean Museum, in deposito da Wantage, Berkshire, Lockinge House, collezione Arthur Thomas Lloyd (1943)

Tempera e oro su tavola, cm 40.6 x 123.2

Provenienza: Londra, collezione Windham Cook (1929); Christopher Lloyd (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Francesco di Giorgio, S. 106.2).

Mostre: Londra, Agnew's 1956

Bibliografia: MISCIATTELLI 1929, p. 122, tav. 15 (Francesco di Giorgio); BERENSON 1932 (ed. cit. 1936), p. 175 (Francesco di Giorgio); BRINTON 1934, I, pp. 33, 111 (Francesco di Giorgio); WELLER 1943, p. 311 (Francesco di Giorgio); *The illustrated London news*, 30 giugno 1956; BERENSON 1968, p. 140 (Francesco di Giorgio); FREDERICKSEN 1969, p. 44, fig. 28 (Liberale da Verona [?]); A. DE MARCHI in *Francesco di Giorgio* 1993, p. 242, cat. 38 (Liberale da Verona); EBERHARDT 1983, p. 204, nota 109 (Liberale da Verona); H.-J. EBERHARDT in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 228 (Liberale da Verona)

Le vicende iconografiche e stilistiche di questa fronte di cofano nuziale corrono in parallelo a quelle della fronte già Ehrich. Da un'iniziale attribuzione a Francesco di Giorgio (senza prima passare, come nel caso del dipinto già Ehrich, attraverso quella in favore del Maestro di Stratonice), il dipinto venne correttamente assegnato al primo tempo di Liberale a Siena da Fredericksen (1969, p. 44) e da De Marchi (in *Francesco di Giorgio* 1993, p. 242), che ha precisato come questi due pannelli, assieme alla *Morte di Virginia* in collezione Saibene a Milano, costituiscano il nucleo più antico delle fronti di cofano dipinte dal maestro veronese. Al contrario di quanto accaduto per la fronte già Ehrich, il pannello può essere ancora commentato sulla base della visione diretta dal momento che è stato depositato dagli eredi Lloyd presso l'Ashmolean Museum di Oxford.

Sembra fossero eccessivi i dubbi espressi da Fredericksen (1969, p. 44) e De Marchi (in *Francesco di Giorgio* 1993, p. 242) circa lo stato di conservazione dell'opera, chiaramente sempre in considerazione di quanto siano generalmente danneggiati questi mobili. Il modo di scherzare con il pennello, acutamente sottolineato da De Marchi nel commentare la fronte di cofano Saibene, si ritrova identico nel paesaggio sullo sfondo, e soprattutto nel modo con cui sono dipinte le nuvole che velocemente solcano il cielo. Ancora una volta protagoniste sono le figure scattanti, nel loro incedere quasi al ritmo di una danza, di cui i maggiori interpreti sono gli unicorni, magrissimi e dalla folta criniera di leone.

Se deve essere confermata la datazione proposta recentemente dalla critica all'anno 1467, appare altrettanto evidente come il pittore a quest'altezza cronologica si sia ambientato ancor di più nella temperie culturale senese rispetto a quanto fatto nella *Morte di Virginia* Saibene, e si sia messo in sintonia con lo stile di Sano di Pietro, senza mai sopprimere la sua vena bizzarra.

10. RATTO DI EUROPA

1473 circa

Parigi, Musée du Louvre, inv. M.I. 585

Tempera (?) e lamina d'argento su tavola, cm 38 x 117

Provenienza: Roma, collezione Campana; Parigi, museo Napoleone III, 1862; Parigi, Louvre, 1863

Mostre: Parigi, Orangerie des Tuileries, *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, maggio-luglio 1956

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 329, cat. 466, tav. (Francesco di Giorgio); McCOMB 1924, pp. 20-21, fig. 21-23 (Francesco di Giorgio); MISCIATTELLI 1929, p. 122 tav. 14 (Francesco di Giorgio); BRINTON 1934, I, pp. 33, 111 (Francesco di Giorgio); VAN MARLE 1937, XVI, pp. 256-257 (Francesco di Giorgio); WELLER 1943, pp. 122-123, fig. 42 (Francesco di Giorgio); *De Giotto à Bellini* 1956, p. 61, cat. 86b (Liberale da Verona); POPE HENNESSY

1947, p. 21, fig. 9 (Francesco di Giorgio); ZERI 1950 (ed. cit. 1988), p. 59, fig. 97-99 (Girolamo da Cremona); DEL BRAVO 1967, p. 79 (Francesco di Giorgio); BERENSON 1968, p. 140 (Francesco di Giorgio); FREDERICKSEN 1969, p. 43 (Girolamo da Cremona); LACLOTTE-MOGNETTI 1976 (ed. cit. 1987), p. 124 (Liberale da Verona); DE MIRIMONDE 1978, pp. 84-88, figg. 1-4 (Liberale da Verona); EBERHARDT 1974b, p. 111 (Liberale da Verona); EBERHARDT 1983, p. 219, nota 253 (Liberale da Verona); TOLEDANO 1987, pp. 153-154, cat. A15 (Girolamo da Cremona); (A. DE MARCHI in *Francesco di Giorgio* 1993, p. 243 (Liberale da Verona); *Peinture italienne* 2005, pp. 119-120 (Liberale da Verona); *Catalogue des peintures italiennes* 2007, p. 33 (Liberale da Verona), con le indicazioni delle precedenti catalogazioni museali

La superficie pittorica si presenta in un buono stato di conservazione, con le sontuose decorazioni delle vesti e l'elegante tratto disegnativo delle silhouette femminili ben leggibili, che fanno di quest'opera il capolavoro di Liberale nel genere dei cofani nuziali. La disamina iconografica del pannello è stata analiticamente chiarita da Arthur K. McComb (1924, pp. 20-21), che ha individuato la raffigurazione di cinque momenti del *Ratto di Europa*, in successione da destra a sinistra: 1) *Avvicinamento delle fanciulle*; 2) *Danza delle fanciulle*; 3) *Europa in groppa al toro*; 4) *Il toro trasporta Europa sulle acque*; 5) *Zeus ed Europa a Creta*.

Al contrario del *Ratto di Elena* di Avignone, a lungo considerato erroneamente il *pendant* del pannello del Louvre (*Peinture italienne* 2005, pp. 119-120 e *Catalogue des peintures italiennes* 2007, p. 33), il *Ratto di Europa* è entrato più a fatica nel catalogo di Liberale.

Spetta a Laclotte il merito di aver proposto per primo l'attribuzione dell'opera al pittore veronese (*De Giotto à Bellini* 1956, p. 61, cat. 86b), mentre lo specialista del pittore, Carlo Del Bravo (1967, p. 79), riteneva si trattasse dell'opera di "un Francesco di Giorgio fortemente influenzato da Liberale". In precedenza la fronte era stata inclusa nella ricostruzione dell'attività senese di Girolamo da Cremona da Federico Zeri (1950 ed. cit. 1988, pp. 57-60), con l'avallo di Burton B. Fredericksen (1969, p. 43).

Negli interventi più recenti la critica ha confermato la proposta di Laclotte, datando l'opera attorno al 1473 (EBERHARDT 1983, p. 219, nota 253; A. DE MARCHI in *Francesco di Giorgio* 1993, p. 243, cat. 38), anche se, come mi fa notare Alessandro Ballarin, sembra leggermente più tarda del *Ratto di Elena* di Avignone.

11.

I) TRIONFO DELLA CASTITÀ E DELL'AMORE

1480-1485 circa

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 48-1B838

Tecnica mista su tela incollata su tavola, pastiglia dorata, cm 46,8 x 185; con le cornici an-

tiche cm 52.3 x 191.5; superficie dipinta cm 46.8 x 54 ciascun clipeo

Provenienza: Verona, collezione Antonio Pompei; Verona, Museo Civico, dal 1892

Mostre: Verona, Palazzo della Gran Guardia, *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007

Bibliografia: EBERHARDT 1974b, pp. 106, 111 (Liberale da Verona); H.-J. EBERHARDT in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 274-275 cat. 49; H.-J. EBERHARDT in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 227-229, cat. 173 (Liberale da Verona), con bibliografia precedente

II) TRIONFO DELLA FAMA

1480-1485 circa

Venezia, Ca' Rezzonico, Pinacoteca Egidio Martini, inv. 4

Tecnica mista su tavola, cm 40.5 x 53.5

Provenienza: Vicenza, collezione Borghi, 1992

Mostre: Verona, Palazzo della Gran Guardia, *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007.

Bibliografia: EBERHARDT 1977, p. 246, nota 9 (Liberale da Verona); MARTINI 1992, p. 26, cat. 4, fig. (Liberale da Verona); PEDROCCO 2001, p. 12 (Liberale da Verona); MARTINI 2002, pp. 177-178, cat. 138 (Liberale da Verona); H.-J. EBERHARDT in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 275-277, cat. 50 (Liberale da Verona); H.-J. EBERHARDT in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 227-229 (Liberale da Verona)

La fronte di cofano nuziale del Museo di Castelvecchio era completata da un *pendant* di cui si conserva un frammento nella Pinacoteca Egidio Martini di Ca' Rezzonico. Il collegamento tra i due dipinti era stato istituito da Hans-Joachim Eberhardt (1977, p. 246, nota), ma Egidio Martini, nel pubblicare la prima riproduzione del dipinto, considerava il frammento di sua proprietà semplicemente alla stregua di un'opera realizzata nello stesso tempo del pannello nel museo veronese (MARTINI 1992, p. 26, cat. 4; MARTINI 2002, pp. 177-178, cat. 138).

Il frammento di collezione veneziana è stato adattato nella forma di "quadretto" e privato dell'incorniciatura a pastiglia, mentre la fronte veronese si conserva in un buono stato di conservazione, ad eccezione del listello inferiore, inserito in un restauro recente. Sul retro, in alto a sinistra, è presente un'incisione a forma di "L" che costituiva la sede entro la quale incassare uno scompartimento o "riposto", per la funzione del quale si rimanda al saggio introduttivo.

La lussureggiante decorazione a pastiglia – in parte rifatta da Viscardo Carton nel 1906 (notizia segnalata da H.-J. EBERHARDT, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 228, cat. 173) – dove campeggiano al centro due eleganti putti reggitemma, doveva comunque ricalcare fedelmente il progetto originario, come dimostra la barba della pittura. I motivi vegetali, memori della miniatura, si sviluppano con una tale complessità e raffinatezza da far pensare a un'esecuzione realizzata sulla traccia di un disegno di Liberale.

Cervellini (1908, pp. 110-118) aveva già correttamente riconosciuto lo stemma della famiglia Sanbonifacio con “il primo e il quarto campo palato d’argento e di nero e il secondo e terzo d’azzurro”. Al centro della seconda fronte doveva trovarsi lo stemma del personaggio che avrebbe contratto matrimonio con un membro di questa illustre e antica famiglia veronese.

L'iconografia non comporta invece particolari problemi d'interpretazione. Si tratta della consueta derivazione dai *Trionfi* di Petrarca, resa però da Liberale con la sua bizzarria ed estro. L'episodio del *Trionfo della castità* è raffigurato con un carro verde tirato da due unicorni con sopra la raffigurazione della pudicizia, ovvero una donna che regge una cornucopia. Attorno al carro, *Lucrezia con la spada del suicidio* e *Penelope preceduta dal cane* e altre compagne con il capo inghirlandato compongono il corteo sotto l'insegna dell'ermellino bianco, simbolo di purezza. Dove però Liberale dà il meglio di sé è negli altri due episodi. Cavalli imbizzarriti percorsi da una tensione incontrollabile trascinano a strattoni il pencolante carro rosso passione del *Trionfo dell'amore* che sta travolgendo *Piramo e Tisbe*, e sul quale è incatenato un giovane preso di mira da *Amore*. Ai lati si vedono *Fillide frusta Aristotele* e un *Cesare*. L'episodio si svolge sotto il segno del porco, simbolo della lussuria, dipinto al centro di un vessillo ancora una volta rosso (H.-J. EBERHARDT, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 227-228, cat. 173).

Il *Trionfo della Fama*, infine, è caratterizzato dall'invenzione fumettistica delle due tigri che trascinano il carro su cui è assisa la *Fama*, che tenta di trattenere l'impeto dei due felini. In primo piano, a fianco del carro, sfilano *Cesare e Scipione l'Africano*, esempi di gloriosi condottieri romani, come in Petrarca, *Triumphus Fame*, I, 22-23: “Da man destra, ove gli occhi in prima porsì, la bella donna avea Cesare e Scipio”, poco dietro le tigri *Giuditta con la testa di Oloferne* e una grande folla tra cui spicca una donna con il vessillo rosso, caratterizzato al centro dalle ali della *Fama* (H.-J. EBERHARDT, in *Mantegna e le Arti* 2006, p. 275, cat. 50).

Il frammento della Pinacoteca Egidio Martini doveva essere completato, oltre che dallo stemma della famiglia committente, da un altro episodio di *Trionfo*, più facilmente il *Trionfo del tempo* che il *Trionfo della morte* (H.-J. EBERHARDT *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 228, cat. 138), come in un certo qual senso confermano i due frammenti di Francesco Benaglio del Museo di Castelvecchio (cat. 15).

L'attribuzione a Liberale da Verona del dipinto veneziano spetta a Marina Repetto Contaldo in una comunicazione orale a Eberhardt, mentre l'ascrizione corretta della fronte di Castelvecchio al pittore veronese risale all'intervento di Cervellini del 1908 (H.-J. EBERHARDT, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 228, cat. 173). Carlo Del Bravo (1967, pp. 81, CXCI) datava il pannello veronese al 1500

circa, proposta in seguito corretta da Egidio Martini al 1476-1480 (MARTINI 1992, p. 26, cat. 4; MARTINI 2002, pp. 177-178, cat. 138). Appare però più appropriato quanto scritto da ultimo da Eberhardt in favore di una datazione alla prima metà degli anni Ottanta del Quattrocento (in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 228, cat. 173).

12. LE TRUPPE DI CIRO ASSALGONO LE TRUPPE DI TOMIRI, REGINA DEI MASSAGETI E MORTE O SUICIDIO DEL FIGLIO DI TOMIRI

1470-1473

Collezione privata, USA (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 471085).

Tempera, oro e lamina d'argento su tavola, cm 40 x 119; superficie dipinta, cm 36 x 115

Provenienza: sconosciuta

Mostre: New York, The Metropolitan Museum of Art, *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, 20 dicembre 1988-19 marzo 1989

Bibliografia: K. CHRISTIANSEN, in *La pittura senese nel Rinascimento* 1989, pp. 311-312, cat. 58, fig. (Liberale da Verona); LOSERIES 1989, p. 663 (Liberale da Verona); CHRISTIANSEN 1990, p. 212 (Liberale da Verona)

Il dipinto è stato pubblicato per la prima volta da Keith Christiansen con la corretta attribuzione a Liberale da Verona in occasione della mostra newyorkese *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, pp. 297-298, cat. 58. In quella circostanza l'iconografia del dipinto non era stata ancora individuata. Il merito della scoperta va a Elizabeth McGrath e Richard L. McElhiney, che proposero di interpretare l'episodio come l'assalto delle truppe di Ciro nei confronti dei soldati di Tomiri, regina dei Massageti, con la raffigurazione dello svenimento della regina alla notizia della morte o suicidio del figlio sull'estrema destra.

Questo parere, reso noto dallo stesso Christiansen nell'edizione italiana del catalogo (in *La pittura senese del Rinascimento* 1989, p. 311 cat. 58 e nuovamente nel 1990, p. 212), è stato approfondito da Wolfgang Loseries (1979, p. 663), ricordando ulteriori fonti iconografiche a cui il pittore poteva essersi ispirato: oltre alle *Historiae* di Erodoto (I, 211-214), ai *Dicta e Facta memorabilia* di Valerio Massimo (IX, 10, ext. 1) e alle *Historiae Philippicae* di Giustino (I, 8), anche il *Charon sive contemplantes* di Luciano (13), l'*Historia adversus paganos* di Orosio (II, 7) e, in tempi più vicini a noi, il *Purgatorio* di Dante (XII, 55-57), il *De casibus virorum illustrium* (XXI) e il *De mulieribus claris* (XLIX) di Boccaccio.

Christiansen, nel presentare il dipinto, si accorgeva acutamente di come sulla destra fosse evocata Roma con la *Meta Romuli*, il Pantheon e forse la torre delle milizie, e metteva in luce inoltre come il pittore si fosse ispirato per la composizione del gruppo equestre centrale a un sarcofago antico, simile a

quello con la *Battaglia delle Amazzoni* nel palazzo dei Conservatori a Roma. Lo studioso americano proponeva infine una datazione della fronte di cofano al 1473 sulla base di confronti stilistici con il *Ratto di Elena* di Avignone e il *Ratto di Europa* del Louvre, entrambi databili a quell'anno sempre sulla scorta delle miniature dei Graduali del duomo di Siena cod. 21.6 e 23.8, miniati rispettivamente nel 1472 e nel 1473.

In seguito Andrea De Marchi (in *Francesco di Giorgio* 1993, p. 243), nel ribadire l'affinità tecnica e materica tra queste tre opere, proponeva per la fronte di collezione privata americana una datazione più alta, tra 1470 e 1471, sulla base del confronto con un altro Graduale del Duomo di Siena, 28.12, collocando di conseguenza il pannello a monte dei cofani già in collezione Campana. Una fotografia conservata presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 471085, dove il pannello è riprodotto con le barbe della pittura in vista, ci permette di conoscere il formato originale dell'opera, simile alla fronte con la *Storia di Tobiolo* di collezione privata inglese.

13. TRIONFO DELLA CASTITÀ

1467 circa

Ubicazione sconosciuta

Tavola dipinta, cm 37 x 120.5

Provenienza: New York, American Art Association, 20 novembre 1931, lot. 51, vendita Ehrich Galleries; New York, American Art Association, 18-19 aprile 1934, lot. 39, vendita Ehrich Galleries

Mostre: Detroit, The Detroit Institute of Arts, *The sixteenth loan exhibition of old masters: italian paintings of the XIV to XVI century*, 8-30 marzo 1933; *The Development of Landscape* 1934, no. 24 (Francesco di Giorgio)

Bibliografia: New York, American Art Association, 20 novembre 1931, lot. 51, vendita Ehrich Galleries (Francesco di Giorgio); [VALENTINER] 1933, pp. n.n., cat. 67 (artista senese del 1480 circa prossimo a Francesco di Giorgio [?] ovvero pittore dei cassoni di Huntigton *alias* Maestro di Stratonice); WELLER 1943, p. 301 (Maestro di Stratonice [?]); FREDERICKSEN 1966, p. 55, nota 4 (Maestro di Stratonice [?]); FREDERICKSEN 1969, p. 44, fig. 28 (Liberale de Verona [?]); EBERHARDT 1974^b, p. 111 (Liberale da Verona); EBERHARDT 1983, p. 204, nota 109 (Liberale da Verona); A. DE MARCHI in *Francesco di Giorgio* 1993, p. 242, cat. 38 (Liberale da Verona); H.-J. EBERHARDT in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 228 (Liberale da Verona)

La migliore riproduzione di questa fronte di cofano nuziale è stata pubblicata da Fredericksen (1969, fig. 28), ma si tratta probabilmente di una foto che risale ai passaggi d'asta dell'opera negli anni Trenta del Novecento. Da quel momento non si hanno più notizie sull'ubicazione del dipinto.

Weller (1943, p. 301), considerando il *Trionfo della castità* già Ehrich di qualità inferiore rispetto a quello in collezione Lloyd – per il quale chiamava in causa invece la bottega di Francesco di Giorgio –, avanzava una proposta attributiva, a dire il vero senza troppa convinzione, in favore del “berensoniano” Maestro di Stratonice, *alias* Michele Ciampanti. Lo stesso Fredericksen in un primo momento si espresse in favore di questa attribuzione, pur ritenendo l’opera “worthy of some consideration”, alla stregua di una semplice replica del pannello in collezione Lloyd (1966, p. 55). In questo contesto lo studioso americano menzionava un altro *Trionfo della castità* già a Richmond, in collezione Cook (FREDERICKSEN 1969, p. 45, fig. 27), assai simile nella composizione, ma ingiustamente valutato per tenuta pittorica alla stessa stregua del pannello già Ehrich (WELLER 1943, p. 301).

Il nome di Francesco di Giorgio, ripetutamente chiamato in causa per il nostro cofano nuziale, si giustifica soltanto alla luce di scelte iconografiche e compositive che, in modo generico, accomunano le fronti già Ehrich e Lloyd a molti dei pannelli prodotti dalla bottega del maestro senese: *in primis* il pannello con il *Trionfo della Castità* del J. Paul Getty Museum di Malibu, ma pure i frammenti con il *Corteo dell’Amor casto* del Metropolitan Museum of Art di New York e con il *Corteo dell’Amor carnale* nella collezione Egidio Tosatti di Genova, come pure i pannelli con *Psicomachie* della collezione Rita Carminati di Milano, di collezione privata a Crans sur Sierre e i tre conservati al Museo Stibbert di Firenze (TOLEDANO 1987, pp. 73-78, catt. 23-29).

Il merito di avere messo ordine in questa vicenda spetta a Fredericksen, che correttamente restituiva all’anonimato il pannello già in collezione Cook, e avanzava con prudenza la giusta un’attribuzione in favore del primo tempo di Liberale a Siena per i pannelli già Ehrich e Lloyd (1969, p. 44). Attribuzione e datazione sono state in seguito confermate da Eberhardt (1983, p. 204, nota 109) e da De Marchi (in *Francesco di Giorgio* 1993, p. 242), che ha inoltre precisato come i due *Trionfi della castità*, assieme alla *Morte di Virginia* in collezione Saibene a Milano, costituiscano il nucleo più antico delle fronti di cofano dipinte dal maestro veronese.

FRANCESCO BENAGLIO
(Verona, 1432 circa-1492)

Francesco di Pietro *a Blado* – che in seguito erediterà dai suoi conterranei bergamaschi il cognome Benaglio – è documentato per la prima volta il 28 marzo 1461 assieme a Domenico Morone in un atto rogato presso il monastero veronese dei Santi Nazario e Celso (LUDWIG 1911, pp. 115-116). Sempre registrato a Verona a partire dal 1465 – anche se in contrade di volta in volta diverse (BRENZONI 1972, pp. 37-38) –, Benaglio sembra aver conosciuto assai bene la pittura squarconesca di metà Quattrocento, probabilmente in occasione di un suo soggiorno a Padova non altrimenti documentato.

L'*Arma Christi* (Sotheby's, New York, 27 gennaio 2011, lot. 136) attribuitagli da Miklós Boskovits (in *Italian Paintings* 2003, p. 98, fig. 1), la cosiddetta *Madonna "col ventaglio"* del Museo di Castelvecchio e il *San Girolamo* della National Gallery di Washington costituiscono prove inequivocabili della sua attenzione nei confronti della svolta rinascimentale elaborata a Padova sulle tracce di Filippo Lippi e Donatello, come messo bene in evidenza da Luciano Bellosi (1994, pp. 281-299). Mentre va forse a delineare la sua preistoria veronese la proposta avanzata da Andrea De Marchi di considerarlo autore della *Madonna col Bambino* nel Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.), inv. 1962.76.

Spetta sempre a Luciano Bellosi (1994, pp. 281-299) aver messo in luce come al tempo della consegna della pala per l'altare maggiore della chiesa di San Bernardino, nell'ottobre del 1462, fosse già avvenuta quella svolta "pierfrancescana" che caratterizzerà l'arte del Benaglio nella sua tarda attività. A testimonianza di questa fase restano soltanto cinque *Madonne col Bambino*, a lungo discusse come opere di Domenico Morone (per un approfondimento sulla questione critica si rimanda alla biografia di quest'ultimo, cat. 22-24). In ordine cronologico, forse scalate a partire dell'ottavo decennio del Quattrocento, il catalogo del Benaglio comprende la *Madonna col Bambino* del museo Jacquemart-André di Parigi (inv. MJAP-P 2242), dove trapela ancora qualche ricordo squarconesco, e i quattro numeri "pierfrancescani" del museo Correr di Venezia (inv. Cl. I. 235), dell'ex collezione Chalandon ora al Rochester Memorial Art Gallery (inv. 1964.21), dell'ex collezione Widener ora alla National Gallery of Art di Washington (1942.9.44) e della Galleria dell'Accademia Tadini di Lovere, Bergamo (inv. P. 28).

14. AMBASceria

1470-1480 circa

Londra, The Courtauld Institute of Art, inv. P. 1947. LF.280

Olio e oro di conchiglia su tavola assottigliata e parchettata, cm 53 x 45

Provenienza: Londra, Durlacher (1925); Richmond (Londra), collezione Lord Lee (1930)

Mostre: Birmingham, *The italian exhibition at Birmingham*, 1955, cat. 76

Bibliografia: BERENSON 1924-1925, ed. cit. 1927, p. 54, fig. 35 (Domenico Morone); BERENSON 1936, p. 324 (Domenico Morone); BREZZONI 1956, p. 42 (attr. Domenico Morone); *The Lee collection* 1958, p. 31, cat. 62 (Domenico Morone); LONGHI 1947^b, ed. cit. 1978, p. 81 (anonimo veronese); BERENSON 1968, p. 280 (Domenico Morone); TAMASSIA 1995, p. 27, fig. 26 (Michele da Verona)

La storia di questa tavola, probabilmente reseca su tutti e quattro i bordi, assottigliata e drasticamente parchettata in tempi recenti ruota tutta attorno al nome di Bernard Berenson, che la prendeva in esame nel suo contributo monografico su Domenico Morone del 1924-1925 (BERENSON 1924-1925, ed. cit. 1927, p. 54). Lo studio diretto dell'opera ha rivelato quanto avesse ragione il grande storico dell'arte americano nell'insistere sulla qualità del dipinto, ingiustamente declassato da Roberto Longhi ad opera di "anonimo veronese", nella sua pur opportuna spuntatura del catalogo berensoniano del pittore (1947^b, ed. cit. 1978, p. 81).

Si tratta di un episodio di *Ambasceria* che, assieme ad altri dello stesso tipo (catt. 55, 98), costituisce purtroppo il *rebus* iconografico più grande del catalogo delle pittura profana veronese. La scena è ambientata nell'antico foro romano, attuale piazza Erbe, come appare chiaro osservando sullo sfondo la torre dei Lamberti, il campanile di Santa Maria antica e la facciata veneziana dell'antico palazzo comunale. In particolare l'episodio si svolge entro una loggia a tre archi, sotto la quale siede un re con lo scettro affiancato da due consiglieri: alla sua destra il più anziano con la folta barba e un copricapo orientaleggiante; alla sua sinistra un giovane con la testa quasi completamente avvolta in un cappuccio. Contiguo alla loggia si trova un palazzo che con lo stemma crociato di Verona, fissato sopra il portale d'ingresso.

Lo stato di conservazione non ottimale, dovuto soprattutto alla vernice molto ingiallita e alle cadute di pittura nei volti dei cavalieri e dei fanti sulla destra, ha probabilmente giocato un ruolo decisivo nella scarsa considerazione che gli studiosi hanno dedicato a quest'opera, a mia conoscenza mai più presa in considerazione dopo il fugace accenno di Longhi.

Ma osservata con la lente d'ingrandimento, direi che assieme alla tela sfasciata e grandiosa con la cosiddetta *Amazzonomachia* di Princeton (cat. 25) del Domenico Morone carpacesco, questa tavola rappresenta il caso più ingiustamente trascurato negli studi sul Rinascimento veronese degli ultimi tempi.

Non esiste nessun altro dipinto altrettanto prezioso in quest'epoca "umbra-tile", che sia realizzato come questo con una tale sovrabbondante profusione di oro di conchiglia. E stupisce per di più che questo aspetto materico compaia in un'opera che doveva avere dimensioni sensibilmente superiori alle attuali. Ogni filo della barba e dei capelli dei personaggi principali, come pure gli elmi dei soldati e i calzari del soldato volto di spalle in primo piano, le nervature dei capitelli classici e il drappo posto sullo sfondo del trono su cui sono seduti i tre dignitari, risplendono di sottilissime venature che dovevano animare il dipinto con raffinatissimi giochi di luce, memori ancora delle preziosità tardogotiche.

La tradizionale attribuzione a Domenico Morone si giustifica non solo alla luce delle qualità pittoriche, ma forse per via dell'impostazione prospettica che presiede l'opera, che comunque non postula in alcun modo l'aggiornamento sulle novità carpaccesche degli anni Novanta, che connotano la cosiddetta *Amazzonomachia* di Princeton (cat. 25) e la *Cacciata dei Bonacolsi* di Palazzo Ducale (cat. 23). Sembra piuttosto di essere di fronte a un'opera di trapasso che può ben essere datata nel penultimo decennio del Quattrocento. Nessun aspetto di quest'opera è però confrontabile con le opere più antiche di Domenico Morone, tra cui la *Madonna col Bambino* di Berlino (inv. 1456), firmata e datata 1484. Condivido dunque il suggerimento di Andrea De Marchi di spostare l'*Ambasceria* nel catalogo di Francesco Benaglio.

La stesura pittorica elaborata e preziosa, ricca di dorature, ricorda in modo particolare la *Madonna col Bambino* del museo Jacquemart-André di Parigi per le aureole dorate e le raffinate decorazioni trapunte sul manto della Vergine, come pure la resa con effetti "bronzei" del frammento di vaso tagliato nella *Madonna col Bambino* del museo Correr di Venezia. Ma è soprattutto la soluzione assai sintetica, quasi a tratteggio incrociato, nella resa del marmo mischio che decora le specchiature della loggia aperta a confermare la proposta attributiva in favore di Benaglio. Queste sigle pittoriche si ritrovano infatti nell'arco della nicchia entro cui è posto il *San Girolamo* di Washington e nell'architrave dell'edicola della *Madonna del "ventaglio"* del Museo di Castelvecchio.

15.

I) TRIONFO DELLA FAMA

1465-1475 circa

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 39-1B2154

II) TRIONFO DEL TEMPO

1465-1475 circa

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 38-1B2153

Tempera su tavola di abete, cm 40 x 54 ciascuno

Provenienza: Verona, collezione Andrea e Bortolo Monga; al Museo dal 1911

Bibliografia: ZAMPERINI in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 136, cat. 89, con bibliografia precedente

La storia critica di queste due tavolette è assai povera, probabilmente a causa del loro stato di conservazione. La corretta lettura iconografica dei due episodi quali il *Trionfo della Fama* e il *Trionfo del Tempo* è stata proposta di recente da Alessandra Zamperini (2010, p. 136, cat. 89), mentre nessuna ipotesi è stata finora formulata sulla funzione dei due pannelli.

Lo studio dei retri dei due frammenti ha permesso di stabilire per la prima volta che ci troviamo di fronte ad elementi che componevano la fronte di un cofano nuziale. Nella zona superiore del *Trionfo della Fama* è visibile la caratteristica incisione a forma di “L”, realizzata allo scopo di inserire uno scompartimento, o riposto, dove conservare gli oggetti più piccoli. Questo particolare tecnico conferma inoltre, per altra via, la correttezza della sequenza iconografica. L’incisione è posta in alto a destra, e sapendo che la “L” è sempre “aperta” sul lato rivolto verso il fianco, si può trarre la logica conclusione che il *Trionfo della Fama* fosse collocato sul lato sinistro della fronte e che il *Trionfo del Tempo* costituisse di conseguenza lo sviluppo della storia sulla destra. Al centro era invece collocato lo stemma – purtroppo perduto – di una delle due famiglie che avevano commissionato il mobile in vista dell’unione matrimoniale, secondo la tipica scansione tripartita delle fronti di cofano veronesi.

La disposizione della pittura per campi separati di questa fronte mi pare sia inoltre confermata dalla striscia priva di pittura in modo uniforme sul lato destro – cioè sul lato interno – del *Trionfo della Fama*: nell’ipotesi in cui fossimo di fronte a una decorazione a campo unico questa interruzione non dovrebbe comparire. Il *pendant* perduto di questo mobile, che stando alla tradizionale successione iconografica dei *Trionfi* sarà stato il primo della coppia, aveva per certo una struttura identica, ed era decorato probabilmente con il *Trionfo dell’Amore e della Castità*, in modo analogo alla fronte di cofano Sanbonifacio di Liberale da Verona, conservata nel Museo di Castelvecchio (cat. 11.I).

L’impressione che le due tavole suscitano a uno studio ravvicinato è quella di trovarsi di fronte a opere trascurate dagli studi soltanto a causa del loro cattivo stato di conservazione. Forse una riflettografia consentirebbe di apprezzare a pieno il “pensiero” che le presiede, come conferma l’emergere del disegno nei punti in cui la pittura è maggiormente scorticata. Di certo è sufficiente guardare con attenzione l’eleganza dei movimenti scattanti dei due cavalli o il paesaggio

dolcemente collinare trapunto di alberi carichi di frutti coloratissimi nel *Trionfo della Fama* per rendersi conto delle qualità non comuni dell'autore.

Alessandra Zamperini mi pare abbia colto nel segno evocando il nome di Francesco Benaglio per circoscrivere l'ambito entro cui inserire le due tavolette (2010, p. 136, cat. 89), ma insistendo sulle loro qualità pittoriche, ben visibili nonostante i danni, azzarderei un'attribuzione in favore del maestro stesso. I confronti più stringenti mi pare possano essere istituiti con la *Madonna col Bambino* di Rochester sia per la resa del vasto paesaggio collinare, sia per l'improbabile invenzione dei due carri marmorei decorati con le tanto predilette specchiature in marmo mischio. I tipi dei vecchioni che seguono il carro del *Trionfo del Tempo* sono strettamente affini ai santi Pietro e Paolo del trittico di San Bernardino, mentre lo svolazzo della sella in stoffa posta sul cavallo bianco, posto dietro il carro del *Trionfo della Fama*, ha forse qualche cosa in comune con le vesti degli angeli dell'*Arma Christi* (Sotheby's, New York, 27 gennaio 2011, lot. 136).

Come appendice a queste due tavole annoto inoltre che, per quanto si possa leggere su una modesta fotografia in bianco e nero, potrebbe essere attribuita a Francesco Benaglio anche una tavoletta con *Coriolano incontra Veturia, Volumentia e i suoi due figli*, conservata al Musée Alexis Forel di Morges (inv. B.A. 103, 53 x 53 cm), con una dubitativa e assai interessante indicazione di provenienza dalla collezione Otto Lanz (1865-1935) di Amsterdam.

Il dipinto, pesantemente restaurato nella parte sinistra, è già stato accostato in modo convincente all'ambito veronese, e in particolare ai nomi di Francesco Benaglio e Domenico Morone (LURATI 2007, pp. 145-147, cat. 24). A conferma di questa proposta, deve essere messo l'accento sulla costruzione dello spazio per quinte architettoniche laterali, tipica dei pittori veronesi. Parlano a favore di un'attribuzione al Benaglio, o alla sua stretta cerchia, il paesaggio collinare e le imponenti figure femminili dalla fronte rasata e ornata con complicate acconciature di ascendenza tardogotica.

MAESTRO DI MARGHERITA CIPRIANI

(attivo 1469-1490 circa)

Il Maestro di Margherita Cipriani è una recente creazione di Edoardo Villata (2004, pp. 35-41, figg. 14-15). Il nome critico si deve al riconoscimento della veronese Margherita Cipriani quale committente di un'anconetta per la devozione privata, raffigurante nel pannello centrale *Il martirio dei santi francescani a Ceuta* (collezione privata, già Torino, antiquario Gallino 1989-1990, cm 78.5 x 47.5). L'opera era completata da due ante laterali con la raffigurazione dei maggiori santi francescani disposti su tre registri, e da una cimasa con una *Madonna col Bambino* intagliata, tutti elementi perduti e noti soltanto grazie alla documentazione fotografica.

Lo studioso, nel confermare la lettura dell'iscrizione “Ḡ[...]*ST* [...]*ONA* [...] *FATO FAR/* [...] *MARGARITA/ DI CIPRIANI*” e l'identificazione dello stemma Cipriani, già proposte da Luisa Clotilde Gentile, ricordava come Margherita Cipriani fosse citata nel capitolo del convento francescano di Santa Maria delle Vergini nel 1464, è come già nel 1470 non vi comparisse più. Di conseguenza proponeva una datazione dell'opera circoscritta a quegli anni, con una predilezione ragionevole per il secondo di questi termini. Nell'avvicinare giustamente la tavoletta ai nomi di Francesco Benaglio e Domenico Morone, Villata provava a raccogliere attorno al nome del Maestro di Margherita Cipriani un gruppo di dipinti certamente veronesi, ma a mio avviso disomogeneo, composto dalle seguenti opere: due tavolette Christie's, Londra, 8 luglio 2005, lot. 28 (cat. 41) e una *Natività*, Finarte, Milano, 12 giugno 1989, lot. 43 (cm 74.5 x 25), attribuite a Domenico Morone; un frammento di cofano nuziale con il *Corteo di Traiano*, presentata da Blumka Gallery -Julius Bohler, New York-München, 21 gennaio-6 febbraio 2004, lot. 1, assegnato a “Nord Italia, Verona o Ferrara, 1470 circa” (cat. 40.I), e la assai “moderna” tavola con l'*Adorazione dei Magi* del Museo Civico di Padova (inv. 425, cm 103 x 220) già discussa, mi pare correttamente, attorno ai nomi di Michele da Verona (MARINELLI 1986, pp. 34-35, fig. II.18, II.19) e di Francesco dai Libri (C. FURLAN in *Da Bellini a Tintoretto* 1991, pp. 86-87, cat. 21).

In seguito Villata (in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 409-410, cat. 143) tornava sulla sua proposta del 2004, precisando che le due tavolette Christie's, Londra, 8 luglio 2005, lot. 28 erano sospettate di essere false – una prudenza che pare

francamente eccessiva, nonostante la sicura presenza di ridipinture –, tentando di identificare il Maestro di Margherita Cipriani in uno dei tre figli di Antonio II Badile. A fianco di questa personalità, cresciuta nella bottega di Antonio II Badile, se ne profilava una seconda, più tarda, denominata Maestro di San Giacomo alla Pigna, autore del trittico eponimo con la *Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Giacomo* del Museo di Castelvechio (inv. 273-1B369), già nella chiesa veronese di San Giacomo alla Pigna, e il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* detto *Ancona della Ruota*, sempre nello stesso museo veronese, ma proveniente dalla chiesa di San Matteo Concozzine (inv. 285-1B696) – per i quali si rimanda da ultimo alle schede di C. Gemma Brenzoni (in *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 155-156, catt. 106-107) – e della parte pittorica dell'*Arma Christi* nella chiesa di San Lorenzo a Verona (su questo pittore si veda catt. 26-30).

Mi sembra invece che le coordinate stilistiche del Maestro di Margherita Cipriani non si leggano in modo affatto coerente a fianco della modesta personalità di Antonio II Badile, ma che trovino piuttosto una migliore collocazione se accostate ai maggiori pittori del secondo Quattrocento veronese, quali Francesco Benaglio e Domenico Morone. Non mi stupirei, infine, se della sua prima attività – ovvero entro gli anni Sessanta del Quattrocento – facessero parte le due tavole con i *santi Stefano e Lorenzo* del Museo Canonico di Verona, già attribuite a Francesco Benaglio (E.M. Guzzo, in *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500. Itinerari*, pp. 78-81, cat. 8.2). Di certo, al suo peculiare modo pittorico, fatto di rigorose architetture bidimensionali e figurette rigide dai volti paffuti, mi pare non sia possano collegare le opere più tarde e aneddotiche portate all'attenzione degli studi da Villata.

16. GIUSTIZIA DI TRAIANO

1470-1480

I) IL FIGLIO DI TRAIANO TRAVOLGE IL FIGLIO DELLA VEDOVA

Londra, The National Gallery, inv. 1135

Tavola dipinta di abete, cm 48.5 x 46; superficie dipinta, cm 34 x 31.5

Iscrizione: Sul retro: “Vittor Carpaccio Autore/ Signaroli [Cignaroli] Ass(i)curò essere l'Autore di questi due quadri / donati in Venezia al Co(nte) Teodoro Albani dalla Sig(nor) a Con(tess)a Catterina/ Locatelli Terzi / Vittor Carpaccio / Autore Veneto 1756 / Signaroli [Cignaroli] assicura l'Autore antico / dal Mille e Cinquecento”

II) LA VEDOVA INVOCA LA GIUSTIZIA DI TRAIANO

Londra, The National Gallery, inv. 1136

Tavola dipinta di abete, cm 48 x 47; superficie dipinta, cm 33.5 x 33

Iscrizione: Sul retro: “Vitor Carpaccio/ Signaroli assicurò/ esser l'Autore di questi/ due quadri donati/ in Venezia al Co(nte) Teodoro/ Albani Anno 1756/ dalla Signora Cont(es)

sa Caterina/ Locatelli Terzi”

Provenienza: Venezia collezione contessa Locatelli Terzi; Venezia collezione conte Teodoro Albani (*ante* 1756); Venezia, Paolo Fabris 1883

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 372, cat. 665-666, tav. CXLIV (Pittore veronese, 1470 circa); SCHUBRING 1931, tav. 217 (Domenico Morone); DAVIES 1961, pp. 552-553, cat. 1135, 1136 (Scuola veronese, fine del XV secolo); CETTO 1963-1964, ed. cit. 1966, p. 178, cat. T 1/39 (Domenico Morone); SETTIS 1995, p. 57 (attr. ambiente veronese)

Le due tavole presentano cadute di colore e ritocchi. Ciò nonostante il loro stato di conservazione è ancora ben valutabile. Lo studio dei retri ha consentito di accertare che le belle cornici a coppie di delfini affrontati, di ascendenza liberaliana, deturpate da una doratura avvenuta in tempi recenti, non sono state applicate sul pannello, ma ricavate nello spessore del legno. Penso si debba proprio alla preziosità dell'intaglio il fatto che anche le cornici si siano salvate. Identica fortuna non ha goduto, ad esempio, il *Trionfo della Fama* di Liberale nella Pinacoteca Egidio Martini a Ca' Rezzonico di Venezia (cat. 11.II).

Per quanto ci si trovi di fronte a tavole integre, possiamo affermare che i pannelli non svolgevano la funzione di laterali della fronte di cofano delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 69), secondo la proposta contenuta in alcuni cataloghi del museo e sostenuta da Anna Maria Cetto (1963-1964, ed. cit. 1966, p. 178, cat. T 1/39), ma già cassata da Martin Davies (1961, p. 553). Raramente, infatti, almeno a Verona, i laterali di questi mobili presentavano decorazioni tanto sontuose. La prova che si tratta invece di due episodi della fronte di un cofano nuziale la ricaviamo, ancora una volta, dalla presenza dell'incisione a forma di "L", posta sul retro in alto a destra del pannello inv. 1135.

Sapendo che questo dettaglio tecnico era realizzato sui pannelli frontale e tergale del mobile al fine di creare uno scompartimento o riposto dove conservare gli oggetti più piccoli, possiamo affermare con certezza che si tratta di una porzione della fronte di un cofano. Dal momento poi che, come abbiamo già visto, il lato della "L" è sempre "aperto" verso l'esterno, il pannello inv. 1135 sarà l'elemento di sinistra, mentre l'inv. 1136 quello di destra. Questa ipotesi appare assai probabile se confrontiamo le due tavolette con il cofano nuziale in collezione Canessa fino al 1924, dalla fronte tripartita con stemma centrale, secondo l'uso veronese, sulla quale, a incorniciare la pittura, compaiono coppie di delfini affrontati, questa volta in pastiglia dorata (cat. 18).

Sulla base del confronto con altri dipinti che presentano la medesima iconografia, possiamo affermare di trovarci di fronte al secondo cofano di una coppia con storie della *Giustizia di Traiano*, completato da un altro esemplare, ora per-

duto, sul quale erano raffigurati i primi due episodi, ovvero il *Corteo di Traiano* e il *Figlio di Traiano travolge il figlio della vedova*, come nelle seguenti opere: le due fronti già in collezione Cini (cat. 19); la tavola del Museo di Cleveland inv. 16.790 e il suo completamento New York, Sotheby's, 18 maggio 2006, lot. 156 (catt. 27.I-27.II); e infine i frammenti del *pendant* della fronte di Hearst Castle, San Simeon, California (catt. 40.I-40.II).

I retri non ci forniscono solo informazioni sulla funzione di queste due tavole, ma anche prove certe sulla loro provenienza veronese. In primo luogo l'essenza è di legno di abete, usata con grande frequenza nella costruzione dei mobili dipinti veronesi. Ma soprattutto, come già si era accorto Martin Davies (1961, p. 553), il "Signaroli" che nel 1756 assicurava si trattasse di opere di "Vittor Carpaccio" o perlomeno di "Autore antico dal Mille e Cinquecento", altri non è che il pittore Cignaroli, probabilmente Giambettino Cignaroli (Verona, 1706-1770), il più internazionale dei tre fratelli pittori, che postillando *Le vite* di Bartolomeo Dal Pozzo (BIADEGO 1890) aveva dato prova dei suoi interessi per la storia della pittura veronese. L'impaginazione dell'episodio della *Vedova invoca la giustizia di Traiano* soprattutto per l'impostazione del trono, e l'utilizzo del pavimento a scacchiera, ovviamente derivato dalla pala di Andrea Mantegna per l'altar maggiore della basilica di San Zeno, ricorda assai da vicino il *Martirio dei santi francescani a Ceuta* del Maestro di Margherita Cipriani. Il fare più sciolto nella resa degli effetti luministici, ben visibile sul manto dei cavalli, come pure nei bei volti rotondeggianti, fa però propendere per una datazione più tarda, al penultimo decennio del Quattrocento, precedente cioè le grandiose invenzioni prospettiche carpaccesche tradotte a Verona da Domenico Morone al principio degli anni Novanta.

17.

I) COFANO CON EPISODI DELLA VITA DI ARIONE (?)

1470-1480 circa

Ubicazione sconosciuta, già Firenze, Galleria Luigi Bellini, 1975

Provenienza: Venezia, antiquario Dino Barozzi (1915-1923)

Mostre: Firenze, Palazzo Internazionale delle Aste e delle Esposizioni, *Importante vendita di oggetti di antiquariato mobili - quadri - argenti - tappeti dal XV al XIX sec.*, 3-13 novembre 1973; Firenze, Palazzo Strozzi, *9ª Biennale. Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato*, 13 settembre-6 ottobre 1975.

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 431, cat. 958, tav. CCX (Verona, 1480 circa); *Catalogo del Palazzo* 1973, p. 99, lot. 529 (Arte vicentina, XV sec.); *9ª Biennale* 1975, p. 558 (Venezia, circa 1480)

II) IL VIAGGIO DI ARIONE DA TARANTO A CORINTO

1470-1480 circa

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 878-1B1135

Tempera su tavola di abete, cm 56 x 61

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 373, cat. 669, tav. CXLV fig. (Ambito di Domenico Morone); A. ZAMPERINI in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 136-137, cat. 90 (Pittore veronese della seconda metà del XV secolo), con bibliografia precedente

La tavola è stata correttamente identificata da Alessandra Zamperini (in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 136-137, cat. 90) come il frammento di una fronte di cofano nuziale. A conferma della funzione del mobile, ancora una volta l'incisione a forma di "L" in alto a destra, che costituiva la sede per uno scompartimento o riposto entro cui conservare gli oggetti più piccoli e preziosi. Al limitare della tavola si vede anche il foro che fungeva da perno per la ribalta che lo chiudeva sul lato superiore. "L'apertura" di quest'incisione verso la destra costituisce la prova che ci troviamo di fronte al frammento sinistro di una fronte di cofano, di cui sono andati perduti lo stemma centrale e il frammento destro.

Una conferma della struttura tripartita originaria del mobile la troviamo confrontando questa tavola con due fronti di cofano già in collezione Vittorio Cini di Venezia con la *Giustizia di Traiano*, che presentano una incorniciatura a pastiglia dorata, identica neanche fosse stata fatta con lo stampino. Spetta a Paul Schubring (1915-1923, p. 431, cat. 958, tav. CCX) il merito di aver individuato il *pendant* del mobile in cui era inserito il frammento del Museo di Castelvecchio in un cofano già proprietà di Luigi Bellini (1973-1975), segnalatomi indipendentemente da Lorenzo Sbaraglio e Matteo Mazzalupi.

Lo stato di conservazione del frammento di Castelvecchio non permette di esprimersi in alcun modo sulla pittura, completamente falsificata a seguito di un restauro (e per convincersene in modo definitivo basti osservare il ridicolo marinaio che armeggia con le vele sulla poppa). Il dettaglio della pittura pubblicato nel catalogo d'asta del 1975 potrebbe confermare la lettura iconografica proposta da Gianni Peretti per il frammento di Castelvecchio che raffigurerebbe – secondo il racconto delle *Storie* di Erodoto (I, 23-25) e dei *Fasti* di Ovidio (2, 83-118) – il *Viaggio di Arione da Taranto a Corinto* (comunicazione orale riportata da A. ZAMPERINI, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 136-137, cat. 90).

Da scartare appare l'ipotesi che si possa trattare di un episodio delle storie degli Argonauti, come suggerito da Giuseppe Trecca (1912, pp. 9, 97), o dell'*Approdo di Argo in Misia* (SCHUBRING 1915-1923, p. 373, cat. 669). Il personaggio riccamente abbigliato nel frammento già Bellini sembrerebbe corrispondere proprio al ricco musicista Arione, probabilmente colto nel momento in cui è in procinto

di fare ritorno a Corinto. Forse completava il dipinto di Castelvechio il *Ritorno di Arione al capo Tenaro in groppa a un delfino*, episodio raffigurato dal Maestro dell'Orfeo Lanckoronski nella tavola dell'Ashmolean Museum di Oxford (cat. 91) e dal giovane Lorenzo Costa nel dipinto già in collezione Chillingworth, ora nel Museo Civico Amedeo Lia di La Spezia (inv. 90; tavola, cm 56 x 41).

18. COFANO CON EPISODI DI STORIA ROMANA

1470-1480 circa

Ubicazione sconosciuta, già New York, collezione Canessa, fino al 1924

Tavola dipinta con decorazioni in pastiglia dorata, cm 76.2 x 68.5 x 243.8

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: *The Canessa collection* 1924, pp. n.n., lot. 176 (Scuola veronese, seconda metà del XV secolo)

Di questo cofano nuziale, passato all'asta in occasione della vendita della collezione Canessa del 1924, si sono perse le tracce. L'episodio raffigurato non è stato finora interpretato in alcun modo, ma il mobile appare di estremo interesse perché consente di formarsi un'idea su come dovevano essere montati in origine i frammenti con *Storie di Traiano* della National Gallery di Londra, inv. 1135-1136. Con queste due tavole il nostro mobile condivide l'incorniciatura a delfini affrontati, realizzata però non a intaglio ma in pastiglia dorata. Nonostante la vecchia foto del catalogo d'asta non consenta di avventurarsi in commenti stilistici, tornano ancora una volta le architetture semplificate, la pedana a scacchiera e le figure bloccate e dal volto rotondeggiante, caratteristiche dei modi del Maestro di Margherita Cipriani.

19. GIUSTIZIA DI TRAIANO "GUGLIENZI"

I) CORTEO CON L'IMPERATORE TRAIANO; IL FIGLIO DI TRAIANO TRAVOLGE IL FIGLIO DELLA VEDOVA

1470-1480 circa

II) LA VEDOVA INVOCA LA GIUSTIZIA DI TRAIANO; TRAIANO AFFIDA SUO FIGLIO ALLA VEDOVA

Ubicazione sconosciuta, già Venezia, collezione Vittorio Cini, fino al 1972

Tavola dipinta, cm 48 x 180 (?) ciascuna

Provenienza: Verona, famiglia Guglienzi (?); Verona, collezione Giuseppe Guarienti, ante 30 dicembre 1927; Torino, antiquario Pietro Accorsi, 1928; Milano, antiquario Carlo Foresti, 1928; Milano, antiquario Guido Carminati, 1928; Milano, collezione Vittorio Raffael (1936-1937); Firenze, collezione Contini Bonacossi, ante 29 aprile 1941

Bibliografia: VALCANOVER 1972, pp. 26-27, fig. 4 (attr. Michele da Verona); A.G. DE MARCHI 1990, pp. 64-67, fig. 57 (cerchia di Michele da Verona); ANGELELLI-G. DE MARCHI 1991, p. 225, cat. 456 (Michele da Verona); SETTIS 1995, p. 57, fig. 32-33 (cerchia di Michele da Verona)

Di queste due fronti di cofano, attualmente di ubicazione sconosciuta, si conserva un'ottima riproduzione presso la fototeca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze (lettera M, grandi formati), con un'attribuzione a Michele da Verona. Il nodo visibile sulla destra della serratura, come pure la venatura del legno ben leggibile sul bordo superiore, lasciano ipotizzare che il mobile fosse realizzato in legno di abete. Non semplice risulta invece l'operazione di chiarire le misure dei due pannelli: cm 48 x 180 sul retro della fotografia conservata nella fototeca Roberto Longhi, ma anche cm 40 x 220 e cm 40 x 160 nella perizia anonima conservata presso la Fondazione Federico Zeri di Bologna (P.I. 260/4). Provando a misurare i due pannelli dalla fotografia, il rapporto di circa 1/4, e la larghezza di questi mobili, che di frequente raggiunge i 180 cm, fanno pensare che le misure più verosimili siano cm 48 x 180.

La documentazione conservata presso la fototeca della Fondazione Federico Zeri (P.I. 260/4) è risultata particolarmente preziosa al fine di chiarire molti passaggi collezionistici delle due fronti. In primo luogo, grazie a una perizia anonima datata 30 dicembre 1927, confermata da una lettera del 3 maggio 1944 di Gino Sandri, si è potuto stabilire convincentemente che lo stemma sulla fronte cat. 19.I è quello veronese dei Guglienzi, cioè una delle due famiglie che avevano commissionato la coppia di cofani.

Nel 1927 i due pannelli si trovavano nella collezione di Giuseppe Guarienti (Verona 23 agosto 1891-26 luglio 1943; vedi MORANDO DI CUSTOZA 1980, p. 136), forse lo stesso proprietario della *Morte di Virginia* ora in collezione Saibene (cat. 6) e del *Cavallo di Troia* di Tatton Park (cat. 68). Questa provenienza appare particolarmente significativa in quanto i Guglienzi si imparentarono nel Settecento con questo ramo della famiglia Guarienti (VIVIANI 1975, p. 685, cat. 247).

La storia collezionistica novecentesca di questi dipinti può essere integrata grazie a una documentazione di vendita inviata al Ministero della Pubblica Istruzione databile tra 1928 e 1937 (Archivio Centrale dello Stato di Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, *Divisione II [1934-1940]*, busta 126, fascicolo 586: *Verona. Frontoni di cassa di proprietà del signor Guarienti. Vendita 1928-1937*), segnalatami da Silvia D'Ambrosio. Volendo sintetizzare gli ulteriori passaggi di proprietà – veri o presunti tali di queste opere – possiamo dire che la famiglia Guarienti, nel momento in cui fu chiaro che lo Stato non intendeva esercitare il diritto di prelazione, vendette le due fronti all'antiquario Pietro Accorsi di Torino già nel 1928. Si annota a margine che l'intenzione di acquistare i due dipinti per conto dello Stato era stata sostenuta dal Soprintendente delle Gallerie di Venezia Gino Fogolari, che si proponeva di

esporle nelle sale della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, accanto al soffitto a cassettoni proveniente dalla veronese casa De' Stefani, all'epoca attribuito a Gian Maria Falconetto (cat. 76).

Sempre nel 1928, il 19 dicembre, l'Accorsi rivende le opere a un altro antiquario milanese, Carlo Foresti. Ma il 28 ottobre 1929, è sempre l'Accorsi a venderle nuovamente all'antiquario milanese Guido Carminati. Questo passaggio di proprietà deve essere stato però estremamente fugace, se poi ritroviamo le due opere, proprietà di Vittorio Raffael, in deposito presso lo stesso Carminati. La proprietà di Vittorio Raffael veniva chiarita nel 1937, nel momento in cui si dovette fare luce sulla reale proprietà del patrimonio del Carminati, nel frattempo suicidatosi per dissesti finanziari. In quell'anno Vittorio Raffael offriva nuovamente allo Stato l'acquisto delle sue due opere d'arte.

La storia continua sempre grazie alla documentazione conservata presso la Fondazione Zeri di Bologna (P.I. 260/4). Troviamo traccia dell'acquisto dei due dipinti da parte di Contini – immagino Bonacossi – entro il 29 aprile del 1941. La descrizione dello stemma al centro del primo cofano (cat. 19.II) “campo bianco e rosso nella metà inferiore, bleù con mezzo leone rampante nella superiore”, e leone rampante per cimiero, porta a identificare l'arme con quella della famiglia Zonti (MORANDO DI CUSTOZA 1976, n. 2917). Da ultimo ritroviamo una delle due fronti esposta in palazzo Loredan a Venezia, quando era proprietà di Vittorio Cini (VALCANOVER 1972, p. 26-27 fig. 4).

Nella perizia del 30 dicembre 1927 si avanzava inoltre un'attenta analisi dello stato di conservazione dei due pannelli che merita di essere trascritta: “La decorazione a stucco è in vari punti rifatta e alquanto male; dell'antica doratura a bollo originaria dalla stessa invano se ne cercherebbero che una brutta e già annerita coloritura a porpora fu sovrapposta per il passato, togliendo ogni valore cromatico alla corniciatura degli interi dipinti. Così anche i fondi a lacca rossa di detta decorazione sono ridipinti rozzamente con una terra rossa opaca. Tutto l'insieme decorativo pertanto di questa ornamentazione ha perduto molto del suo effetto coloristico e della sua funzione di aureo contorno alle tempere. Le scenette dipinte su sfondi di paesaggio architettonico veronese, sono a tempera, e non pervennero tutte in uguale stato di conservazione. Anche in quella meglio conservata si notano varie graffiature e scrostamenti.

Nelle altre le spellature le mancanze di colore in zone talora vaste e male stuccate tolgono certo dell'effetto originario. L'uno poi dei quattro dipinti è ridotto oggi a frammento, essendo metà del colore caduto e il rimanente sollevato dalla tavola. Mentre l'insieme di tali pitture è senza dubbio piacente per la colo-

razione armoniosa dei grigi, che s'alternano alle note calde di rosso, di giallo e di verde, l'osservazione minuta e diligente indica dettagli scorretti, sproporzioni anatomiche, vesti a unica tinta, mancanti di partiture di pieghe, scorci male intesi, atteggiamenti duri delle figure e rigidi dei cavalli, contornati a segno di seppia, che appaiono piuttosto cavallucci di legno, e che mentre suggeriscono per loro autore un provetto maestro vero dipintore di cassoni, servono a togliere a giudizio dello scrivente la paternità ad uno dei più noti artisti del nostro rinascimento, ascrive lo scrivente i dipinti in oggetto a brava e abile scuola di Domenico Morone, benché non manchino richiami anche all'arte di Nicolò Giolfino”.

La recente storia stilistica di queste due fronti è stata scritta da Andrea G. De Marchi (1990, pp. 64-65), che le ha utilizzate per creare il nome critico del *Maestro delle Storie di Traiano*, autore delle fronti di cofano Cernuschi-Hearst (cat. 40), del frammento con il *Corteo di Traiano* (cat. 27.I) e del cofano già Bagatti Valsecchi con *Storie di Duilio e Bilia* (cat. 44): un gruppo di opere sicuramente veronesi, che però, a mio avviso, non sono state dipinte dallo stesso maestro. Mi sembra invece che le architetture bidimensionali, il pavimento “mantegnesco” a scacchiera e le figurette intecherite dai bei volti rotondeggianti ricordino da vicino l'anconetta di Margherita Cipriani del 1469 circa, e in particolare i due frammenti con la *Giustizia di Traiano* della National Gallery di Londra, inv. 1135-1136 con i quali le nostre fronti condividono una datazione entro il penultimo decennio del Quattrocento.

Si annota infine che l'episodio finale, in cui compare sullo sfondo un motivo a ruote, costituisce un ulteriore episodio della fortuna del motivo ad “anelli intrecciati” (AGOSTI 2006, tav. *Fogli d'album II. Gli anelli intrecciati; Ancora gli anelli intrecciati*, fig. 43-49).

PITTORE VERONESE DEL XV-XVI SECOLO

20. FRONTE DI COFANO CON STEMMA DELLA FAMIGLIA ORSINI

Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. n.n.

Tavola di abete dipinta e pastiglia dorata, cm 73.5 x 190.5

Iscrizioni: entro cartiglio "IN VIRTUTIBV[S]. PERSEVERA"

Provenienza: Roma, Attilio Simonetti, acquistato da Isabella Stewart Gardner tramite Joseph Lindon Smith, 1897

Bibliografia: *The Isabella Stewart Gardner* 1935, p. 175 (senza attribuzione); HUGHES 1997, p. 23 (senza attribuzione)

La visione dal retro permette di stabilire che il mobile era costruito in legno di abete, e che la parte inferiore, fissata con listelli, è stata aggiunta in un intervento di restauro. Si nota inoltre che in corrispondenza del ritratto maschile è stato inserito un pannello non pertinente alla struttura originale.

Lo stemma è già stato correttamente identificato in quello Orsini, una famiglia nota nella città scaligera per aver commissionato a Michele da Verona, per il convento di San Giorgio in Braida, la grande tela con la *Crocifissione* ora conservata nella Pinacoteca di Brera, firmata e datata 1501 (A. BACCHI, in *Pinacoteca di Brera* 1990, pp. 344-349). Nonostante la pittura sia quasi completamente compromessa, l'assegnazione all'ambito veronese è resa assai probabile dalla struttura tripartita della fronte. Abbastanza rara è comunque la presenza di ritratti, al posto delle consuete scene narrative, nei clipei laterali. Un esemplare di tipologia assai simile, già proprietà dell'antiquario Salvadori di Venezia, veniva pubblicato da Paul Schubring (1915-1923, p. 370, cat. 656, tav. CXLV) come opera veronese del 1470 circa.

21. COFANO CON STEMMA DELLA FAMIGLIA D'ARCO

Strasburgo, Musée des Beaux-Arts, cat. 33

Legno e stucco dorato, cm 62 x 200

Provenienza: Berlin, Kunstgewerbemuseum, 1891

Bibliografia: MOENCH 1993, pp. 74-75, cat. 33 (Italia del Nord circa 1450), con bibliografia precedente

Purtroppo non mi è stato possibile studiare il cofano dal vero, ma dall'osservazione della buona riproduzione fotografica pubblicata nel catalogo del museo del 1993 appare chiaro che la fronte dipinta è stata inserita in un mobile non pertinente e moderno. Difficile a questo punto esprimersi sulla pittura e persi-

no sull'iconografia, ma suggestiva appare l'ipotesi che ci si trovi di fronte alla rappresentazione di episodi della vita di *Alessandro Magno* (MOENCH 1993, p. 74, cat. 33). Il riferimento all'ambito veneto mi pare sia assai pertinente, e volendo precisare ulteriormente questa proposta sulla base della tipologia del mobile e delle figure irrigidite e bloccate che popolano i due clipei, si può avanzare l'ipotesi attributiva in favore di un anonimo maestro che guarda a Francesco Benaglio e Domenico Morone.

Lo stemma della famiglia D'Arco, posto al centro della fronte di cofano, non contraddice quest'ipotesi. Non esistono evidenze sul fatto che si tratti del ramo della famiglia goriziano (MOENCH 1993, p. 74, cat. 33), mentre sappiamo lo stesso stemma D'Arco era documentato anche a Verona "inquantato: 1° e 4° di rosso all'arco d'oro; 2° e 3° d'oro al semivolo di nero" (GIANFILIPPI PARENTI, fine XVIII secolo, ed. cit. 1907, I, c. 19; II, c. 206; MORANDO DI CUSTOZA 1976, n. 122).

22. EPISODI DEL MITO DI ATALANTA

I) ATALANTA CACCIA ASSIEME ALLE COMPAGNE

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 24-1B2156

II) NOZZE DI ATALANTA E IPPOMENE

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 25-1B2157

Tempera su tavola di abete, cm 37 x 38 ciascuna

Provenienza: Verona, collezione Andrea e Bortolo Monga; al museo dal 1911

Bibliografia: F. Rossi, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 362, cat. 264 (Pittore veronese inizio del XVI secolo), con bibliografia precedente

Le due tavolette costituiscono senz'altro i frammenti della fronte di un cofano nuziale, come già messo in evidenza da Francesca Rossi (in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 362, cat. 264.1, 264.2). Come al solito, la prova che questa fosse la loro destinazione originaria la ricaviamo dall'incisione a forma di "L" posta sul retro di una della due tavole. Il fatto che questa particolarità della carpenteria si trovi sul bordo superiore sinistro della tavola inv. 25-1B2157, e che – come sempre accade – il lato della "L" sia sempre "aperto" verso la parte esterna, ci conferma la collocazione della tavoletta nel settore destro della fronte.

Se poi diamo per presupposto che il pannello principale era tripartito, sul modello ad esempio del cofano di Strasburgo, e che dunque era previsto uno stemma in posizione centrale, possiamo concludere che la tavola inv. 24-1B2156 si trovava sulla sinistra. Il pessimo stato di conservazione non consente di avanzare grandi ipotesi attributive, e rende persino difficile avventurarsi in ipotesi di datazione. Quasi del tutto illeggibile risulta essere il primo pannello, mentre il secondo è stato integralmente rifatto a seguito di un restauro.

Ciò nonostante, sulla scorta del confronto con il cofano con *Storie di Atalanta* di Giovan Francesco Caroto (cat. 129), mi sembra si possa correggere la proposta iconografica in base alla quale sarebbero raffigurati due episodi del Nuovo Testamento come la *Visita di santa Elisabetta* e lo *Sposalizio della Vergine* (F. Rossi, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 362, cat. 264.1, 264.2), come mai accade in questo tipo di mobili per la destinazione privata. Nella prima scena s'intuisce la presenza di alcuni animali in primo piano, cacciati da Atalanta e le compagne; nel secondo, invece Atalanta, dopo aver perso la sfida con Ippomene o Melanione, è costretta a sposarsi con lui, come narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (X, 560-567).

DOMENICO MORONE
(Verona, 1442 circa-post 1517)

Domenico Morone, figlio di Agostino pelacane (conciatore di pelli), è sempre registrato come abitante nella contrada di San Vitale a Verona, ad eccezione dell'anagrafe del 1481 e dell'Estimo del 1482, che lo attestano nella contrada di San Quirico. Per quanto le anagrafi ci consentano di ricostruire solo approssimativamente la sua data di nascita, è assai probabile che Domenico sia nato nel 1442. Di certo gli approfonditi scavi archivistici di primo Novecento hanno portato alla luce il profilo biografico di un pittore regolarmente documentato nella sua città natale fino alla morte, da collocarsi tra la registrazione anagrafica del 1517 e quella del 1529, allorché risulta già defunto anche suo figlio, il pittore Francesco, nato circa nel 1471 (GEROLA 1909^b, pp. 104-113).

Non è chiaro in quale bottega si sia formato Domenico, e inoltre, nonostante il suo nome abbia goduto di una fortuna ininterrotta nella letteratura artistica veronese – dalla seconda edizione delle *Vite* di Vasari in poi – la ricostruzione del suo catalogo risulta tuttora una questione aperta. Molte sono comunque le prove del suo indubbio prestigio cittadino, come la decorazione perduta della facciata della *Domus Pietatis* di Verona, con “molte fregiature et istorie antiche con figure et abiti de' tempi adietro molto bene accomodati” (VASARI 1568, ed. cit. 1976, IV, p. 584), o l'incarico di periziare le statue sul fastigio della Loggia del Consiglio, assegnatogli assieme all'intagliatore Antonio Giolfino e al collega Liberale da Verona nel 1492 (GEROLA 1909^a, pp. 33-34).

La pala per la Basilica di San Zeno Maggiore di Andrea Mantegna, arrivata a Verona nell'estate del 1459, deve aver esercitato un notevole fascino sul giovane pittore, che comunque è probabile abbia avuto conoscenza diretta dello squarcionismo padovano assieme al suo più anziano collega Francesco Benaglio, con il quale presenza a un atto rogato nel monastero benedettino di San Nazaro e Celso a Verona nel marzo del 1461 (LUDWIG 1911, pp. 115-116). A questa fase stilistica è di certo da assegnare la sua prima opera documentata, la *Madonna col Bambino* degli Staatliche Museen di Berlino, firmata e datata 1484 (inv. 1456). A esemplificare bene quanto lo squarcionismo contraddistingua l'attività giovanile di Benaglio e Morone, è il dibattito avviato da Bernard Berenson (1924-1925, ed. cit. 1947, pp. 113-117) attorno a un gruppo di *Madonne col Bambino* (Lovere,

Galleria dell'Accademia Tadini, inv. P. 28; Parigi, Musée Jacquemart André, inv. MJAP-P 2242; Rochester, Memorial Art Gallery, inv. 64.21; Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 881-1B350; Washington, National Gallery, inv. 640), riunite dallo studioso sotto il nome di Domenico Morone.

Berenson, per altro, in quell'occasione non ricordava l'anconetta del Museo Correr, inv. I 235 che precedentemente gli aveva attribuito (1907, pp. 266-267), e che Roberto Longhi spostava nel catalogo di Francesco Benaglio assieme alle *Madonne* di Rochester e Washington (1947^a, ed. cit. 1978, pp. 70-73). Il vero profilo stilistico di Benaglio era stato nel frattempo recuperato da Evelyn Sandberg-Vavalà (1931, pp. 48-65), che gli aveva restituito le cinque *Madonne col Bambino* in questione. Ma la perdita più cospicua del catalogo berensoniano di Domenico Morone è rappresentata però dalla serie di tavolette provenienti da due pale agiografiche dedicate ai santi Tommaso d'Aquino e Vincenzo Ferrer, da tempo concordemente attribuite ad Angelo e Bartolomeo Degli Erri (BENATI 1988, pp. 93-109; 135-162).

La conoscenza della fase matura del pittore veronese si basa soltanto su due opere certe. La grandiosa *Cacciata dei Bonacolsi* del Palazzo Ducale di Mantova, firmata e datata 1494, in cui Domenico squaderna una grandiosità prospettica improntata agli esempi carpacceschi, e ben lontana dallo squarcionismo della *Madonna col Bambino* berlinese di dieci anni prima; e i due affreschi staccati dalla chiesa di San Nicola da Tolentino al Paladon di San Floriano di Valpolicella, firmati e datati 1502. Coerenti con questo momento stilistico risultano poi le due tavolette di cofano nuziale con *Tornei* della National Gallery di Londra e il grande telero con la cosiddetta *Battaglia delle Amazzoni* del museo di Princeton, attribuitegli sempre da Berenson (1907, p. 266; 1936, pp. 46-47, 56). La decorazione della cappella di San Biagio nella chiesa veronese dei Santi Nazaro e Celso, affrescata tra 1497 e 1499, sembra invece essere stata realizzata sostanzialmente dal figlio Francesco, in collaborazione con il pittore e architetto veronese Gian Maria Falconetto (BELLOSI 1994, p. 291).

Molte nuove acquisizioni al catalogo di Domenico Morone risalgono però soltanto agli ultimi decenni. A partire dalla mostra *Miniatura veronese del Rinascimento* del 1986, Hans-Joachim Eberhardt e altri studiosi sono riusciti a raccogliere un *corpus* di 23 miniature attorno al suo nome (EBERHARDT 2004, pp. 808-810; FREULER 2004, p. 406; EBERHARDT 2007, pp. 267-278). Luciano Bellosi ha invece brillantemente ricostruito la sua attività negli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento, assegnandoli l'affresco con *San Giacomo tra i santi Girolamo e Lorenzo (?)*, le quattro tavole dei santi *Bartolomeo, Rocco, Francesco e Bernardino* al Museo di Castelvecchio (inv. 1267-1B564, 180-1B344, 181-1B345, 182-1B399,

183-1B400) e la *Trinità* già in collezione Cini a Venezia, a cui si è aggiunto di recente un affresco staccato dal Palazzo del Capitano veneto con la *Madonna col Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco* (G. PERETTI, in *Il Museo di Castelvecchio* 2010, p. 258-259, cat. 200).

Lo studioso, inoltre, mettendo l'accento sulla disomogeneità stilistica di alcune opere, eleggeva la decorazione della Libreria Sagramoso, datata 1503, a *name-piece* dell'attività tarda di un secondo pittore, di cui è tuttora sconosciuta l'identità (BELLOSI 1994, pp. 281-291), autore delle miniature già citate e delle seguenti opere: *Madonna col Bambino e Cristo passo con gli strumenti della Passione*, Assisi, collezione Mason Perkins, cat. 52; *San Giovanni evangelista*, Bergamo, Accademia Carrara inv. 552; *Madonna col Bambino e Ecce Homo*, Columbia, University of Missouri, inv. 6175 (già Milano, collezione Nosedà); già New York, collezione Hearst, *Madonna con sei santi e angeli* (datata 1509), di cui tre frammenti sono di recente passati da Christie's, New York, 9 giugno 2010, lot. 5-7; *Madonna col Bambino e le sante Chiara e Caterina d'Alessandria*, Stoccarda, Staatsgalerie, inv. 219; *Madonna col Bambino e san Francesco*, Venezia, Ca' d'Oro, inv. n.n.; *Madonna col Bambino a mezza figura*, Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 1291-1B143; *Cristo passo tra i santi Bernardino, Francesco, Antonio di Padova e Chiara*, Verona Museo di Castelvecchio, inv. 1368-1B262; *Madonna col Bambino*, Verona, collezione Banca Popolare di Verona, inv. BPVN 274; *Due beati francescani*, Vicenza, Museo Civico, n. A41; *Storie della vita di San Biagio*, Vicenza, Museo Civico, inv. A162; *Madonna col Bambino*, Vienna, Akademien der bildenden Künste, inv. A5 e una tavola trasportata su tela con i *santi Bernardino, Ludovico e Cristoforo* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano, attribuitagli da Andrea De Marchi (in *Pinacoteca Ambrosiana*, pp. 185-187, cat. 61).

Il Maestro della Libreria Sagramoso è autore anche di tre disegni del Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.): un *Apostolo (?) inginocchiato*, un *san Cristoforo*, una *Madonna seduta col Bambino* e un profilo maschile, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 17612, attribuito di recente da Hans-Joachim Eberhardt a Domenico Morone (comunicazione orale riportata da C. BEGHINI in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 327-328, cat. 87).

Per quanto gli stretti rapporti di Domenico Morone con il convento francescano di San Bernardino possano far sembrare quest'ipotesi troppo complicata, essa appare ancora la più convincente, data l'assoluta inconciliabilità sul piano stilistico delle aperture prospettiche che connotano la *Cacciata dei Bonacolsi* con il fare fumettistico dell'opera più antica del Maestro della Libreria Sagramoso, la predella con *Storie di San Biagio* nel Museo Civico di Vicenza.

23. DUE EPISODI DEL RATTO DELLE SABINE

1490 circa

I) TORNEO DEI SOLDATI ROMANI ALLA PRESENZA DELLE SABINE

Londra, The National Gallery, inv. 1211

Tempera e oro su tavola di abete, cm 45.5 x 49

Iscrizioni: entro stendardo "SPQ[R]"

II) RATTO DELLE SABINE

Londra, The National Gallery, inv. 1212

Tempera e oro su tavola di abete, cm 45.5 x 49

Provenienza: Verona, Pietro Monga, ante 7 febbraio 1885; Venezia, collezione Guggenheim, ante 7 febbraio 1885; Venezia, J.P. Richter, 7 febbraio 1885; Walker Found, 1886; al museo dal 1886

Bibliografia: BERENSON 1924-1925, ed. cit. 1927, *passim* (Domenico Morone); WITTKOWER 1924-1925, ed. cit. 1992, pp. 358, 363, cat. 6 (Domenico Morone); LONGHI 1947^b, ed. cit. 1978 (Carpaccio); PALLUCCHINI 1951, p. 195 (Carpaccio); PIGNATTI 1955, pp. 28-32, figg. 15-16 (Carpaccio [?]); FIOCCO 1958 (Ercole de' Roberti); *Italienische Malerei* 1960, pp. 371-378, 389, 393 (Domenico Morone); DAVIES 1961, pp. 381-382, cat. 1211-1212 (Domenico Morone); EBERHARDT 1974^a, p. 99 (Domenico Morone); EBERHARDT 1986, pp. 112, 114-115, fig. IV.15, IV.16 (Domenico Morone); BELLOSI 1994, pp. 281-284 (Domenico Morone); HENRY 1994, pp. 21-22 (Domenico Morone); DAL POZZOLO 1998, pp. 161; 158-159, figg. 134-135 (attr. Domenico Morone); MARINI 2006, p. 12, figg. 13-14 (Domenico Morone); VINCO 2008-2009, pp. 38-39 (Domenico Morone)

Le pagine più belle a commento di questi dipinti sono state scritte da Jean Paul Richter nel suo carteggio con Giovanni Morelli, quando, colmo di entusiasmo per l'acquisto delle due tavolette, così le descriveva al grande conoscitore, il 7 febbraio 1885: "Von Übermalung keine Rede, stellenweise böß verrieben. Man denkt unwillkürlich der müsse mit Blindheit geschlagen sein, der hier nicht mit den Meister ersten Ranges heruserkennt. Falconetto und Michele da Verona sind das zu leisten nie imstande gewesen, das bin ich fest überzeugt. Den echten Domenico Morone in Mantua bei Fochessati habe ich klar in Erinnerung, doch vermisse ich hier, wegen des schlechten Zustandes die brilliansten Farbe, welche in meinen Bildern so mächtig wirken. Von der geistreichen Komposition und den bezaubernden Köpfen will ich gar nicht sprechen. Das muss man sehen! Von den Squarcionesken Zügen, die in dem fraglichen Berliner Domenico Morone nach Habich zu sehen sein sollen, natürlich kein Spür (*Italienische Malerei* 1960, p. 372).

Gli entusiasmi si attenuano solo di poco a causa dei "grossen Schäden, welche die Bilder erlitten haben" nella lettera del 10 febbraio, giorno in cui Richter, a malincuore, si separa dalle sue due tavolette e le spedisce a Milano da Luigi

Cavenaghi (1844-1918) per farle restaurare. Il peana encomiastico continua infatti con le seguenti parole: “Der Meister dieser Bilder, Domenico Morone oder wie immer man ihn nennen will, ist doch ein eminenter Komponist. Nächst Leonardo gibt es wohl kaum einen Maler, der so edel gestaltete, so schön bewegte Pferde im 15. Jahrhundert gemalt hat. Dann wieder diese malerische Sinn!” (*Italienische Malerei* 1960, p. 373). Di fronte a tutta questa insistenza, Morelli, il 13 febbraio 1885, dopo aver preso visione dei due dipinti assieme a Luigi Cavenaghi e al suo maestro, Giuseppe Bertini (1825-1898), non poteva che rispondere: “dass die zwei Bildchen in jeder Hinsicht wahre Juwelen sind un dass, was Feinheit der Ausführung un Grazie der Darstellung betrifft, kaum etwas Vorzüglicheres uns allen dreien je vorgekommen sei”, concludendo quindi, che: “wir dürfen somit mutmassen, der Autor derselben sei der Lehrer des Michele gewesen, d.h. Domenico Morone” (*Italienische Malerei* 1960, pp. 377-378).

Volendo proseguire con l'antologia giustamente encomiastica delle due tavolette, si devono ricordare in primo luogo le parole di Roberto Longhi, che le descriveva come “una sfera di vita lucida e chiara”, “dalla metrica scandita dei movimenti, sulla rete incantata delle ombre; fra le più belle dell'arte italiana”, attribuendo questa “specola di vita beata” al Carpaccio stesso (1947^b, ed. cit. 1978, pp. 81-82). Anche Luciano Bellosi, era rimasto colpito dalle due opere “davvero straordinarie” per “le figurine, esili come cavallette, ma nitidamente collocate nello spazio digradante e rese preziose come gemme dai colori bellissimi, schiariti dalla luce, da far quasi sempre a Piero della Francesca”, che però erano trattenu- te “dal diventare dei puri cristalli colorati una certa opacità come calcarea, che le rende concrete e quasi tattili” (BELLOSI 1994, pp. 281-284).

Ma le acute osservazioni di Richter non si limitavano all'attribuzione. Nella lettera del 10 febbraio 1885 aveva formulato la giusta ipotesi che le due tavolette fossero “Cassonestücken”, commissionati in occasione delle nozze di Francesco Gonzaga con Isabella d'Este nel 1490 (*Italienische Malerei* 1960, pp. 374-375). Mentre Terisio Pignatti (1955, p. 32), seguendo questa traccia, riteneva che il mobile fosse stato realizzato in occasione per un altro matrimonio illustre, quello tra Alfonso d'Este e Anna Sforza, celebrato nel 1487.

Ora sulla base dello studio dei retri si può per la prima volta confermare la funzione dei due pannelli, quali elementi della fronte di un cofano nuziale. Durante un restauro – forse quello del 1885 di Cavenaghi – sono stati applicati due robusti montanti e tre farfalle su ciascuna tavola, al fine di rendere più solida la struttura. Non ho potuto studiare dal vero questi dettagli tecnici, ma do per scontato che a queste operazioni si sia accompagnato l'assottigliamento del

supporto. Per questo motivo non è visibile in modo chiaro l'incisione a forma di "L", posta in alto a destra del pannello inv. 1211, che serviva per inserire un piccolo scompartimento o riposto nel quale conservare gli oggetti più piccoli. Dato che la questa incisione era sempre aperta verso il fianco del cofano, possiamo dedurre in primo luogo che questo pannello era il primo sulla sinistra e che il 1212 si trovava sulla destra, separato dallo stemma centrale come accadeva di prassi sulle fronti veronesi. Le notevoli dimensioni dei due dipinti lasciano presupporre che non fossero qui presenti, come in molti altri casi, decorazioni a pastiglia, ma che tutto fosse realizzato con la pittura.

L'attribuzione a Domenico Morone, mai più messa in discussione, si avvale anche di un'antica provenienza dei dipinti dalla collezione veronese di Pietro Monga, come hanno giustamente proposto Hans-Joachim Eberhardt (1986, p. 146, nota 11) e Enrico Maria Guzzo (1995-1996, pp. 443-444, 446 nota 250).

La novità più significativa a proposito di questi dipinti concerne l'iconografia. Non si tratterebbe infatti di generiche scene di torneo, come tradizionalmente scritto, ma di episodi del *Ratto delle Sabine*, in qualche modo appropriati per un'occasione nuziale (HENRY 1994, pp. 21-22). Devo così fare ammenda e ammettere che, concordando con Luciano Bellosi (1994, p. 300, nota 15), erroneamente non avevo dato molto credito a questa interpretazione, forse suggestionato dalla visione "irenica" che questa pittura promana (VINCO 2008-2009, p. 49, nota 16).

In realtà, osservando le due opere con la lente d'ingrandimento digitale messa a disposizione dal sito del museo inglese, si deve riconoscere che tutto torna molto bene con la vicenda del *Ratto delle Sabine*: nel primo episodio è raffigurato il torneo organizzato dai romani, per attirare le Sabine nella trappola, come conferma lo stendardo SPQR del trombettiere; nel secondo, l'assalto alle donne al segnale convenuto, con Romolo che si presenta al suo popolo con la futura moglie Ersilia (HENRY 1994, pp. 21-22).

24. CACCIATA DEI BONACOLSI

1494

Mantova, Museo del Palazzo Ducale, inv. Sta. N. 235; cat. 58

Tempera grassa su tela, cm 174 x 329; con la cornice cm 210,1 x 351 x 11,5

Iscrizioni: "PASSARINO BONA/CVRSIO VICTO/ TIRAMNORVMQUE/ OMNIVM PERFIDIA/ SVPERATA LOISIVS/ GONZIACVS TOTO/ EIVS POPVULO/ ACLA/ MANTE ANNVENTEQUE/ ANTE SVOS OMNES/ PRIMVS MANTVA/ NVM IMPERIVM/ ADIPISCVTVR; al di sotto: DOMINICVS MORONVS VERONENSI[S] PINXIT MCCCCLXXXIII

Provenienza: Gonzaga, palazzo marchionale (?); Mantova, palazzo di San Sebastiano, fino al 1599 ca. (?); Mantova, palazzo Ducale, 1599 ca.-1707 (?); Mantova, famiglia Andreasi (?); Mantova, famiglia Bevilacqua, fino al 1790 ca.; Ostiglia, Giuseppe Bonazzi, 1790 ca.-1818;

Mantova, Francesco Gobio, 1818-*ante* 1835; Mantova, famiglia Fochessati (*ante* 1835-1888); Milano, Benigno Crespi (1888-1913); al museo dal 1913

Mostre: Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, *Mostra iconografica gonzaghesca*, 16 maggio-19 settembre 1937; Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, *Andrea Mantegna*, 1961

Bibliografia: WITTKOWER 1924-1925, ed. cit. 1992, pp. 348-352, 363, cat. 6 (Domenico Morone); AGOSTI 2006, pp. 213, 251-252, nota 81; L'OCCASO 2011, pp. 119-122, cat. 70, con bibliografia precedente

Per quanto riguarda i passaggi collezionisti, le informazioni materiali e la fortuna critica di questo dipinto ci si limita a rimandare all'ottima ed esaustiva scheda di Stefano L'Occaso, di recente pubblicata nel catalogo del museo di palazzo Ducale di Mantova (L'OCCASO 2011). Per gli interessi specifici di questa catalogazione, ci si limita a registrare come non risulti ancora chiara la destinazione originaria dell'opera che, nel Settecento, quando era proprietà di Silvio Gonzaga, era completata da "altri due quadri di simile grandezza d'altre storie parimente logori, fatti da un veronese con le maniere del Mantegna" (L'OCCASO 2011, pp. 119-122, cat. 70).

L'episodio raffigura, come è noto, la presa di Mantova da parte dei Gonzaga e la conseguente cacciata dei Bonacolsi nel 1328. Il dipinto, proprio per questo motivo, ha goduto un'enorme fortuna critica, anche se non ha mai entusiasmato gli studiosi a causa delle pesanti ridipinture, notate anche da Jean Paul Richter in una lettera a Giovanni Morelli del 7 febbraio 1885 "Den echten Domenico Morone in Mantua bei Fochessati habe ich klar in Erinnerung, doch vermisse ich hier, wegen des schlechten Zustandes die brillanten Farbe, welche in meinen Bildern so mächtig wirken" (*Italienische Malerei* 1960, p. 372). Una voce al di fuori da questo coro è rappresentata da Rudolph Wittkower, che dedicava grande attenzione alla gande tela, della quale Carlo Ludovico Ragghianti aveva invece addirittura messo in dubbio l'autenticità della firma (L'OCCASO 2011, pp. 119-122, cat. 70).

Un giudizio estremamente severo sull'opera l'aveva espresso Roberto Longhi (1947^b, ed. cit. 1978, p. 81) che sottolineava come: "Il Morone cambia due volte il punto di vista e i piani s'incavalcano. L'avvenimento non è dipanato in lucidità come nel Carpaccio; il telaio dei gesti è dappertutto sconnesso. A questo punto si avverte che le qualità, o i residui di esse, sono altrove; il meglio è nella grana dei muri, già consunti, del palazzo mantovano e nella collina stemprata dalla nebbia. Ma il quadro, proprio per colpa della sua nuova pretesa strutturale, resta un insuccesso".

Spetta infine a Luciano Bellosi (1994, p. 284) aver riportato la questione entro i giusti binari di una “spettacolare ricostruzione di un ambiente cittadino che è soprattutto la grande piazza di Mantova davanti al Castello e al Duomo, di cui testimonia quanto fosse bella la facciata tardogotica progettata dai fratelli Dalle Masegne, si può spiegare solo come un parallelo delle magnifiche vedute cittadine dei ‘teleri’ veneziani di fine Quattrocento”.

25. AMAZZONOMACHIA (?)

1490-1494 circa

Princeton, University Art Museum, inv. 35-42

Olio su tela, cm 135 x 213

Provenienza: Venezia, antiquario Vincenzo Favenza 1889; Fiesole (Firenze), villa La Doccia, collezione Henry White Cannon senior; donata al museo da Henry White Cannon junior in memoria del padre.

Bibliografia: BERENSON 1907, p. 277 (Domenico Morone); RICHTER 1907, pp. 92-97, cat. 23 (Parentino); RICHTER 1936, pp. 46-47, cat. 42, fig. 42; p. 52 (Parentino); BERENSON 1968, p. 280 (Domenico Morone); FREDERICKSEN-ZERI 1972, p. 624 (Jacopo da Valenza [?]); EBERHARDT 1974^a, p. 99 (Domenico Morone); VINCO 2008-2009, p. 49, nota 15 (Domenico Morone)

L'opera venne acquistata con l'attribuzione a Francesco Bonsignori a Venezia dall'antiquario Vincenzo Favenza da Henry White Cannon senior, probabilmente consigliato dal più grande esperto di pittura veronese dell'epoca, Jean Paul Richter. Le vicende critiche di questa tela sono tutte giocate tra lui e Bernard Berenson, le loro ripresentate proposte in favore di Domenico Morone e Bernardo Parentino, e il sostanziale silenzio calato sull'opera dopo i loro studi.

Quest'oblio penso sia in parte da addebitare alla collocazione del dipinto nei depositi del museo di Princeton e in parte a un dissennato restauro (forse proprio quello di Mr. Bye dell'ottobre del 1950, documentato nella scheda inventariale del museo, che conosco grazie alla gentilezza di Betsy Rosasco). Credo che a un certo punto si sia deciso di intervenire con l'idea di togliere le ridipinture romantiche di cui vedo traccia nel cielo contrastato dietro al veliero in mare aperto, e che la cosa si poi irrimediabilmente sfuggita di mano, lasciando aperto il problema di colmare le molte e disastrose lacune.

Ciò nonostante siamo di fronte al dipinto più emozionante mai realizzato da Domenico Morone, di qualità addirittura superiore alle due tavolette della National Gallery di Londra, inv. 1212-1212. Nel paesaggio vasto a perdita d'occhio si percepisce il grande stupore del pittore di fronte alle novità prospettiche inventate dal Carpaccio, ma al contempo pure la freschezza con cui il maestro

veronese seppe trasporre tutto questo su un nuovo piano, per così dire “emotivo” al limite del febbrile, che ha consentito in questa occasione di dialogare alla pari con il grande pittore veneziano.

Non solo sarebbe impossibile sospettare che ci si trovi di fronte allo stesso autore della *Madonna col Bambino* della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 1456), per dirla con le parole efficaci, ma forse un po’ sovratono di Martin Davies (1961, p. 381) “the difference in style and quality between these three pictures [*Madonna col Bambino* della Gemäldegalerie di Berlino, *Ratto delle Sabine* della National Gallery di Londra e *Cacciata dei Bonacolsi* di Palazzo Ducale a Mantova] and all others assigned to Domenico Morone is somewhat mysterious”. Nonostante le ridipinture, sembra proprio che qui ci sia qualcosa di diverso persino dalla *Cacciata dei Bonacolsi*, certo più monumentale ma priva dei dettagli pittorici, pungenti e raffinati, che connotano la tela di Princeton e le tavole della National Gallery, che condividono una datazione precoce tra 1490 e 1494.

Difficile esprimersi infine con sicurezza sull’interpretazione del soggetto raffigurato, che secondo Richter (1936, pp. 46-47, cat. 42, fig. 42; p. 52) descriverebbe l’*Amazzonomachia*, secondo il racconto della *Teseide* di Giovanni Boccaccio, penso per la presenza in primo piano, sulla sinistra, di qualche soldato in vesti femminili. Non molto possiamo dire poi sulla funzione di questo dipinto. La definizione di “cassone panel” avanzata da Berenson (1968, p. 280) è soltanto un riferimento di comodo per catalogare questo genere di pittura.

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO

(attivo 1470-1490 circa)

Il nome del Maestro dell'*Arma Christi* di San Lorenzo è stato coniato di recente da Andrea De Marchi (in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 157) per identificare la personalità artistica di maggiore spicco nella bottega di Domenico Morone, operante a mio avviso tra il 1470 e il 1490.

Questa denominazione trae origine dalla parte dipinta di un'*Arma Christi*, con al centro un *Cristo passo* intagliato (cm 185 x 138), conservata nella chiesa veronese di San Lorenzo (E. VILLATA, in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 409-410, cat. 143), che lo studioso collegava giustamente al *Corteo con l'imperatore Triano* del Cleveland Museum of Art, inv. 16.790). Nella vasta cerchia dei pittori influenzati da Domenico Morone, il Maestro dell'*Arma Christi* di San Lorenzo si distingue per le sue spiccate qualità pittoriche nella resa rigorosa delle impaginazioni prospettiche (la città sullo sfondo della tavola di Cleveland, l'arco bramantesco del *Giudizio di Traiano* in collezione Berenson e i dettagli dei profili e dei capelli luminosi, realizzati in punta di pennello che compaiono nell'opera eponima).

Come già notato da De Marchi, poco pertinente sembra il riferimento al pittore dell'*Arma Christi* di San Lorenzo dello *Sposalizio di santa Caterina* del Museo di Castelvecchio inv. 285-1B696, proposto da Edoardo Villata (in *Mantegna e le Arti* 2006, p. 409), un'opera della bottega di Antonio II Badile (C. GEMMA BRENZONI, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 156, cat. 107, con bibliografia precedente). Allo stesso modo non convince il collegamento, avanzato sempre da Villata, dell'*Arma Christi* di San Lorenzo con il trittico già in San Giacomo alla Pigna, ora al Museo di Castelvecchio inv. 273-1B369, un dipinto giustamente considerato anch'esso uscito dalla bottega di Antonio II Badile (C. GEMMA BRENZONI, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 155-156, cat. 106, con bibliografia precedente).

Queste attribuzioni non sono condivisibili perché tendono a sminuire, per così dire, il valore di questo pittore, riducendolo al ruolo di collaboratore del modesto Antonio II Badile e non, invece, del geniale Domenico Morone. Un giudizio diminutivo, questo, che Villata riserva anche al benagliesco Maestro di Margherita Cipriani, provando a identificarlo in uno dei tre figli pittori di Antonio II Badile (catt. 16-19).

Al nome critico del Maestro dell'Arma Christi di San Lorenzo credo si colleghino pure due raffinate tavolette con *Il martirio dei Santi Lorenzo e Stefano*, senz'altro parti di una predella (Christie's, London, 8 dicembre 2010, lot. 200), che assieme al dipinto con *Eteocle e Polinice* costituiscono la fase più arcaica dell'attività di questo pittore, databile al decennio 1470-1480.

26. GIUSTIZIA DI TRAIANO: TRAIANO GIUDICA SUO FIGLIO (?)

1480-1490 circa

Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, collezione Bernard Berenson

Olio e oro su tavola, diametro cm 32.5 x 2.2; superficie dipinta diametro cm 31.9

Iscrizioni: entro stendardo "SPQR"

Provenienza: sconosciuta; nella raccolta Berenson dal 1912

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 430, tav. CCVIII, cat. 955 (Domenico Morone); BERENSON 1924-1925, ed. cit. 1927, p. 54; WITTKOWER 1924-1925, p. 366, cat. 15 (opera d'incerta attribuzione a Domenico Morone); BERENSON 1932, ed. cit. 1936, p. 323 (Domenico Morone); BREZZONI 1956, p. 41 (attr. Domenico Morone); RUSSOLI 1962, cat. LXXVIII, fig. (Domenico Morone); BERENSON 1968, p. 280 (Domenico Morone); F. VALCANOVER in *Boccaccio visualizzato* 1999, II, p. 326, cat. 136, fig. 379 (Domenico Morone); SETTIS 1995, pp. 35 nota 10; 47, nota 44, 57, fig. 11 (attr. Domenico Morone); VINCO c.s. (bottega di Domenico Morone), con bibliografia precedente

Il pannello è composto da due tavole, cm 18 x 13.9. Ci sono due fenditure diagonali, una in corrispondenza della giuntura, l'altra che corre parallelamente a essa. L'intelaiatura fu rimossa qualche tempo dopo il 1976. La barba è visibile tutt'attorno al perimetro della superficie dipinta, che presenta alcune linee guida incise nei dettagli architettonici. L'iscrizione, le stelle nella volta, le briglie del cavallo, l'elmo e la corazza del cavaliere, e infine la corona, sono realizzate con doratura a mordente, che Roberto Bellucci ritiene sia stata aggiunta durante un intervento di restauro. Copre lo spessore del tondo una sottile striscia di legno incollata e inchiodata.

Grazie all'analisi radiografica che documenta la mancata corrispondenza tra la venatura orizzontale del retro e quella trasversale al di sotto della superficie pittorica, si è potuto stabilire che questa fascia nasconde l'assottigliamento del disco. Il legno aggiunto in seguito dal restauratore per consolidarlo potrebbe essere antico, ovvero antichizzato ad arte. Roberto Bellucci mi fa notare che la trama assai sottile delle venature, visibile nella radiografia, farebbe ipotizzare l'utilizzo dell'essenza di abete come supporto della superficie pittorica. Il dipinto venne danneggiato durante la Seconda Guerra Mondiale e in seguito restaurato da Giannino Marchig. Nell'attuale stato di conservazione l'opera appare molto

sporca ed assai danneggiata, con cadute di colore, numerose abrasioni e vecchi ritocchi. In una fotografia non datata, ma che risale senza dubbio allo stato di conservazione del dipinto prima dell'intervento di restauro post-bellico, il tondo era inserito in una cornice intagliata con motivi classici.

Entro un arco a tutto sesto con imbotte a cassettoni siede un imperatore con lo scettro del comando. Su entrambi i lati si aprono due porte, incorniciate da un architrave con semplici modanature, sormontate da architrave e lunetta. La scena è ambientata sul limitare tra città e campagna, entro una struttura architettonica in funzione di diaframma, ricalcata sullo schema delle porte urbiche. Mentre un cavaliere crea un effetto di profondità, infilandosi nel vano di destra, la scena principale si sviluppa sulla sinistra. Un cavallo nero, di cui si scorge solo la testa, e altri due cavalli, l'uno morello, l'altro bianco, tenuti con le briglie dai rispettivi cavalieri, si dirigono verso il centro della scena, dove due personaggi più anziani, ai lati dell'imperatore, introducono un giovane soldato incatenato. Al suo fianco, un compagno inginocchiato sembra invocare la grazia per il prigioniero.

Il tondo venne considerato da Paul Schubring come l'unico elemento sopravvissuto della decorazione di due fronti di cassone composta da altri tre elementi, ora perduti. In particolare, lo studioso tedesco interpretava l'iconografica del clipeo superstite come il terzo episodio della serie iconografica ispirata al racconto della *Giustizia di Traiano*; cioè la scena successiva alla *Morte del figlio della vedova* e alla *Vedova invoca la giustizia di Traiano*, ma precedente *Il figlio di Traiano viene affidato alla vedova come figlio adottivo* (SCHUBRING 1915-1923, p. 430, cat. 955). In seguito questa lettura non fu presa in considerazione né negli elenchi di Bernard Berenson (1932, ed. cit. 1936; 1968), né da Raffaello Brenzoni nel suo contributo monografico sul pittore (1956), che preferirono intitolare il dipinto genericamente come *Un prigioniero davanti a un giudice*.

L'unica proposta alternativa venne avanzata da Francesco Valcanover (1999, p. 326, cat. 136) su suggerimento di Paul Watson, che interpretava il fatto raffigurato come il momento finale dell'ottava novella, narrata nella giornata X del *Decamerone* di Boccaccio, quando Ottaviano Augusto dirime la contesa sorta tra Gisippo e Tito Quintio Fulvo, entrambi innamorati di Sophronia. Sebbene questa identificazione iconografica non possa essere esclusa *a priori*, l'eccezionalità dell'utilizzo di tale racconto, e in generale dell'impiego del *Decamerone* nel Nord Italia, sconsigliano di seguire questa strada.

Al contrario, i recenti studi sistematici dedicati alla *Giustizia di Traiano* da parte di Anna Maria Cetto (1963-1964), Christiane Klapisch-Zuber (1995) e Salvatore Settis (1995) offrono nuovi spunti per rilanciare la proposta di Schubring.

Il merito di avere riconsiderato il tondo della collezione Berenson in questa direzione spetta in particolare a Settis (1995), che comunque giustamente metteva in evidenza due incongruenze rispetto alle raffigurazioni più note: la presenza di un giovane accanto al figlio di Traiano in catene e, soprattutto, la mancanza della vedova, vera protagonista dell'intera vicenda (SETTIS 1995, pp. 35, nota 10; 47, nota 44; 57, fig. 11).

L'attuale stato di conservazione del tondo Berenson, assai compromesso, consiglia però di sospendere il giudizio sull'attribuzione a Domenico Morone, e di assegnarlo invece più prudentemente alla sua bottega. Certo è assai moderna l'idea di iscrivere la scena entro una porta urbica, con l'ingresso centrale costituito da un grande arco bramantesco scorciato di sotto in su, come accade nella cornice di un'altra opera della bottega di Domenico Morone quale *l'Arma Christi* di San Lorenzo. Ma entrambi questi dipinti non devono mai essere stati abitati dalle "figurine, esili come cavallette, ma nitidamente collocate nello spazio digradante e rese preziose come gemme dai colori bellissimi, schiariti dalla luce, da far quasi pensare a Piero della Francesca", descritte da Luciano Bellosi (1994, p. 284) nel commentare i due *Tornei* di Domenico Morone nella National Gallery di Londra, (cat. 23).

È comunque il grande arco bramantesco, derivato direttamente dall'incisione Prevedari del 1481, a fornirci lo spunto per una datazione dell'opera al penultimo decennio del Quattrocento. E forse Berenson pensava proprio a una datazione nella fase matura del pittore quando scriveva (e cancellava) il nome di Francesco Morone sul retro di una fotografia nella sua fototeca, inv. 501649. Domenico Morone, in questi anni, prima della svolta prospettica carpaccesca degli anni Novanta, guardava a Vincenzo Foppa soprattutto nel dipingere la *Madonna col Bambino* della Gemäldegalerie di Berlino, inv. 1456, datata 1484, e le tavole con i *santi Bartolomeo, Rocco, Francesco e Bernardino* del Museo di Castelvechio a Verona (BELLOSI 1994, pp. 286-287), che forniscono un utile riferimento anche per la datazione del nostro tondo.

27. GIUSTIZIA DI TRAIANO

1480-1490 circa

I) CORTEO CON L'IMPERATORE TRAIANO

Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 16.790

Tavola di abete dipinta, cm 47.3 x 53.7

Provenienza: James Jackson Jarves; Cleveland, Mrs Liberty E. Holden 1884; Cleveland, collezione Holden 1916

Bibliografia: WAZBINSKI 1966, p. 19, cat. B1 (probabile opera di Parentino); E. DE FERNAN-

DEZ GIMENEZ in *The Cleveland Museum of Art* 1974, pp. 111-113, cat. 39, fig. (Bernardo Parentino), con bibliografia precedente; A.G. DE MARCHI 1990, pp. 64-67, fig. 55 (Anonimo veronese, ultimo quarto del XV secolo); VINCO 2006, p. 66, nota 1 (Maestro dell'Arma Christi di San Lorenzo); A. DE MARCHI in *Museo di Castelvevchio* 2010, p. 157 (Cerchia di Domenico Morone, fine del XV secolo)

Mostre: Boston 1883, cat. 454; MMA 1912, cat. 21; CMA 1916, cat. 100

II) IL FIGLIO DI TRAIANO TRAVOLGE IL FIGLIO DELLA VEDOVA

Ubicazione sconosciuta

Tempera su tavola, cm 45.7 x 49.5

Provenienza: New York, E. and A. Silberman Galleries; W.J. Ashford; New York, Sotheby's, 30 maggio 1979, lot. 249; New York, Sotheby's, 27 gennaio 2006, lot. 284; New York, Sotheby's, 18 maggio 2006, lot. 156

Mostre: Hartford, Connecticut, The Wadsworth Atheneum Museum of Art

Bibliografia: SETTIS 1995, p. 47, nota 44 (Parentino)

L'attuale stato di conservazione del dipinto di Cleveland consente di individuare l'impronta della pastiglia solo sul lato destro del dipinto. Precedentemente questa incorniciatura era stata quasi del tutto occultata, come testimonia una vecchia fotografia (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 71464). Un differente stato di conservazione del medesimo dipinto è testimoniato da un'altra fotografia (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, "Pittura italiana sec. XV. Verona. Antonio da Vendri, anonimi; 4, Anonimi veronesi sec. XV: ritratti, soggetti profani, cassoni 2, inv. 57252), dove questo segno si legge in modo chiaro, messo a nudo in occasione di un restauro, come testimonia l'appunto sul retro della fotografia: "Bernardo Parentino. Procession from a Castle. Second photograph taken during process of restauration by Mr. Suhr [?], March, 1949. 16-790".

La traccia della cornice è invece ben più leggibile nel *pendant*, messo in relazione per la prima volta con il dipinto di Cleveland nel catalogo Sotheby's, New York, 27 gennaio 2006, lot. 284, con la giusta attribuzione alla cerchia di Domenico Morone. In quell'occasione, come in occasione del successivo passaggio d'asta – Sotheby's, New York, 18 maggio 2006, lot. 156, sempre come cerchia di Domenico Morone – la tavoletta si presentava priva dell'incorniciatura, con il legno vivo e non lavorato bene in vista. Nella foto di un precedente passaggio d'asta, però, (Sotheby's, New York, 30 maggio 1979, lot. 249, con l'attribuzione a Bernardo Parentino), l'episodio compariva entro un'improbabile "maschera", che seguiva il segno dell'incorniciatura originale, visibile nella foto (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, "Pittura italiana sec. XV. Verona. Antonio da Vendri, anonimi; 4, Anonimi veronesi sec. XV: ritratti, soggetti profani, cassoni 2, inv. 57255).

Il dipinto venne esposto a una mostra presso il The Wadsworth Atheneum Museum of Art, segnalata in tutti i cataloghi d'asta Sotheby's, di cui non sono purtroppo riuscito a trovare alcun riscontro. Il riconoscimento dell'iconografia di questo dipinto è stato proposto per la prima volta nella scheda del catalogo d'asta Sotheby's, New York, 30 maggio 1979, lot. 249 e ribadito da Settis (1995, p. 47, nota 44), senza però alcun rimando al pannello di Cleveland. L'estensore delle schede di catalogo Sotheby's 2006, per converso, collegando i due pezzi senza ricordare questa giusta proposta, lasciava nell'anonimato i soggetti raffigurati.

La prova che si tratta invece di due episodi della fronte di un cofano nuziale la ricaviamo, ancora una volta, dalla presenza dell'incisione a forma di "L", posta sul retro in alto a destra del pannello di Cleveland. Sapendo che questo dettaglio tecnico era realizzato sui pannelli frontale e tergale del mobile al fine di creare uno scompartimento o riposto dove conservare gli oggetti più piccoli, possiamo affermare con certezza che si tratta di una porzione della fronte di un cofano. Dal momento poi che, come abbiamo già visto, il lato della "L" è sempre "aperto" verso l'esterno, il pannello di Cleveland sarà l'elemento di sinistra, mentre il pannello Sotheby's quello di destra.

Dall'attribuzione avanzata dai coniugi Berenson a favore di Bernardo Parentino della tavola di Cleveland (B. BERENSON 1907, p. 277; LOGAN BERENSON 1907, p. 3), si discostò giustamente per la prima volta Federico Zeri in una lettera al museo del 1966, collocando il dipinto e la fronte di cofano Hearst nell'ambito veronese, "from the following of Domenico Morone", e sottolineando al contempo come le due tavole non avessero "nothing in common with Parentino's particular style" (E. DE FERNANDEZ GIMENEZ, in *The Cleveland* 1974, pp. 112-113).

Su questa prospettiva di studi si è mosso in seguito Andrea G. De Marchi (1990, pp. 64-65), che ha inserito il dipinto di Cleveland nel catalogo del *Maestro delle Storie di Traiano*, un nome critico da lui creato che raggruppa le fronti di cofano Guglienzi (cat. 19), Cernuschi-Hearst (cat. 40) e il cofano già Bagatti Valsecchi con *Storie di Duilio e Bilia* (cat. 44), opere a mio avviso non dipinte da uno stesso maestro. Di recente Andrea De Marchi (in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 157), nel sottolineare la notevole qualità del dipinto, lo ha ritenuto opera dell'autore degli *Arma Christi* che fanno da cornice alla scultura del *Cristo passo* nella chiesa di San Lorenzo a Verona.

Ciò che colpisce maggiormente nella tavoletta di Cleveland è la rigorosa tenuta delle architetture sullo sfondo, per così dire "ad angolo vivo", accompagnata dal ritmato variare dei colori interi, impreziositi dai tocchi di luce che fanno risaltare volti e capelli e soprattutto la bella roccia in primo piano sulla destra.

28. TRE EPISODI DI STORIA ROMANA

1480-1490 circa

I) MUZIO SCEVOLA CATTURATO DOPO AVER FERITO IL SEGRETARIO DI PORSENNIA

Ubicazione sconosciuta, già Berlino, collezione Charles Albert de Burlet [Burlett]

Materia e tecnica e misure sconosciute

II) MUZIO SCEVOLA TIENE LA MANO NEL BRACIERE AL COSPETTO DI PORSENNIA

Treviso, Museo Civico Luigi Bailo, inv. P 82

Tavola dipinta di abete, cm 35.5 x 36

Provenienza: legato Sernagiotto Cerato, al museo dal 1891

Bibliografia: BAILO 1892 (genere mantegnesco); COLETTI 1926-1927, p. 472 (Michele da Verona); *Il Museo Civico di Treviso* 1964, pp. 157-158 (Domenico Morone); M. LUCCO in *Dipinti e sculture* 1980, tav. XX (Michele da Verona); *Il Museo Civico Luigi Bailo* 1986, p. 40 (Michele da Verona)

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, pp. 430-431, cat. 957, tav. CCIX, fig. (Verona, 1480 circa)

III) EPISODIO DI STORIA ROMANA

Tavola dipinta, superficie dipinta cm 34 x 35

Colinsburgh, Fife, Earl of Crawford and Balcarres

Provenienza: (?) collezione Thomas Blayds; Christie's, New York (?), 30 marzo 1849, lot. 67, vendita collezione Thomas Blayds

Bibliografia: Christie's, New York (?), 30 marzo 1849, lot. 67 (Mantegna); BERENSON 1907, p. 236 (Giolfino); BERENSON 1936, p. 236 (Niccolò Giolfino)

La storia collezionistica dei tre dipinti non ha mai avuto un tratto di strada comune. Malgrado ciò, si propone per la prima volta in questa sede il loro collegamento, da verificare quando riemergerà dall'oblio il pannello de Burlet [Burlett] e sarà possibile vedere dal vero, o quantomeno su una buona fotografia a colori, il dipinto in collezione Earl of Crawford and Balcarres, talvolta erroneamente segnalato in deposito presso la National Gallery of Scotland (comunicazione scritta di Aidan Weston-Lewis). Ci dovremmo trovare di fronte a tre dei quattro pannelli che decoravano una coppia di cofani nuziali a fronte tripartita, con lo stemma delle famiglie committenti al centro.

In origine non si doveva trattare di un mobile con la parte dipinta incorniciata dalla pastiglia dorata, come accadeva di frequente in area veronese. Mi sembra che questa proposta di ricostruzione sia confermata in particolar modo dalla tavola di Treviso con la barba della pittura visibile su tutti e quattro i lati e un'incisione sul bordo, lasciata probabilmente dalla cornice; e questo è confermato pure dalla barba della pittura visibile su tre dei quattro lati del pannello in collezione Earl of Crawford and Balcarres.

Con la variante tipicamente veronese degli stemmi posti al centro, anziché sui fianchi, il mobile potrebbe aver avuto una struttura simile alla coppia di ambito lombardo, divisa tra il Museo Bagatti Valsecchi di Milano (inv. n. 24) e The Courtauld Institute Gallery (inv. F.1947.LF.6), anche se non è possibile provare ulteriormente quest'ipotesi dato che non è giunto fino a noi alcun mobile prodotto e dipinto a Verona con una struttura di questo tipo.

È davvero un peccato che non si conoscano le misure della tavola già de Burlet [Burlett], che presenta strettissime affinità iconografiche e compositive con la tavola di Treviso, da far ipotizzare addirittura che i due frammenti si trovassero collocati sulla stessa fronte. Purtroppo, in questo caso, non aiuta a chiarire la collocazione dei due dipinti lo studio del retro del pannello di Treviso, privo della caratteristica incisione a "L" entro cui collocare lo scompartimento o "riposto" per gli oggetti più piccoli. Ma in questo caso basta tenere a mente lo svolgimento della storia di Muzio Scevola per capire che quest'ultimo si trovava a destra e quello già de Burlet [Burlett] a sinistra.

Difficile resta stabilire quale episodio della storia romana fosse raffigurato nel pannello in collezione Earl of Crawford. La pertinenza dell'opera alle altre due è giustificata sia da ragioni stilistiche, sia soprattutto dalle misure. Forse non si tratta nemmeno di un episodio collegato alla vicenda di Muzio Scevola, se teniamo nella giusta considerazione il fatto che in questo pannello non ricompare quale protagonista il giovane soldato con i capelli lunghi (e biondi almeno nel caso di Treviso), attorno al quale ruotano gli altri due episodi: la *Cattura di Muzio Scevola* e *Muzio Scevola al cospetto di Porsenna tiene la mano nel braciere* (Livio, II, 12-13; Valerio Massimo, III, 3, 1). Non sarebbe comunque questo l'unico caso di variazione del tema iconografico in una coppia di cofani nuziali. Anzi, a giustificare un'eventuale variazione del soggetto, possono essere chiamati in causa quattro pannelli passati all'asta Christie's, New York, 15 aprile 2008, lot. 235 che, probabilmente disposti due per ogni lato, decoravano i frontali di una coppia di cofani, rispettivamente con la *Storia di Virginia* l'uno e con le *Storie di Muzio Scevola* l'altro (cat. 33).

Le attribuzioni di queste tre tavolette convergono in modo corretto sempre su nomi di pittori veronesi: da Nicola Giolfino a Domenico Morone, al suo allievo Michele da Verona. Tra le voci che si espressero circa il dipinto dell'Earl of Crawford and Balcarres va registrata anche quella di Jean Paul Richter, che il 12 luglio 1890 assegnò l'opera alla Scuola veronese (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt Library, fototeca, faldone Nicola Giolfino). Tutte queste proposte colgono nel segno, come pure la prima indicazione in favore di Andrea Mantegna

per il frammento in collezione scozzese, credo in considerazione della città sullo sfondo, memore di quella dell'*Adorazione nell'orto* di Mantegna per la pala di San Zeno (Christie's, New York (?), 30 marzo 1849, lot. 67; sulla vendita della collezione Thomas Bladys, alcune notizie si trovano in *European paintings* 1974, p. 391).

Se gli inizi di Giolfino possono essere davvero individuati nel *Suicidio di Didone* della National Gallery di Londra, inv. 1136 (cat. 108), di certo il suo nome non sfigurerebbe accanto a quello dei "prospettici" Domenico Morone e Michele da Verona quale riferimento culturale per l'autore delle tre tavolette, opera a mio avviso al Maestro dell'*Arma Christi* di San Lorenzo. Perlomeno nel quadretto di Treviso è presente la stessa attenzione ai valori luministici, come pure la spiccata propensione per l'ambientazione architettonica di gusto lombardo testimoniata *in primis* dalla grande infilata di archi, quasi un "acquedotto", davanti a cui si svolge la prova di coraggio dell'eroe romano.

29. LOTTA E MORTE DI ETEOCLE E POLINICE

1470-1480 circa

Ubicazione sconosciuta, già Parigi, Trotti (Fondazione Giorgio Cini onlus, Fototeca Istituto di Storia dell'Arte, fondo Van Marle Ventura, inv. n.n.; sul retro della fotografia, iscrizione a matita "Cassone panel/ Verona end XV/ [...] / 1929-1930, Trotti Paris")

Materia e tecnica e misure sconosciute

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: inedito

Per la prima volta in questa sede si porta all'attenzione degli studi questa interessante dipinto, di cui purtroppo non è noto alcun dato materiale. Si tratta della rappresentazione del conflitto per il predominio su Tebe tra i fratelli Eteocle e Polinice, nati dal rapporto incestuoso di Edipo e Giocasta, vicenda raccontata da Stazio (*Tebaide*, XII, 429 e ss.), Lucano (*Farsalia*, I, 549-552), Eschilo (*Sette contro Tebe*), e ripresa da Dante (*Purgatorio*, XXII, 55). Sullo sfondo, davanti alle mura di Tebe, è raffigurato il rogo dei due corpi che, com'è noto, divisero le fiamme, osservato dalle due sorelle di Eteocle e Polinice, Antigone e Ismene, che assistono disperate all'evento.

Lo stato di conservazione della superficie pittorica piuttosto compromessa sullo sfondo non impedisce tutta via di apprezzare le notevoli qualità del disegno soprattutto nei due eleganti cavalli imbizzarriti: quello più scuro, con il manto segnato da piccoli tocchi chiari, realizzati in punta di pennello, e quello bianco, che ricorda molto da vicino alcuni destrieri della giostra del *Ratto delle Sabine* della National Gallery di Londra, inv. 1211 (cat. 23.I) e naturalmente della *Cacciata dei Bonacolsi* del Museo di Palazzo Ducale a Mantova, inv. Sta. N.

235; cat. 58 (cat. 24), ma le figure piuttosto goffe e l'architettura assai sbilenca e *naïve* impediscono di vedere all'opera lo stesso Domenico Morone.

Sembra quindi opportuno avanzare una proposta in favore del suo migliore collaboratore, il Maestro dell'*Arma Christi di San Lorenzo*, all'altezza del *Martirio dei santi Stefano e Lorenzo* (Christie's, London, 8 dicembre 2010, lot. 200), quindi a monte della sua produzione databile al penultimo decennio del Quattrocento.

30. EPISODIO DI BATTAGLIA

1480-1490 circa

Ubicazione sconosciuta, già Montecarlo, collezione Onassis (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 180637)

Tavola dipinta, cm 29 x 76

Provenienza: Venezia, collezione privata, 1947

Bibliografia: *Pittura veneta* 1947, p. 19, cat. 8, tav. V, particolare (Bernardo Parentino);

WAZBINSKI 1966, p. 19, cat. C11 (attribuzione erronea a Parentino)

Il dipinto è noto solo attraverso due fotografie che corrispondono a due diversi passaggi di proprietà: quello in collezione privata veneziana nel 1947 e quello nella collezione Onassis di Montecarlo, che sulla base della fotografia a colori conservata presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 180637, penso sia successivo. Il formato del dipinto farebbe ipotizzare che ci si trovi davanti all'elemento della fronte di cofano nuziale sul genere dei dipinti con *Meleagro e le parche* e *La caccia al cinghiale calidonio* della Galleria Nazionale di Praga, inv. O 710 (cat. 61).

Come accaduto spesso per le opere del gruppo stilistico del Maestro dell'*Arma Christi* di San Lorenzo, anche nel caso di questo *Episodio di battaglia* la storia critica si svolge tutta attorno al nome di Bernardo Parentino. Giustamente WAZBINSKI (1966, p. 19, cat. C 11) ha da ultimo escluso il dipinto dal catalogo del grande pittore adriatico. Nonostante alcuni aspetti caricaturali delle figure richiamino alla mente i tratti stilistici peculiari del Parentino, il tono generale dell'opera è aneddotico e divertente, privo delle sue invenzioni stralunate e quasi irreali, da far pensare piuttosto che ci si trovi di fronte a un'opera veronese, nata all'ombra della personalità artistica di Domenico Morone.

Tornano alla mente ancora una volta la giostra del *Ratto delle Sabine* della National Gallery di Londra, inv. 1211 (cat. 23.I) e naturalmente la *Cacciata dei Bonacolsi* del Museo di Palazzo Ducale a Mantova, inv. Sta. N. 235; cat. 58 (cat. 24), mentre quasi un marchio di fabbrica sono le architetture un po' sbilenche, giustapposte a mo' di quinte, che come un cannocchiale creano un effetto di notevole profondità sulla destra.

BOTTEGA DI DOMENICO MORONE

31. COFANO CON EPISODI DI STORIA ROMANA

1480-1490 circa

Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, inv. cat. 157

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 376, cat. 686 (Veronese, 1480 circa); COLLE 1996, pp. 131, 132, cat. 157 (Verona, fine del XV secolo).

Il pannello frontale, proveniente dalla collezione Mora, decora una cassa moderna (COLLE 1996, p. 132, cat. 157). Lo stato di conservazione della pittura è assai compromesso, ma la struttura tripartita e le incorniciature in pastiglia hanno giustamente fatto ipotizzare a Schubring che si trattasse di un mobile realizzato a Verona, attorno al 1480 (SCHUBRING 1915-1923, p. 376, cat. 686). Conferma di questa proposta la troviamo anche nella presenza sul retro, in corrispondenza della prima scena sulla sinistra, dell'incisione a forma di "L", come al solito con il lato "aperto" verso l'esterno. Questa particolarità tecnica, presente in genere nei cofani realizzati nel Nord Italia, mi pare porti a escludere l'ipotesi che lo stemma, peraltro quasi illeggibile e probabilmente assai rimaneggiato, sia da identificare con quello della famiglia Sansoni di Firenze (COLLE 1996, p. 132, cat. 157). Assai insoliti appaiono inoltre anche i quattro cherubini in pastiglia disposti attorno a ciascun clipeo.

Non sono riuscito a trovare riscontro alla lettura iconografica formulata da Enrico Colle (1996, p. 132, cat. 157), in base alla quale sarebbero raffigurati due episodi della vita di Camilla, tratti dall'Eneide. Per ora è meglio limitarsi a osservare che nel primo tondo si vede un re che fugge con un bimbo in fasce, inseguito da alcuni cavalieri, e nel secondo un ingresso trionfale di un condottiero in una città fortificata; tutte caratteristiche che fanno pensare a una vicenda ambientata nell'antica Roma.

La cromia giocata sui toni del giallo e del rosso, come pure le quinte architettoniche che inquadrano le due scene, fanno certamente pensare alla Scuola veronese. Mentre i cavalli e alcuni personaggi "scattanti" - per quanto questa pittura pasticciata consenta considerazioni di tale genere - ricordano l'influsso di Domenico Morone e Liberale da Verona.

32. GIUSTIZIA DI TRAIANO: TRAIANO AFFIDA SUO FIGLIO ALLA VEDOVA

1480-1490 circa

La Spezia, Museo Amedeo Lia, inv. 84

Tavola di abete dipinta, diametro cm 28

Bibliografia: A.G. DE MARCHI in *La Spezia* 1997, pp. 408-409, cat. 197 (Anonimo veronese, ultimo quarto del XV secolo); ZAMPERINI 2010, p. 113 (ambito del Maestro degli Uffici di Montecassino)

Lo stemma che compare al centro del dipinto è stato riconosciuto dallo scrivente (c.s.) e da Alessandra Zamperini (2010, p. 133) in quello della famiglia veronese Pellegrini. Questo dato, apparentemente secondario, consente però di aggiungere un elemento certo in più alla fortuna della produzione di cofani nuziali nelle botteghe veronesi. In precedenza, senza aver riconosciuto lo stemma, Federico Zeri era comunque arrivato a stabilire correttamente, per via stilistica, che si trattava di un dipinto di ambito veronese (comunicazione scritta riportata da A. G. DE MARCHI in *La Spezia* 1997, pp. 408-409, cat. 197).

Ciò che appare invece poco probabile è l'identificazione iconografica di questo dipinto con l'episodio di *Perseo promette a Polydectes di uccidere Medusa* e, di conseguenza, l'appartenenza alla stessa serie dei tondi raffiguranti *Perseo uccide Medusa*, già in collezione Cini a Venezia, e *Perseo combatte contro Fineo per la mano di Andromeda* (diametro cm 30 circa), ora in collezione privata veronese, come proposto da A.G. De Marchi in DE MARCHI-ZERI 1997, p. 408, cat. 197; Fototeca Zeri inv. 57299, 57293 (cat. 83).

La corretta lettura iconografica del tondo Lia va cercata a mio avviso, ancora una volta, nella storia della *Giustizia di Traiano*, come lasciano facilmente supporre la presenza dell'imperatore con lo scettro pronto a giudicare il giovane e di una donna al suo fianco. In particolare si dovrebbe trattare dell'ultimo momento della storia, quando cioè *Traiano affida il proprio figlio alla vedova* per risarcirla del torto subito, quindi l'ultimo tondo di quattro all'interno di una serie disposta a coppie su due fronti nuziali con stemma centrale, sullo schema iconografico dei pannelli (catt. 19, 40). Per tipologia, invece, il mobile doveva assomigliare al cofano del Museo Poldi Pezzoli, inv. 1653/671; (cat. 119) e del cofano Christie's, Londra, 9 luglio 2008, lot. 103 (cat. 129). Lo stesso tema è rappresentato anche tra gli affreschi della facciata di casa Catteneo, come manifesto delle rinnovate ambizioni politiche del governo veneziano sulla città (SCHWEIKART 1973, pp 219-220, cat. 69).

Passando sul piano dell'analisi stilistica, la recente attribuzione del dipinto all'ambito del Maestro degli Uffici di Montecassino (ZAMPERINI 2010, p. 133) non mi pare condivisibile. Nel nostro pannello manca del tutto il rigore prospettico che caratterizza questo miniatore, identificato a mio avviso convincentemente da Hans-Joachim Eberhardt in Stefano dai Libri, padre di Francesco e nonno di Girolamo (1986, pp. 137-138). Mi sembra invece che il nostro pittore si muova

tra il Francesco Benaglio delle due tavolette di cofano nuziale di Castelvecchio, inv. 39-1B2154 e inv. 38-1B2153, (cat. 15) e l'affresco staccato con *San Giacomo tra i santi Girolamo e Lorenzo (?)*, inv. 1267-1B564 di Domenico Morone. Tutti confronti, questi, che portano a ipotizzare una datazione del nostro clipeo al penultimo decennio del Quattrocento.

33. STORIE DI MUZIO SCEVOLA E STORIE DI VIRGINIA

I) MUZIO SCEVOLA FERISCE IL SEGRETARIO DI PORSENNIA; MUZIO SCEVOLA TIENE LA MANO NEL BRACIERE AL COSPETTO DI PORSENNIA

II) MUZIO SCEVOLA FA RITORNO A ROMA

III) VIRGINIO UCCIDE VIRGINIA DAVANTI AD APPIO CLAUDIO

IV) FUGA DI VIRGINIO

1490-1500 circa

Ubicazione sconosciuta, già New York, Christie's, 15 aprile 2008, lot. 235

Olio su tavola, trasferita su tela, cm 28.2 x 77.2 ciascuno

Provenienza: Trento, Ivano Fracena, Castel Ivano, collezione conti Wolkenstein, *ante* 1915 (comunicazione Sara Dell'Antonio); Firenze, Galleria degli Uffizi, 1915-1918 circa (comunicazione Sara Dell'Antonio); Trento, Ivano Fracena, Castel Ivano, collezione conti Wolkenstein, *ante* 1915 (comunicazione Sara Dell'Antonio); Firenze, collezione Ugo Ojetti, *ante* 1924; München, Drey, 1924 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Ferrarese before 1510); München, Drey, 1925-1926; New York, collezione privata (forse l'antiquario Seligmann, come annotato su una fotografia conservata a Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt Library, fototeca, Michele da Verona) anni '50 del Novecento; New York, Christie's, 4 gennaio 1993, lot. 84; New York, Christie's, 15 aprile 2008, lot. 235.

Mostre: Trento, 1919

Bibliografia: SCHUBRING, 1925-1926, p. 166, fig. n.n., p. 168 (Nicolò Giolfino); MOSCHETTI 1932, p. 599, figg. 513-514 (ambito toscano-padovano); DELL'ANTONIO c.s.

Il primo a dedicare la propria attenzione a critica a queste opere fu Andrea Moschetti (1932, p. 599) che ne scriveva in questi termini: "I quattro pannelli di un cassone dipinto (m 0.78 x 0.28), già tratti in salvo dall'Ojetti e poi, come scrive il Poggi, restituiti ai proprietari, furono da questi venduti all'Ojetti stesso. Siamo lieti di poter riprodurre qui le fotografie (figg. 513-514), dalle quali è dato di rivelar il soggetto di ciascuno: Muzio Scevola brucia la mano; Gli Orazi e i Curiazi scambiano le armi; Bruto condanna i figli (?); Virginio uccide la figlia. L'Ojetti, in una sua relazione al Sottocapo di Stato maggiore, li giudicava opera toscana; a noi, per quel poco che si può vedere dalle piccole oscure riproduzioni, sembrerebbero piuttosto opera toscana-padovana della seconda metà del '400; ma, non avendo sott'occhio gli originali, non osiamo pronunciarci".

Grazie alle ricerche di Sara Dell'Antonio è stato possibile chiarire come i primi proprietari dei dipinti fossero stati i conti Wolkenstein di Ivano Fracena (Trento) e, in un secondo momento, Ugo Ojetti. Queste sono le informazioni che possiamo trarre dalla testimonianza di Bruno Passamani: "Quanto a Castel Ivano dei conti Wolkenstein, occupato nel primo balzo italiano oltre la sbarra di Martincelli e divenuto alloggio del Quartier Generale italiano operante nel settore, esso custodiva, accanto a svariati ritratti di Franz von Lembach, ospite d'abitudine dei Wolkenstein e ricercato ritrattista della nobiltà assidua dei 'bagni' di Roncegno, una cospicua raccolta di pregevolissimi cassoni nuziali del XV e XVI secolo, una celebre collezione di autografi dei due Wagner, di Litz, di Eleonora Duse, di altre personalità che erano state ospiti del castello, dove non mancava neppure la presenza dell'Imperatrice Augusta Vittoria".

"Si trattava di importanti testimonianze di una stagione all'insegna della *Mitteleuropa*, animata dalla contessa Maria Schleitz Wolkenstein. Alla catalogazione curata da Ugo Ojetti seguì il trasferimento in salvaguardia presso gli Uffizi; ma nel dopoguerra fece ritorno a Trento qualche sparuto avanzo, seppure di grande interesse: dei tre ritratti del Lembach che erano stati sottratti ai pericoli bellici figurò alla mostra dei recuperi allestita a Trento nel 1919 solo un pezzo e dei tanti cassoni vennero esposti solo i quattro pannelli dipinti con episodi di storia romana (*Muzio Scevola castiga la propria mano, Gli Orazi ed i Curiazi, Bruto condanna a morte per tradimento i propri figli, Virginio uccide la figlia per sottrarla ad Appio Claudio*) di un preziosissimo manufatto ritenuto toscano [sic !] da Ojetti e veneziano-padovano [sic!] dal Moschetti. Inspiegabilmente uno dei tre ritratti ed i quattro pannelli figuravano in catalogo come di proprietà Ojetti, un altro passò al Museo Stibbert di Firenze mentre il terzo sparì". Da quel momento in poi i dipinti passarono ripetutamente sul mercato antiquario.

Come mi segnala sempre Sara Dell'Antonio, Ugo Ojetti, all'ingresso dei dipinti presso le Gallerie degli Uffizi, il 10 dicembre 1915, in un documento ancora inedito li catalogava come: "4 - 7 - Quattro tavolette rappresentanti scene della vita di una santa (?), arte dell'Italia settentrionale secolo XV° (0.78 X 0.28)" (*Trento, Servizio Beni Culturali, Archivio, C3, Ivano Fracena, faldone 3, N. 35725 [1090 B:A:]*, verbale di consegna di opere d'arte di Castel Ivano [proprietà Wolkenstein]).

L'identificazione iconografica "grosso modo" corretta delle due vicende, già proposta da Moschetti, venne ribadita nella scheda Christie's, New York, 4 gennaio 1993, lot. 84, ma dimenticata nella successiva vendita, dove il tutto veniva spiegato con la sola vicenda di Muzio Scevola. Mi sembra invece

che solo nella prima coppia di dipinti siano narrati episodi legati alla vita di Muzio Scevola (Valerio Massimo, III, 3, 1): fallito il tentativo di uccidere Porsenna, Muzio Scevola, per dimostrare il proprio coraggio e punire la sua mano destra che non era riuscita nell'intento, la infila nel braciere; dopo aver ricevuto salva la vita da Porsenna, Muzio Scevola fa ritorno a Roma e mostra la mano bruciata davanti al senato.

E che nella seconda coppia, invece, siano raffigurate le tragiche vicende di Virginio, Virginia e Appio Claudio (Valerio Massimo, VI, I, 2): "...Virginio, uomo di condizione plebea ma di nobili sentimenti, perché la sua casa non venisse contaminata dal disonore, non risparmiò il proprio sangue: poiché, infatti, il decemviro Appio Claudio, confidando nelle forze del suo potere, attentava assai insistentemente alla verginità di sua figlia, l'accompagnò nel Foro e ve la uccise, preferendo essere l'uccisore di una fanciulla pudica che il padre di una donna deflorata". Il fatto è narrato inoltre da Livio (III, 44-58), Diodoro Siculo (XII, 24, 2), Dionigi di Alicarnasso (XI, 28, 2), Cicerone (*De finibus bonorum et malorum*, anno 449). Proprio al racconto di Livio deve essere ispirato l'episodio narrato nel secondo pannello, ovvero la fuga di Virginio dopo aver commesso l'omicidio della figlia. La struttura del mobile che ospitava i quattro pannelli doveva essere simile a quella della fronte della Galleria Nazionale di Praga, con gli episodi di *Meleagro e le parche* e *La caccia al cinghiale calidonio*, inv. O 710 (cat. 61).

Per quanto si evince dalla lettura dei passi sopra citati, l'attribuzione di queste opere ha oscillato fino ai tempi più recenti tra l'ambito toscano e l'Italia settentrionale, per assestarsi correttamente a Verona, con una datazione al 1500 circa solo in occasione dell'ultimo passaggio d'asta (New York, Christie's, 15 aprile 2008, lot. 235).

I dipinti non si presentano in un buono stato di conservazione e questo preclude sostanzialmente l'analisi stilistica, che di conseguenza può appoggiarsi solamente su elementi, per così dire, "compositivi": le solite architetture cittadine, impreziosite da marmi mischi, a fare da teatro a storie animate da figurine rigide e cavalli imbizzarriti ricordano i modi di Domenico Morone e dei pittori della sua scuola allo stesso modo della tavolozza calda, caratterizzata soprattutto dal giallo e dal rosso acutamente descritta da Wilhelm Boeck (1933, pp. 185-188). Alcune soluzioni prospettiche profonde e vaste sembrano risentire già dell'evoluzione di Domenico Morone nell'ultimo decennio del XV secolo e suggeriscono una datazione dei dipinti a quest'altezza cronologica.

34. MESSALINA E CINQUE SUONATORI

1480-1490 circa

Ubicazione sconosciuta, già Berlino, van Diemen, 13 ottobre 1937, lot. 100, vendita collezione Achenbach (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt Library, fototeca)

Tavola dipinta, diametro cm 34

Iscrizioni: sull'architrave "[...]IUDICIO / [...]A SUA PERDE[...] / FRODE / [...]A DI SUO STATO / [...]MO[...]A GODE; sulla pedana: "MESSALINA".

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: Berlino, van Diemen, 13 ottobre 1937, lot. 100, vendita collezione Achenbach (Scuola di Verona, 1480 circa)

Di questo dipinto si conserva una foto presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 475103, lascito Fritz Heinemann, con la seguente catalogazione "Verona, 2. Hälfte 15 Jhr." e con l'ipotesi che si tratti di una "moderne Kopie". L'unico passaggio collezionistico che mi è stato possibile rintracciare è segnalato nella didascalia del catalogo van Diemen, quando il dipinto era schedato in modo assai pertinente come "Scuola di Verona, 1480 circa". All'epoca il dipinto era segnalato come Achenbach, credo cioè fosse proprietà di uno dei due pittori tedeschi Andreas (1815-1910) e Oswald (1827-1905).

Sulla base dell'unica vecchia fotografia conosciuta credo non si possa dire molto a commento di quest'opera. Ma la misura del diametro è senz'altro compatibile con quella dei clipei che di frequente ornano le fronti di cofano nuziali, sul modello del mobile del Museo Poldi Pezzoli, inv. 1653/671 e dei catt. 119 e 129. L'episodio raffigura *Messalina corteggiata da cinque musicisti* che la corteggiano. Devo alla cortesia di Matteo Mazzalupi la trascrizione dell'oscura iscrizione posta sull'architrave, che purtroppo non chiarisce la comprensione del significato dell'episodio raffigurato, che doveva servire da ammonimento di fronte ai pericoli della vita dissoluta. Le architetture sullo sfondo e i panneggi delle figure ricordano le soluzioni adottate da Domenico Morone nei dipinti databili al penultimo decennio del XV secolo.

35. DUE EPISODI DI STORIA ROMANA

1490-1500 circa

Ubicazione sconosciuta; Gloucestershire, Buscot Park, collezione Lord Farringdon (?), (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt Library, fototeca)

Tavola dipinta (?), cm 23,5 x 21,5 circa

Bibliografia: inedito

I due dipinti forse si trovano ancora nella collezione di Lord Farringdon a Buscot Park. Mi sono noti grazie a due fotografie conservate nella fototeca della Witt Library di Londra, dove si trovano correttamente catalogati come "Scuola verone-

se del XV secolo”. Raffigurano due episodi di storia antica che non sono riuscito a identificare. In origine decoravano probabilmente la fronte di un cofano nuziale, ma è difficile stabilire in quale ordine fossero disposti. Sembrerebbe logico pensare che a sinistra fosse collocato il dipinto con il messaggero che consegna una lettera a un imperatore, probabilmente per annunciare l’arrivo del prigioniero al suo fianco, vestito con una lunga tunica e una stola nera; mentre sullo sfondo, in secondo piano, in precedenza era avvenuta la sua cattura. A destra si doveva trovare invece il dipinto con raffigurato il prigioniero – a cui nel frattempo è stranamente cresciuta una corta barba – sempre vestito della stessa lunga tunica con stola nera, mentre implora in ginocchio pietà al cospetto dell’imperatore.

Il cavallo visto da tergo e messo in scorcio nel secondo episodio, come pure le figure che popolano la scena, confermano l’attribuzione del dipinto alla scuola veronese. La proposta di datazione all’ultimo decennio del Quattrocento si spiega con l’aggiornamento di queste opere sull’arte degli allievi di Domenico Morone, il figlio Francesco e Michele da Verona.

36. ORAZIO COCLITE DIFENDE ROMA DAGLI ETRUSCHI SUL PONTE SUBLICIO

1480-1490 circa

Ubicazione sconosciuta; già Parigi, Trotti (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 85217, Girolamo dai Libri [?])

Tavola dipinta (?), diametro cm 26

Bibliografia: inedito

Il dipinto mi è noto soltanto da una fotografia “formato francobollo” conservata presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, dove è catalogato con un’attribuzione dubitativa, al fondo corretta, seppur molto ottimistica, in favore di Girolamo dai Libri. La misura del diametro fa pensare che questo dipinto ornasse la fronte di un cofano nuziale, sul modello del mobile del Museo Poldi Pezzoli, inv. 1653/671, dei catt. 119 e 129).

L’episodio narrato è riconosciuto per la prima volta in questa sede come *Orazio Coclite difende Roma dagli Etruschi sul ponte Sublicio*, narrato in Livio, II, 10; Plutarco, 6, 16. L’eroe respinse le truppe etrusche capeggiate da Porsenna assieme a due compagni, nonostante dietro di lui si procedesse alla demolizione del ponte. Congedati i compagni, resistette da solo fino all’ultimo per poi buttarsi nel Tevere e salvarsi a nuoto. Anche in questo caso, più che la pittura, sono gli aspetti compositivi (le solite architetture a fare da sfondo alla scena, i soliti panneggi tubolari) a far pensare alla bottega di Domenico Morone, come pure a una datazione al penultimo decennio del Quattrocento.

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST
(attivo 1470-1510 circa)

Per la prima volta si propone di raggruppare un nucleo di dipinti veronesi, databili alla fine del Quattrocento, sotto il nome critico del Maestro dei cofani Cernuschi-Hearst, derivato da una coppia di cofani provenienti da queste due collezioni. Le fronti di questi cofani che decoravano i due mobili, ora di ubicazione sconosciuta, sono state studiate approfonditamente da Salvatore Settis con l'idea che si trattasse di una commissione in vista del matrimonio di Giovanni Romei con Polissena d'Este, avvenuto nel 1468 (1995). Stando a questa ricostruzione, ne sarebbe quindi autore un anonimo pittore ferrarese del 1470 circa. Uno dei due frammenti della prima fronte – già in collezione Weinberger – era invece stato attribuito da Roberto Longhi ai modenesi Degli Erri (1934, ed. cit. 1956, p. 102, fig. 105).

Nonostante alcune indubbie tangenze con l'arte ferrarese che emergono in altre opere di questo maestro – ad esempio nelle due tavole già in collezione Lanckoronski, inv. 7949 e 7950 (cat. 37), o nei tre tondi con *Storie di Atalanta* (cat. 38) – mi pare invece sia più corretto rilanciare le attribuzioni avanzate da Paul Schubring (1915-1923, p. 372, cat. 667) e da Andrea G. De Marchi (1990, pp. 64-67, fig. 55) in favore di una collocazione delle fronti Cernuschi-Hearst in ambito veronese, e di considerarle *namepieces* del catalogo di un pittore attivo nella cerchia di Domenico Morone.

37. STORIE DI SCIPIONE L'AFRICANO
1490-1500 circa

I) LA CONQUISTA DI CARTAGINE

Cracovia, Castello di Wavel, collezione Lanckoronski, inv. 7950

Tempera su tavola di abete (?), cm 47.4 x 42.8; superficie dipinta, cm 44.8 x 38.5

II) TRIONFO DI SCIPIONE

Cracovia, Castello di Wavel, collezione Lanckoronski, inv. 7949

Tempera su tavola di abete (?), cm 48.8 x 43; superficie dipinta, cm 45 x 39

Provenienza: Bruxelles, vendita Somzée, 1904; collezione Lanckoronski dal 1904; al museo dal 1994

Mostre: Parigi, Exposition Universelle, 1900

Bibliografia: MIZIOLEK 1995, pp. 36, 45-46, figg. 36-37 (Liberale da Verona); M. SKUBISZEWSKA, in SKUBISZEWSKA-KUCZMAN 2010, pp. 275-279, catt. 80-81 (pittore veronese attivo nell'ultimo quarto del XV secolo), con bibliografia precedente

L'etichetta con la scritta "Padova" stampata sul retro della tavola inv. 7950 fornisce un'indicazione, per quanto labile, della provenienza delle due tavole dal Nord Italia. Nella recente scheda di catalogo del museo si fa notare come gli unici bordi non resecati siano quelli inferiori e inoltre, sulla scorta di un'annotazione di Karol Lanckoronski presa subito dopo l'acquisto dei due pannelli, che lo stato di conservazione delle due opere era già assai precario agli inizi del Novecento. A quell'epoca i due dipinti erano incorniciati dalla pastiglia dorata e utilizzati come fianchi di un cofano.

Tra le ipotesi sulla loro collocazione originaria, la più probabile, come vedremo in seguito, resta quella di un inserimento dei due dipinti nella fronte di un cofano, ai lati di uno stemma centrale. Ancora qualche dubbio resta invece in merito all'interpretazione iconografica.

Vista la frequenza con cui sono raffigurate le vicende di Scipione l'Africano (catt. 65, 116, 117, 125), appare comunque ragionevole appoggiare la proposta di Jerzy Miziolek che vedrebbe nel grande condottiero romano, vincitore di Annibale, il protagonista della narrazione (per le informazioni qui riportate si rimanda a M. SKUBISZEWSKA, in SKUBISZEWSKA-KUCZMAN 2010, pp. 275-279, catt. 80-81). Un punto fermo e una precisazione per chiarire il soggetto raffigurato può essere ricavato dallo studio dei retri delle tavole che, detto per inciso, mi pare più probabile siano in legno di abete e non di larice, come proposto nella recente catalogazione.

Innanzitutto, come sempre, la prova che si trattasse invece di due episodi della fronte di un cofano nuziale, e non di laterali, la ricaviamo, ancora una volta, dalla presenza dell'incisione a forma di "L" posta sul retro in alto a destra del pannello inv. 7950. Sapendo che questo dettaglio tecnico era realizzato sui pannelli frontale e tergale del mobile al fine di creare uno scompartimento o riposto dove conservare gli oggetti più piccoli, possiamo affermare con certezza che si tratta di una porzione della fronte di un cofano e che l'inv. 7949 ne fosse il *pendant*.

Dal momento poi che, come abbiamo già visto, il lato della "L" è sempre "aperto" verso l'esterno, il pannello inv. 7950 sarà l'elemento di sinistra, mentre l'inv. 7949 quello di destra. Cade quindi l'ipotesi che sul pannello inv. 7949 fosse raffigurato una storia successiva al *Trionfo di Scipione*, identificabile per Miziolek con l'ultima fase della cattura di Cartagine e per Maria Skubiszewska la *Magnanimità di Scipione*, nonostante quest'ultimo sia un episodio assai rappresentato sui cofani nuziali, mai però con una scena di battaglia sullo sfondo (M. SKUBISZEWSKA in SKUBISZEWSKA-KUCZMAN 2010, pp. 275-279, catt. 80-81).

Effettivamente non è semplice trovare una spiegazione alla presenza della donna al centro in primo piano, ma considerando le due tavole nella loro giusta successione, appare più probabile che sia raffigurata *La conquista di Cartagine*, un episodio presente, ad esempio, in una serie di tavolette di ubicazione sconosciuta, dipinte dalla bottega di Nicola Giolfino (cat. 126).

Attribuiti a scuola ferrarese, e in particolare a Ercole de' Roberti dallo stesso Karol Lanckoronski, dopo la loro entrata al museo nel 1994, i due dipinti furono esaminati da molti conoscitori che espressero attribuzioni sostanzialmente corrette tra Padova, Ferrara e Verona, non escludendo rapporti con la Siena di Liberale da Verona (per un riepilogo vedi M. SKUBISZEWSKA, in SKUBISZEWSKA-KUCZMAN 2010, pp. 275-279, catt. 80-81). Mi pare che Maria Skubiszewska abbia imboccato giustamente la strada della Verona nell'ultimo quarto del Quattrocento per collocare e datare queste opere. Il *post-quem* del 1476 si giustifica proprio alla luce del ritorno di Liberale da Siena nel 1476 (BISMARA 2011, pp. 15-17), come già suggerito da Everett Fahy e da Luciano Bellosi in pareri riportati nella recente scheda di catalogo. E proprio da Liberale il nostro maestro deve aver imparato a raffigurare i soldati scattanti e l'impetuoso movimento dei cavalli.

Detto questo, sembra però che l'impronta principale che caratterizza queste opere sia quella di Domenico Morone, soprattutto nell'impaginazione architettonica delle città di Cartagine e Roma poste sullo sfondo, rispettivamente del *Trionfo di Scipione* e della *Conquista di Cartagine*. In particolare, nelle mura di Cartagine, deve essere già presupposta l'attività del grande pittore veronese degli anni novanta del XV secolo (catt. 23-25).

38. EPISODI DEL MITO DI ATALANTA

1490-1500 circa

I) ATALANTA E LE COMPAGNE SI PREPARANO PER LA CACCIA AL CINGHIALE CALIDONIO

II) TRIONFO DELLA CASTITÀ

Mainz, Gemäldegalerie, inv. 230, 231

Tavola dipinta, diametro cm 27 ciascuno

Bibliografia: BERENSON 1907, p. 217 (Pittore ferrarese *ante* 1510: Scuola di Ercole de' Roberti); A. VENTURI 1908, p. 429 (Scuola di Ercole de' Roberti); SCHUBRING 1915-1923, p. 366, catt. 637-638, tav. CXXXV (ambito di Bartolomeo Montagna); BERENSON 1932 ed. cit. 1936, p. 160 (Ferrarese *ante* 1510); BERENSON 1968, p. 132 (Ferrarese *ante* 1510, prossimo a Ercole de Roberti)

III) ATALANTA E LE COMPAGNE SEGUITE DA EROS IN GROPPA AL CINGHIALE CALIDONIO

Ubicazione sconosciuta, già Vienna, collezione Emil Weinberger dal 1912 fino al 1929

Tavola dipinta, diametro cm 27

Provenienza: München, Julius Böhler, aprile 1911 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Domenico Morone, inv. 123463); München, Julius Böhler 1912

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 371, cat. 660, tavola CXLII, fig. (Scuola veronese del 1480 circa); BALDASS 1929, p. 114, lot. 457, fig. (Scuola veronese della fine del XV secolo)

I due clipei della Gemäldegalerie di Mainz inv. 230-231 sono stati resi noti come opere di ambito ferrarese, con l'eccezione di Paul Schubring che, in virtù di una mera somiglianza tipologica con due tondi inseriti nella fronte di un cofano nuziale del Museo Poldi Pezzoli di Milano, inv. 1652/676, li accostava al nome di Bartolomeo Montagna. Lo studioso tedesco (1915-1923, p. 366, cat. 637-638, tavola CXXXV) riportava anche un interessante parere di Georg Gronau che li riteneva invece veronesi. Dello stesso avviso era pure Federico Zeri, che conservava le foto delle due opere nel faldone Pittura Italiana 0260/4/16-18, Pittura italiana sec. XV. Verona. Antonio da Vendri, anonimi; fascicolo n. 4: Anonimi veronesi sec. XV.: ritratti, soggetti profani, cassoni 2, inv. 57257-57259 (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca).

Una minore attenzione da parte degli studiosi ha destato invece il tondo già in collezione Weinberger, correttamente attribuito alla Scuola veronese con una datazione al 1480 circa. Il suo acquisto nel 1912 da parte di Emil Weinberger presso l'antiquario di Monaco di Baviera J. Böhler è documentato dalla scheda nel catalogo di vendita della collezione viennese (BALDASS 1929, p. 114, lot. 457). Ma grazie a una fotografia conservata a Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Domenico Morone, inv. 123463, sappiamo che l'opera si trovava presso lo stesso antiquario monacense già nell'aprile del 1911.

L'identità della misura del diametro e la grande affinità iconografica dei tre episodi fanno pensare che ci si trovi di fronte a tre dei quattro clipei che decoravano una coppia di cofani nuziali, appunto sul modello del già citato cofano di Bartolomeo Montagna al Museo Poldi Pezzoli di Milano, a quello inv. 1652/676, sempre nello stesso museo milanese, inv. 1653/671 (cat. 118) o del cofano Christie's, Londra, 9 luglio 2008, lot. 103 (cat. 127). Difficile affermare con sicurezza questa ipotesi in assenza di una buona foto a colori del dipinto ex Weinberger, certo è che le paffute compagne di Atalanta, con le vesti segnate da pieghe diritte e scanalate, sembrano proprio le sorelle di quelle nei tondi di Mainz. Le architetture sullo sfondo del tondo ex Weinberger – che dei tre dipinti è certamente il meglio conservato – risentono dell'evoluzione di Domenico Morone alla fine degli anni Novanta, e forniscono un utile indizio per la datazione a quegli anni.

39. COFANO CON EPISODI DEL MITO DI ATALANTA

1500-1510 circa

DECAPITAZIONE DI UN PRETENDENTE DI ATALANTA; IPPOMENE RICEVE I POMI D'ORO DEL GIARDINO DELLE ESPERIDI DA VENERE E IPPOMENE SCONFIGGE ATALANTA NELLA GARA DI CORSA

Parigi, Musée Jacquemart André, inv. MJAP-P 1780

Tavola dipinta, cm 69 x 200 x 65

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 370, cat. 658, tav. CXLI (ambito veronese 1460 circa); *Primitifs italiens* 2001, p. 160, cat. 81 (Scuola veronese, XV secolo)

Al centro lo stemma della famiglia Monselice: “d’oro, a croce di Sant’Andrea con bande doppiomerlate di rosso”, documentata anche a Verona (MORANDO DI CUSTOZA 1976, n. 1714). L'iconografia di questo cofano è stata correttamente interpretata da Paul Schubring (1915-1923, p. 370, cat. 658, tav. CXLI). Si tratta della vicenda di *Atalanta e Ippomene*, narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (X, 560-707): sulla sinistra Atalanta e le compagne assistono alla decapitazione del pretendente sconfitto; sulla destra, in secondo piano, Ippomene riceve da Venere i pomi d’oro raccolti nel giardino delle Esperidi, che gli permetteranno di battere Atalanta nella gara di corsa con un sotterfugio; in primo piano Ippomene sconfigge Atalanta alla presenza minacciosa delle teste mozzate dei concorrenti già sconfitti, poste in cima a una colonna. La stessa vicenda è raffigurata in due pannelli della bottega di Francesco Morone, uno conservato nel John & Mable Ringling Museum of Art di Sarasota, inv. SN 45, l’altro già Sotheby’s, Londra, 8 luglio 1987, lot. 29 (cat. 48).

Non mi è stato possibile per ora studiare il cofano dal vero, ma la suddivisione tripartita della fronte, come pure la decorazione in pastiglia dorata, inducono a supporre che ci si trovi di fronte a un mobile fabbricato e dipinto a Verona. Un *post quem* utile per la datazione mi pare sia costituito dalle tele commissionate ad Andrea Mantegna per lo studiolo di Isabella d’Este, in particolare dagli episodi del *Parnaso* (1496-1497) e di *Minerva caccia i Vizi dal giardino delle Virtù* (1500-1502) (C. PIDATELLA-G. ROMANO in *Mantegna* 2008, pp. 336-338; 349-350, catt. 137, 145).

40. GIUSTIZIA DI TRAIANO

1470-1480 circa

I) CORTEO DI TRAIANO

Ubicazione sconosciuta, già München, J. Böhler - New York, Blumka Galleries 2004

Tempera su tavola, cm 41 x 51

Provenienza: Milano, collezione Michele Cavaleri (?); Parigi, collezione Enrico Cernuschi,

1876-1889; München, J. Böhler, 1911; (s.l.), collezione Charles Blount dal 1920; collezione privata ante 2004

Bibliografia: JACQUEMART 1876, p. 38, p. 35, figg.; MÜNTZ 1889, pp. 311 fig. (senza attribuzione); SCHUBRING 1923, p. 372, cat. 667 (pittore veronese dell'ambito di Domenico Morone); *Collecting treasures* 2004, lot. 1, pp. n.n.; VILLATA 2004, p. 40, nota 1 (Maestro di Margherita Cipriani [?])

II) IL FIGLIO DI TRAIANO TRAVOLGE IL FIGLIO DELLA VEDOVA

Ubicazione sconosciuta, già Vienna, collezione Emil Weinberger, 1905-1929

Tavola dipinta, cm 32 x 51,5

Provenienza: Milano, collezione Michele Cavaleri (?); Parigi, collezione Enrico Cernuschi, 1876-1889; München, Julius Böhler, 1905

Bibliografia: JACQUEMART 1876, p. 38, p. 35, figg.; MÜNTZ 1889, p. 310, fig. (senza attribuzione); BALDASS 1929, p. 114, lot. 458, fig. (Scuola dell'Italia settentrionale, 1470 circa); SCHUBRING 1923, p. 372, cat. 667, tav. CXLV (pittore veronese dell'ambito di Domenico Morone); LONGHI 1934, ed. cit. 1956, p. 102, fig. 105 (Degli Erri); A.G. DE MARCHI 1990, pp. 64-67, fig. 55 (anonimo veronese, ultimo quarto del XV secolo [Maestro della Giustizia di Traiano]); SETTIS 1995, *passim*, fig. (pittore ferrarese, 1468 circa)

III) LA VEDOVA INVOCA LA GIUSTIZIA DI TRAIANO; TRAIANO AFFIDA SUO FIGLIO ALLA VEDOVA

San Simeon, California, Hearst Castle, collezione William Randolph Hearst, inv. 5245

Tempera su tavola di abete, cm 52.2 x 197.8 x 5.7; cornice non pertinente cm 4.4

Provenienza: Bologna; Milano, collezione Achillito Chiesa fino al 1926; New York, American Art Association, 1926; P.W. French and Co.

Bibliografia: *The collection of Achillito Chiesa* 1926, pp. n.n., cat. 38, fig. (Bernardo da Parenzo, detto Parentino); FREDERICKSEN-ZERI 1972, p. 634 (Verona XV secolo); E. DE FERNANDEZ GIMENEZ in *The Cleveland Museum of Art* 1974, p. 111, fig. 39a (Parentino); *Handbook* 1977, pp. n.n., cat. 15 (Anonimo artista veronese, fine del XV secolo); A.G. DE MARCHI 1990, pp. 64-67, fig. 55 (Anonimo veronese, ultimo quarto del XV secolo [Maestro della Giustizia di Traiano]); SETTIS 1995, *passim*, fig. (pittore ferrarese, 1468 circa)

I due frammenti già in collezione Cernuschi e la fronte ora a Hearst Castle sono stati oggetto dello studio assai approfondito di Salvatore Settis (1995, pp. 31-82). Per questo motivo, in questa sede, ci si limiterà solamente a riassumere i passaggi salienti e a integrarli con nuove osservazioni dove necessario. Spetta allo studioso italiano il merito di aver collegato la fronte di Hearst Castle sia al frammento cat. 40.II, reso celebre da Roberto Longhi in *Officina Ferrarese* (1934, ed. cit. 1956, p. 102, fig. 105), sia al frammento cat. 40.I, ricordato nella scheda del frammento cat. 40.II pubblicata senza riproduzioni fotografiche nel repertorio di Paul Schubring (1923, p. 372, cat. 667, tav. CXLV: "Ein zweites zugehöriges Bild befand sich 1911 bei Jul. Boehler in München") e in quella del catalogo di vendita Weinberger (BALDASS 1929, p. 114, lot. 458: "Ein dazugehöriges Bild, das 1911 bei J. Böhler in München war, erwähnt").

Sempre nella medesima scheda del catalogo di vendita Weinberger scopriamo che il frammento cat. 40. II fu “erworben 1905 bei J. Böhler, München”.

Il ricongiungimento di questi pezzi era stato reso possibile sulla scorta di due acqueforti realizzate da Jules Jacquemart per l'*Histoire du Mobilier* scritta dal padre Albert (1876, p. 55). Di recente il dipinto cat. 40. I è riemerso sul mercato antiquario all'asta organizzata da Blumka Gallery (New York) e Julius Böhler (München), a New York, 21 gennaio-6 febbraio, 2004, lot. 1, come “Nord Italia, Verona o Ferrara, 1470 circa” con la giusta intitolazione di “Storia di Traiano”. In precedenza era stato proprietà di Charles Blount nel 1920, ed era transitato in seguito in una diversa collezione privata (*Collecting treasures* 2004, lot. 1, pp. n.n.).

Il pannello è stato di recente segnalato da Edoardo Villata (2004, p. 40, nota 1) come opera di un pittore veronese da lui denominato Maestro di Margherita Cipriani (catt. 16-19), ma non riconosciuto come parte della coppia di cofani studiata da Settis. I due frammenti ex Weinberger ed ex Blumka Gallery/Julius Böhler vanno così a costituire gli elementi della prima fronte della coppia di cofani che, una volta separati, persero lo stemma in pastiglia posto al centro. Le vicende iconografiche e collezionistiche del pannello Hearst sono assai più lineari. Fin dalla vendita Achillito Chiesa l'episodio era stato correttamente descritto in questo modo: “depicting two scenes from the story of the Emperor Trajan as described by Dante. The left shows the widow approaching the Emperor, mounted on a gray charger, demanding justice for her son; to the right the Emperor is seated granting justice. Decorated in *pastiglia* with central escutcheon, flanked by eagles. (Slight restoration” (*The collection of Achillito Chiesa* 1926, pp. n.n., cat. 38). Successivamente a questo passaggio d'asta, ritroviamo il pannello nella collezione del magnate statunitense William Randolph Hearst (1863-1951), cui arriva tramite la P.W. French and Co., probabile acquirente della tavola dalla collezione Chiesa, come annotato nella copia del catalogo di vendita conservata a Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Bernard Berenson.

Il timbro postale “Bologna” sul retro del pannello, datato da Settis al secondo Ottocento (SETTIS 1995, p. 59, nota 65), potrebbe deporre a favore dell'assegnazione del dipinto in ambito ferrarese verso il 1468. Una tesi difesa dallo studioso sulla scorta dell'interpretazione araldica, che sancirebbe l'unione di Polissena d'Este con Giovanni Romei, committenti dei mobili (SETTIS 1995, pp. 66-77).

Nonostante la ricostruzione dello studioso sia assai ben argomentata, appare piuttosto eccezionale l'incrocio tra stemma (Este) e cimiero (Romei) in un'unica arme: questi mobili erano sempre fabbricati in coppia e i blasoni distintivi delle

due casate erano di solito raffigurati separatamente. A ogni modo, la commissione Este non sembra improbabile a Maria Lucia Menegatti, che mi fa notare come l'aquila dipinta sulla fronte di Hearst Castle presenti forti somiglianze con quella dei signori di Ferrara. Nel caso in cui quest'arme non fosse frutto soltanto di un intervento di restauro, sarei comunque più propenso a credere che la famiglia Este avesse commissionato la coppia di cofani a Verona, che non a ipotizzare una produzione ferrarese, non altrimenti documentata, di mobili dipinti e in pastiglia dorata. Anche l'utilizzo del legno di abete, al posto del pioppo più comune a quelle latitudini, mi sembrerebbe poter deporre in favore di una provenienza veronese.

Il pannello meglio giudicabile sembrerebbe essere quello già Blumka Gallery. La fronte Hearst appare invece assai malconcia, e viene descritta in un rapporto del museo come "The painted scenes appear to have sustained very severe damage from solvent abrasion and flake losses throughout and are extensively repainted" (SETTIS p. 75, cat. 116).

Sul retro di questo pannello si vede invece la solita incisione a "L" con il lato "aperto" verso l'esterno. In questo caso è un dettaglio di nessuna utilità per le nostre ricostruzioni data l'integrità del pezzo, ma conferma ancora una volta le modalità di costruzione fino a qui individuate.

Per concludere con un breve commento stilistico, credo che anche in questo caso ci si trovi ancora una volta nelle vicinanze dell'arte di Domenico Morone, mentre le tangenze prospettiche del pannello ex Weinberger, che avevano portato Longhi a esprimere un parere a favore degli Erri, potrebbero essere spiegate alla luce del pierfrancescanesimo di Francesco Benaglio.

41. GIUSTIZIA DI TRAIANO

1480-1490 circa

I) IL FIGLIO DI TRAIANO TRAVOLGE IL FIGLIO DELLA VEDOVA (?)

II) TRAIANO AFFIDA SUO FIGLIO ALLA VEDOVA

Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 8 luglio 2005, lot. 5

Olio su tavola, cm 44.7 x 50.2 ciascuna

Provenienza: Venezia, collezione privata, 1947; Londra, Christie's, 14 aprile 1978, lot. 28.

Bibliografia: *Pittura veneta* 1947, p. 18, catt. 5-6, tavv. 6-7 (Domenico Morone); VILLATA 2004, p. 40, figg. 16-17 (Maestro di Margherita Cipriani)

Nella scheda d'asta Londra, Christie's, 14 aprile 1978, lot. 28 le tavole vengono catalogate come "presumably the end panels from a cassone" e attribuite, come nel 1947, a Domenico Morone. È in questa sede che si avanza la lettura iconografica accettata dagli studi successivi. In precedenza (*Pittura veneta* 1947,

p. 18, catt. 5-6, tavv. 6-7) i due dipinti erano considerati come generici episodi di storia antica. La provenienza dalla collezione di Fritz Heinemann indicata da Edoardo Villata (2004, p. 40) non trova riscontro, e forse dipende dal fatto che nella fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz si conservano due fotografie, rispettivamente, inv. 464559 e 464560, come parte del lascito dello storico dell'arte tedesco.

A dire il vero mi sono chiesto più volte se questi due pannelli facessero davvero parte della stessa serie. Diversi mi sono sempre parsi i cavalli e l'armatura dei soldati tra i due dipinti, ma le misure identiche e la provenienza comune delle due opere sconsigliano di intraprendere questa strada "separatista". Ancora più problematica mi è sempre parsa la proposta di identificare le due vicende raffigurate come *Davide e Betsabea* e *La Morte di Uria* (Londra, Christie's, 14 aprile 1978, lot. 28), data l'assoluta rarità di dipinti di destinazione domestica ispirati da episodi dell'Antico Testamento. La presenza di un giovane e una vedova davanti a un imperatore nel cat. 41.II mi pare permettano senza troppi problemi di identificare l'episodio con il momento in cui *Traiano affida suo figlio alla vedova* , mentre solo sul piano dell'ipotesi di lavoro si può proporre che nel cat. 41.I sia raffigurato invece il momento precedente, quando il *Figlio di Traiano travolge il figlio della vedova* .

Conosco i due dipinti solo da due buone fotografie a colori, che non lasciano dubbi sulla presenza di ridipinture. Ciò nonostante si deve confermare l'attribuzione alla cerchia di Domenico Morone con una datazione al 1490-1500 circa, suggerita dall'utilizzo di alcune soluzioni paesaggistiche come i castelli in cima alla collina che non si spiegherebbero a prescindere dagli inizi di Francesco Morone. A titolo di esempio si può ricordare la *Madonna col Bambino* del Museo Canoniale di Verona, databile entro il primo decennio del XVI secolo (E.M. DAL POZZOLO, in *Museo Canoniale* 2004, pp. 53-55, cat. 18), e ancora meglio le *Stimate di San Francesco* del Museo di Castelvecchio, inv. 1450-1B348.

42. DUELLO DI DUE CAVALIERI

1490-1500 circa

Ubicazione sconosciuta, già Firenze, mercato antiquario

Tavola dipinta, cm 48 x 39

Provenienza : già Firenze, Galanti [?], 1960 circa (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca inv. 57273)

Mostre : Firenze, Palazzo Internazionale delle Aste e delle Esposizioni, *Opere di autori dell'800 e dal XV al XVIII secolo* , 20 novembre 1970

Bibliografia : *Catalogo del Palazzo* 1970, pp. n.n., lot. 122 (Domenico Morone)

Dobbiamo la conoscenza di questo dipinto a un'unica circostanza: la sua esposizione al Palazzo Internazionale delle Aste e delle Esposizioni di Firenze nel 1970 come opera di Domenico Morone. Una fotografia conservata nella fototeca della Fondazione Federico Zeri di Bologna, Pittura Italiana 0260/4/31, Pittura italiana sec. XV. Verona. Antonio da Vendri, anonimi; fascicolo n. 4: Anonimi veronesi sec. XV.: ritratti, soggetti profani, cassoni 2, inv. 57273, testimonia un passaggio collezionistico anteriore, e uno stato di conservazione precedente il restauro, avvenuto *ante* 1970. Questa foto ci consente così di capire a pieno quanto l'opera sia compromessa, ma al contempo che non si tratta di un falso.

Innegabili mi sembrano i rapporti con la tavoletta con l'episodio del *Figlio di Traiano travolge il figlio della vedova (?)* cat. 41.I, tanto che, se storia collezionistica e misure non fossero consigliassero prudenza, si sarebbe tentati di considerarli come parte di uno stesso complesso decorativo, probabilmente la fronte di un cofano nuziale. Nel confermare l'attribuzione alla bottega di Domenico Morone, si propone una datazione all'ultimo decennio del Quattrocento.

43. EPISODI DELLA VITA DI ULISSE

1480-1490 circa

I) IL BANCHETTO DEI PROCI

Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 7 luglio 2000, lot. 190

Tavola dipinta, diametro cm 30.5

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: Londra, Christie's, 7 luglio 2000, lot. 190 (cerchia di Domenico Morone)

II) ULISSE RICONOSCIUTO DAL CANE ARGO INCONTRA PENELOPE

Washington D.C., Dumbarton Oaks collection, inv. 29.3

Tavola dipinta, diametro cm 23.5

Provenienza: New York, Ehrich Gallery, 1929

Bibliografia: UGUCCIONI 1998, pp. 65-67; 93, fig. 4 (cerchia di Ercole de' Roberti)

I due dipinti sono stati riuniti in questa sede per la prima volta. Mi pare che depongano in modo inequivocabile a favore di questo collegamento il modo di costruire le architetture e le finte statue poste a decorazione dei colonnati: cat. 43.I (*Guerriero*); cat. 43.II (*Cerere [?] e Nettuno*). Data la differenza delle misure del diametro, si potrebbe pensare che non necessariamente i due tondi ornassero la fronte di un cofano.

Nulla potrà comunque essere detto di definitivo a questo riguardo se non si riuscirà a esaminare direttamente, o quantomeno su buone riproduzioni fotografiche, il pannello della Dumbarton Oaks collection.

Da quello che è possibile arguire da una foto conservata a Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Scuola ferrarese, XV secolo, si può notare però che il clipeo del museo americano è stato resecato in modo omogeneo, al contrario del clipeo già Christie's, Londra, 7 luglio 2000, lot. 190, che sul bordo presenta invece la barba della pittura e qualche millimetro di legno vivo sul quale era applicata la cornice. E ho il sospetto che la diversità di misure sia dovuta semplicemente alla diversa storia conservativa dei due dipinti.

Mentre l'iconografia del tondo Dumbarton Oaks è stata interpretata genericamente come *Scena di cortile* (UGUCCIONI 1998, pp. 63-65), il tondo già Christie's è stato letto come *Tarquinio saluta Lucrezia* nella scheda del catalogo d'asta. Il collegamento delle due tavole porta invece a considerarle come episodi della vita di Ulisse: *Il banchetto dei pretendenti alla mano di Penelope* (Odissea, canto I); *Ulisse riconosciuto dal cane Argo incontra Penelope* (Odissea, canto XVII). I confronti con le architetture del cat. 38 mi pare rendano evidente che ci trova davanti allo stesso pittore, giustamente considerato della cerchia di Domenico Morone nella scheda del catalogo d'asta Christie's, ma le figure, un poco più rigide e bloccate, fanno pensare a una datazione al decennio precedente.

44. COFANO CON DUILIO E BILIA (?) E CORTEO DI SOLDATI

1480-1490 circa

Ubicazione sconosciuta

Tavola dipinta, cm 150 x 55

Provenienza: Milano, Museo Bagatti Valsecchi (1915-1923); Firenze, Galleria Luigi Bellini (1966)

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 373, cat. 671, tav. CXLI, fig. (Domenico Morone); *3ª Mostra nazionale dell'antiquariato* 1966, tav. XCIII (Domenico Morone); A.G. DE MARCHI 1990, pp. 64-67 (Anonimo veronese, ultimo quarto del XV secolo [Maestro delle Storie di Traiano])

Il cofano già in collezione Bagatti-Valsecchi, e ora, dopo un passaggio presso l'antiquario Luigi Bellini nel 1966, di ubicazione sconosciuta, presenta una struttura a doppie specchiature dipinte, incorniciate da vasi in pastiglia dorata, di cui non saprei indicare un altro esemplare simile. Ciò nonostante il mobile non sembrerebbe frutto di un ripristino antiquariale e giustamente Paul Schubring (1915-1923, tav. CXLI) ne pubblicava la foto nella stessa tavola del cofano del museo Jacquemart-André di Parigi, inv. MJAP-P 1780.

Lo studioso tedesco aveva proposto di interpretare l'episodio di sinistra come la *Storia di Duilio e Bilia*, raccontata da San Gerolamo nell'*Adversus Jovi-*

nianum, mentre aveva lasciato sostanzialmente senza spiegazione l'episodio di destra (SCHUBRING 1915-1923, p. 373). Questa lettura iconografica troverebbe riscontro in uno dei due tondi applicati sulla fronte del cofano del Museo Poldi Pezzoli di Milano dipinti da Bartolomeo Montagna, inv. 1652/676, in cui compare una scena simile con l'iscrizione "DIXISSEM/ TIBI NISI/ PUTASSEM/ OMNIBUS/ VIRIS OS/ [SIC] OLERE" che ne consente il sicuro riconoscimento. Ma il protagonista è stranamente un giovane, anziché un vecchio, come dovrebbe e questo pone qualche problema nell'avvalorare quanto scritto dallo studioso tedesco.

A ogni modo, appare condivisibile l'assegnazione del mobile all'ambito veronese, e in particolare l'accostamento al nome di Domenico Morone, suggerito sempre dallo stesso Schubring. Su questa prospettiva di studi si è mosso anche Andrea G. De Marchi (1990, pp. 64-65), che ha inserito il cofano nel catalogo del *Maestro delle Storie di Traiano*, un nome critico da lui creato che raggruppa le fronti di cofano Guglienzi (cat. 19), Cernuschi-Hearst (cat. 40) e il frammento con il *Corteo di Traiano* (cat. 27.I), opere a mio avviso non dipinte dallo stesso maestro.

In mancanza della possibilità di studiare l'opera dal vero, mi pare che l'attribuzione al Maestro dei cofani Cernuschi-Hearst si giustifichi alla luce di alcune sigle ricorrenti in questo gruppo di opere, come le figure rigide dai volti paffuti, il terreno scosceso e le architetture collocate a lati di ciascun episodio come quinte teatrali, che tornano assai simili nei catt. 37-38.

45. TRIONFO DI DUE IMPERATORI

1485-1495 circa

Ubicazione sconosciuta (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, scatola 7, carpette "Veronesi sec. XIV-XVI", [inv. n.n.]

Materia, tecnica e misure sconosciute

Sul retro della fotografia si trovano i timbri: 1. "MILANO GIGI BASSANI"; 2. "ISTITUTO LONGHI FIRENZE. DOPPIONE"; 3. "R. UNIVERSITA' DI ROMA. GABINETTO DI STORIA DELL'ARTE DEL RINASCIMENTO E MODERNA. 20791"; 4. "R. UNIVERSITA' DI ROMA. SCUOLA DI STORIA DELL'ARTE"; le iscrizioni a matita: "Parenzano"; "Sc. Veronese"; "Bagatta Valsecchi"; "65 Veronese (sc.) sec. XV." Queste sono le uniche informazioni che sono riuscito a reperire circa questo duplice *Trionfo di imperatori*.

L'assegnazione a scuola veronese dell'opera, già implicitamente suggerita da Roberto Longhi con la collocazione della fotografia all'interno della carpette "Veronesi sec. XIV-XVI", mi pare si giustifichi soprattutto alla luce del confronto con la fronte di cofano con i *Trionfi dell'Amore e della Fama* "Sanbonifacio" del Museo di Castelvechio, Liberale da Verona, inv. 48-1B838, cat. 11.I.

Imprescindibile per il nostro pittore appare il modello fornito dai cavalli imbizzarriti del *Trionfo dell'Amore*, come pure il modo di costruire i carri con la voluta arricciata all'estremità anteriore. La città sullo sfondo, e soprattutto l'arco di Trionfo sulla destra, ricordano da vicino le architetture di altri dipinti del gruppo, come i due tondi della Gemäldegalerie di Mainz, inv. 230-231 e il tondo ex Weinberger (cat. 38.III), o i due clipei Christie's, Londra, 7 luglio 2000, lot. 190 e Dumbarton Oaks collection, inv. 29.3 (cat. 43.II).

Per quanto risulti estremamente arduo datare l'opera sulla base di questa mediocre fotografia, le caratteristiche tipologiche fino a qui descritte mi pare portino a circoscrivere la datazione del dipinto al 1485-1495 circa.

46. GIUSTIZIA DI TRAIANO: LA VEDOVA INVOCA LA GIUSTIZIA DI TRAIANO

1480-1490 circa

Ubicazione sconosciuta, già New York, Wildenstein, 1957 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Scuole di Mantova, Padova e del Nord Italia, inv. 124103)

Tavola dipinta, cm 37 x 50

Provenienza: Milano, collezione Achillito Chiesa fino al 1926; già Milano, collezione privata, 1931-1932; New York, Canessa post 1926; Firenze, collezione Giuseppe Canovai, 1950

Mostre: Trieste, *Mostra storica dei pittori istriani*, 6-24 settembre 1950

Bibliografia: *The collection of Achillito Chiesa* 1926, p. n.n., cat. 8, fig., (Bernardo da Parentino, detto Parentino); *FIOCO* 1931-1932, pp. 435, fig. 3; p. 438 (Bernardo Parenzano); *WAZBINSKI* 1966, p. 20, cat. B3 (probabile opera di Parentino) e C12 (attribuzione erronea a Parentino)

Il dipinto è stato erroneamente catalogato due volte da Zygmunt Wazbinski nel suo articolo monografico sul Parentino del 1966: dapprima come *Histoire de Ste. Justine*, ricordando l'esposizione dell'opera alla *Mostra storica dei pittori istriani* del 1950, quando era in collezione Canovi a Firenze; poi come la *Giustizia di Traiano* (tempera su tavola, cm 35 x 50, collezione privata milanese), rispettivamente tra le attribuzioni erronee di Parentino e tra le sue probabili opere (*WAZBINSKI* 1966, p. 20, catt. C12 e B3).

Dal confronto incrociato dei dati avvenuto grazie all'assistenza di Laura Gaetani presso la fototeca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, è stato possibile chiarire l'equivoco. Si tratta del medesimo dipinto in collezione Achillito Chiesa fino alla vendita del 1926, quando fu catalogato come "historical subject" (cm 38 x 51 circa). Pubblicato da Giuseppe Fiocco nel 1931-1932 con il titolo la *Giustizia di Traiano*, cm 35 x 50 (pp. 435, fig. 3; p. 438) come già in una raccolta privata milanese – probabilmente la stessa collezione Achillito Chiesa, messa in vendita

nel 1926 –, venne esposto a Trieste nel 1950 alla *Mostra storica dei pittori istriani* (1950, p. 21, cat. 3) come proprietà del commendator Giuseppe Canovai di Firenze (non Canovi, come erroneamente indicato da Wazbinski), con misure identiche (cm 35 x 50).

A queste informazioni può essere aggiunto inoltre che, nel catalogo di vendita della collezione Achillito Chiesa conservato presso la Biblioteca Bernard Berenson, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, si trova scritto a margine della scheda relativa al dipinto il seguente dato: “3100 Canessa”; un’annotazione relativa probabilmente all’acquirente del dipinto, l’antiquario Canessa di New York (attivo tra 1868 e 1929) e alla cifra sborsata per l’acquisto. All’epoca della vendita Achillito Chiesa, nel 1926, il dipinto era inserito entro una cornice centinata non pertinente, che non ritroviamo né nella fotografia pubblicata nel 1931-1932 da Giuseppe Fiocco, né in quelle conservate nelle fototeche di Roberto Longhi e Rodolfo Pallucchini.

Effettivamente, osservando bene gli angoli in alto a sinistra e destra, appare evidente che il dipinto, in origine centinato, è stato regolarizzato in forma rettangolare. Si conferma in questa sede l’appartenenza del dipinto, assieme ad altri frammenti perduti, a una coppia di cofani nuziali con la *Giustizia di Traiano*, sul modello iconografico dei catt. 19, 40: inequivocabile a questo proposito appare la presenza di una vedova in attesa di ottenere giustizia da Traiano.

Lo stato di conservazione dell’opera impedisce di formulare commenti stilistici approfonditi, ma i due cavalli pisanelliani affrontati al centro della scena (CORDELLIER 1996, pp. 210-213), e soprattutto le somiglianze morelliane con gli altri dipinti del gruppo, fanno pensare che questa tavola sia stata realizzata dal Maestro dei cofani Cernuschi-Hearst e non dal Parentino, come è stato scritto in più occasioni.

FRANCESCO MORONE
(Verona, 1471 circa-1529)

Figlio del pittore Domenico, Francesco Morone nacque a Verona nel 1471 circa e morì il 16 maggio 1529. Abitante nella contrada di San Vitale, come testimoniano le anagrafi dal 1491 (GEROLA 1909^b, pp. 104-113; BRENZONI 1972, pp. 213-217), si deve essere educato nella bottega paterna negli anni in cui Domenico Morone si confrontava con la pittura prospettica veneziana degli anni Novanta.

Coetaneo di Girolamo dai Libri (Verona, 1474 circa-2 luglio 1555) e di Michele da Verona (Verona, 1470-1536/1537), resterà sempre legato alla sua formazione quattrocentesca, nonostante la sua attività si sia svolta per lo più nei primi decenni del XVI secolo.

47. SANSONE E DALILA

1510-1515 circa

Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1551

Tavola dipinta, cm 76.4 x 121.7

Provenienza: Milano, Giuseppe Baslini (?)

Mostre: Verona, Palazzo della Gran Guardia, *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007

Bibliografia: BERENSON 1907, p. 267 (Francesco Morone); SCHBRING 1915-1923, p. 374, cat. 675, tav. CXLVI; SCHUBRING 1928^b, p. 298 (Michele da Verona); NATALE 1982, pp. 126-127, cat. 124 (Francesco Morone); G. PERETTI in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 352-353, cat. 105 (Francesco Morone), con bibliografia precedente

La tavola, a lungo ritenuta opera di Carpaccio sulla scorta della firma apocrifia apposta in basso a destra, venne attribuita a Michele da Verona da Giovanni Morelli e dagli studiosi che la commentarono dopo di lui, fino a quando Bernard Berenson (1907, p. 267) non la spostò correttamente nel catalogo di Francesco Morone, una proposta che incontrò il pressoché unanime consenso della critica (NATALE 1982, pp. 126-127, cat. 124).

La datazione espressa da Carlo Del Bravo (1962, pp. 13-14), al 1517 circa, è stata di recente fortemente anticipata da Gianni Peretti al 1503-1505 (in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 352-353, cat. 105). Mi sembra però che la figura di *Sansone addormentato* non possa prescindere dalla *Venere addormentata* della Gemäldegalerie di Dresda di Tiziano, del 1510 circa. Senza questa invenzione non si spiegherebbe in alcun modo la scelta di collocare una figura coricata in primo

piano, cui sta tagliando i capelli “un devoto” assai “moderno” – come mi fa notare Alessandro Ballarin –, protetto da una sorta di “Madonna della Misericordia”. In questa tavola al fondo di sapore ancora quattrocentesco, ovviamente nulla trape-la della modernità classicista dell’invenzione tizianesca.

Mi sembra però che pure la resa della veste di Sansone, animata da splendidi effetti quasi simili al velluto, non troverebbe una ragionevole spiegazione a Verona a prescindere dagli inizi del giovane Tiziano, autore de *Il vescovo Pesaro presentato a san Pietro da Alessandro VI* del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa, databile al 1506 circa (BALLARIN 2008). L’unicità di quest’opera nel catalogo di Francesco Morone, generalmente autore di pale d’altare e in generale di dipinti di tema sacro, giustifica ancora di più la sua ricerca di fonti e modelli per soddisfare una commissione tanto originale.

Difficile esprimersi con sicurezza sulla destinazione del pannello, ma il tema, chiaramente collegato con i pericoli insiti nella vita pigra e oziosa, riporta alla mente le parole con cui Vasari descriveva una testiera da letto dipinta da Giovan Francesco Caroto per Giovan Francesco Giusti: “Al conte Giovan Francesco Giusti dipinse, secondo la invenzione di quel signore, un giovane tutto nudo, eccetto le parti vergognose; il quale stando in fra due, et in atto di levarsi o non levarsi, aveva da un lato una giovane bellissima finta per Minerva, che con una mano gli mostrava la Fama in alto e con l’altra lo eccitava a seguirla: ma l’Ozio e la Pigrizia, che erano dietro al giovane, si affaticavano per ritenerlo; abasso era una figura con viso mastinotto e più di servo e d’uomo plebeo che di nobile, la quale aveva alle gomita attaccate due lumache grosse e si stava a sedere sopra una granchio, et appresso aveva un’altra figura con le mani piene di papaveri. Questa invenzione, nella quale sono altre belle fantasie e particolari, e la quale fu condotta da Giovan Francesco con estremo amore e diligenza, serve per testiera d’una lettiera di quel signore in un suo amenissimo luogo detto Santa Maria Stella, presso a Verona” (VASARI 1568, ed. cit. 1976, p. 572).

BOTTEGA DI FRANCESCO MORONE

48. STORIE DI ATALANTA

1500-1510 circa

I) IPPOMENE DECIDE DI SFIDARE ATALANTA

Sarasota, John & Mable Ringling Museum of Art, inv. SN 45

Tavola dipinta, cm 17.8 x 62.8

Provenienza: Parigi, collezione Emile Gavet, 1870-1880 circa; Mr. and Mrs. William K. and Alva Erskine Smith Vanderbilt, Gothic Room, Marble House, Newport, Rhode Island, 1889-1982; Mrs. Alva Erskine Smith Vanderbilt Belmont, dopo il divorzio; acquistato da John Ringling, 1928, attraverso Duveen; legato al The John and Mable Ringling Museum of Art, 1936 Parigi, collezione Émile Gavet; William K. Vanderbilt; Mrs. Oliver H. P. Belmont, Newport, R. I. (The John and Mable Ringling Museum of Art, scheda d'archivio, comunicazione scritta di Heidi Taylor)

Bibliografia: *A catalogue of paintings* 1949, p. 46, cat. 45 (Scuola bolognese del XV secolo); FREDERICKSEN-ZERI 1972, p. 636 (Scuola veronese del XV secolo); *John & Mable Ringling* 1976, p. 69, cat. 63 (artista veronese, XV secolo); BRILLIANT 2009, p. 188, cat. 143, (pittore italiano, fiorentino [?], XV secolo)

II) LA GARA TRA ATALANTA E IPPOMENE

Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 8 luglio 1987, lot. 29

Olio su tavola, cm 18.5 x 63.5

Provenienza: Parigi, collezione Emile Gavet, 1897; acquistato circa nel 1900 dal padre dell'attuale proprietario (1987)

Bibliografia: *Catalogue des objets d'art* 1897, p. 192, lot. 747 (Scuola dell'Italia settentrionale, XV secolo)

Nel catalogo John and Mable Ringling (1976, p. 69), il precario stato di conservazione del dipinto veniva denunciato con le seguenti parole: "Considerable number of losses overall. Clumsily repainted in the past. Some abrasion. Conservation c. 1950". In quell'occasione il dipinto veniva messo in relazione con "a panel (17 x 61,5) formerly in the Gavet Collection (sale, Drouot, Paris, May 31-June 9, 1897 [no. 747]) in which similar figures appear on the left but on the right a man and young woman approach the altar on which are three decapitated heads. Both panels, and there may have been another, must have formed part of a wall decoration. The length is too short for them to be from a cassone. Suida (1949) attributed SN 45 to the Bolognese School but Zeri and Fredericksen with greater justification have proposed the Veronese School".

In realtà, come conferma anche la descrizione del catalogo d'asta della collezione Gavet, il dipinto in questione coincide con quello passato all'asta Londra, Sotheby's, 8 luglio 1987, lot. 29: "A gauche, on aperçoit un groupe de cavaliers et de soldats à pieds, vêtus à la mode du XVe siècle, près d'un grand édifice; parmi les cavaliers on distingue un empereur qui, le front ceint d'une couronne, semble commander aux autres personnages. A droite, un autel antique vers lequel s'avancent un homme et une jeune femme; sur l'autel sont placées trois têtes d'hommes coupées. Au fond, les murailles d'une ville construite aux bords de la mer. Panneau. Cadre en bois sculpté et doré. Haut 0,17. Long. 0,615" (Catalogue des objets d'art 1897, p. 192, lot. 747).

Al contrario di quanto scritto nella scheda di catalogo del 1976, appare quindi assai probabile che i due pannelli, di misure poco differenti, decorassero la fronte di un cofano nuziale dalla struttura assai simile a quella della Galleria Nazionale di Praga, inv. 0 710 (cat. 61), come conferma anche la più antica provenienza di entrambi i dipinti dalla collezione parigina di Emile Gavet, individuata in questa sede. Interessante, ma non del tutto convincente, appare la recente proposta (BRILLIANT 2009, p. 188, cat. 143) di interpretare il dipinto di Sarasota con la gara dei carri vinta da Pelope, e bandita dal re Enomao per dare in sposa al vincitore la sua bella figlia Ippodamia: in mancanza dei carri mi sembra più probabile sia raffigurata un'altra gara, quella tra Atalanta e Ippomene (Ovidio *Metamorfosi*, X, 560-707), dipinta pure sul cofano nuziale del museo Jacquemart-André di Parigi, inv. MJAP-P 1780 (cat. 38).

Nel pannello cat. 48.I dovrebbe essere raffigurato il momento in cui Ippomene decide di sfidare Atalanta, mentre nell'altro pannello cat. 48.II la conclusione della competizione, con Ippomene sconfigge Atalanta. La presenza in entrambe le scene dei plinti con sopra le teste mozzate di pretendenti già sconfitti da Atalanta mi sembra confermi questa lettura iconografica. Mentre il dipinto di Sarasota appare ingiudicabile, quello già Sotheby's, per quanto si possa capire da una modesta fotografia, appare in uno stato di conservazione assai migliore.

Il fondale e la figura di Atalanta riecheggiano l'arte di Francesco Morone e, alto alto, quale opera di confronto, può essere chiamato in causa il Cristo e la Samaritana della chiesa parrocchiale di Monteforte d'Alpone (G. CASTIGLIONI, in *Miniatura veronese* 1986, pp. 282-283, cat. 79).

49. STORIE DI ATTILIO REGOLO

1500-1510 circa

I) RITORNO DI ATTILIO REGOLO A CARTAGINE (?)

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 685-1B825

Tempera su tavola, cm 26 x 44.5

II) SUPPLIZIO DI ATTILIO REGOLO

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 684-1B824

Tempera su tavola di abete, cm 26 x 44.5

Provenienza: Verona, collezione Antonio Pompei; al museo dal 1892

Bibliografia: F. Rossi, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 207-208, cat. 151 (Girolamo Mocetto [?]), con bibliografia precedente

Le due tavole versano in un cattivo stato di conservazione, particolarmente quella con *Il ritorno di Attilio Regolo a Cartagine*. Non sono state però resecate dato che compaiono sia la barba della pittura sia qualche millimetro di legno vivo su tutti e quattro i lati di entrambi i pannelli. Purtroppo è stato possibile studiare solo il retro del pannello con *Il ritorno di Attilio Regolo a Cartagine (?)*. Questa indagine è stata comunque sufficiente per individuare l'incisione a forma di "L" in alto a destra, quasi nascosta da una delle due traverse di rinforzo.

Sapendo che il lato della "L" è sempre "aperto" verso l'esterno, è stato così possibile stabilire in primo luogo che i due pannelli decoravano la fronte di un cofano nuziale con lo stemma al centro, e in secondo luogo che il pannello in questione era collocato a sinistra (e di conseguenza quello con il *Supplizio di Attilio Regolo* a destra). In questo caso la scoperta di questo dettaglio costruttivo non ha apportato nuovi elementi all'interpretazione iconografica: sia nel caso in cui l'episodio si debba interpretare come *L'arrivo di Attilio a Regolo a Roma per incitare i romani a resistere nella guerra* o come *Il ritorno di Attilio Regolo a Cartagine*, l'episodio precederebbe comunque il *Supplizio di Attilio Regolo*.

Se l'iconografia non ha mai presentato particolari problemi agli occhi degli studiosi, assai più complesse appaiono le vicende attributive che hanno riguardato tutti i nomi dei maggiori pittori del Rinascimento veronese, da Francesco Benaglio, a Domenico Morone, a Nicola Giolfino, fino alla recente proposta prudentemente in favore di Girolamo Mocetto (F. Rossi, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 207-208, cat. 151). Per quanto Girolamo Mocetto abbia operato a Verona realizzando la pala per la cappella di San Biagio presso la chiesa dei Santi Nazaro e Celso (ROMANO 1985, pp. 79; 82, fig. 62; 106, cat. 6), non mi pare che ci siano gli estremi per porre quest'opera al di fuori dei cataloghi dei pittori locali. Dai nostri pannelli mi sembra sia del tutto assente l'archeologismo tipico della produzione

del pittore veneziano, messo in particolare rilievo invece da Francesca Rossi (in *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 207-208, cat. 151).

Le architetture del *Supplizio di Attilio Regolo* a mio avviso ricordano gli sfondi della predella con *Storie di Santa Barbara* di Nicola Giolfino, conservata presso il Museo di Castelvechio, inv. 937-1B1577, 938-1B1577, mentre il pavimento a scacchiera e la profusione di marmi mischi riprendono idee diffuse a Verona dalla pala di Andrea Mantegna per l'altar maggiore della Basilica di San Zeno e replicate anche dal Maestro di Margherita Cipriani e da Antonio II Badile. Nemmeno nel caso del castello posto in cima alla collina dell'episodio con il *Ritorno di Attilio Regolo* vedo sinceramente la necessità di chiamare in causa direttamente modelli veneziani. Si tratta di un'idea corrente tra i pittori veronesi, in particolare tra Girolamo dai Libri e Francesco Morone (ad esempio già nelle giovanili *Stimate di San Francesco* del Museo di Castelvechio, inv. 1450-1B348, come pure tutta veronese risulta l'idea di utilizzare una cromia giocata in gran parte sulle tonalità calde giallo-rosse.

A Michele da Verona e a Francesco Morone fa pensare invece la quinta teatrale sulla destra del primo episodio, ma sono in particolare le geometrie nitide del volto di Attilio Regolo durante il supplizio e il profilo rigoroso della botte in scorcio, profondamente segnata dall'ombra in cui l'eroe romano sta per infilarsi, a far propendere per un'attribuzione alla bottega di Francesco e per una datazione al primo decennio del XVI secolo.

50. EPISODIO DI BATTAGLIA

1500-1510 circa

Ubicazione sconosciuta (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, inv. 57229)

Materia, tecnica e misure sconosciute

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: inedito

Non sono purtroppo riuscito a individuare né l'attuale collocazione del dipinto né a verificare il passaggio d'asta "Sotheby's, March, 24 1971, lot. 36", segnalato sul retro della foto conservata a Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca, inv. 57229.

L'iconografia di questo episodio di battaglia non può purtroppo essere specificata ulteriormente. Le qualità pittoriche della scena, concitata ma monumentale e rigorosa nello svilupparsi per incastri di soldati, cavalli e aste, portano ad avvicinare il dipinto alla bottega di Francesco Morone. I confronti migliori possono essere fatti anche con le opere prospettiche del padre Domenico, realizzate

nell'ultimo decennio del Quattrocento (catt. 23-25), e con la produzione del suo migliore collaboratore, il Maestro dell'*Arma Christi* di San Lorenzo (catt. 26-30).

51. OSPITI IN VILLA

1500-1510 circa

Ubicazione sconosciuta, già Milano, collezione Pasquinelli (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt Library, fototeca, Domenico Morone)

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: inedito

L'unica foto nota di questo dipinto è conservata a Londra (The Courtauld Institute of Art, Witt Library, fototeca, Domenico Morone), con il titolo "Ospiti in villa" e l'ubicazione della collezione Pasquinelli di Milano, che non mi è altrimenti conosciuta. Per quanto si può capire da questa foto francobollo, il dipinto sembra essere già cinquecentesco e probabilmente realizzato sotto l'influsso di Francesco Morone.

52. GIUSTIZIA DI TRAIANO: TRAIANO AFFIDA SUO FIGLIO ALLA VEDOVA

1500-1510 circa

Ubicazione sconosciuta, già Firenze, Galleria Luigi Bellini, 1967

Tavola, cm 42 x 54 circa

Provenienza: Oxfordshire, Cornbury Park, collezione Oliver Vernon Watney; Londra, Christie's, 23 giugno 1967, lot. 39

Mostre: Firenze, Palazzo Strozzi, 5^a Biennale. Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato, 22 settembre-22 ottobre, 1967

Bibliografia: 5^a Biennale 1967, p. 594 (Marco Zoppo)

Il dipinto è stato presentato alla 5^a Biennale dell'Antiquariato di Firenze senza alcuna identificazione iconografica. Si tratta senz'altro di un episodio della Giustizia di Traiano, raffigurata per intero nei (catt. 19, 40), probabilmente l'epilogo della vicenda, il momento cioè in cui Traiano affida suo figlio alla vedova. In origine la tavola decorava probabilmente la fronte di un cofano nuziale. L'attribuzione a Marco Zoppo e in generale all'area emiliana non mi pare convincente e sembra piuttosto preferibile orientarsi in area veronese e in particolare nei dintorni del nome di Francesco Morone.

MICHELE DA VERONA
(Verona, 1470-1536/37)

Michele, figlio di Zeno (detto anche Zenone) da Sommacampagna, “petenador” o “spartidoro da lana” (cardatore), è registrato per la prima volta dodicenne nel 1482 come residente nella contrada veronese di San Zeno di Sopra. L’anno di nascita, il 1470, è confermato da tre ulteriori registrazioni anagrafiche del 1492, 1502 e 1515, mentre nel 1529 è detto di 60 anni. È all’anagrafe del 1515 che compare per la prima volta come capofamiglia, a seguito della morte del padre avvenuta nel 1505. Michele sposa Chiara, probabilmente nel 1502, ed è allibrato sempre nella stessa contrada agli Estimi del 1515, 1518 e 1531.

La sua morte deve essere fissata tra la data del suo testamento, il 28 maggio 1536, e il 15 settembre dell’anno successivo, quando l’unico figlio maschio, il pittore Ludovico, presenziando alla stesura del testamento di Giovanni Battista del Bene, verrà definito *quondam Michaelis di Beveraria* (MAZZI 1911, pp. 168-176; BRENZONI 1972, pp. 202-204; M. MOLteni in *Dizionario* 2007, p. 415).

Nonostante Michele sia spesso citato nella documentazione archivistica come pittore (Anagrafi del 1492, 1515 e 1529; Estimi del 1515 – anche se con il refuso di *pistor* –, 1518 e 1531), la sua figura venne pressoché dimenticata dalle fonti veronesi, persino dall’informatissimo collaboratore di Giorgio Vasari alla seconda edizione delle *Vite*, fra’ Marco de Medici.

Lo stesso Giambettino Cignaroli, nelle postille alle *Vite* di Bartolomeo Dal Pozzo, si lamentava del “tenebroso oblio” in cui era avvolto questo pittore “di gran merito”, mentre Bernard Berenson annotava ironicamente che Michele era diventato un “comodo cestino per gittarvi le pitture di cui non sapevamo proprio che fare” (1947, p. 112).

La conoscenza della sua attività è quindi affidata *in primis* alle quattro opere certe del suo catalogo, tutte puntualmente firmate e datate. La monumentale *Crocifissione* già nel refettorio del monastero di San Giorgio in Braida a Verona, retto dai Canonici Secolari del beato Lorenzo Giustiniani, ora nella Pinacoteca di Brera a Milano, del 2 giugno 1501; la versione su scala ridotta per il monastero di Santa Maria in Vanzo a Padova, commissionata sempre dal medesimo ordine religioso, del 28 marzo 1505; gli affreschi dipinti in collaborazione con il coetaneo Francesco Morone sul frontespizio della cappella Carteri nella chiesa veronese di

Santa Chiara, del 3 agosto 1508; e infine la pala con *La Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista, Andrea, Lorenzo e Pietro* del 1 agosto 1523, nella chiesa parrocchiale di Sant'Andrea a Villa Estense, in provincia di Padova (BRENZONI 1972, p. 203). Ma accanto a queste e altre opere di destinazione sacra, Michele realizzerà molti dipinti di tema profano, diventando tra i pittori veronesi della sua generazione una sorta di specialista nel genere (VINCO 2008-2009, pp. 36-54).

Non abbiamo purtroppo notizie sicure circa il suo apprendistato, ma tutte le opere documentate, come pure quelle concordemente attribuitegli dalla critica, tracciano il profilo di un artista educatosi con tutta probabilità nella bottega di Domenico Morone durante l'ultimo decennio del XV secolo. Opere come i due *Tornei* della National Gallery di Londra o la *Cacciata dei Bonacolsi* nel Palazzo Ducale di Mantova devono aver rappresentato un punto di riferimento costante per tutta la sua attività, svoltasi all'ombra della grande pittura narrativa e prospettica di ascendenza carpaccesca.

53. SCENA DI FIDANZAMENTO (FIDANZAMENTO DI MEDEA E GIASONE[?])

1490 circa

Berlino, Gemäldegalerie, inv. 1175

Tempera su tavola di abete, cm 96 x 108

Provenienza: Londra, collezione Edward Solly; al museo dal 1821

Bibliografia: BERENSON 1907, p. 258 (Michele da Verona); BERENSON 1932, ed. cit. 1936, p. 324 (Francesco Morone); SCHUBRING 1915-1923, pp. 374-375, cat. 676, tav. CXLVIII (Michele da Verona); BERENSON 1924-1925, ed. cit. 1927, p. 78, fig. 22 (Francesco Morone); [I. KUNZE] 1931, p. 509 (pittore veronese, 1470 circa), con bibliografia precedente; DAL POZZOLO 1993, pp. 276-277, fig. 17 (pittore veronese, 1495- 1500 circa); VINCO 2008-2009, *passim*, fig. 38 (Michele da Verona)

L'iconografia della scena di *Fidanzamento* raffigurata in questo pannello risulta ancora misteriosa. La proposta più sensata finora avanzata vuole che si tratti del *Fidanzamento di Medea e Giasone* (SCHUBRING 1915-1923, pp. 374-375, cat. 676), anche se l'animale sullo sfondo non è un unicorno ma uno strano cavallo appollaiato sul terreno. Giustamente Paul Schubring ipotizzava che quest'opera fosse parte di un ciclo perduto, penso sul modello delle *Storie di Atalanta e Meleagro* (cat. 86).

Il dipinto, che si conserva in un buono stato di conservazione, è probabilmente approdato al museo berlinese con un'attribuzione alla Scuola ferrarese, subito corretta da Wilhelm Bode con un'indicazione in favore di Verona ([I. KUNZE] 1931, p. 509). Questa proposta fu in seguito ribadita da Bernard Berenson (1907, p. 258), avanzando il nome di Michele da Verona e in seguito quello di Francesco Morone (BERENSON 1924-1925, ed. cit. 1927, p. 78).

Per quanto questo indizio non sia in alcun modo vincolante, l'utilizzo dell'essenza di abete può fornire un argomento in più a sostegno dell'ipotesi veronese che la critica ha generalmente sostenuto. Ma la prova più evidente mi sembra resti quella delle tipologie dei volti, in particolare quella dell'uomo con la barba in secondo piano che compare ripetutamente nei dipinti dei pittori veronesi attivi tra Quattrocento e Cinquecento, soprattutto in Francesco Morone, che di Michele da Verona è quasi una sorta di *alter ego*.

Tornando a discutere la prima attribuzione di Berenson, ho ritenuto opportuno datare il dipinto al 1490 circa, ravvisando in quest'opera i primi aggiornamenti sulla pittura veneziana, che già alla fine degli anni Ottanta del Quattrocento aveva influenzato Domenico Morone e Francesco Bonsignori. Si tratterebbe del primo numero noto del catalogo di Michele da Verona, con significativi punti di contatto con la *Madonna col Bambino e san Giovannino tra i santi Onofrio, Sebastiano, Giustina (?) e Orsola* della John G. Johnson Collection nel Philadelphia Museum of Art di Philadelphia, dell'*Allegoria sacra* in collezione Earl of Oxford and Asquith Mells (Frome) nel Somerset, e con il suo capolavoro, la *Madonna col Bambino e san Giovannino* del The Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 27.41), tutte opere databili al lustro 1490-1495 (VINCO 2008-2009, *passim*).

54. TRIONFO DI UN IMPERATORE

1495 circa

Firenze, Museo Bardini, collezione Arnaldo Corsi, inv. 1640/98

Tempera su tavola, cm 90 x 220

Provenienza: Firenze, collezione privata Arnaldo Corsi; proprietà del Comune di Firenze dal 1938

Bibliografia: inedito

Il dipinto mi è stato segnalato già con la corretta attribuzione a Michele da Verona da Andrea De Marchi. Nella scheda inventariale n. 09/00457550 era catalogato come opera di ambito veneto della prima metà del XVI secolo. Il pannello, ora inserito in una cornice moderna, presenta sollevamenti nella superficie pittorica, temporaneamente fermati con la velinatura a colletta. Sempre dalla scheda inventariale si apprende che il dipinto venne parchettato in una precedente operazione di restauro.

La cromia calda, giocata sui toni del giallo e del rosso fa immediatamente pensare a Verona, ma è l'impaginazione prospettica rigorosa e semplificata a confermarci che ci troviamo di fronte a un dipinto del giovane Michele, come il *Fidanzamento* di Berlino (cat. 53) e la *Disputa tra Atena e Poseidone per il predo-*

minio sull'Attica (cat. 56), due opere che introducono alle complicazioni dell'Ambasceria del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana (cat. 55).

Nel datare questo dipinto la mente corre subito alla lunga ideazione e gestazione dei *Trionfi* di Mantegna, di cui si ha notizia dal 1486. In particolare potrebbe essere ricordato l'episodio con *Giulio Cesare sul carro trionfale* (tela IX), ma mi sembra si possa affermare che, mancando del tutto nel dipinto Bardini l'aspirazione a rievocare il passato in direzione archeologica, i modelli di Michele possono essere individuati più genericamente nelle raffigurazioni dei Trionfi diffuse a partire dalla seconda metà del Quattrocento (ELAM 2008, pp. 367-407). La prospettiva di sotto in su, come pure le misure, potrebbero fare pensare che la funzione del nostro dipinto fosse quella di fregio per uno studiolo o di spalliera.

55. AMBASceria

1495-1500 circa

L'Havana, Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, inv. n.n.

Olio su tavola, cm 141 x 230,5

Provenienza: Vienna 1926 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Vittore Carpaccio); New York, collezione Silbermann, 1931

Bibliografia: FIOCCO 1931, pp. 57-58, fig. 4 (Carpaccio); PEROCCO 1967, p. 117, cat. 145, fig. 128 (tra le ulteriori attribuzioni a Carpaccio); *The National Museum of Cuba* 1978, pp. n.n., cat. 9 (Vittore Carpaccio); VINCO 2008-2009, *passim*, fig. 53 (Michele da Verona); M. VINCO in *The Alana collection* 2011, p. 192 (Michele da Verona)

Il dipinto costituisce il maggiore *tour de force* prospettico del catalogo di Michele da Verona, tanto che in passato è sempre stato considerato opera del Carpaccio da Wilhelm Bode, Georg Gronau e Giuseppe Fiocco (1931, pp. 57-58). Penso che la sfortuna critica di quest'opera sia unicamente dovuta alla collocazione "esotica" del dipinto, che nemmeno l'altisonante attribuzione al Carpaccio ha saputo limitare.

L'attribuzione corretta a Michele da Verona si deve a Miklós Boskovits in una comunicazione orale riportata dallo scrivente in due occasioni (2008-2009, p. 43; M. VINCO in *The Alana collection* 2011, p. 192), mentre considerando le aperture prospettiche quasi un preludio dell'impaginazione squadernata nella *Crocifissione* di Brera del 1501, mi è parso opportuno datare l'*Ambasceria* al 1495-1500. Anche le figure più rigide e sottili, ma certamente un poco più corpulente di quelle delle opere d'esordio, costituiscono un argomento ulteriore a favore di una datazione a ridosso del 1500.

56. LA DISPUTA TRA ATENA E POSEIDONE PER IL PREDOMINIO SULL'ATTICA

1495-1500 circa

Newark, Delaware, Alana collection

Tempera su tavola trasportata su tela e fissata su tavola, cm 148 x 178

Iscrizioni: sul retro della cornice, in basso a sinistra, lettere corsive: “[C]arpaccio”

Provenienza: Veneto; Vienna, Mietke Galerie (1906); Vienna, collezione Stephan von Aupspitz, dal 1925 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, Fototeca, Lazzaro Bastiani, inv. 106660) al 1931; Vaduz, collezione privata (1969-1978); Sotheby's, London, 8 luglio 1987, lot. 25; London, Phillips, 11 December 2001, lot. 114; Zurich, Koller, 20 - 23 marzo 2007, A 140/2, lot. 3006 da dove viene acquistata per l'Alana collection

Mostre: Vaduz, Fürstliche Liechtensteinische Gemäldegalerie (1969-1973); Ginevra e Pfäffikon, Venezianische Kunst in der Schweiz und in Liechtenstein (1978)

Bibliografia: LUDWIG-MOLMENTI 1906, pp. 28-29 (Lazzaro Bastiani); L. VENTURI, 1907, p. 282, (bottega di Lazzaro Bastiani); FIOCCO 1931, pp. 15, 57, tav. II (Vittore Carpaccio); FOGOLARI 1932, p. 286 (cerchia di Vittore Carpaccio (?)); LONGHI 1932 (ed. cit. 1968), p. 75 (parallelo di Michele da Verona); FIOCCO 1932-1933, pp. 116-117, fig. 2 (Vittore Carpaccio); VAN MARLE 1936, pp. 179, 182 (Lazzaro Bastiani [?]); COLLOBI 1939, p. 52 (Michele da Verona o seguace della fine del XV secolo); FIOCCO 1958, p. 36 (attribuito a Vittore Carpaccio); PEROCCO 1967, p. 117 cat. 144, fig. 127 (tra le ulteriori attribuzioni a Carpaccio); M. NATALE, in *Venezianische Kunst* 1978, p. 93, cat. 52 (scuola veneziana tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI secolo); PASSAVANT 1979, p. 175 (opera non veneziana); VOLPE 1979, 347, p. 74 (JACOPO DA VALENZA [?]); Sotheby's, London, 8 luglio 1987, lot. 25 (Lazzaro Bastiani); Phillips, London, 11 December 2001, lot. 114, (Lazzaro Bastiani); M. AARTS, in *Gemälde alter Meister*, A 140/2, 20-23 marzo 2007, Zürich 2007, lot. 3006, p. 8 (seguace di Giovanni Bellini); VINCO 2008-2009, *passim*, fig. 52 (Michele da Verona); M. VINCO, in *The Alana collection* 2011, pp. 185-192, cat. 29 (Michele da Verona)

Con qualche variante si ripropone in questa sede una versione abbreviata della scheda in lingua inglese pubblicata dallo scrivente per il volume *The Alana collection* 2011, pp. 185-192, cat. 29.

Il dipinto è stato in passato sottoposto a vasti restauri, verosimilmente resi necessari da un grave danno che ne compromise lo stato di conservazione. La pellicola pittorica, trasportata su tela e fissata su una tavola lignea, non impedisce però di riconoscere l'originaria composizione del supporto in dieci elementi. La superficie pittorica è fortemente abrasa, circostanza che si cercava di mimetizzare con abbondanti ritocchi.

Nell'ultimo intervento sono state rimosse le ampie ridipinture estese su tutta l'opera, e si sono effettuate le necessarie integrazioni con la selezione cromatica. Fatta eccezione per la pianta al centro, e per una figura del gruppo in primo piano sulla sinistra, a cui era stato aggiustato l'abito nella zona inferiore, il

dipinto si presenta ancora leggibile, come conferma il bellissimo disegno emerso dall'indagine riflettografica. Le parti maggiormente impoverite sono purtroppo i volti, probabilmente dei ritratti, che si è preferito lasciare tali e quali, senza arbitrarie integrazioni. Il paesaggio con filari di alberi e lame di biacca a dare vita a radure di luce è sicuramente il brano meglio giudicabile.

La scoperta più significativa messa in evidenza dal recente restauro è stata la conferma di un parere orale formulato da Federico Zeri (M. NATALE, in *Venezianische Kunst* 1978, p. 93, cat. 52) che proponeva di identificare il soggetto dell'opera in un'iconografia abbastanza rara nel primo Cinquecento quale *La disputa fra Atena e Poseidone per il predominio sull'Attica*, che godette di una certa fortuna soltanto nella Ferrara di Alfonso I d'Este: in un rilievo del Camerino, opera di Antonio Lombardo, e in un dipinto di Garofalo ora alla Gemäldegalerie di Dresda.

Il tema raffigurato era stato invece interpretato fino a quel momento come *Scena allegorica (?) Vendita di un cavallo* (LUDWIG-MOLMENTI 1906, pp. 28-29), come il *Cavallo di Troia (?)* (FIOCCO 1931, pp. 15, 57) o, genericamente, come *Scena mitologica* (PEROCCO 1967, p. 117), tanto che, persino nell'ultimo intervento (M. NATALE, in *Venezianische Kunst* 1978, p. 93), non si dava credito alla nuova proposta. Già Raymond van Marle 1936, pp. 179, 182 metteva in dubbio la lettura tradizionale dell'episodio, scrivendo: "...I think it very unlikely that it represents the Horse of Troy...", mentre nei passaggi d'asta successivi al 1978 venne invece accettata la proposta di Zeri (Sotheby's, Londra 8 luglio 1987, lot. 25; Phillips, Londra 11 dicembre 2001, lot. 114; Koller, Zurich 30 marzo 2007, lot. 3006, p. 8).

A ben vedere siamo addirittura di fronte ad una sintesi delle due versioni principali di questo episodio, narrato da Apollodoro, *Biblioteca*, 3,14,1 e Ovidio, *Metamorfosi* 6, 70-82, e ricordato da Erodoto *Storie* 8, 55; Virgilio, *Georgiche* 1, 12-18 e Pausania, *Descrizione della Grecia*, 1.27.2. Sembra in particolare che il pittore abbia voluto rappresentare proprio il momento in cui Zeus, a seguito della lite scoppiata fra Atena e Poseidone durante il regno di Cecrope per il predominio sull'Attica, invia i dodici dei per dirimere la contesa.

Alla fine la dea, che aveva fatto nascere dal terreno con la "bacchetta magica" l'ulivo, vincerà la competizione con l'avversario dal quale gli ateniesi avevano ricevuto in dono il cavallo (come si vede nel dipinto e come racconta Ovidio) – o il mare, l'Eretteide, nella versione di Apollodoro – fatti nascere entrambi percuotendo il suolo con il tridente. In questo modo troverebbe spiegazione anche la presenza di questo strano Mercurio "straccione" nella funzione di messaggero, con il caduceo debolmente brandito come fosse una sorta di bastone di comando, e con le ali ai piedi, un tempo nascoste e ora finalmente ben visibili.

A questa incomprendione iconografica risale l'individuazione dell'opera per la prima volta nella collezione Guidi a Faenza, messa in vendita nel 1902 (M. NATALE in *Venezianische Kunst* 1978, p. 93). In quell'occasione si pubblicava una tela di dimensioni imponenti – cm 108.8 x 285 – (*Catalogue* 1902, n. 52, p. 13 tav. 6), il cui soggetto era davvero il *Cavallo di Troia* (cat. 136.II). Federico Zeri collegherà in seguito il dipinto al *Ratto di Elena* (cm 114 x 286) (cat. 136.I), ora in collezione privata (I. MARELLI in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 400-403, cat. 137), già reso noto dallo studioso come Zenone Veronese (ZERI 1949, pp. 26-30), ma che sembrerebbe piuttosto opera di Marcello Fogolino, come già proposto da Rodolfo Pallucchini.

La storia del dipinto, proveniente da una collezione veneta (FIOCCO 1931, p. 57), comincia a Vienna nella galleria Mietke, dove era segnalato da Ludwig e Molmenti nel 1906, mentre una nota della mano di Bernard Berenson, su una fotografia conservata nella sua fototeca, indica la collocazione nel 1925 presso la "Auspitz collection", ovvero la raccolta del barone Stephan von Auspitz. Van Marle (1936, pp. 179-182) riferisce che il dipinto in quel momento non si trovava più in quella sede. Questa notizia, ma soprattutto quella del "break up" della collezione, ricordato da Tancred Borenius, lascia pensare che il dipinto fosse giù stato venduto in seguito alla crisi finanziaria verificatasi nel 1931 (BORENIUS 1932, p. 287).

Una volta chiariti l'iconografia e le vicende collezionistiche della tavola, resta tuttora problematico dire qualcosa di più preciso sulla destinazione della *Disputa*. Di certo non pare probabile che si trattasse di una "Vorstudie zu einem Wandgemälde", motivata alla luce di una "summarische und flüchtige Ausführung" (M. NATALE, in *Venezianische Kunst* 1978, p. 93), come già messo in dubbio da Günter Passavant (1979, p. 175). Al contrario, viste le notevoli dimensioni del dipinto, siamo più probabilmente di fronte all'ambiziosa commissione per uno studiolo.

Le coordinate culturali entro cui l'opera è stata finora inserita, formulando proposte a favore di Lazzaro Bastiani e di Vittore Carpaccio, o della sua stretta cerchia, appaiono convincenti, ma da precisare ulteriormente. La cultura di questi maestri veneziani è ben nota all'autore della *Disputa*. Ma in questo dipinto fortemente prospettico, seppur privo delle eleganze veneziane o, più semplicemente, "poco alla moda" nelle vesti e nelle architetture, emerge una matrice di terraferma che, agli occhi di Miklós Boskovits e Andrea De Marchi (comunicazioni orali), appare tipica del giovane Michele da Verona (Verona, 1470-1536/37). L'opera era stata in precedenza avvicinata a questo nome da Licia Collobi (1936, p. 52) e in ancora prima da Roberto Longhi, che riteneva l'opera "parallela a un Michele da Verona" verso il 1500 (LONGHI 1932, ed. cit. 1968, p. 75).

Appare assai ragionevole datare la *Disputa* nell'ultimo lustro del Quattrocento, quando la pittura veronese, con Domenico Morone, si orienta sui quei valori prospettici di cui Vittore Carpaccio, a Venezia, sarà l'iniziatore (catt. 23-25). La peculiarità di Michele da Verona rispetto ai suoi compagni di strada si riscontra proprio nel paesaggio, caratterizzato dalla linea bassa dell'orizzonte e da una natura ridotta quasi alle sembianze di un giardino all'italiana, coltivatissima e fortemente umanizzata, dove gli alberi sono disposti sempre ordinatamente, e sembrano essere stati appena "pettinati" dal giardiniere. E queste sono le caratteristiche che si riscontrano proprio nella *Disputa*.

Alle spalle della scena di genere ambientata sul ponte levatoio si apre proprio uno sfondo a perdita d'occhio e senza asperità, interrotto solo sulla sinistra, come nel cosiddetto *Fidanzamento* della Gemäldegalerie di Berlino (cat. 53), da una quinta architettonica semplificata e astratta, che ritroveremo in un altro dipinto da restituire alla sua produzione giovanile quale l'*Annunciazione* della collezione Contini Bonacossi presso la Galleria degli Uffizi, generalmente attribuita a Francesco Morone (VINCO 2008-2009, *passim*, figg. 61-62). Anche il modo in cui cadono le vesti tubolari, quasi fossero tese con un filo a piombo, trova confronto nelle opere giovanili, tra cui si dovrebbe collocare pure la *Madonna col Bambino tra i santi Antonio abate e Maddalena* nella chiesa di San Paolo in Campomarzio, generalmente attribuita a Francesco Bonsignori (M. COVA in *Mantegna e le Arti* 2006, p. 319, cat. 81).

Oltre alla struttura del panneggiare, la *Disputa* condivide con questa tavola anche una mutata concezione della natura, in cui la dolcezza senza tempo che pervade tanto la deliziosa paletta con la *Madonna col Bambino e i ss. Onofrio, Sebastiano, Giovannino, una santa martire (Giustina ?) e Orsola* della John G. Johnson Collection del Philadelphia Museum of Art (VINCO 2008-2009, *passim*, fig. 39), come il frammento all'Earl of Oxford and Asquith a Mells (Frome) nel Somerset (VINCO 2008-2009, *passim*, fig. 51) e, soprattutto, il capolavoro del pittore veronese, la *Madonna col Bambino e s. Giovannino* del The Metropolitan Museum of Art di New York (E.M. GUZZO in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 384-387, cat. 129), ha lasciato il posto ad una varietà di descrizioni che anticipano quelle che faranno da sfondo alla imponente *Crocifissione* del 1501.

57. CORIOLANO INCONTRA VETURIA, VOLUMNIA E I SUOI DUE FIGLI

1520 circa

Londra, The National Gallery, inv. 1214

Olio e tempera su tela, cm 93.3 x 120

Provenienza: Verona, collezione Caldana, ante 1854; Venezia, collezione Albrizzi; Vene-

zia, antiquario Genovesi; Jean Paul Richter, 1885; al museo dal 1886

Mostre: Verona, Palazzo della Gran Guardia, *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007

Bibliografia: E.M. GUZZO, in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 387-388, cat. 131 (Michele da Verona), con bibliografia precedente; VINC0 2008-2009, *passim* (Michele da Verona)

La tela è stata esposta di recente alla mostra *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*. In quell'occasione sono state ripercorse le vicende collezionistiche del dipinto che, come quasi sempre accade alle opere veronesi del secondo Ottocento, arrivò da Verona a Venezia per essere esportato, approdando alla National Gallery di Londra nel 1886.

Iconografia e attribuzione non sono mai state messe in discussione, mentre di recente Enrico Maria Guzzo (in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 387-388, cat. 131) ha confermato l'unica proposta di datazione al 1520 circa, formulata da Carlo Del Bravo (1962, pp. 23-24), che si ripropone anche in questa sede. Sono in effetti presenti nel dipinto tutti gli ingredienti dell'arte di Michele da Verona (il paesaggio lontanante, gli alberi "a palla" distribuiti per filari ordinati a disegnare le colline sullo sfondo), ma le figure sempre un poco rigide hanno perso l'incisività delle sue migliori creazioni degli anni giovanili e mature di cui il pittore dà prova nell'*Adorazione dei Magi* in collezione privata milanese, databile al 1510 circa (GUZZO 2008, pp. 359, fig. 7; 360).

BOTTEGA DI MICHELE DA VERONA

58. FETONTE CONDUCE IL CARRO DI APOLLO

1500 circa

Chicago, Art Institute, inv. 1984.27

Tempera su tela, cm 55.3 x 55.6

Provenienza: Roma, Paolo Paolini, 1917-1919 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Bernardo Parentino, inv. 124018-124019) fino al 1924; New York, American Art Galleries, 11 dicembre 1924, lot. 94, vendita collezione Paolo Paolini; Chicago, George F. Harding Museum dal 1924; New York, Sotheby's, 2 dicembre 1976, lot. 95; al museo dal 1984

Bibliografia: *The collection of Professor* 1924, pp. n.n, lot. 94 (Parentino); Sotheby's, New York, 2 dicembre 1976, lot. 95 (cerchia di Michele da Verona); FREDERICKSEN-ZERI 1972, pp. 249, 474, 572 (pittore veronese del XV secolo); *Italian paintings before 1600* 1993, pp. 82-85 (pittore ferrarese o dell'Italia settentrionale); EBERHARDT 1996, pp. 178-181, (Michele da Verona, 1490-1500 circa)

L'episodio raffigurato corrisponde alla lettera alla narrazione del mito di *Fetonte* (Ovidio, *Metamorfosi* II, 1-400), in particolare al momento in cui è descritta la rovinosa caduta del figlio di Apollo: "Balza il figlio col suo giovane corpo sul cocchio volante, ritto in piedi, felice di stringere finalmente nelle mani le briglie, e di lassù ringrazia il genitore contrariato. Intanto gli alati cavalli del Sole, Eòo, Pirois, Ètone Flègon, l'ultimo, riempiono l'aria di nitritie di fiamme, scalpitando di fronte alla barriera.

Non appena Teti, che non sa quale destino attenda il nipote, l'apre schiudendo a loro gli spazi del cielo immenso, quelli si lanciano fuori, scalciano le zampe nell'aria squarciano la cortina di nebbie e sollevandosi sulle ali superano gli Euri che nascono nelle stesse regioni. Ma leggero è il carico, non quello che i cavalli del Sole conoscono, e il giogo manca del piglio solito; così, come la chiglia delle navi senza la giusta zavorra ondeggia e per eccessiva leggerezza sbanda sul mare, il cocchio, privo del peso consueto, sobbalza nell'aria con scossoni immani, quasi fosse vuoto del tutto.

Appena se ne accorgono, i quattro destrieri si scatenano, lasciano la pista battuta e più non corrono ordinati. Lui si spaventa e non sa da che parte tirare le briglie in mano, non sa dov'è la strada e, se anche lo sapesse, come imporsi a loro. Per la prima volta allora ai raggi solari arse l'Orsa gelida, che invano, perché interdetto, tentò d'immergersi nel mare; e il Serpente, sospeso in prossi-

mità dei ghiacci polari, che prima intorpidito dal freddo non spaventava alcuno, s'infiammò e a quel fuoco fu preso da una furia mai vista. E anche tu, Boote, raccontano che fuggisti sconvolto, benché fossi lento e impacciato dal tuo carro. Quando poi dalla vetta del cielo l'infelice Fetonte si volse a guardare in basso la terra lontana, così lontana, impallidì, di fulmineo sgomento gli tremarono i ginocchi e pur fra tanta luce un velo di tenebra gli calò sugli occhi. Ora mai vorrebbe aver toccato i cavalli di suo padre, ora si pente d'aver appreso i natali e vinto con le suppliche; ora figlio di Mèrope vorrebbe che lo dicessero e intanto è trascinato via, come dalle raffiche di Borea una nave, che il pilota rinunci a governare rimettendosi agli dei.

Che fare? Alle spalle s'è lasciato buona parte del cielo, ma più ve n'è davanti. Nella mente misura i due tratti: ora scruta l'occidente che il destino gli vieta di raggiungere, ora si volta a guardare l'oriente. Incapace a decidere, resta di pietra, non lascia le redini e non ha la forza di tirarle, i nomi stessi ignora dei cavalli. In più, dispersi nel cielo screziato, in ogni luogo vede prodigi e, inorridito, fantasmi di animali mostruosi. V'è un punto dove lo Scorpione incurva le sue chele in due archi e dalla coda alle branche, strette a fòrcipe, stende le sue membra nello spazio di due costellazioni. Quando il ragazzo lo vede che, asperso tutto di nero veleno, minaccia di colpirlo con la punta dell'aculeo, sconvolto dal gelo del terrore lascia andare le briglie; e appena queste, allentandosi, sfiorano la loro groppa, i cavalli smarriscono la strada e senza freno alcuno vagano per l'aria di regioni ignote e, dove li spinge la foga, lì in disordine rovinano, cozzano contro le stelle infisse nella volta del cielo, trascinando il carro in zone inesplorate”.

La prima menzione di questo affascinante dipinto, purtroppo assai rovinato, la dobbiamo al catalogo di vendita della collezione Paolini del 1924, lot. 94. In quell'occasione Raymond van Marle annotava che: “This work shows very clearly the artist's dependence in Andrea Mantegna”, attribuendola al pittore istriano Bernardo Parentino. Considerato semplicemente come opera di pittore veronese da Burton B. Fredericksen e Federico Zeri (1972, pp. 249, 474, 572), venne pubblicato in riferimento al nome di Michele da Verona nella scheda del catalogo Sotheby's, New York, 2 dicembre 1976, lot. 95 e da Hans-Joachim Eberhardt (1996, pp. 178-181).

Alla luce della risistemazione dell'attività giovanile del pittore proposta dallo scrivente (VINCO 2008-2009), mi sembra opportuno inserire il dipinto tra le opere della bottega, con una datazione attorno al 1500. Lo stato di conservazione non consente di sbilanciarsi troppo nel commento dei valori stilistici. Non sussistono dubbi però sul fatto che quest'opera dovesse costituire un oggetto prezioso, come

sottolineato anche dalla relazione tecnica pubblicata nell'ultimo catalogo del museo *Italian paintings before 1600*, 1993, pp. 82-84: "Nevertheless, the painting's original poetry and luminosity can still be felt, particularly in the use of gold to accent the draperies, the landscape, and the chariot, and in the sensitive delineation of the horses and clouds against the sky (x-radiograph)". Sempre in occasione della redazione di questo catalogo è stato messo in luce il rapporto iconografico con la carta del *Sole*, incisa dal "Maestro dei Tarocchi delle serie E" (*Italian paintings before 1600*, 1993, pp. 82-84).

Per quanto riguarda l'aspetto stilistico, si può evidenziare come le figure rigide, dai movimenti a scatti, abbiano chiaramente un sapore ancora profondamente quattrocentesco, allo stesso modo della bella città "mantegnesca" sullo sfondo, che ritroveremo anche nella *Crocifissione* di Santa Maria in Vanzo, firmata nel 1505 da Michele da Verona (SPIAZZI 1997, pp. 61, fig. 1; 62, fig. 1). L'illuminazione diffusa uniformemente su tutta la scena e i quattro eleganti cavalli imbizzarriti costituiscono i brani di maggiore qualità di questo deliziosa tela di cui è purtroppo sconosciuta la funzione originale.

59. APPARIZIONE DI VENERE IN SEMBIANZE DI CACCIATRICE A ENEA E ACATE

Firenze, collezione privata (?)

Tavola dipinta, cm 42 x 72

Provenienza: Londra, collezione Locker-Lampson (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 214191, Bernardo Parentino); Roma, collezione Sterbini, 1906

Bibliografia: A. VENTURI 1906, pp. 154-159, fig. 65 (copia cinquecentesca da Bernardino Parentino); WAZBINSKI 1966, p. 20, cat. C20 (attribuzione erronea a Parentino)

L'indicazione "Locker-Lampson" (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 214191, Bernardo Parentino) indica probabilmente la più antica collocazione del dipinto a noi nota, la collezione di Frederick Locker-Lampson, poeta, letterato e bibliofilo inglese (1821-1895). Nelle fotografie conservate presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 103631 (dono H. Bodmer) e inv. 214191 (dono Conti), il dipinto è attribuito a Bernardo Parentino e il soggetto identificato come "Landung des Aeneas in Afrika (?)".

Una terza foto è conservata presso la fototeca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze, senza indicazione del soggetto, ma sempre con l'attribuzione a Bernardo Parentino messa per iscritto da Anna Banti (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, scatola 7, carpenta, "Parenzano", inv. 0780489. Sul retro della fotografia si trovano i timbri: 1. "ISTITUTO LONGHI FIRENZE. DOPPIONE"; "R. UNIVERSITA' DI ROMA. GABINETTO DI STORIA DELL'ARTE

DEL RINASCIMENTO E MODERNA. 61785”; le iscrizioni a matita: “Parenzano ?”; “Maniera del Parentino. 4027”; “Verona 400”; “Sestini Parenzano”).

Il dipinto ha subito vari rifacimenti, come testimoniano i differenti stati di conservazione registrati dalle tre fotografie. Inserito entro una cornice (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 214191), era giustamente valutato “übermalt” in un appunto sul cartoncino a supporto della fotografia. La riproduzione più leggibile, che rende un poca di giustizia a quest’opera affascinante, è quella del Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 103631, probabilmente la stessa pubblicata nel catalogo della collezione Sterbini edito nel 1906, dove sono leggibili i bei dettagli del terreno roccioso in primo piano.

In quella circostanza il dipinto era considerato da Adolfo Venturi (1906, pp. 154-159) come una copia cinquecentesca da un originale perduto di Bernardo Parentino e l’episodio correttamente identificato con l’*Apparizione di Venere in sembianze di cacciatrice a Enea e Acate*, con Zeus e Venere a colloquio sui loro carri in alto a sinistra, e sullo sfondo il naufragio di Enea e dei suoi compagni. L’opera raffigura letteralmente il seguente passo dell’Eneide (I, 357-384): “Intanto Enea, che aveva trascorso l’intera notte meditando il da farsi, appena nata la luce decise di esplorare quei luoghi ignoti, cercando su quali cose il vento l’abbia costretto a approdare, se vi abitino uomini oppure solo fiere (poiché le vede incolte), e riferire ai compagni. Nasconde la sua flotta in un’insenatura boscosa, sotto una rupe concava, in modo che gli alberi le proiettino intorno un’ombra densissima; poi s’inoltra nei campi in compagnia di Acate brandendo due giavellotti dalla punta di ferro. In mezzo al bosco gli venne incontro Citerea in veste di fanciulla, armata come una vergine di Sparta, somigliante alla tracia Arpàlice quando stanca i cavalli superando alla corsa l’alato Euro.

Teneva, come usano i cacciatori, attaccato alle spalle un arco maneggevole, sciolti al vento i capelli e nude le ginocchia, i lembi della veste legati con un nodo. ‘Giovani – disse per prima – avete forse visto passare di qui qualcuna delle mie sorelle, armata di faretra, vestita di una pelle macchiettata di lince, e inseguire gridando la fuga di un cinghiale dalla bocca schiumosa?’ Ed il figlio: ‘Non ho né visto né sentito le tue sorelle, o vergine. Che nome devo darti? Il tuo volto non è mortale, la tua voce ha un suono più che umano. Creatura divina, sei Diana o una Ninfa?’

Assistici, chiunque tu sia, ed allevia il nostro affanno doloroso; spiegaci finalmente in quel punto del mondo siamo stati gettati, sotto che cielo: erriamo sbattuti qua e là dal vento e dagli immensi flutti, senza sapere nulla del luogo e dei suoi abitanti. Te ne saremo grati, e un giorno per mano nostra cadranno molte vittime davanti ai tuoi altari!’ ” [...] Venere non sopportò di vederlo più ol-

tre lamentarsi e così interruppe, nel mezzo del suo dolore: 'Chiunque tu sia, non si credo odioso ai Celesti, dato che sei venuto alla città dei Tiri. Continua il tuo cammino e recati al palazzo della regina [Didone].

Predico – se i genitori non m'hanno insegnato per nulla l'arte degli indovini – che i tuoi compagni son salvi e la flotta è al sicuro, spinta in luogo tranquillo dal mutare dei venti. Guarda la schiera festosa di quei dodici cigni, che l'aquila di Giove calando dall'alto del cielo aveva disperso per l'aria: ora si vedono, in fila lunga, o scegliere il luogo dove posarsi o scrutare il luogo già scelto. Come quei cigni scherzano battendo le ali gioiosamente e volano in circolo, cantando, così le tue navi e i compagni o sono già fermi in porto o vi entrano a vele spiegate. Va' dunque avanti tranquillo, dirigi pure i tuoi passi dove la strada ti porta!"

Grazie alla cortesia di Andrea De Marchi è stato possibile conoscere l'attuale ubicazione del dipinto e studiarlo su una buona riproduzione fotografica a colori. Il paesaggio lontanante e le figurine intecherite, ma rivestite da panneggi ricchi e solcati da delicate pieghettine, fanno venire in mente una versione in scala ridotta delle ambiziose invenzioni compositive *en plen air* di Michele da Verona. Senza la conoscenza del retro del dipinto è difficile per ora specificare con sicurezza la funzione di questo pannello. Si può comunque ipotizzare che decorasse la fronte di un cofano, allo stesso modo delle tavole del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano, inv. 1073, 1072 (cat. 131), di dimensioni assai simili (cm 44 x 64).

60. APOLLO E DAFNE

1495 circa

Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, collezione Bernard Berenson

Olio su tavola di abete (?), assottigliata e parchettata, venatura orizzontale, cm 28.8 x 48.4 (zona superiore) 48.3 (zona inferiore) x 0.6; superficie dipinta, cm 28.5 x 47.7

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: BERENSON 1932, ed. cit. 1936, p. 83 (Francesco Bonsignori); STECHOW 1932, p. 18, tav. 6, fig. 15 (Fr. Buonsignori); RUSSOLI 1962, LXXIX (Francesco Bonsignori); SCHMITT 1961, p. 135, cat. 85 (ambito veronese, 1470 circa); BERENSON 1968, p. 59 (Francesco Bonsignori); YVES F.-A. GIRAUD 1968, p. 246 (Fr. Buonsignori); J. DAVIDSON REID 1993, I, pp. 326-327 (Francesco Bonsignori); WRIGHT 2005, p. 94, fig. 69 (pittore fiorentino del XV secolo)

Il pannello è composto da una tavola assottigliata, parchettata e reseccata sui quattro lati. L'opera venne fortemente danneggiata il 3 agosto 1944, quando fu ricoverata in un'abitazione presso il Ponte Vecchio a Firenze. In seguito fu restaurata da Giannino Marchig, che fissò due spaccature con farfalle. Il disegno sottostante è visibile anche a occhio nudo, sia a causa della perdita delle velature,

sia per l'utilizzo di una stesura pittorica assai leggera. Sono presenti numerosi cadute di colore e ridipinture, soprattutto nella figura sulla sinistra, che nella fotografia Jacquier del 1912 porta i capelli corti.

La raffigurazione della storia di *Apollo e Dafne* è ambientata entro un paesaggio lacustre, chiuso sulla sinistra da una collina verdeggiante su cui compaiono quattro alberi e, poco più sotto, un arbusto. A destra sono invece i monti azzurini a marcare in lontananza la linea bassa dell'orizzonte. Questo vasto scenario è caratterizzato da un insediamento abitativo al centro, dove si distinguono un campanile e una chiesa vista dall'abside.

Non sono purtroppo riuscito a trovare il riscontro di una comunicazione orale del 16 gennaio 2008 di Fiorella Superbi, che ricordava come una sezione del pannello si trovasse nella collezione Cini di Venezia. Ma è comunque assai probabile che i due episodi raffigurati, ovvero *l'Inseguimento di Apollo* e *la Trasformazione di Dafne in alloro* (Ovidio, *Metamorfosi*, I, 452-567), fossero completati sulla sinistra da un frammento ora purtroppo perduto. Si sarebbe potuto trattare di qualcosa di simile alla scena iniziale della fronte di cassone del Courtauld Institute of Art di Londra, attribuita a Stefano d'Antonio di Giovanni di Guido (CAMPBELL-SCHMIDT-BARRACLOUGH, pp. 106-107, cat. Appendix no. 2) con le compagne di Dafne – per Schubring la madre e le sorelle (1915-1923, p. 423) –, che tentano di convincerla a sposarsi con Apollo.

La funzione di questa tavola come “furniture panel” venne indicata soltanto negli elenchi di Bernard Berenson del 1968 (p. 59). Considerando che la tavola è stata sicuramente ridotta probabilmente di una decina di centimetri sulla sinistra, ma che deve essere stata rifilata di qualche centimetro anche sugli altri tre lati, dovremmo comunque avere a che fare con uno dei due pannelli della fronte di un cofano nuziale. Le dimensioni rettangolari fanno inoltre pensare che al centro non fosse previsto un riquadro per lo stemma delle stesse dimensioni delle scene dipinte, come accadeva di frequente, ma che il nostro pannello fosse inserito con il gemello perduto a formare una struttura simile a quella della fronte di cassone con *Storie di Atalanta e Meleagro* della Galleria Nazionale di Praga (cat. 61).

Il dipinto, dopo essere stato assegnato da Berenson al catalogo di Francesco Bonsignori, venne risospinto nell'anonimato da Ursula Barbara Schmitt nel suo articolo monografico dedicato al pittore. La studiosa manteneva comunque l'opera in ambito veronese, datandola al 1470 circa (1961, p. 135, cat. 85). Eccezione fatta per una recente attribuzione assai fuorviante di Alison Wright (2005, p. 94), che considerava la tavola dipinta da un pittore fiorentino del XV secolo, mi pare sia indubitabile che da Verona si debba ripartire per individuare l'autore

dell'opera. Il paesaggio collinare è chiaramente di derivazione veneziana, ma le somiglianze più stringenti s'intravedono con opere profane attribuite a Michele da Verona come la tela con *Fetonte conduce il carro di Apollo* dell'Art Institute di Chicago, inv. 1984.27, discussa tra Ferrara e Verona (LLOYD 1993, pp. 82-85) ma assegnata al pittore veronese da Hans-Joachim Eberhardt (1996, pp. 178-181).

Lo studioso, nell'attribuire la tela dell'Art Institute di Chicago, aveva giustamente fatto notare come il prestito del levriero dal *San Giorgio e la principessa* di Pisanello ritorni proprio nella prima opera firmata di Michele, il monumentale teleri con la *Crocifissione* della Pinacoteca di Brera. Più che questa ripetuta derivazione pisanelliana – che a mio avviso non è sufficiente a confermare la dubitativa attribuzione a Michele dell'*Adorazione dei Magi* nel Museo Civico di Padova (MARINELLI 1986, pp. 34-35) –, credo siano proprio le figure dai movimenti bloccati, connotate da pieghe micrografiche che si spezzano soltanto all'altezza dell'orlo della veste, a costituire la prova maggiore dell'identità di mano dell'autore dei due dipinti.

Nonostante lo stato di conservazione renda assai problematica una valutazione sicura, l'impressione resta quella di trovarsi di fronte a un pittore di entroterra, ben sintonizzato sulle novità della pittura veneziana di fine Quattrocento e, al contempo, lontano dalle asprezze archeologiche mantegnesche che ben presto caratterizzeranno Francesco Bonsignori. Si tratta senza dubbio di una produzione "minore" rispetto a quella delle opere profane più conosciute e impegnate, inaugurata dal giovanile *Fidanzamento* della Gemäldegalerie di Berlino (cat. 53), databile al 1490 circa e conclusasi con *Coriolano incontra Veturia, Volumnia e i suoi due figli* della National Gallery di Londra del 1520 circa (E.M. Guzzo in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 387-388, cat. 131). Il punto di contatto più saldo per l'attribuzione di questo gruppo di opere alla bottega di Michele da Verona è costituito da due tavolette di cofano nuziale con *Storie di Atalanta* già a Berlino, presso l'antiquario Worch (cat. 62), pubblicate da Schubring nel 1927 (pp. 559-561; VINCO 2008-2009, pp. 43-44) e databili verso la metà dell'ultimo decennio del Quattrocento. Le figurine irrigidite, dalle vesti a pieghe sottilmente tubolari che si animano solo all'estremità, ricompaiono sia nella tela di Chicago, sia nella nostra tavoletta.

È senz'altro utile segnalare infine che in una comunicazione orale ad Andrea De Marchi, Everett Fahy aveva dubitativamente assegnato il dipinto a Michele da Verona. In direzione di un'attribuzione a Michele da Verona va anche un'annotazione anonima sul retro della foto del dipinto conservata a Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, scatola 77, "Quattrocento Veneto", carpette 16, "Michele da Verona", inv. 0770243.

61. LE PARCHE PREDICONO IL DESTINO DI MELEAGRO E PREPARATIVI PER LA CACCIA AL CINGHIALE CALIDONIO; LA CACCIA AL CINGHIALE CALIDONIO

1500 circa

Praga, Galleria Nazionale, inv. O 710

Tavola dipinta, cm 55 x 187; superficie dipinta cm 22.5 x 71.5-72

Provenienza: Vienna, Mietke, 4 dicembre 1893, vendita Sax (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt Library, fototeca); Vienna, vendita Hermann Satté, 1894

Mostre: Praga, Palazzo Sternberk, Galleria Nazionale, *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche. Pitture e sculture*, 28 novembre 1996-7 marzo 1997

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, pp. 159, 371, cat. 661-662, tav. CXLIII, fig. (Domenico Morone); WITTKOWER 1924-1925, ed. cit. 1992, p. 367 cat. 25 (opera erroneamente attribuita a Domenico Morone); *Arte rinascimentale italiana* 1997, pp. 208-209, cat. 116 (pittore veronese della fine del XV secolo); P. PRIBYL, in *National Gallery in Prague* 2008, p. 197, cat. 128 (Scuola veronese della fine del XV secolo)

La fronte di cofano nuziale si presenta in uno stato di conservazione assai precario e la pittura appare assai difficilmente valutabile. Ciò nonostante, l'importanza di questo pannello risiede soprattutto nella carpenteria. Si tratta dell'unico esempio di fronte decorata con storie di formato rettangolare conservatosi integra fino a noi. Esso costituisce di conseguenza, come più volte ribadito in questa catalogazione, un fondamentale termine di paragone per individuare la funzione di molti dipinti di formato assai simile.

Paul Schubring, che fotografò l'opera al tempo del suo censimento dei "cassoni" (1915-1923), pubblicando le foto delle parti dipinte catalogava stranamente prima la scena di destra e poi quella di sinistra. Per quanto la decorazione potrebbe far ipotizzare un intervento posticcio nell'applicazione delle parti intagliate, sicuramente ridorate, lo studio del retro mette in luce come il pannello non sia mai stato in alcun modo manomesso. La stessa successione delle due storie con *Le Parche predicono il destino di Meleagro* e *I preparativi della caccia al cinghiale calidonio* sulla sinistra e *La caccia al cinghiale calidonio* a destra mi pare non contraddica questo dato materiale. Nell'episodio di sinistra è presente inoltre anche l'altare di Diana cui Oineo, padre di Meleagro, aveva rifiutato di fare sacrifici attirandosi la punizione divina; un episodio della leggenda dell'eroe greco raccontato per esteso nel ciclo cat. 86.

Dopo una prima attribuzione a "Scuola fiorentina del XV secolo" in occasione della vendita della collezione Sax, il 4 dicembre 1893, il dipinto è sempre stato giustamente considerato come opera veronese. Per quanto sia possibile giudicare una pittura tanto compromessa, sembra ragionevole considerarla un prodotto della bottega di Michele da Verona, e datarla attorno all'anno 1500.

62. STORIE DI ATALANTA

1500 circa

I) EROS, ATALANTA E LE COMPAGNE DI CACCIA CON IL CINGHIALE CALIDONIO

Ubicazione sconosciuta, già Berlino, antiquario Worch, 1927

II) ATALANTA E MELEAGRO (?)

Ubicazione sconosciuta, già Berlino, antiquario Worch, 1927

Tavola dipinta, cm 26.5 x 43.5

Provenienza: Berlino, antiquario Ludwig Glenk, 1886-1908

Bibliografia: SCHUBRING 1927, pp. 559-561 (Michele da Verona); SCHUBRING 1928^b, p. 298 (Michele da Verona); VINCO 2008-2009, *passim*, figg. 55-56 (Michele da Verona)

A queste due tavolette Paul Schubring dedicò un articolo nel 1927, segnalando come di proprietà dell'antiquario Worch di Berlino. In quell'occasione lo studioso tedesco, riconoscendo i dipinti come raffigurazioni della leggenda di Atalanta, ne metteva in evidenza l'eccentricità rispetto alle soluzioni adottate più comunemente.

Nel ribadire l'attribuzione a Michele da Verona già avanzata dallo studioso tedesco (VINCO 2008-2009, p. 43), devo riconoscere di non aver purtroppo seguito un suggerimento di Miklós Boskovits che mi consigliava di considerarli piuttosto come prodotti della bottega. Ora mi sembra questa la strada più giusta da seguire nella lettura di queste due tavolette che in origine dovevano decorare la fronte di un cofano nuziale.

Nonostante siano effettivamente presenti tutte le caratteristiche dell'arte delle opere più note di Michele (gli alberi 'a palla', le colline dolci e umanizzate), devo ammettere che nelle figure tristi e come un poco spente che popolano la scena non si riscontra veramente la mano del maestro. Dovremmo comunque trovarci di fronte a dipinti collegati alla sua attività giovanile, avvenuta in parallelo a quella di Francesco Morone.

63. STORIE DI MELEAGRO

I) MELEAGRO OFFRE AD ATALANTA LA TESTA DEL CINGHIALE CALIDONIO

Ubicazione sconosciuta (Fondazione Giorgio Cini onlus, fototeca Istituto di Storia dell'Arte, fondo Pallucchini, ID scheda, 194944)

II) MELEAGRO UCCIDE I FRATELLI DI ALTEA; ALTEA GETTA NEL FUOCO IL TIZZONE PER UCCIDERE MELEAGRO

Ubicazione sconosciuta (Fondazione Giorgio Cini onlus, fototeca Istituto di Storia dell'Arte, fondo Pallucchini, ID scheda, 194925)

Materia e tecnica e misure sconosciute

Bibliografia: inedito

Nulla conosciamo dei dati materiali di questi due tondi che in origine decoravano probabilmente la fronte di un cofano nuziale. Le uniche fotografie a me note sono conservate nel fondo Rodolfo Pallucchini presso la Fondazione Giorgio Cini onlus di Venezia (ID scheda, 194944; 194925).

Nella catalogazione inventariale i due clipei sono assegnati a Lazzaro Bastiani con la generica identificazione iconografica di *Scena d'incontro e Scena di duello*, che qui è possibile precisare come due episodi della leggenda di *Atalanta e Meleagro*, raffigurati di frequente, ovvero: *Meleagro offre ad Atalanta la testa del cinghiale Calidonio; Meleagro uccide i fratelli di Altea; Altea getta nel fuoco il tizzone per uccidere Meleagro*. Avendo a disposizione solamente queste due modeste fotografie, poco può essere detto delle caratteristiche stilistiche dei due dipinti. Mi sembra comunque che le figurine rigide ricordino assai da vicino i modi di Michele da Verona.

64. SOLDATI DAVANTI A UNA CITTÀ

Ubicazione sconosciuta, già New York, Sotheby's, 25 gennaio 2001, lot. 19

Olio su tela, cm 102.2 x 102.9

Provenienza: Londra, Max Rothschild, 1932 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Michele da Verona, inv. 123624, 123625); Copenhagen, Carl Salomonsen fino al 1944; Copenhagen, Winkel & Magnussen, 1944, lot. 196; Copenhagen, Arne Bruun Rasmussen, 6 luglio 1979, lot. 2; Copenhagen, Arne Bruun Rasmussen, 6-7 novembre 1979

Bibliografia: "Burlington Magazine", LX, 1932, 351, pp. n.n.

Nella scheda del catalogo d'asta Copenhagen, Auktionshaus Rasmussen, 6 novembre 1979, lot. 2, il dipinto è attribuito a Michele da Verona su parere di Tancred Borenius e Wilhelm Suida. Questo passaggio d'asta, ricordato anche nella rivista "Apollo", CX, 1979, 4, p. 85, è l'ultima notizia a nostra disposizione sul dipinto, ora di ubicazione sconosciuta.

Non mi è stato possibile né identificare l'episodio raffigurato, né trovare spiegazione della quinta rocciosa sulla destra, che forse è frutto di una ridipintura, da cui non sono sfuggite le figure al centro della scena. Ricorda i modi di Michele da Verona il cavallo monumentale, ben confrontabile con quello dell'*A-dorazione dei Magi* di collezione privata milanese, databile al 1510 circa (GUZZO 2008, pp. 359, fig. 7; 360).

MAESTRO DELLA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE WALTERS
(attivo 1480-1510 circa)

Con il nome critico del Maestro della Magnanimità di Scipione Walters si indica un gruppo di opere realizzate da un anonimo pittore veronese cresciuto all'ombra di Domenico Morone, la cui attività si svolge per la gran parte in parallelo a quella di Michele da Verona. Il nome critico deriva da un dipinto conservato nella Walters Art Gallery di Baltimora, già attribuito da Federico Zeri al giovane Michele da Verona.

65. MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE

1500 circa

Baltimora, Walters Art Gallery, inv. 37.1118

Tempera su tavola di abete; superficie dipinta, cm 92.5 x 119.8 x 2.5.

Provenienza: sconosciuta; al museo *ante* 1931

Bibliografia: *Italian paintings* 1976, I, pp. 281-282, cat. 190, fig. 135 (attribuito a Michele da Verona, 1495 circa)

Questo pannello non ha mai suscitato l'interesse da parte degli studiosi di storia dell'arte veronese, ed è stato analizzato solamente in occasione degli splendidi cataloghi del museo americano curati da Federico Zeri. L'iconografia è facilmente identificabile con la *Magnanimità di Scipione*, un episodio raccontato da Livio, XXVI, 50; Polibio, X, 17-19; Valerio Massimo, IV, 3, Ex. Rom I, e rievocato da Petrarca, *Africa*, IV, 375-388. L'opera venne giustamente collocata dallo studioso in ambito veronese, e in particolare accanto al nome di Michele da Verona nel tentativo di ricostruirne la misteriosa attività giovanile svoltasi nell'ultimo decennio del Quattrocento. In realtà mi sembra di essere riuscito a dimostrare (VINCO 2008-2009) che a quelle date Michele da Verona aveva già assimilato il rigore geometrico e prospettico di cui darà prova su scala monumentale a partire dalla *Crocifissione* del 1501, dipinta per il convento di San Giorgio in Braida e ora conservata nella Pinacoteca di Brera. Di conseguenza mi sentirei di escludere che il dipinto di Baltimora, popolato da figure monumentali disposte tutte in primo piano, possa essere annoverato tra le sue opere.

Pur sostenendo l'attribuzione in favore di Michele da Verona, Zeri ravvisava al contempo che "the tendency towards an almost geometric simplification of forms that is typical of Michele's known works is absent in this painting" (*Italian*

paintings 1976, I, pp. 281-282, cat. 190). Dello stesso parere era anche Miklós Boskovits che mi aveva comunicato oralmente di non accettare l'attribuzione del dipinto a Michele da Verona. Forse i caratteri arcaizzanti non risalgono necessariamente allo stile di Francesco Benaglio, come sostenuto nella scheda di catalogo *Italian paintings* 1976, I, p. 282, cat. 190, ma probabilmente rimontano alla produzione moroniana degli anni settanta e ottanta del Quattrocento.

Mi sembrerebbe comunque più corretto datare questo dipinto al 1500 circa, considerandolo come il *name-piece* del catalogo di un anonimo pittore veronese attivo dall'ultimo quarto del XV secolo al primo decennio del secolo seguente.

66. DUE CLIPEI CON STORIE DI CORIOLANO

1490-1500 circa

I) SACERDOTI SUPPLICANO CORIOLANO DI NON ASSALIRE ROMA

Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. I. 1373

II) VETURIA E VOLUMNIA CON I DUE FIGLI CONVINCONO CORIOLANO A NON ASSALIRE ROMA

Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. I. 1372

Olio su tavola, diametro cm 27 ciascuno

Provenienza: Lipsia, collezione von Hark (1915/1923); al museo dal 1944

Bibliografia: VON BODE 1922, pp. 316, 327, fig. (Scuola veronese); SCHUBRING 1915-1923, p. 353, cat. 565-566, tav. CXXVII (verso Francesco del Cossa, 1480 circa); *Museum der bildenden Künste* 1995, p. 55, figg. 177-178 (Maestro ferrarese, 1480 circa)

I due episodi sono narrati nei *Factorum et dictorum memorabilium* di Valerio Massimo, V, 4, 1 al paragrafo intitolato *Della pietà verso i genitori, i fratelli e la patria*. Coriolano, ingiustamente condannato, trovò rifugio presso i Volsci, dei quali divenne ben presto il capo. Dopo aver sconfitto ripetutamente l'esercito romano, decise di mettere sotto assedio la stessa città di Roma. Nei tondi del museo di Lipsia dovrebbero essere raffigurati i due tentativi fatti dai suoi ex concittadini per convincerlo a non sferrare l'attacco alla sua città natale, come già proposto da Schubring (1915-1923, p. 353, cat. 565-566).

Nel primo clipeo dovrebbe essere raffigurato il momento in cui gli "ambasciatori mandati a scongiurarlo non approdarono a nulla", ovvero, e con maggiore probabilità, il momento in cui furono i sacerdoti "ornati delle bende" a supplicarlo di desistere dal suo proposito; mentre nel secondo clipeo, invece, è rappresentata la scena maggiormente nota, allorché "Veturia, madre di Coriolano, tirandosi dietro la moglie di lui Volumnia e i figli, si diresse al campo dei Volsci" (Valerio Massimo ed. 2009, pp. 413-414). L'episodio tramandato da Livio (II, 40) e da Plutarco (12, 34-46) si concluse con la morte di Coriolano, accusa-

to di tradimento per mano dei Volsci. I due dipinti sono stati considerati come opere di scuola ferrarese sia da Paul Schubring (1915-1923, p. 353, cat. 565-566) sia nel recente catalogo del museo tedesco (*Museum der bildenden Künste* 1995, p. 55). L'attribuzione corretta alla Scuola veronese fu avanzata per primo da Wilhelm von Bode (1922, p. 316), che prudentemente scriveva: "Die beide Tondi der harckschen Sammlung waren als Mittelstücke für Möbel oder für Trühen bestimmt, welche die Künstler Veronas, ähnlich wie die gleichzeitigen venezianischen Maler mit solchen kleinen Gemälden austatten, während in Florenz eine eigene Zunft von Dekorationsmalern für Florenz, in Verlegenheit auch nur einen Künstlernamen mit einiger Bestimmtheit für diese kleinen Möbelbilder namhaft zu machen. Wie auch diese beiden Bilder der harckschen Sammlung sind sie regelmässig stark von Squarcione und namentlich von Mantegna beeinflusst".

Continuando su questa linea interpretativa, mi sembra che i confronti migliori possano essere istituiti con la *Magnanimità di Coriolano* della Walters Art Gallery di Baltimora sia per l'inquadratura ravvicinata della scena che per le figure dai profili angolosi, nonostante ci si trovi di fronte a dipinti dai caratteri più arcaici, databili probabilmente al decennio precedente.

67. TRIONFO DELLA FAMIGLIA PESARO

1480-1490 circa

New York, collezione De Navarro

Tela, cm 98 x 266

Provenienza: Bologna, collezione Gozzadini, fino al 1906; Bologna, Rambaldi, vendita Gozzadini, 12-13 marzo 1906; Los Angeles, collezione A. Strauss

Mostre: Milano, Palazzo Reale, *Arte europea da una collezione americana (34 opere dal secolo XV al secolo XIX)*, marzo-aprile 1964.

Bibliografia: *Collection de tableaux* 1906, p. 33, cat. 139, tav. II, fig. 138 (Francesco Morone); *Arte europea* 1964, p. 12, tav. 6 (Domenico Morone)

Nel catalogo d'asta della vendita Gozzadini, avvenuta il 12-13 marzo 1906, la tela era intitolata *Cavalcade de la famille Pesaro* sulla base del corretto riconoscimento degli stemmi e attribuita a Francesco Morone. Vale la pena ricordare la descrizione del dipinto redatta in quell'occasione, dal momento che quel brano rappresenta l'unico tentativo di studio del dipinto: "Précède un cavalier couronné, dont les gonfaloniers portent un drapeau de la famille Pesaro de Venise. A gauche un amphithéâtre rappelle l'arène de Vérone, tandis qu'à droite, après un pays imaginaire qui partage le fond du tableau en deux champs, on y aperçoit la lagune de Venise" (*Collection de tableaux* 1906, p. 33).

L'attribuzione dell'opera formulata in quella circostanza venne modificata da Lionello Venturi – il parere è dell'11 ottobre 1939 e viene riportato nel catalogo della mostra milanese *Arte europea* 1964, p. 12 – in favore del padre Domenico. In quella circostanza stranamente si tralasciava senza motivo alcuno l'identificazione dello stemma con quello della famiglia Pesaro, che mi pare invece non debba essere messa in dubbio.

La monumentale tela, che mi è stato possibile studiare su buone riproduzioni fotografiche grazie alla cortesia di Antonio Mazzotta, mi pare debba essere confermata come opera della scuola veronese, nel catalogo di un pittore influenzato da Domenico Morone. Gli edifici sulla sinistra, revocativi dell'antica Roma, tra i quali spicca il Colosseo (più verosimilmente dell'Arena), come pure la veduta mantegna con la campagna aperta al centro e il paesaggio lacustre sulla destra, fanno propendere per una datazione del dipinto al decennio 1480-1490.

68. INGRESSO DEL CAVALLO DI TROIA

1490-1510

Tatton Park (Cheshire), National Trust, inv. TAT/P/144

Tavola di faggio o platano dipinta, cm 25.4 x 172.7

Iscrizioni: bordo inferiore della cornice, "GUARIENTI"

Provenienza: Venezia, collezione Manfrin, 1856-1872

Bibliografia: *Catalogo dei quadri* 1856, n. 367 (Guariento); *Pinacoteca Manfrin* 1872, p. 28, n. 133 (Guarienti o Guerriero)

La fronte di cofano sulla quale è raffigurato l'*Ingresso del cavallo di Troia* può essere identificata con il pannello in collezione Manfrin dal 1856 e descritto in questi termini nel catalogo di vendita del 1872: "Il cavallo di Troja, spinto entro alle mura della città da gran quantità di guerrieri, con parecchi gruppi di cavalieri, che stanno combattendo. Il fondo del quadro è dorato come lo è il gran cavallo. Le figure portano i costumi e le armi dell'epoca del pittore alquanto alterati dalla sua fantasia, che volle farli parere alquanto più antichi. Questa Tavola, come quella del Campagnola, deve aver servito a decorazione di qualche cassone, o altro mobile, e si trova in stato di conservazione perfettissima".

La provenienza dall'importante collezione veneziana in cui si trovava pure la *Tempesta* di Giorgione (NEPI SCIRÈ 1987, p. 10) è confermata anche dallo studio del retro, dove sono visibili i timbri della collezione di Girolamo Manfrin (Zadar, 1742-Venezia 1802) e la caratteristica sigla "H. N° 2", ovvero l'indicazione della stanza in cui le opere Manfrin si trovavano esposte (MANFRIN 1997-1998). Un'iscrizione simile si trova anche sul retro di una tavoletta di Nicola Giolfino ora conservata al museo di Princeton (cat. 113.III) e di un *San Girolamo* dell'ambito di Marco

Palmezzano di collezione privata parigina. L'individuazione di questa provenienza dalla prestigiosa collezione veneziana è stata resa possibile dalla fotografia conservata presso la fototeca Witt del Courtauld Institute of Art di Londra, sulla quale era riportata l'attuale ubicazione.

Il dipinto è però erroneamente catalogato in quella sede come "Florentine 15 th.", credo per superficiale analogia con la fronte di un altro cofano nuziale raffigurante lo stesso soggetto, dipinta dallo Scheggia e dal figlio Antonfrancesco e conservata al museo Stibbert di Firenze (BELLOSI 1999, p. 83). La più antica attribuzione a Guariento, il maggiore esponente della pittura padovana del Trecento, credo si spieghi invece per la presenza sulla cornice della scritta "GUARIENT", che a mio avviso si riferisce invece al cognome di un'importante famiglia nobiliare veronese, verosimilmente proprietaria del pannello in anni precedenti il suo ingresso nella collezione Manfrin. Le ombre disegnate sul terreno non sono di certo precise come le "lancette" proiettate a terra dalle figure che animano le due tavolette di Domenico Morone nella National Gallery di Londra (cat. 23), ma fanno senza dubbio pensare alla sua produzione dell'ultimo decennio del XV secolo. La monumentalità e la vivacità nella resa delle figure e dei cavalli non è purtroppo confermata dalle architetture dalle linee scombiccherate addossate sulla sinistra, che portano a escludere in modo netto l'autografia del grande pittore veronese.

I punti di contatti più sicuri mi sembra si ravvisino invece con un suo anonimo seguace che in questa sede abbiamo battezzato Maestro della Magnanimità di Walters, e in particolare con il *namepiece* di questo gruppo, forse più tardo rispetto al pannello di Tatton Park.

69. IL CAMPO DI BETULIA

1490-1500 circa

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 234; cat. n. 545

Tavola dipinta, cm 38 x 141

Iscrizioni: sulla porta della città "BETV/LIA"

Provenienza: collezione Molin (1816)

Bibliografia: DAVIES 1961, pp. 552-553 (senza attribuzione); MOSCHINI MARCONI 1955, p. 153, cat. 170, fig. 169 (Scuola veronese, seconda metà del XV secolo)

L'identificazione della scena con l'episodio della decapitazione di Oloferne e del ritorno a Betulia di Giuditta, accompagnata dalla sua ancella, è confermata dalla targa con il nome della città fissata al di sopra del portale, aperto da un ponte levatoio. Abbastanza inusuale appare la scelta di trarre ispirazione dalle Sacre Scritture (in questo caso dai Vangeli apocrifi) per realizzare opere destinate all'arredo domestico. Ma l'*Offerta di Davide ad Abigail*, come pure le *Storie*

di *Giacobbe e Rachele* (appendice catt. 101-102) suggerirebbero di ripensare con cautela questo assunto, generalmente valido.

Non sono riuscito a esaminare il dipinto dal vero, e per di più la mia conoscenza è tutta affidata a una pessima fotografia acquistata presso il museo veneziano. Ma nonostante sia difficile trovare una spiegazione al finto foro di serratura posto al centro del pannello, che meriterebbe di essere analizzato dal retro, mi sembra sia possibile confermare l'assegnazione del dipinto all'ambito veronese, e in particolare nei dintorni della produzione carpacesca di Domenico Morone (MOSCHINI MARCONI 1955, p. 153, cat. 170).

È invece da respingere, come già acutamente annotato da Martin Davies (1961, p. 553), il collegamento con le due tavole della National Gallery di Londra, inv. 1135 e 1136 (cat. 16), che avrebbero costituito i laterali della nostra tavola. Il dipinto veneziano può essere letto come un parallelo delle opere di Domenico Morone e di Michele da Verona databili tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento, e presenta le maggiori affinità con il catalogo del Maestro della Magnanimità Walters costruito per la prima volta in questa sede.

70. OFFERTA DI ABIGAIL A DAVIDE

1490-1500 circa

Ubicazione sconosciuta, già Bergamo, collezione privata fino al 1994 (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, inv. 57266-57272).

Tavola dipinta, cm 39 x 43

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: inedito

Sul retro della fotografia conservata presso la fototeca della Fondazione Federico Zeri di Bologna, inv. 57266, si trova la seguente iscrizione "1994, Bergamo, S. ra Fernanda Ghirardini, via Corridoni, 42/D, 24124 BG, 035/347343". L'opera è catalogata nel faldone n. 260, intitolato "Pittura italiana sec. XV. Verona. Antonio da Vendri, anonimi; 4, Anonimi veronesi sec. XV: ritratti, soggetti profani, cassoni 2".

La signora Fernanda Ghirardini, nel comunicarmi che nel 1994 aveva effettivamente restaurato la tavola all'epoca proprietà di un collezionista bergamasco, mi ha inoltre trasmesso un'interessante lettera, inviata da Federico Zeri il 16 agosto 1994 come risposta alla sua richiesta di ricevere una perizia del dipinto. In quell'occasione il grande studioso le diceva di conoscere già quel "frammento del frontale di un cassone nuziale", e avanzava un'attribuzione in favore della "Scuola veronese del Secolo XV-XVI".

Le segnalava inoltre che il dipinto era stato proprietà dell'antiquario Bellesi di Londra negli anni trenta del Novecento, e che era passato in seguito sul mercato antiquario romano, come indicato su una fotografia del Gabinetto Fotografico Nazionale (GFN: D-7328). Lo stato di conservazione giustamente definito da Zeri "catastrofico", come documentano proprio le fotografie di proprietà dello studioso (Bologna, Fondazione Federico Zeri, inv. 57272, 57270), gli aveva impedito di avanzare proposte attributive più precise. Purtroppo, senza scendere nel dettaglio, Zeri ricordava anche che un secondo pezzo della stessa serie era transitato sul mercato antiquario fiorentino, e che un terzo elemento si sarebbe trovato "forse" in un non meglio precisato "museo americano".

La corretta lettura iconografica della scena è stata avanzata per la prima volta in occasione della catalogazione della fototeca Zeri e deve essere senz'altro confermata, nonostante la rarità dell'utilizzo dell'Antico Testamento (I Samuele, 25) come fonte per dipinti di destinazione privata.

71. DUE PRIGIONIERI DAVANTI A UN RE

1500-1510 circa

York, The York Art Gallery, n. 7

Tavola dipinta, cm 20.32 x 46.7

Iscrizioni: retro, su un'etichetta "Quinto Pedi nel tempo di Augusto" (The Courtauld Institute of Art, Witt Library, fototeca, Francesco Bonsignori)

Provenienza: Gotha, Landesmuseum, ante 1932; Londra, Sotheby's, 9 giugno 1932, vendita Moray; F. Lycett Green; donato al museo da F. Lycett Green nel 1955

Bibliografia: BERENSON 1968, p. 59 (Francesco Bonsignori); SCHMITT 1961, p. 138, cat. 98 (pittore veronese, ultimo quarto del XVI secolo)

Questo dipinto mi è noto solo grazie a una modesta fotografia conservata sia nella fototeca della Witt Library, The Courtauld Institute of Art di Londra, sia nella fototeca Bernard Berenson di Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, Francesco Bonsignori. Difficile trovare una spiegazione a questa iconografia, anche se forse qualche indicazione potrebbe essere fornita dall'iscrizione apposta sul retro "Quinto Pedi nel tempo di Augusto", riportata sul cartoncino della fototeca londinese.

Considerato in modo assai poco convincente negli elenchi del 1968 di Bernard Berenson (p. 59) come "predella panel", il dipinto, probabilmente il frammento della fronte di un cofano nuziale, ha sempre goduto della lusinghiera attribuzione a Francesco Bonsignori formulata dal grande conoscitore americano. Questa proposta mi sembra sia stata giustamente rifiutata da Ursula Barbara Schmitt (1961, p. 138), che preferiva assegnare la tavola a un anonimo pittore

veronese dell'ultimo quarto del Quattrocento. Mi sembra infatti che, nonostante l'indubbia forza ritrattistica dei volti dei personaggi posti alle spalle della figura giudicante, non ci siano gli estremi per sostenere l'attribuzione al Bonsignori.

Siamo piuttosto di fronte alla prova di un pittore veronese di formazione arcaica, come dimostrano chiaramente certe durezza nei volti dei personaggi dai movimenti rigidi e bloccati, che negli archi posti sullo sfondo della scena pare tuttavia aggiornato sugli sviluppi della pittura del primo Cinquecento. Probabilmente abbiamo a che fare con una delle ultime prove dell'anonimo pittore veronese denominato in questa sede Maestro della Magnanimità di Scipione Walters.

72. CAVALIERE E SOLDATO

1500 circa

Stoccolma, Museo Nazionale, inv. 1001

Penna e inchiostro marrone, cm 19 x 10.1

Iscrizioni: in basso a sinistra "CINGARO NAPOLITANO" [non visibile nella foto]

Provenienza: Giorgio Vasari; Pietro Vasari; Niccolò Gaddi e discendenti; Lord Arundel; Abbé Quesnel; Crozat (Mariette, n. 1 o 2); C.G. Tessin; Biblioteca Reale di Svezia; Museo Reale di Stoccolma

Mostre: Stoccolma, Museo Nazionale, *Konstens Venedig*, 20 ottobre 1962-10 febbraio 1963; Venezia, *Disegni veneti del Museo di Stoccolma*, Fondazione Giorgio Cini, 1974

Bibliografia: *Italian Drawings 2001*, cat. 1001, *passim* (attr. a Domenico Morone [?]), con bibliografia precedente; H.-J. EBERHARDT, in *Dizionario biografico 2004*, p. 808 (Domenico Morone, inizi del XVI secolo)

Il disegno, dopo essere stato assegnato al catalogo di artisti della cerchia di Andrea Mantegna quali Jacopo da Montagnana e Girolamo Mocetto, venne assegnato a Domenico Morone da Ugo Ruggeri (1974, p. 328) per la sua vicinanza alla *Cacciata dei Bonacolsi* (cat. 24). La critica ha in seguito accettato unanimemente l'attribuzione al grande pittore veronese (H.-J. EBERHARDT in *Dizionario biografico 2004*, p. 808).

Non ci sono argomenti sicuri per affermare che questo disegno sia preparatorio per un dipinto di destinazione privata. Mi è parso comunque che questa ipotesi non fosse da escludere a priori e che inoltre la sua presenza fosse giustificata per le indubbe affinità stilistiche con alcune opere del Maestro della Magnanimità di Scipione Walters, tra le quali si ricordano soprattutto il *namepiece* della Walters Art Gallery di Baltimora e l'*Ingresso del cavallo di Troia* di Tatton Park (catt. 65, 68).

ANTONIO II BADILE
(Verona, 1424/1425-1507/1512)

Figlio del grande pittore tardogotico Giovanni (Verona, 1379 circa-post 16 dicembre 1448) e membro della più importante dinastia di pittori veronesi del Quattrocento, Antonio è allibrato con la qualifica di "pictor" negli estimi cittadini del 1465, 1473, 1482 e 1502 come abitante della contrada di Santa Cecilia a Verona. Grazie a una vertenza che riguardava la consegna di alcuni panni del valore di 1000 ducati circa, sappiamo che il maestro si trovava a Trani nel giugno o luglio del 1456-1457 (BRENZONI 1972, pp. 21-23), una circostanza biografica che ha indotto Enrico Maria Guzzo (1993, p. 203) a vedere nello stile grafico e legnoso di Antonio influssi della pittura centroitaliana, marchigiana e umbra in particolare.

L'attività del pittore veronese ha stabilmente acquisito un catalogo solo in tempi recenti, con il collegamento del suo nome a un gruppo di opere riunite in gran parte da Giuseppe Gerola (1908, pp. 173-177) sotto il nome critico di "Maestro del Cespo di Garofano". Il riconoscimento era già stato reso possibile dall'accostamento del nome di Antonio Badile, autore documentato di alcune pale d'altare per Sant'Alò, con una *Deposizione* già nella collezione Monga a San Pietro Incariano (Verona), ma proveniente dalla stessa chiesa veronese.

Guzzo (1993 e 2008), che raccoglieva e rilanciava questa interessante proposta, ha chiarito e messo la parola fine all'intricata vicenda documentaria. In precedenza il gruppo "Maestro del Cespo di Garofano" era stato collegato da Bernard Berenson (1968, pp. 142-143) al nome del miniatore Francesco dai Libri, all'epoca un artista senza opere.

73. COFANO DELLA FAMIGLIA GIUSTI CON STORIE DI VIRGINIA

1485-1490 circa

Verona, Museo di Castelvechio (non inventariato)

Tempera e oro su tavola di abete, cm 59 x 190 x 72.5; riquadri con decorazione a pastiglia cm 46 x 44; superficie dipinta, episodio di sinistra: cm 42 x 38; episodio di destra: cm 41 x 39

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: inedito

Il cofano nuziale del Museo di Castelvechio di Verona, che posso qui pubblicare per la prima volta grazie alla segnalazione di Gianni Peretti e alla gene-

rosità di Paola Marini, costituisce senza dubbio il mobile più sontuoso e meglio conservato presente in questo catalogo.

Costruito in legno di abete con la tecnica degli incastri a coda di rondine è impreziosito da una pregiata cornice a dentelli e decorato con una sovrabbondante decorazione in pastiglia dorata, che suddivide per mezzo di candelabre il riquadro centrale con l'arme della famiglia Giusti dai due riquadri laterali dipinti. Quattro coppie di foglie annodate in corrispondenza degli angoli donano ai tre campi isolati sulla fronte una forma quasi circolare, che ritroviamo pure su entrambi i fianchi. Coperchio e maniglie eccezionalmente sono ancora originali, come la cassa al suo interno, alterata soltanto da spessi elementi di rinforzo. Sui pannelli frontale e tergale si può notare l'incisione a forma di "L", come sempre "aperta" verso l'esterno, utilizzata come sede per uno scompartimento o "riposto", sul modello di quello ancora conservato nel cofano nuziale del Museo Poldi Pezzoli di Milano, inv. 1653/671 (cat. 119).

L'episodio raffigura senz'altro due momenti della storia di *Virginio, Virginia e Appio Claudio* narrati da Livio (III, 44-58), Diodoro Siculo (XII, 24, 2), Dionigi di Alicarnasso (XI, 28, 2 segg.), Cicerone (*De finibus bonorum et malorum*, anno 449) e Valerio Massimo (VI, I, 2), ovvero *Virginia condotta davanti ad Appio Claudio e Virginia uccisa nel foro dal padre Virginio*. Questo secondo episodio è rappresentato in modo estremamente realistico e letterale in quanto mostra Virginio, che brandendo un coltello sottratto dalla bottega di un macellaio che si trova lì a fianco, sta sgozzando la figlia.

L'attribuzione al catalogo di Antonio II Badile mi pare giustificata sia dalla presenza delle tipiche figure un poco legnose del pittore veronese sia dall'incerta fuga prospettica delle architetture nella scena di destra. Ma ciò che più colpisce è l'affinità dell'aula "mantegnesca" con pavimento a scacchi e colonne laterali, impreziosita da dorature nei profili architettonici, che ritorna in una pala una *Sacra Conversazione tra i santi Rocco, Domenico, una santa martire, Sebastiano e un donatore*, di ubicazione ignota, pubblicata da Bernard Berenson (1968, p. 143, fig. 1288).

Confronti assai puntuali si possono istituire inoltre con la predella della pala con la *Madonna col Bambino in trono tra le sante Maria Consolatrice e Caterina* del Museo di Castelvecchio di Verona, datata al 1485 (S. MARINELLI, in *Mantegna e le Arti* 2006, p. 261, cat. 40) sulla base del confronto con il trittico smembrato, già nella chiesa di Sant'Elena datato 1490, ora conservato al Museo Canoniale di Verona (GUZZO 1993, p. 199).

74. FRONTE DI COFANO DETTO “DEL MORTORIO”

1480-1490 circa

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 13235-1B2661

Olio su tavola di abete, cm 63 x 163

Provenienza: acquistato dai fratelli Dolci nel 1934

Bibliografia: A. ZAMPERINI, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 136, cat. 89 (pittore veronese, seconda metà del XV secolo), con bibliografia precedente

La fronte di cofano si presenta assai danneggiata nella carpenteria e nelle parti dipinte. Le dimensioni insolite, in particolare l'altezza, rendono questo pannello una sorta di *unicum* all'interno del nostro catalogo. Se non fosse per l'incisione a forma di “L” con il lato aperto verso l'esterno a fungere da sede per fissare uno scompartimento o “riposto” entro il quale si conservavano gli oggetti più piccoli, visibile in alto a destra, si potrebbe anche pensare che il pannello fosse destinato a essere impiegato come spalliera. Sempre sul retro, nella parte inferiore, tanto a sinistra quanto a destra, si notano i segni lasciati da due cerniere, che forse testimoniano di un precedente utilizzo della tavola come porta.

Oltre che per le dimensioni, questo pannello colpisce l'attenzione per la fantasiosa incorniciatura in pastiglia dorata, con racemi che fuoriescono da vasi biancati a delimitare sia lo stemma centrale, purtroppo illeggibile, sia le due scene laterali, ancora sprovviste di una convincente interpretazione iconografica.

L'episodio sulla sinistra, ambientato all'interno di una bella loggia con archi a tutto sesto, è popolato da figure illeggibili e restaurate in modo imbarazzante, probabilmente dallo stesso operatore che ha “aggiustato” il *Viaggio di Arione da Taranto a Corinto*, sempre del Museo di Castelvecchio, inv. 13235-1B2661 (cat. 17.II). Una maggiore leggibilità connota invece l'episodio di destra.

Le figure tornite e ormai svolte con sensibilità rinascimentale, come pure la profonda infilata prospettica dell'edificio sulla destra, aperto in alto da un loggiato dal quale si affacciano alcune figure per osservare le esequie, suggeriscono una datazione del pannello al 1480-1490, nonostante le caratteristiche più arcaiche – verrebbe da dire “tardogotiche” dell'incorniciatura a pastiglia dorata – farebbero ipotizzare anche una data più alta.

75. COFANO CON IL TRIONFO DI DUE IMPERATORI E UNA FONTANA

Ultimo quarto del XV secolo

Ubicazione sconosciuta, già New York, collezione Canessa fino al 1924

Tavola e pastiglia dorata, cm 91.4 x 182.8 x 66

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: *The Canessa collection* 1924, pp. n.n., lot. 177 (Scuola veronese, seconda metà del XV secolo)

Di questo cofano si sono perse le tracce dal tempo della vendita della collezione Canessa nel 1924. La foto pubblicata in quella circostanza non consente addentrarsi troppo nel commento della parte dipinta sulla fronte di questo mobile, che è comunque utile tenere presente per farsi un'idea della carpenteria entro la quale doveva essere inserita il pannello detto "del Mortorio", conservato al Museo di Castelvecchio, inv. 13235-1B2661.

MAESTRO DI CLELIA BATH
(attivo fine del XV-inizio del XVI secolo)

Con il Maestro di Clelia Bath si conia il nome critico di un pittore tardo-mantegnesco attivo a Verona tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI, non esente da tangenze con il gusto antiquario di Gian Maria Falconetto e con i vasti paesaggi squadernati da Michele da Verona. Data la qualità di questo gruppo di opere resta a mio avviso aperta la strada per ipotizzare che ci si trovi di fronte al primo capitolo veronese di Filippo da Verona, che nell'*Arianna a Nasso* (cat. 79) del Rijksmuseum di Amsterdam (TANZI 2007, p. 20) rende palese la sua ammirazione nei confronti del grande pittore padovano, prendendo a modello il *San Giovanni evangelista* delle incisioni con il *Seppellimento di Cristo*.

Il radicamento del Maestro di Clelia Bath a Verona è provato sia da un soffitto ligneo che ora arreda una sala della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, ma proveniente dal palazzo veronese di Zeno Turchi (LODI 2002, pp. 395-402), sia dagli affreschi del cenotafio Brenzoni, dipinti sulla controfacciata della chiesa di San Fermo Maggiore. Il *namepiece* del gruppo è costituito dal pannello con *Clelia attraversa il Tevere per sfuggire a Porsenna* di Longleat House, collezione dei marchesi di Bath, che con due tele raffiguranti episodi di storia romana già a Berlino, in collezione Lippmann fino al 1912, spicca per essere l'opera di maggiore pregio del suo catalogo. Alla stessa mano spetta anche una *Crocifissione* (tavola, cm 31.5 x 22.5), già München, Julius Boehler, pubblicata da Eberhard Ruhmer (1958, p. 39, fig. 30) come opera del Parentino.

76. SOFFITTO DI CASA ZENO TURCHI (26 PANNELLI)
1500-1505 circa

I) VENEZIA, GALLERIA FRANCHETTI ALLA CA' D'ORO (24 pannelli), inv. M 60

Tempera su tavola, misure complessive del soffitto, 55 mq

Provenienza: Verona, palazzo Zeno Turchi; Venezia, antiquario Dino Barozzi

Bibliografia: FIOCCO 1931, pp. 1211-1212 (Gian Maria Falconetto)

II) VERONA, MUSEO DI CASTELVECCHIO (2 pannelli), inv. 115-1B2158; 2-1B2159

Tempera su tavola, cm. 95 x 122; cm 92 x 90

Provenienza: Verona, palazzo Zeno Turchi; Venezia, antiquario Dino Barozzi

Mostre: Verona, Palazzo della Gran Guardia, *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007

Bibliografia: FIOCCO 1931, pp. 1211-1212, (Gian Maria Falconetto); LODI 2000, pp. 395-402 (pittore veronese, fine XV-inizio XVI secolo); S. LODI, in *Mantegna e le Arti* 2006, p. 336, cat. 95 (pittore veronese della fine del XV secolo); VINCO 2006, pp. 82-83, nota 2 (Gian Maria Falconetto [?]); S. LODI, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 160-162, cat. 111 (pittore veronese, fine del XV secolo), con bibliografia precedente

L'avvocato Pietro De Stefani vendeva nel 1923 all'antiquario veneziano Dino Barozzi il soffitto a cassettoni che decorava una sala del suo palazzo, nel Quattrocento di proprietà della famiglia Turchi, posto al confine delle contrade di San Fermo e di Sant'Andrea a Verona, composto da 28 tavole. Come accertato da Stefano Lodi, questi elementi decorativi erano collocati entro due spazi suddivisi da una trave dipinta tuttora *in loco*, che ospitavano ciascuno 14 pannelli, disposti su due file (S. LODI, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 161, cat. 111).

Nel 1923-1924 24 delle 28 tavole vennero acquistate dallo Stato grazie all'interessamento del Sovrintendente Gino Fogolari al fine di arredare una sala della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, fondata nel 1916. Nei piani del Sovrintendente i pannelli avrebbero dovuto essere esposti insieme alle due fronti di cofano nuziale "Guglienzi" con la *Giustizia di Traiano* (cat. 19) sui quali alla fine non venne esercitato il diritto di prelazione. Le rimanenti 4 tavole venivano destinate ai Musei veronesi probabilmente tra il 1910 e il 1911, affinché in città non venisse meno la memoria di questa significativa testimonianza artistica. Non si è però mai riusciti a stabilire con chiarezza come mai al Museo di Castelvecchio si siano conservati solo 2 di questi 4 elementi (S. LODI in *Mantegna e le Arti* 2006, p. 336, cat. 95; IDEM in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 161, cat. 111).

Allo stesso studioso spetta il merito di aver messo in dubbio la tradizionale attribuzione a Gian Maria Falconetto, cui anch'io avevo prestato fede (VINCO 2006, pp. 82-83, nota 2). Nelle valutazioni stilistiche di questi dipinti l'accento deve essere messo sui caratteri mantegneschi per nulla generici di queste pitture che, con il soffitto della sacrestia di Santa Maria in Organo, affrescato da Francesco Morone (ROGNINI 2007, fig. 1), rappresentano il capitolo più significativo della fortuna veronese dello sfondato mantegnesco della Camera degli Sposi, indagata nei suoi esempi più illustri da Giovanni Agosti (2005, *Fogli d'album II. All'inizio di una epopea*, figg. 50-54).

Il complesso decorativo non è esente da debolezze dovute certamente all'intervento della bottega. Tuttavia, alcuni intensi ritratti dall'aspetto per così dire "amaro", come pure l'oculo "ipermantegnesco" rappresentano brani di notevole qualità, che fanno pensare a un aggiornamento del Maestro di Clelia Bath sull'attività matura di Mantegna, e suggeriscono una datazione al primo lustro

del XVI secolo. Questa proposta, avanzata su base stilistica, mi sembra sia confermata dalla datazione degli affreschi della sacrestia di Santa Maria in Organo, realizzati da Francesco Morone tra 1505 e 1506 (ROGNINI 2007, p. 43).

77. CLELIA ATTRAVERSA IL TEVERE PER SFUGGIRE A PORSENNIA

1500-1505 circa

Warminster (Wiltshire), Longleat House, collezione dei marchesi di Bath, inv. 9022

Tempera su tela, cm 105,4 x 152,4

Provenienza: collezione Alexander Barker, fino al 6 giugno 1874; collezione di John Alexander Thynne, IV marchese di Bath, dal 1874

Mostre: *Exhibition of Italian Art, 1200-1900*. Londra, Burlington House, Royal Academy of Arts, 1 gennaio-8 marzo 1930.

Bibliografia: Christie's, Londra, 6 giugno 1874, lot. 46, vendita collezione Alexander Barker (Mantegna); BERENSON 1907, p. 277 (Parentino); A. VENTURI 1915, p. 290 nota 1 (Parentino); SCHUBRING 1915-1923, p. 363, cat. 622 (Parentino); *Exhibition of Italian Art* 1930, p. 398, cat. 925 (Michele da Verona); *A commemorative catalogue* 1931, p. 108, cat. 316 (attr. Michele da Verona); WAZBINSKI 1966, p. 19, cat. C15 (attribuzione erronea a Parentino); PUPPI 1994, pp. 8-18 (Michele da Verona [?]); HUGHES 1997, p. 224 (senza attribuzione)

Come mi comunica gentilmente Kate Harris, la tela venne acquistata da John Alexander Thynne, IV marchese di Bath, nel 1874, in occasione della vendita londinese della collezione di Alexander Barker, e collocata nel 1879 nella "State Drawing Room", uno degli ambienti disegnati da John Dibblee Crace al fine di rievocare il gusto del Rinascimento italiano, tanto caro al marchese (Longleat House, archivio, '4th Marquess 195 215 1/1/1879).

Resta difficile darsi una ragione dell'oblio in cui questa splendida opera è caduta per lungo tempo, non esclusi i recenti anni, furiosamente mantegneschi. La tela è stata in passato attribuita a Mantegna stesso (1874) e ai pittori della sua Scuola, o presunti tali, come Parentino (A. VENTURI 1915, p. 290 nota 1; SCHUBRING 1915-1923, p. 363, cat. 622) e Michele da Verona (*Exhibition of Italian Art* 1930, p. 398, cat. 925; *A commemorative catalogue* 1931, p. 108, cat. 316).

L'episodio raffigurato riguarda Clelia, una patrizia romana consegnata in ostaggio assieme ad altre sue dieci compagne al re di Chiusi Porsenna, (Livio, II, 13; Plutarco, 6, 19). Il fatto è colto proprio nel momento in cui l'eroina romana, mentre sta guardando il fiume a cavallo, incita le compagne, inseguite da Porsenna e dal suo esercito, a seguirla a nuoto. Sullo sfondo si può ammirare la splendida veduta di Roma antica, con la *Meta Romuli*, il Pantheon e il Colosseo.

Con questa analitica indagine archeologica negli occhi, e il tradizionale riferimento alla Scuola veronese che non sembra il caso di mettere in dubbio, si potrebbe

vanzare un'attribuzione in favore del pittore e architetto Gian Maria Falconetto, che secondo la testimonianza di Vasari trascorse ben dodici anni a Roma: "Risoltosi poi di voler veder Roma, e da quelle meravigliose reliquie, che sono il vero maestro, imparare l'architettura, là se n'andò, e vi stette dodici anni interi; il qual tempo spese per la maggior parte in vedere e disegnare tutte quelle mirabili antichità, cavando in ogni luogo tanto che potesse vedere le piante e ritrovare tutte le misure, né lasciò cosa in Roma, o di fabrica o di membra, come sono cornici, colonne e capitegli di qualsivoglia ordine, che tutto non disegnasse di sua mano con tutte le misure. Ritrasse anco tutte le sculture che furono scoperte in que' tempi, di maniera che dopo detti dodici anni ritornò alla patria ric[c]hissimo di tutti i tesori di quest'arte; e non contento delle cose della città propria di Roma, ritrasse quanto era di bello e buono in tutta la campagna di Roma infino nel regno di Napoli, nel ducato di Spoleto et in altri luoghi" (VASARI 1976, p. 590). Ma lo stile pinturicchiesco che caratterizzerà il Falconetto già negli affreschi che ornano la cappella di San Biagio del 1497-1499, escludono senza subbio questa possibilità.

Il paesaggio collinare dolce e ordinato potrebbe infine giustificare ancora oggi la tradizionale attribuzione in favore di Michele da Verona, che però non esibisce mai un mantegnismo tanto letterale come quello presente in questo dipinto ed esemplificato in modo inequivocabile dalla figura di *Clelia*, da leggersi come una reinterpretazione dei personaggi che popolano le incisioni con la *Zuffa degli dei marini*. Per questi motivi mi sembrerebbe ragionevole avanzare una prudente proposta in favore degli esordi di Filippo da Verona, in anticipo di qualche anno sull'*Arianna a Nasso* del Rijksmuseum di Amsterdam (cat. 79).

78. EPISODI DI STORIA ROMANA

1495-1500 circa

I) CAVALIERI SI CONGEDANO DALLE MOGLI PRIMA DI PARTIRE PER LA BATTAGLIA

II) ESERCITO ROMANO PARTE PER UNA BATTAGLIA

Ubicazione sconosciuta, già Berlino collezione Friedrich Lippmann

Tempera su tela, cm 106 x 74 ciascuno

Provenienza: Berlino, Lepke, vendita collezione Friedrich Lippmann, 26-27 novembre 1912, lot. 18-19; Londra, P. & D. Colnaghi, dal 1912; Christie's, Londra, 22 dicembre 1927, lot. 29, vendita Curzon-Dowdeswell (solo i *Cavalieri si congedano prima di partire per la battaglia*); Londra, Wengraf Old Masters Gallery 1956 (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt Library, fototeca, Michele da Verona, *Cavalieri si congedano prima di partire per la battaglia*)

Bibliografia: *Sammlung des verstorbenen* [1912], p. 18, catt. 18-19, tav. 4 (Michele da Verona); SCHUBRING 1915-1923, p. 375, catt. 678-679, tav. CXLVII (Michele da Verona)

I dipinti sono catalogati come tavole solo da Paul Schubring (1915-1923, p. 375, tav. CXLVII), ma si tratta probabilmente di un'indicazione erronea, contraddetta sia dal catalogo di vendita della collezione Lippmann del 1912, sia da quello Christie's del 1927. Il passaggio di proprietà in collezione Colnaghi & Obach è testimoniato da una lettera, protocollo n. 2531, inviata in data 4 dicembre 1912 dalla Kunst-Auction-Haus Rudolph Lepke's di Berlino al *The Burlington Magazine Limited*, allegata al catalogo della vendita Lippmann conservato nella Biblioteca del Kunsthistorisches Institut in Florenz.

L'iscrizione "Coll. R. Henniker-Heaton" sul retro di una fotografia conservata a Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Michele da Verona, inv. 401623, è probabilmente testimonianza di un passaggio nella collezione dello storico dell'arte Henniker Heaton, autore, tra le altre cose, del catalogo del Worcester Art Museum pubblicato nel 1922. Sono in grado di presentare per la prima volta le riproduzioni a colori di queste opere grazie a una segnalazione di Andrea De Marchi. Ma purtroppo ci è sconosciuta la loro attuale ubicazione.

Dopo una generica intitolazione dei due episodi come "Abschied" (Congedo) e "Im Felde" (Sul campo), (*Sammlung des verstorbenen* [1912], p. 18, catt. 18-19), l'iconografia dell'episodio è stata interpretata da Paul Schubring (1915-1923, p. 375, catt. 678-679) come la *Riconciliazione dei Sabini e dei Romani*, una lettura che a mio avviso non è sufficientemente dimostrata. Forse una spiegazione iconografica più stringente potrebbe emergere considerando le due opere come parte di un unico ciclo comprendente *Clelia attraversa il Tevere per sfuggire a Porsenna* di Longleat House che, si evidenzia a margine, presenta una superficie identica a quella della somma dei due pannelli.

L'attribuzione a Michele da Verona sarebbe pienamente giustificata se ci si limitasse a osservare il paesaggio vasto a perdita d'occhio, costellato da dolci colline. Ma il tardo mantegnesimo ortodosso di alcune figure del *Congedo* – che sembra essere la tela meglio conservata – suggerisce di rifiutare l'attribuzione tradizionale. Una datazione al 1495-1500, che bene si attaglia alle ampie aperture dello sfondo, porta a escludere dal novero dei possibili autori il nome di Gian Maria Falconetto, lasciando invece aperta la possibilità che si abbia a che fare con il primo numero del catalogo di Filippo da Verona.

FILIPPO DA VERONA
(documentato Padova, 1510-Rieti, 1522)

A fronte della scarsità di testimonianze certe sul percorso biografico e artistico di Filippo da Verona, il dibattito critico intorno alla sua figura è fiorito a partire dal 1980, quando Luisa Attardi tagliava in due parti il catalogo costruito da John A. Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle (1871, ed. cit. 1912, p. 215).

La studiosa ipotizzava in questo modo l'esistenza di due pittori distinti: un Filippo da Verona belliniano-cimesco, attivo in Veneto, e un Filippo da Verona "padano" ed "eccentrico", variamente attestato a Ravenna, Lucca, Fabriano, Savona, Modena e Rieti (ATTARDI 1980, pp. 41-51). Questa proposta è stata accettata quasi unanimemente dalla critica (BACCHI 1994, pp. 52-53) ad eccezione di Marco Tanzi (2006, p. 103; 2007, p. 15), tornato a sostenere l'ipotesi dell'esistenza di un unico Filippo da Verona. Il pittore, all'altezza del suo soggiorno padovano, oltre ai dipinti già assegnatigli dalla Attardi (1980, pp. 41-51) realizzerebbe anche *L'Arianna a Nasso* del Rijksmuseum di Amsterdam (2007, pp. 17-18; 19, fig. 3) e una *Madonna allattante il Bambino* del Museo di Castelvecchio a Verona, prossima all'affresco del Santo (TANZI 2006, pp. 101-103; 2007, pp. 22-23).

Nel propendere per l'esistenza di due pittori chiamati Filippo da Verona, si potrebbe anche ipotizzare cautamente come *L'Arianna a Nasso* del dipinto di Amsterdam, omaggio al *San Giovanni evangelista* dell'incisione con il *Seppellimento di Cristo* di Mantegna, costituisca l'anello di congiunzione con una vera e propria produzione mantegnesca e veronese del pittore, da individuarsi a mio avviso nel catalogo del Maestro di Clelia Bath (catt. 76-78).

79. ARIANNA A NASSO

1509-1511 circa

Amsterdam, Rijksmuseum, inv. A 3967

Tempera su tavola di abete, cm 129,8 x 119

Provenienza: Parigi, collezione Enrico Cernuschi ante 1900; Amsterdam, collezione Otto Lanz

Mostre: *Het "Quattrocento": italiaansche Kunst der 15. eeuw uit de verzameling Otto Lanz*, Amsterdam, Rijksmuseum, gennaio 1906; *Italiaansche Kunst in Nederlandsch bezit. Stedelijk Museum*, Amsterdam, 1 luglio-1 ottobre 1934

Bibliografia: *Catalogue des Tableaux* 1900, p. 61, n. 118 (Vivarini); *Het "Quattrocento"* 1906, (Nicolò Giolfino [?]); BERENSON 1907, p. 188 (Francesco Caroto); SCHUBRING 1915-

1923, p. 377, cat. 688, tav. CLXII (Vincenzo Catena); F. SCHMIDT-DEGENER 1934, p. 56, cat. 72 (attr. Carpaccio); TROCHE 1940, pp. 20-22 (Josaphat Araldi); FRANCO FIORIO 1971, p. 171 (attr. a Giovan Francesco Caroto), con bibliografia precedente; *Dizionario enciclopedico Bolaffi* 1972, *ad vocem* Josaphat Araldi, fig.; F. WAGEMANS, in *The early Venetian* 1978, pp. 95-100, cat. 22, fig. (Girolamo dai Libri), con bibliografia precedente; TANZI 2007, pp. 20-22, fig. 5; 47, fig. 34 (Filippo da Verona); F. ROSSI, in *Museo di Castelvechio* 2010, p. 437 (Filippo da Verona)

Il soggetto del dipinto è stato variamente interpretato come *Didone abbandonata* o *Arianna a Nasso*. Il dubbio è stato sciolto in occasione del recente restauro, come mi comunica gentilmente Duncan Bull: sulla nave che si sta allontanando dalla costa si vedono dei marinai “satiri” che costituiscono una chiara allusione a Dioniso. La tavola è stata attribuita a quasi tutti i pittori del Nord Italia. Oltre alle attribuzioni orali, infatti, molti studiosi si sono espressi a riguardo. Riportiamo i pareri raccolti su un foglio dattiloscritto conservato a Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt Library, fototeca, Carpaccio: “von Hadeln, 18 marzo 1923, (Giovanni Bellini); Meurer, 26 novembre 1925, (Giovanni Bellini [?]); Suida, 8 giugno 1926, (non è Carpaccio); Benno Geiger, 13 ottobre 1928, (Bellini circa 1490 [?]); Longhi, 17 giugno 1929, (non Caroto; Girolamo dai Libri [?]); van Marle, 3 gennaio 1932, (Giovanni Bellini [?]); Richter, 1933, (Giovanni Bellini [?]).

L'ipotesi più convincente appare quella di Marco Tanzi (2007, pp. 20-22), condivisa da Francesca Rossi (in *Museo di Castelvechio* 2010, p. 437), che si tratti di un dipinto da assegnare a Filippo da Verona e da mettere a confronto in particolare con il *San Girolamo nel deserto*, già München, Julius Böhler (ATTARDI 1980, p. 45, fig. 6). “La tavola di Amsterdam risulta invece impaginata con ben altra consapevolezza spaziale rispetto a quella di Parma [*San Sebastiano*, Parma, Galleria Nazionale, inv. 203], con un senso preciso dell'impostazione delle figure nel paesaggio in puntuale accordo sia con quanto si può rilevare in un dipinto cronologicamente vicino come il *San Girolamo* già Böhler, sia soprattutto con la produzione successiva di Filippo, dall'affresco della Scuola del Santo alle opere del secondo momento collegate alla pala di Fabriano.

La tavola olandese non è un'opera di prima scelta, non è, per intenderci, un Caroto, come pure si era pensato in passato, ma si inserisce con discreta coerenza nella prima fase veneta di Filippo: le indicazioni attributive in area veronese, tra Caroto e Girolamo dai Libri, si accordano alle sue caratteristiche stilistiche molto di più che non una lettura in direzione parmense.

Anche da particolari minuti si possono stabilire invece analogie non secondarie con le opere di Filippo; c'è una definizione sommaria, per esempio, della

chiesa sull'isoletta che riprende le architetture sullo sfondo del quadro Böhler e dell'affresco padovano, come pure è spiritosa la rappresentazione della nave che abbandona la costa, la stessa sgangherata carretta che viene attaccata dai diavoli in una delle predelle della pala Mazzoni, e anche il volto femminile rientra nel campionario standard del pittore, come dimostrano i confronti con le numerose Madonne" (2007, p. 20).

80. SCENA DI CACCIA

1514 circa

Parigi, collezione privata.

Tavola dipinta, cm 168 x 240

Iscrizioni: sulla coscia di un cacciatore "FV"

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: BACCHI 1994, pp. 51-56 (Filippo da Verona); TANZI 2007, pp. 44-47 (Filippo da Verona)

La grande tavola con *Scena di caccia* è stata resa nota da Andrea Bacchi (1994, pp. 53-56) con la corretta attribuzione a Filippo da Verona. Questa proposta è corroborata dalla presenza del monogramma FV dipinto sulla coscia di uno dei partecipanti alla caccia. La sega bentivolesca che decora una braghetta ha indotto lo studioso a ipotizzare una committenza dei signori di Bologna, ma il riferimento cronologico più stringente è dato dal confronto con la pala conservata nella Pinacoteca Civica di Fabriano del 1514 (1994, p. 54).

MAESTRO DEL FETONTE CORRER
(attivo fine del XV secolo-inizio del XVI secolo)

Con il nome critico del Maestro del Fetonte Correr si è tentato di raggruppare alcuni dipinti che presentano forti punti di contatto con la pittura veneziana di primo Cinquecento, in particolare Cima da Conegliano e Girolamo Mocetto, ma che si comprendono ancor meglio se messi accanto alla produzione di pittori veronesi quali Antonio II Badile e Girolamo dai Libri.

Il *namepiece* è tratto dal clipeo con *Fetonte chiede al padre Apollo di guidare il carro del Sole* conservato al Museo Correr di Venezia, che probabilmente decorava la fronte di un cofano nuziale assieme al suo *pendant*, purtroppo assai ridipinto, raffigurante il *Matrimonio di Antioco e Stratonice*.

81. ENEA E AFRODITE IN AFRICA

1500 circa

Parigi, Musée du Louvre, inv. R.F. 2596

Tavola di pioppo dipinta, cm 46 x 37

Provenienza: Vienna, collezione Baron Stummer von Tavornok (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca Francesco dai Libri, inv. 123402: iscrizione autografa di Bernard Berenson “With Francesco dai Libri”) s. d.; Parigi (?), collezione Édouard Aynard fino al 1913; collezione Paul Laurans fino al 1926; al museo dal 1926

Bibliografia: [BERTAUX] 1913, p. 60, cat. 47 (scuola veronese, XV secolo); HAUTECOEUR 1926, pp. 70-71 (Verona, XV secolo); SCHUBRING 1928^a, p. 180, fig. n.n. (Ercole Roberti); PUPPI 1960, p. 287, fig. 83d (secondo Maestro del Canzoniere Grifo [?]); *Catalogue sommaire illustré* 1981, p. 256 (Italia del Nord, fine del XV secolo); *Catalogue des peintures italiennes* 2007, p. 57 (Italia settentrionale, fine del XV secolo)

Il dipinto, che non sono riuscito studiare dal vero, sembra essere in uno stato di conservazione assai precario, tanto che Andrea De Marchi ha ipotizzato possa trattarsi di un falso (*Catalogue des peintures italiennes* 2007, p. 57). Per quanto l'ambientazione di questo *Sposalizio* in piazza San Marco appaia in effetti perlomeno alquanto bizzarra, alcuni dettagli di qualità sostenuta come il carro di Venere, in un'opera nel complesso per nulla ambiziosa, farebbero propendere per la genuinità della pittura.

Per ora non è stato possibile esaminare il dipinto privo della cornice, ma Dominique Thiébaud mi comunica gentilmente che la tavola è rifilata su tutti

e quattro i lati, e che la venatura corre orizzontalmente. Questi dati materiali fanno pensare che ci si trovi di fronte a un frammento di una composizione più ampia, probabilmente una spalliera, cui bene si addicono i 46 cm di altezza.

Piuttosto improbabile appare l'ipotesi che si tratti di un frammento di cofano, una proposta che comunque la Thiébaud non esclude del tutto, ricordandoci le dimensioni dei pannelli di Sandro Botticelli e Filippino Lippi, divisi tra la National Gallery of Canada di Ottawa, il museo Condé di Chantilly, il museo Horne di Firenze, la Galleria Pallavicini di Roma e il museo del Louvre, alti circa 47-48 cm (J.K. NELSON, in *Virtù d'amore* 2010, pp. 204-209, cat. 16).

Nel caso di Verona, in particolare, quasi mai i pannelli posti a decorazione della fronte di cofani nuziali misurano in altezza più di 30 cm, anche se non si devono dimenticare i frammenti Morando Rizzoni dei Musei del Castello Sforzesco di Milano, inv. 1073 e 1072 (cat. 131) di cm 44 x 64 ciascuno, con un'altezza ben confrontabile con gli elementi della serie discussa tra Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa, da ultimo attribuita a Bernardino Orsi da Collecchio (BACCHI-DE MARCHI 1995, p. 18, nota 44), alti fino a cm 45.7.

La storia critica del nostro dipinto è assai breve, e inizia nel 1913 con il catalogo di Émile Bertaux (1869-1917), redatto in occasione della vendita della collezione di Édouard Aynard a Parigi, avvenuta tra il primo e il 4 dicembre di quello stesso anno ([BERTAUX] 1913, p. 60, cat. 47). Nonostante l'ambientazione veneziana dell'episodio, l'illustre storico dell'arte francese, già conservatore del museo Jacquemart-André, collocò l'opera con sicurezza in ambito veronese. Siamo in anni precedenti la pubblicazione della prima edizione del monumentale repertorio di Paul Schubring nel 1915, e forse questa laconica proposta, non commentata in nessun modo nella scheda del catalogo d'asta, poggiava forse sulla conoscenza di una più antica provenienza.

All'ingresso dell'opera nel museo parigino, in seguito al legato Paul Laurans, Louis Hautecoeur (1926, pp. 70-71) confermava la prima attribuzione, elencando una congerie assai ampia di riferimenti stilistici, da Mantegna, agli affreschi di Palazzo Schifanoia, al Carpaccio dell'*Arrivo degli Ambasciatori alla Morte di Didone* della National Gallery di Londra (cat. 108), alle due tele ex Lippmann già attribuite a Michele da Verona (cat. 78). Sempre Hautecoeur, sulla scorta della coppia di fronti di cofano nuziale di Bartolomeo di Giovanni con le *Nozze di Peleo e Teti* e il *Corteo di Teti* conservata al Louvre (N. PONS, in *Virtù d'Amore* 2010, pp. 176-177, cat. 5) proponeva di identificare l'episodio nello *Sposalizio di Peleo e Teti*. Questa lettura iconografica, accolta in seguito dalla critica, appare assai poco convincente soprattutto per la mancanza delle divinità olimpiche al gran

completo, menzionate invece nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Spetta a Schubring il merito di aver identificato l'episodio di "Enea e Afrodite in Africa", con l'attribuzione molto ottimistica a Ercole de' Roberti (SCHUBRING 1928^a, p. 180).

La figura femminile è da identificare senz'altro con Afrodite, la dea della bellezza, caratterizzata sia dalla presenza di un piccolo *Eros* al suo fianco con arco e frecce, sia dal carro, come al solito trascinato da due cigni. La divinità con la corona regale trasportata da un delfino può essere invece riconosciuta in *Poseidone*, il dio del mare e protettore del viaggio di Enea.

Fatta eccezione per gli ultimi cataloghi del museo, l'unico studioso a occuparsi di questo dipinto è stato Lionello Puppi. Ricordando il parere orale di Pouncey in favore dell'autografia di Girolamo da Vicenza, come pure una precedente attribuzione a Carpaccio di cui non ho trovato riscontro, lo studioso inseriva l'opera nel *corpus* del secondo Maestro del Canzoniere Grifo, autore di una splendida miniatura con il *Trionfo di Venere* posta a decorazione dell'omonimo componimento (Biblioteca Marciana, codice italiano Z 64 [4824]).

Il nostro dipinto sembra effettivamente inquadrabile nel contesto stilistico moderno, giustamente individuato da Puppi, tra Cima da Conegliano e Benedetto Montagna. Ma sono proprio queste aperture verso la pittura degli inizi del XVI secolo, mai disgiunte però da soluzioni di stampo quattrocentesco, a far pensare a un artista arcaizzante, attivo a Verona tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, influenzato da Antonio Badile, Girolamo dai Libri e dal veneziano Girolamo Mocetto, che per la città scaligera lasciò la pala con la *Madonna col Bambino tra i santi Biagio e Giustina* nella cappella di San Biagio, presso la chiesa dei santi Nazaro e Celso (ROMANO 1985, p. 106, cat. 6).

82. DUE CLIPEI DI COFANO NUZIALE CON EPISODI MITOLOGICI

1500 circa

I) FETONTE CHIEDE AL PADRE APOLLO DI CONDURRE IL CARRO DEL SOLE

Venezia, Museo Correr, Cl. I n. 0559

Tempera e oro su tavola, diametro cm 54; superficie dipinta diametro cm 42

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: <http://www.archiviodellacomunicazione.it/> scheda 2694 (Scuola senese, *Un re su un trono e figure allegoriche*, seconda metà del XV secolo)

II) NOZZE DI ANTIOCO E STRATONICE

Venezia, Museo Correr, Cl. I n. 0955,

Tempera su tavola, cm 54; superficie dipinta diametro cm 42.5

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: <http://www.archiviodellacomunicazione.it/> scheda 3086 (Ambito toscano [?], *Scena di fidanzamento in una corte medievale (?) Matrimonio di un re*, fine XV secolo)

I dipinti sono realizzati utilizzando come supporto due dischi di legno, ottenuti dal taglio in sezione di un tronco, come confermano i cerchi concentrici sul retro. La forte somiglianza delle misure e la tipologia stessa della cornice, ricavata nello spessore della tavola, consentono di mettere in relazione i due clipei e di considerarli come parte di uno stesso complesso decorativo.

Appare tuttora problematico stabilire con certezza la destinazione originaria di questi due dischi, visto che sono di dimensioni quasi doppie rispetto a quelli che solitamente decorano le fronti di cofani realizzate in Italia settentrionale, particolarmente in Veneto, ricordate in questa catalogazione. L'applicazione di clipei sulla parte anteriore delle cassepanche trova la sua interpretazione più riuscita nei quattro tondi di Bartolomeo Montagna, divisi tra l'Ashmolean Museum di Oxford e il Poldi Pezzoli di Milano, di 29 cm di diametro ciascuno (NATALE 1982, pp. 122-123, cat. 115; ZANNI 1982, p. 312, cat. 1). Si annota per inciso, comunque, che nemmeno sulla funzione di questi due dipinti possiamo pronunciarci con sicurezza, in quanto i tasselli visibili dall'interno del mobile, aperti soltanto in corrispondenza delle scene narrative, costituiscono la prova di una manomissione più tarda.

L'assenza di tracce di decorazione sul retro dei clipei Correr porta a escludere che ci trovi di fronte a deschi da parto commissionati per celebrare una nascita. Corroborata questa tesi la completa assenza in Veneto, e più in generale nel nord Italia, di manufatti di tal genere, fatta eccezione per il caso di Ferrara (DE CARLI 1997, pp. 158-163 catt. 40-41). E anche la scelta del tema iconografico, in definitiva, mal si concilia con l'evento di una nascita.

La differenza nello stato di conservazione indurrebbe a ipotizzare vicende collezionistiche diverse. *Fetonte chiede al padre Apollo di guidare il carro del Sole* è un'opera ben leggibile, dove sulla brillante materia cromatica spiccano preziosi dettagli come gli attributi delle stagioni, il trono di Apollo e l'auriga realizzati con l'oro di conchiglia. Al contrario, il secondo dipinto con le *Nozze di Antioco e Stratonice* è orrendamente manomesso, e stilisticamente ingiudicabile, tanto da far sospettare che nel restauro non si sia rispettata nemmeno l'iconografia originale.

I due tondi sono stati resi noti soltanto in occasione della catalogazione online dei Musei Civici veneziani, senza alcuna indicazione iconografica specifica: il primo come opera di ambito senese, il secondo di ambito toscano, e di conseguenza non collegati. A suggerire una collocazione in ambito veneto delle due opere è in primo luogo l'impaginazione del dipinto, derivata in modo letterale da una xilografia di Giovanni Rosso Vercellese, posta a corredo dell'*Ovidio metamorphoses vulgare* di Giovanni Bonsignori, stampato a Venezia da Lucantonio

Giunta nel 1497, e replicata con varianti in edizioni successive del 1517 e del 1522 (BLATTNER 1998, pp. 205-206; MARONGIU 2008, pp. 60-61; tav. VIII, fig. 15; tav. XIV, fig. 24; tav. XV, fig. 27;).

La fortuna in Veneto ai primi del Cinquecento di questa invenzione iconografica è testimoniata inoltre da due cantinelle della collezione Berenson di Firenze (cat. 89), opere del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski, e da un dipinto parte di un ciclo inedito assegnato genericamente alla bottega carpacesca o belliniana, conservato nel Kunsthistorisches Museum di Vienna, inv. 1891, cm 135 x 192, assieme agli altri suoi 5 compagni: *La caduta di Fetonte*, inv. 1892, cm 135 x 191; *La trasformazione delle Eliadi in piante e di Cygnus in Cigno sulla tomba di Fetonte*, inv. 1893, cm 135 x 162; *Giunone punisce Callisto*, inv. 1895, cm 135 x 192; *Diana trasforma Atteone in un cervo*, inv. 1896, cm 134 x 221; *Diana e Callisto*, inv. 1894, cm 134 x 229 (HEINEMANN 1963, p. 242; MARONGIU 2008, p. 219).

Sembra quindi ragionevole collocare il *Fetonte Correr* in ambito veneto di terzaferma agli inizi del Cinquecento. Le caratteristiche tipologiche dei volti tondi e paffuti, incorniciati da capigliature vaporose, richiamano alla mente il Girolamo Mocetto della *Strage degli Innocenti* della National Gallery di Londra (ROMANO 1985, p. 105, cat. 2) e il Cima da Conegliano "minore" dei clipei della Galleria Nazionale di Parma (M. BINOTTO in *Cima da Conegliano* 2010, pp. 164-169, catt. 33-34; EADEM 2010, pp. 51-61), caratterizzati però, nel paesaggio, da aperture "moderne" qui programmaticamente del tutto assenti. In contesto veronese i riferimenti più diretti sono da ricercare nella bottega di Michele da Verona (catt. 58-64) e nei volumi rotondeggianti delle figure di Antonio II Badile (catt. 73-75) e Girolamo dai Libri.

83. EPISODI DELLA STORIA DI PERSEO

1490-1500 circa

I) PERSEO UCCIDE MEDUSA

Ubicazione sconosciuta, già Venezia, collezione Vittorio Cini

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: MARTINI 1992, pp. 20-21, fig. 3 (Filippo Morone); A.G. DE MARCHI, in *La Spezia* 1997, p. 408, cat. 197 (anonimo veronese, ultimo quarto del XV secolo)

II) PERSEO CAMBATTE CONTRO FINEO PER LA MANO DI ANDROMEDA

Verona, collezione privata (comunicazione orale di Andrea De Marchi ed Enrico Maria Guzzo)

Tavola dipinta, diametro cm 30 circa

Provenienza: Parigi, antiquario Moratilla, 1967; Firenze, Salocchi, 1967 (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, P.I. 260/4/43-55); Gallarate (Milano), collezione G. Orsini, 1991 (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, P.I. 260/4/43-55); Verona, Galleria

Menaguale (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, P.I. 260/4/43-55 e comunicazione orale di Enrico Maria Guzzo)

Bibliografia: A.G. DE MARCHI, in *La Spezia* 1997, p. 408, cat. 197 (anonimo veronese, ultimo quarto del XV secolo)

L'unica menzione dei due dipinti si può leggere in una scheda di catalogo del Museo Civico Amedeo Lia di La Spezia, inv. 84. In quell'occasione i due clipei erano presentati con la corretta attribuzione ad anonimo veronese dell'ultimo quarto del XV secolo su parere di Federico Zeri, cui spetta il merito di averli messi in relazione per la prima volta (A. G. DE MARCHI, in DE MARCHI – ZERI 1997, p. 408, cat. 197; Fototeca Zeri inv. 57299, 57293).

Non convincente appare invece l'ipotesi che queste due opere siano in rapporto con il clipeo Lia, dal diametro di misure leggermente diverse (cm 28) e con un soggetto identificabile in un episodio della *Giustizia di Traiano* e non, invece, come proposto, con *Perseo promette a Polydectes di uccidere Medusa* (cat. 31). Fu sempre Zeri a riconoscere l'iconografia dei due episodi come *Perseo uccide Medusa* e *Perseo combatte contro Fineo per la mano di Andromeda*, vicende narrate da Ovidio nelle *Metamorfosi*, rispettivamente ai passi: IV, 765-786 e V, 1-235.

Dovrebbe essere inedita la riproduzione del tondo già in collezione Vittorio Cini di Venezia per la quale si fa riferimento a Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, P.I. 260/4/55, inv. 57299. In data non precisata il dipinto con *Perseo combatte contro Fineo per la mano di Andromeda* è stato proprietà anche dell'antiquario Luzzetti di Firenze (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, P.I. 260/4/43-55). Per tipologia, invece, la fronte di cofano sulla quale erano inseriti i due tondi doveva assomigliare a quelle del Museo Poldi Pezzoli, inv. 1653/671 (cat. 119) e Christie's, Londra, 9 luglio 2008, lot. 103 (cat. 129).

La conoscenza del *Perseo uccide Medusa* solo grazie a una fotografia in bianco e nero, come pure lo stato di conservazione assai precario del *Perseo combatte contro Fineo per la mano di Andromeda*, costituisce un ostacolo quasi insormontabile nella valutazione di questi dipinti. Si può comunque sottolineare che l'utilizzo di un paesaggio naturalistico nel *Perseo uccide Medusa* ricorda da vicino quello delle tavole già Londra, Sotheby's, 25 marzo 1977, lot. 36 (cat. 84), mentre la scatola architettonica, di notevole rigore prospettico per questo tipo di riproduzione, ritorna sia nel *Fetonte chiede al padre Apollo di guidare il carro del Sole* del Museo Correr (cat. 82), sia nell'*Amore e Psiche* già a Detroit, Institute of Art (cat. 85), sia nei pannelli con *Episodi con la Storia di Meleagro* rendendo probabile una loro assegnazione al catalogo del Maestro del Fetonte Correr e una datazione all'ultimo decennio del Quattrocento.

84. STORIE DI PERSEO E ANDROMEDA

1500-1510 circa

I) PERSEO LIBERA ANDROMEDA

II) BELLEROFONTE COMBATTE LA CHIMERA

Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 25 marzo 1977, lot. 36

Tavola dipinta, cm 13.9 x 29.2 ciascuna; tavola entro cornice, cm 25.5 x 79.5

Provenienza: già Parigi, signora Standish, 1958; Parigi-Roma, contessa Anna Pecci Blunt;

Firenze, Sotheby's, 13 ottobre 1972, lot. 171; Londra, Sotheby's, 25 marzo 1977, lot. 36

Bibliografia: BERENSON 1957, p. 61 (stretto seguace di Vittore Carpaccio); Sotheby's, Firenze, 13 ottobre 1972, lot. 171 (attr. Domenico Morone); Sotheby's, Londra, 25 marzo 1977, lot. 36 (Michele da Verona)

Altri passaggi collezionistici di questi dipinti senza indicazione di data si trovano segnati sul retro delle fotografie conservate a Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, Pittura Italiana, 260/3/34, Anonimi veronesi sec. XV: ritratti, soggetti profani, cassoni 1. I pannelli furono proprietà, tra gli altri, degli antiquari Richard Feigen (New York) e Sestieri (Roma).

La probabile funzione di queste tavole quali elementi decorativi della fronte di un cofano nuziale fu individuata da Bernard Berenson (1957, p. 61). Nella scheda del catalogo d'asta Sotheby's, Firenze, 13 ottobre 1972, lot. 171, come in altre foto più antiche (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Carpaccio), i due dipinti erano inseriti in una cornice, forse originale, una struttura che presenta notevoli affinità con la fronte di cofano conservata nella Galleria Nazionale di Praga (cat. 61).

L'iconografia dei due episodi è stata individuata nel catalogo d'asta Sotheby's, Londra, 25 marzo 1977, lot. 36 come *Perseo libera Andromeda* (Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 665-739) e *Bellerofonte sconfigge la Chimera* (Iliade, VI, 155-203). Dopo una prima attribuzione a uno stretto seguace di Carpaccio, la critica si è orientata concordemente verso l'ambito veronese Sotheby's, Firenze, 13 ottobre 1972, lot. 171 (attr. Domenico Morone); Sotheby's, Londra, 25 marzo 1977, lot. 36 (Michele da Verona), senza che tuttavia nessuna delle attribuzioni ai maggiori pittori dell'epoca cogliesse davvero nel segno. Si propone in questa circostanza un'attribuzione al Maestro del Fetonte Correr con una data al primo decennio del XVI secolo, che a mio avviso si giustifica per l'ambientazione dei due fatti mitologici in un paesaggio agreste caratterizzato da una resa più fusa della natura.

85. AMORE E PSICHE

1500 circa

Ubicazione sconosciuta, già New York, Sotheby's, 22 maggio 1992, lot. 5

Tempera su tavola, diametro cm 29.8

Provenienza: Londra, collezione Locker-Lampson; collezione Robert Langton Douglas; Founder's Society, 1940; Detroit, Institute of Art, 1940-1992

Bibliografia: RICHARDSON 1944, p. 69 (Scuola veronese, XV secolo); *Paintings in the Detroit* 1965, p. 57 (Scuola veronese, XV secolo); FREDERICKSEN-ZERI 1972, pp. 249, 579 (Scuola veronese, XV secolo)

L'indicazione Locker-Lampson indica probabilmente la collezione di Frederick Locker-Lampson, poeta, letterato e bibliofilo inglese (1821-1895), proprietario anche della tavola con l'*Apparizione di Venere in sembianze di cacciatrice a Enea e Acate* (cat. 59). Il passaggio di proprietà nella collezione di Robert Langton Douglas (1864-1951), lo storico dell'arte e direttore della National Gallery of Ireland, fa pensare che il dipinto provenisse dall'antiquario Duveen, presso il quale Langton Douglas, trasferitosi a New York City, lavorò negli ultimi dieci anni della sua vita.

Il tondo è sempre stato giustamente indicato come parte della fronte di un cofano nuziale. Sono sconosciuti gli altri elementi che completavano la decorazione del mobile e, data la rarità del tema raffigurato – un episodio tratto da favola antica tramandata da Lucio Apuleio nell'*Asino d'oro* (libri IV-VI) –, risulta difficile fare ipotesi in merito. L'impaginazione della scena contrassegnata dalla scatola architettonica collocata sulla sinistra ad alludere il palazzo di Amore, come pure il paesaggio naturalistico, suggeriscono un'attribuzione dell'opera al catalogo del Maestro del Fetonte Correr, e una datazione prossima al 1500.

86. EPISODI DELLA STORIA DI MELEAGRO (6 pannelli)

1500 circa

I) LE PARCHE PREVEDONO IL DESTINO DI MELEAGRO

Tavola dipinta, cm 77.5 x 106.7

Ubicazione sconosciuta, già Roma, mercato antiquario (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 464553)

Provenienza: New York, antiquario Durlacher, 1920 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Francesco dai Libri, inv. 123409) - luglio 1938; Londra, Christie's, 8 luglio 1938, vendita Durlacher-Brocklebank; 1938, Londra, antiquario Bellesi (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt library, fototeca, Michele da Verona); Lucerna, Fischer, 17 giugno 1967, lot. 102 a; Milano, Galleria d'Arte Manzoni, 1969; Milano, Finarte, 9 novembre 1971, lot. 59

Mostre: *Selezione di dipinti di maestri dal '400 al '700*. Verona, settembre-ottobre, 1969
Bibliografia: SCHUBRING 1928b, pp. 293-298 (Michele da Verona); *Selezione di dipinti* [1969], pp. n.n. (Michele da Verona)

II) OINEO SI RIFIUTA DI FARE SACRIFICI A DIANA

Tavola dipinta, cm 77.5 x 124.5

Ubicazione sconosciuta, già Lucerna, Fischer, 17 giugno 1967, lot. 102 b

Provenienza: New York, antiquario Durlacher, 1920 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Francesco dai Libri, inv. 123407) - luglio 1938; Londra, Christie's, 8 luglio 1938, vendita Durlacher-Brocklebank; 1938, Londra, antiquario Bellesi (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt library, fototeca, Michele da Verona)

Bibliografia: SCHUBRING 1928b, pp. 293-298 (Michele da Verona)

III) CACCIA AL CINGHIALE CALIDONIO

Tavola dipinta, cm 77.5 x 124.5

Ubicazione sconosciuta, già Lucerna, Fischer, 17 giugno 1967, lot. 102 c

Provenienza: New York, antiquario Durlacher, 1920 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Francesco dai Libri, inv. 123411) - luglio 1938; Londra, Christie's, 8 luglio 1938, vendita Durlacher-Brocklebank; 1938, Londra, antiquario Bellesi (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt library, fototeca, Michele da Verona)

Bibliografia: SCHUBRING 1928b, pp. 293-298 (Michele da Verona)

IV) MELEAGRO OFFRE AD ATALANTA LA TESTA DEL CINGHIALE CALIDONIO

Tavola dipinta, cm 77.5 x 106.7

Ubicazione sconosciuta, già New York, antiquario Durlacher, 1920 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Francesco dai Libri, inv. 123410) - luglio 1938; Londra, Christie's, 8 luglio 1938, vendita Durlacher-Brocklebank; 1938, Londra, antiquario Bellesi (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt library, fototeca, Michele da Verona)

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: SCHUBRING 1928b, pp. 293-298 (Michele da Verona)

V) MELEAGRO UCCIDE I FRATELLI DI ALTEA; ALTEA GETTA NEL FUOCO IL TIZZONE PER UCCIDERE MELEAGRO

Tavola dipinta, cm 77.5 x 106.7

Ubicazione sconosciuta, già Milano collezione Neermann (?), 1975 (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 464579-464581)

Provenienza: New York, antiquario Durlacher, 1920 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Francesco dai Libri, inv. 123412) - luglio 1938; Londra, Christie's, 8 luglio 1938, vendita Durlacher-Brocklebank; 1938, Londra, antiquario Bellesi (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt library, fototeca, Michele da Verona); Lucerna, Fischer, 17 giugno 1967, lot. 102 d

Bibliografia: SCHUBRING 1928b, pp. 293-298 (Michele da Verona)

VI) OINEO E ATALANTA SI RICONCILIANO CON DIANA

Tavola dipinta, cm 77.5 x 106.7

Ubicazione sconosciuta, già Roma Mercato antiquario (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 464580)

Provenienza: New York, antiquario Durlacher, 1920 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Francesco dai Libri, inv. 123406) - luglio 1938; Londra, Christie's, 8 luglio 1938, vendita Durlacher-Brocklebank; 1938, Londra, antiquario Bellesi (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt library, fototeca, Michele da Verona); Milano, Galleria d'Arte Manzoni, 1969; Milano, Finarte, 9 novembre 1971, lot. 59

Mostre: *Selezione di dipinti di maestri dal '400 al '700.* Verona, settembre-ottobre, 1969

Bibliografia: SCHUBRING 1928b, pp. 293-298 (Michele da Verona); *Selezione di dipinti* [1969], pp. n.n. (Michele da Verona)

Conosciamo questo ciclo dedicato alla leggenda di Meleagro soltanto grazie a delle buone riproduzioni fotografiche. Dato che cinque dei sei elementi che lo componevano sono passati all'asta in tempi relativamente prossimi a noi (Lucerna, Fischer, 17 giugno 1967, lot. 102), ci si auspica che presto sia possibile studiare questi pannelli su buone riproduzioni a colori, se non dal vero. Qualche confusione è legata alle misure, di cui qui forniamo indicazioni alternative a quelle riportate sopra: Schubring 1928: I, IV, V, VI (cm 68 x 106); II, III (cm 68 x 125); Christie's, Londra, 8 luglio 1938: I, IV, V, IV (77.5 x 106.7); II, III (cm 77.5 x 124.5); Casa d'asta Fischer, 1967: I, II, III (cm 68 x 125); V, VI (cm 68 x 106); Galleria Manzoni e casa d'aste Finarte, 1969 e 1971: I, VI (cm 81 x 108). Ciò nonostante, credo che veramente ci fossero due pannelli di larghezza superiore agli altri quattro, forse per adattarsi alle pareti dello studiolo di cui probabilmente rivestivano le pareti. L'importanza questo ciclo risiede soprattutto nella sua completezza, che potrebbe fornire lo spunto per capire l'impiego e la funzione dei molti pezzi erratici giunti fino a noi.

I sei pannelli furono pubblicati da Paul Schubring (1928^b, pp. 293-298), che dopo averne spiegato l'iconografia in modo assai esauriente, li assegnava all'ambito veronese, e in particolare al catalogo di Michele da Verona. Più interessante appare invece l'attribuzione avanzata da Bernard Berenson, che conservava queste foto nel faldone Francesco dai Libri (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca), un pittore che la critica ha successivamente identificato nel Maestro del Cespo di Garofano, ovvero Antonio II Badile (catt. 73-75).

Alcuni dettagli nella decorazione delle architetture presentano una somiglianza davvero impressionante con le soluzioni adottate generalmente da questo pittore, ma le figure floride e leggiadre che popolano questi pannelli legano troppo poco con quelle dall'aria più dimessa e patita, così tipiche di Antonio II Badile. Per questo motivo l'assai ragionevole attribuzione berensoniana va forse corretta a vantaggio del Maestro del Fetonte Correr, in una data assai prossima al 1500 circa.

MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI

(Giovan Antonio Falconetto [?] Verona, attivo 1490-*ante* 1523 circa)

L'esistenza del gruppo di dipinti riuniti in questa sede sotto il nome critico di Maestro dell'Orfeo Lanckoronski era già stata intravista da Christopher Lloyd (1977, pp. 57-59, cat. A733) nella scheda dell'*Arione sul delfino* dell'Ashmolean Museum di Oxford (cat. 91). In quell'occasione lo studioso ricordava il collegamento dell'*Arione* con il *Giudizio di Paride* di Boston (cat. 87), già avanzato nell'*Annual Report* del 1947 (pp. 38-39) sotto il nome di Jacopo de' Barbari, e proponeva l'inedito accostamento con l'*Orfeo incanta gli animali* della collezione Lanckoronski di Cracovia, ritenendo i tre dipinti opere di Francesco Bianchi Ferrari, cui Longhi aveva nel frattempo attribuito il dipinto di Oxford (LONGHI 1956, p. 186 fig. 430) (cat. 88).

In seguito Daniele Benati (1990, pp. 152-154, cat. n.n.), tenendo ferma l'attribuzione longhiana del dipinto dell'Ashmolean Museum, inseriva sia il *Giudizio di Paride* che l'*Orfeo incanta gli animali* in ambito veronese. Questa proposta poteva contare sul sostegno di Tancred Borenius (1922, p. 75) e di Paul Schubring (p. 430, cat. 956), che ritenevano il primo dipinto opera di Michele da Verona, e di Bernard Berenson (1932, ed. cit. 1936, p. 114), che inseriva il secondo nel catalogo di Giovan Francesco Caroto.

In seguito Licia Collobi Raghianti (1939, p. 52), nel mettere in luce le tangenze con "modelli veronesi" di alcune opere del Museo Correr di Venezia (*Il Museo Correr di Venezia* 1957, pp. 40-42), attribuite alla bottega di Lazzaro Bastiani, quali la tavola con *Due cavalieri e un paggio*, inv. Cl I n. 380 (cat. 96) e le ante con *Davide e la Sunamite* e *Adamo ed Eva*, inv. Cl I n. 1104, 1105; tavola, cm 122 x 64, ciascuna (appendice catt. 87-92), chiamava in causa proprio l'*Orfeo* Lanckoronski per dare conto della sua posizione.

Dopo aver rievocato questo capitolo "minore" di storia della critica d'arte, mi sembra opportuno riflettere sulla possibilità di tenere assieme in modo organico questo gruppo di dipinti caratterizzati da comuni elementi veronesi, come pure di discutere un nucleo di opere di qualità più modesta realizzato dalla bottega. In questo modo si profila l'emergere della personalità di un artista veronese, probabilmente influenzato dalla svolta prospettica di Domenico Morone e cresciuto in parallelo all'affermarsi del figlio Francesco e di Michele da Verona.

Rappresentativi dei suoi esordi nell'ultimo decennio del Quattrocento potrebbero essere le ante con *Davide e la Sunamite* e *Adamo ed Eva* del museo Correr di Venezia, databili al 1490 circa e, in successione cronologica, il *Corteo di soldati* di Nimega, Museum Het Valkhof (cat. 90), l'*Orfeo* di Cracovia e l'*Arione* di Oxford. A partire dal 1500 dovrebbe essere possibile scalare alcuni dipinti dal fare pittorico più sciolto, come il *Paesaggio con veduta marina* di ubicazione sconosciuta (cat. 92), segnalatomi da Andrea De Marchi, e il *Giudizio di Paride* del Museum of Fine Arts di Boston. Già dentro il secondo decennio dovrebbero trovare posto invece le due *Storie di Fetonte* in collezione Berenson (cat. 89).

Tra le opere di bottega (catt. 93-97) vanno segnalati invece: *Vulcano fabbrica le ali di Cupido alla presenza di Venere*, Bucarest, Museo Nazionale, inv. 7984/18, e una versione dello stesso soggetto di ubicazione sconosciuta, Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 412497; *Vulcano forgia le frecce di Cupido alla presenza di Venere*, Milano, Finarte, 12 marzo 1963, lot. 92; *Ercole sconfigge il centauro*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1411 (segnalazione di Andrea De Marchi); la *Caduta di Fetonte*, Christie's, New York, 23 maggio 2000, lot. 180 e un ciclo mitologico di 5 tele – ciascuna cm 62 x 108 circa –, diviso tra Londra, Agnew's, 18 maggio-18 giugno 1976, lot. 31 (*Apollo e Poseidone davanti alla città di Troia in costruzione*); il Fitzwilliam Museum di Cambridge (*Apollo e Poseidone aiutano Laomedonte nella costruzione di Troia; Laomedonte si rifiuta di ricompensare Apollo e Poseidone*) e il Brooklyn Museum di New York (*Scena di battaglia; Sposalizio di Medea e Giasone*) che giustamente Everett Fahy (1984, p. 247, nota 15) espungeva dal catalogo di Michele da Verona.

Come ipotesi di lavoro, che penso meriti di essere approfondita, si propone inoltre l'identificazione del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski con il fratello di Gian Maria Falconetto, Giovan Antonio, nato nel 1471 circa (Dizionario anagrafico 2007, p. 27) e ricordato da Giorgio Vasari per aver dipinto molte opere destinate a decorare le dimore veronesi e per l'abilità di dipingere gli animali: "Questo ultimo [Giovan Antonio] attendendo alla pittura, dipinse molte cose in Roveretto, castello molto onorato nel Trentino, e molti quadri in Verona che sono per le case de' privati. Similmente dipinse nella valla dell'Adice sopra Verona molte cose, et in Sacco, riscontro a Roveretto, in una tavola San Niccolò con molti animali, e molte altre, dopo le quali finalmente si morì a Roveretto dove era andato ad abitare. Costui fece sopra tutto begli animali e frutti, de' quali molte carte miniate e molto belle furono portate in Francia dal Mondella veronese, e molte ne furono date da Agnolo suo figliolo a messer Girolamo Lioni in Vinezia, gentiluomo di bellissimo spirito (VASARI 1568 ed. cit. 1976, pp. 589-590).

Una proposta alternativa all'individuazione del catalogo di Giova Antonio Falconetto sta per essere pubblicata da Giuseppe Sava (2011, c.s.), che attribuisce all'artista un documento miniato dell'Archivio Storico Civico di Rovereto, datato 3 novembre 1510. Allo studioso spetta il merito di aver scoperto che il pittore era probabilmente deceduto prima del 19 marzo 1523.

87. GIUDIZIO DI PARIDE

1505-1510 circa

Boston, Museum of Fine Arts, inv. 44.659

Tempera e olio su tavola, cm 108 x 187,5; superficie dipinta, cm 106 x 185,2

Provenienza: Londra, Frank T. Sabin, 1922-1925; Londra, collezione William Harrison Woodward, 1925-1940; Londra, Arthur M. Woodward, 1941; in deposito al museo dal 1939; proprietà del museo dall'8 giugno 1944

Mostre: Londra, Agnew's, 1925, lot. 5 (Michele da Verona)

Bibliografia: BORENIUS 1922, p. 75, tav. II, fig. D (Michele da Verona); SCHUBRING 1915-1923, p. 430, cat. 956, tav. CCIX (Michele da Verona); SCHUBRING 1928b, p. 298 (Michele da Verona); BERENSON 1932, ed. cit. 1936, p. 503 (Giovanni Battista Utile da Faenza); *Annual Report* 1947, pp. 38-39 (Jacopo de' Barbari); FREDERICKSEN-ZERI 1972, p. 565 (Verona, XV secolo); LLOYD 1977, p. 58 (attr. Francesco Bianchi Ferrari); BENATI 1990, p. 154 (Scuola veronese); *European Paintings* 1985, p. 150 (pittore veronese, XV secolo)

Il dipinto aveva attirato l'attenzione di Tancred Borenius al tempo in cui si trovava nella collezione del signor Frank T. Sabin. Lo studioso, accostandolo molto acutamente al nome di Michele da Verona, notava come la "ledge of white marble painted along its lower edge no doubt bears a relation to the scheme of wall decoration of which it once part".

Appoggiati su questo basamento che finge il marmo si vedono alcuni volatili perfettamente caratterizzati: in successione da sinistra a destra un fenicottero e due anatre in prossimità di uno specchio d'acqua, due quaglie, una splendida upupa, una faraona, due pettirossi, due pernici, un'altra quaglia, un picchio appoggiato su un tronco tagliato del boschetto e altri uccelli nascosti tra i rami. Sullo sfondo si apre uno splendido paesaggio agreste con la veduta di una città, completato sulla destra da un'insenatura chiusa da imponenti catene montuose. La vita della campagna è animata da gustose scene di vita quotidiana: un allevatore conduce al pascolo una mandria, una pesante botte viene trasportata su un carro e infine il brano con i due cani a caccia di una lepre che, come il falco lanciato all'inseguimento di un fagiano, costituisce una probabile allusione amorosa in rapporto con la scena raffigurata in primo piano.

Tutto questo fa così da cornice a un *Giudizio di Paride* assai anomalo, per la presenza del protagonista in sembianze di Apollo – con corona d'alloro e cetra –, e un cavaliere sulla destra, da identificare forse in Mercurio, il dio che si era assunto il compito di condurre le tre divinità femminili dal giovane pastore sul monte Ida, cui spettava il compito di stabilire chi delle tre fosse la più bella. Forse la particolarità iconografica del Paride-Apollo è da ricondurre a un episodio della Vita di Alessandro Magno, raccontato nelle *Vite parallele* di Plutarco (*Vita di Alessandro Magno*, 15), cioè al momento in cui il grande condottiero, trovandosi a Troia alla ricerca della lira di Achille, si imbatté invece in quella di Paride.

Nonostante questo imponente dipinto sia stato notevolmente spulito (la figura di Apollo) e ritoccato (Giunone e Minerva) resta comunque uno dei capolavori misconosciuti del Rinascimento veronese, soprattutto alla luce del pittoricismo sfrangiato dei capelli di Venere e delle montagne azzurrine. Fatta eccezione per la proposta di Berenson che lo riteneva opera di Giovanni Battista Utile da Faenza (ora identificato in Biagio d'Antonio), il dipinto è stato attribuito a pittori dell'Italia del nord, in particolare veneti e in alternativa a Francesco Bianchi Ferrari.

Nel ribadire la proposta a favore di una collocazione in ambito veronese del dipinto, avanzata da Borenius nel 1922, mi sembra altresì opportuno tenerlo assieme all'*Orfeo* di Cracovia e all'*Arione* di Oxford sotto il nome critico del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski. Oltre alle tipologie dei volti delle figure in primo piano, che ritornano uguali in tutti questi tre dipinti, mi pare possa essere ben confrontato il mantelletto di Arione, sollevato dal vento allo stesso modo di quello di Paride. Nonostante sia trascorso qualche anno e la pittura si sia leggermente ammodernata, permangono in modo inconfondibile le tracce della formazione quattrocentesca di questo interessante pittore veronese.

88. ORFEO INCANTA GLI ANIMALI

1495-1500 circa

Cracovia, Castello di Wawel, collezione Lanckoronski, inv. 7967

Tempera su tavola di abete, cm 72.8 x 74.7 (parchettato, comunicazione di Kazimierz Kuczman e Marta Golik); superficie dipinta cm 68 x 69

Provenienza: Vienna, collezione Lanckoronski; al museo dal 1994

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 393, cat. 765, tav. CLXII (maniera di Carpaccio); BERENSON 1932, ed. cit. 1936, p. 114 (Giovanni Francesco Caroto); COLLOBI RAGGHIANI 1939, p. 52 (pittore veronese); LLOYD 1977, pp. 57-59 (attr. Francesco Bianchi Ferrari); BENATI 1990, p. 154 (Scuola veronese); MIZIOLEK 1995, pp. 36; 43, fig. 33; 49, nota 90 (Giovanni Francesco Caroto o Francesco Bianchi Ferrari); M. SKUBISZEWSKA, in SKUBISZEWSKA-KUCZMAN 2010, pp. 177-180, cat. 48 (Michele da Verona [?]), con bibliografia precedente

Questo dipinto di formato quasi quadrato, eponimo del gruppo Maestro dell'Orfeo Lanckoronski, rappresenta senza dubbio l'opera più affascinante del suo catalogo, penso anche in virtù di uno stato di conservazione migliore delle altre tavole. Il soggetto mitologico di Orfeo ha consentito al nostro pittore di esercitare al massimo grado la sua capacità di dipingere gli animali, in questo caso a giusto titolo protagonisti della scena. Il racconto narrato da Ovidio (*Metamorfosi*, X, 86-105) costituisce un tema assai in voga dalla seconda metà del Quattrocento al primo Cinquecento.

A questo proposito è sufficiente citare la miniatura di Marco Zoppo (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 11309, f. 4v.), databile alla metà degli anni Sessanta, e due disegni degli Uffizi, l'uno inv. 1394 E, attribuito ad anonimo ferrarese-bolognese verso il 1485 circa, l'altro inv. 1680 F. assegnato alla cerchia di Cima da Conegliano, con una data ai primi anni del XVI secolo (*Disegni del Rinascimento* 2001, pp. 118-122, cat. 14; pp. 149-153, cat. 22). Se l'*Orfeo* di Cracovia condivide con il primo foglio, pur a una certa distanza cronologica, l'impostazione della figura, con il secondo il punto di contatto più stringente è rappresentato dalla particolarità iconografica dell'utilizzo del costume militare, che non trova riscontro nelle narrazioni di questo mito (*Disegni del Rinascimento* 2001, p. 152, cat. 22).

Difficile trovare giustificazioni storiche alla proposta di Miziolek che sosteneva come questa tavola e l'*Arione* di Oxford, "might have adorned a room of a child" (1995, p. 49, nota 90). Convincente invece appare quanto scritto da Giovanni Agosti (*Disegni del Rinascimento* 2001, p. 122) nel ritenere i due dipinti nati in coppia. La larghezza della superficie pittorica del pannello inglese, inferiore di 15 cm circa rispetto a quello polacco, potrebbe essere imputabile a una decurtazione del primo dipinto sul lato destro.

Nel recente catalogo del museo, sulla base del parere espresso da Daniele Benati (BENATI 1990, p. 154), si è ritenuto opportuno svincolare dal gruppo Boston-Cracovia-Oxford solo quest'ultima tavola, ritenuta sempre opere di Francesco Bianchi Ferrari, e di assegnare le prime due alla Scuola veronese, e in particolare a Michele da Verona, nel cui catalogo era già stata inserita la tavola di Boston (BORENIUS 1922, p. 75). Mi sembra indubitabile invece che le fisionomie dei protagonisti di queste tre tavole siano le stesse, e che le increspature marine sullo sfondo siano le stesse dell'*Arione* e del tondo con *Paesaggio marino* di ubicazione ignota, che presenta inoltre un identico gruppo di cavalieri a certificazione dell'identità di mano. Come mi suggerisce Alessandro Ballarin, il forte impatto esercitato dalla lezione carpacesca fa propendere per una datazione allo scorcio dell'ultimo decennio del Quattrocento.

Poco convincenti appaiono le proposte formulate da Maria Skubiszewska (in SKUBISZEWSKA-KUCZMAN 2010, pp. 177-180, cat. 48) di collegare al dipinto Lanckoronski un *San Giovanni Battista e il Bambino Gesù* (Christie's, Londra, 17 dicembre 1982) e l'affascinante e misteriosa *Adorazione dei Magi* del museo civico di Padova, attribuita da ultimo a Michele da Verona (?) e a Francesco dai Libri (?) (MARINELLI 1986, pp. 34-35, figg. II.18-II.19; C. FURLAN in *Da Bellini a Tintoretto* 1991, pp. 86-87, cat. 21).

89. EPISODI DEL MITO DI FETONTE

I) FETONTE CHIEDE AL PADRE APOLLO DI CONDURRE IL CARRO DEL SOLE

II) FETONTE CONDUCE IL CARRO DI APOLLO

1510-1515 circa

Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, collezione Bernard Berenson dal 1912

Olio su tavola di abete, cm 25.5 x 36.5 x 1.5; superficie dipinta, cm 13.5 x 25 ciascuno

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: BERENSON 1907, p. 236 (Niccolò Giolfinò); SCHUBRING 1915-1923, p. 379, catt. 703-704 (Niccolò Giolfinò); BERENSON 1932, ed. cit. 1936, p. 199 (Niccolò Giolfinò); *La raccolta Berenson* 1962, p. XC (Niccolò Giolfinò); MARONGIU 2008, p. 221, n. 24, tav. XIV, fig. 25; tav. XV, fig. 26 (Niccolò Giolfinò)

Le due tavole sono state ricavate dallo stesso pannello. Nel 1976 Mary Lou White suggeriva che il supporto fosse costituito dall'essenza di cedro, ma la venatura a occhio di pernice, e i piccoli nodi visibili sul retro, fanno pensare piuttosto all'abete, il legno più utilizzato a Verona per questo tipo di manufatti.

Il dipinto con *Fetonte chiede al padre Apollo di condurre il carro del sole* appare particolarmente danneggiato, come testimoniano le frequenti cadute di colore e le evidenti tracce di ridipintura. La riflettografia ha messo in luce il disegno sottostante, utilizzato dal pittore nella realizzazione delle architetture del trono di Apollo e del carro del Sole. Nella zona sinistra del primo pannello si vede Fetonte inchinato davanti ad Apollo, con un'arpia al suo fianco e dietro due ufficiali, uno dei quali africano, forse allegoria della Notte. La scalinata è decorata lateralmente con un rilievo composto da tre putti, uno regge l'arco e l'altro un libro. Sulla destra sono visibili il carro di Apollo decorato da due arpie e i quattro cavalli pronti a trainarlo. Nel secondo pannello è invece raffigurata la partenza di Fetonte con il carro del Sole: alcune figure si riparano dal pericolo imminente, ben rappresentato dalle coloratissime turbolenze atmosferiche.

I due dipinti riprendono abbastanza fedelmente alcuni momenti del mito di Fetonte narrato da Ovidio nel secondo libro delle *Metamorfosi*. La prima scena è

ambientata sul far dell'alba, quando le Ore hanno già aggiogato i cavalli al carro del Sole, ormai pronto per la partenza. Apollo, come nel racconto ovidiano "purplea velatus veste sedebat" (II, 23), dopo aver ascoltato la preghiera del figlio che lo implorava di poter guidare il suo carro, gli consegna la frusta del comando e gli impartisce gli ultimi consigli di viaggio, ascoltati dal giovane senza troppa attenzione: "Si potes his saltem monitis parere parentis/, parce, puer, stimulus et fortius utere loris / sponte sua properant; labor est inhibere volentes" (II, 126-128). Ed infatti, puntualmente, nella seconda tavoletta, Fetonte sta già facendo il contrario, e lo si vede menare dei gran fendenti con la frusta ai cavalli che, "pedibusque per aera motis/ obstantes scindunt nebulas" (II, 158-159), ben presto imbizzarriti, condurranno il giovane alla ben nota e rovinosa caduta.

La soluzione compositiva adottata nel primo episodio con Apollo posto alla sommità di un'alta scalinata risente senz'altro delle xilographie che corredevano i molti volgarizzamenti delle *Metamorfosi* di Ovidio, pubblicati tra Quattrocento e Cinquecento. Il pittore sembra anzi abbia operato una sintesi tra la soluzione adottata da Giovanni Rosso Vercellese nell'illustrazione dell'*Ovidio metamorphoses vulgare* di Giovanni Bonsignori, stampata a Venezia nel 1497 (carta XI), e le incisioni in controparte poste a corredo delle *Metamorphoseos* commentate da Raffaele Regio e pubblicate a Venezia nel 1517 (carta XVII) e del *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos* di Niccolò degli Agostini, stampato a Roma nel 1522 (MARONGIU 2008, pp. 60-61; tav. VIII, fig. 15; tav. XIV, fig. 24; tav. XV, fig. 27).

Negli elenchi e nel catalogo di Franco Russoli le due tavolette sono sempre state considerate come la decorazione di un cassone o, più in generale, di un mobile. Le dimensioni in orizzontale dei dipinti, che sappiamo originali grazie alla presenza della barba su tutti e quattro i lati, appaiono comunque insolite per un manufatto di questo tipo. Era sottesa a questa proposta l'idea che ci si trovi di fronte ai frammenti di un cofano nuziale veronese tradizionalmente tripartito, e delimitato da un'incorniciatura a pastiglia o altra cornice di formato quadrangolare. Secondo questa ipotesi ricostruttiva si tratterebbe delle parti figurate di un cofano con lo stemma al centro, che doveva essere completato da un *pendant* ora perduto.

Ma l'iconografia assai poco nuziale e la stesura della pittura estremamente liquida e compendiaria costringono a mettere in dubbio questa spiegazione. Si potrebbe invece avanzare la proposta che le due *Storie di Fetonte* fossero delle cantinelle, destinate a decorare il soffitto di uno studiolo umanistico. Anche la volontà di descrivere in modo analitico il racconto mitologico, non sintetizzato come nelle xilographie entro un'unica scena, farebbe pensare a un racconto

diacronico, forse con altre storie ovidiane, sullo schema “del lacunar quidem fabulas ex Ovidio desumptas”, decorato dal Sodoma per una stanza del palazzo Chigi alla Bocca del Casato di Siena, in occasione delle nozze tra Sigismondo Chigi e Sulpicia Petrucci nel marzo del 1507.

Questo ciclo rappresenta un caso del tutto eccezionale nella decorazione delle cantinelle di soffitto, che in genere, fino a queste date, non sono mai ispirate a complessi programmi iconografici, bensì alternano più di frequente stemmi e ritratti di profilo. Per quanto le tele Chigi di Sodoma fossero perlomeno una trentina, e di misura all'incirca doppia rispetto alle tavolette Berenson (BARTALINI 2001, pp. 157-158, 161, nota 5), credo che costituiscano l'accostamento più ragionevole per individuare la funzione alle *Storie di Fetonte* in collezione Berenson.

La tradizionale attribuzione a Niccolò Giolfino indica senza dubbio il corretto ambito geografico entro cui inquadrare questi due dipinti, che tuttavia trovano a mio avviso ora una più adeguata collocazione nel catalogo del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski. I confronti più stringenti si possono istituire con il *Giudizio di Paride* di Boston, soprattutto in considerazione degli effetti di pittoricismo sfrangiato che caratterizzano le montagne sullo sfondo, come pure i bellissimi capelli sciolti di Venere, di consistenza simile agli effetti atmosferici creati dall'improvvisa partenza del carro del Sole. Dovremmo trovarci di fronte all'ultima opera del catalogo di questo pittore, agli inizi del secondo decennio del Cinquecento.

90. CORTEO DI SOLDATI

1490-1495 circa

Nimega, Museum Het Valkhof, C. XVI. 243

Tavola di abete dipinta, cm 137 x 160

Iscrizioni: entro lo stendardo “SPQR”

Provenienza: Parigi, Kleinberger, 1925-1926; Amsterdam, collezione Lanz [s.d.]; Amsterdam, F. Muller 13-19 marzo 1951, lot. 205; acquistata all'asta dal Comune di Nimega

Bibliografia: SCHUBRING 1925/26, p. 167, fig. n.n. (Michele da Verona); SCHMIDT-DEGENER 1934, n. 233; BERENSON 1968, fig. 1291; VAN OS 1978, p. 161; *Het stadhuis* 1982, p. 154

Come mi comunica gentilmente Barbara Kruijsen, il dipinto è stato restaurato due volte dai fratelli Jean-Marie OSB (Oosterhout, Olanda, 1951-1953 e 1955) e da N. van Bohemen nel 1975. L'unico intervento critico degno di nota è da ascrivere a Paul Schubring, che con buona approssimazione pubblicava la grande tavola con l'attribuzione a Michele da Verona. Mi pare invece non ci siano gli estremi per leggere questo *Corteo di soldati* che stanno uscendo in fila da una porta urbica come la *Partenza di Coriolano da Roma*, ipotesi già sostenuta sempre dallo studioso tedesco (SCHUBRING 1925/26, p. 167). La città dipinta sullo sfondo a

sinistra è comunque senz'altro da identificare con Roma, in quanto tra gli edifici raffigurati spiccano il Colosseo, la colonna di Traiano, il monumento equestre a Marco Aurelio e la *Meta Romuli*. Sulla destra trova posto tra i pioppi la commuovente descrizione di una fattoria, delimitata da un recinto di vimini intrecciati.

Una coppia d'istrici e altri uccelli sono appollaiati sulla quinta rocciosa in primo piano, una soluzione, questa, adottata di frequente dal Maestro dell'Orfeo Lanckoronski nell'impaginazione dei suoi dipinti. Rispetto alle altre opere del suo catalogo la grande tavola di Nimega è forse un poco ridipinta e alterata, soprattutto nel cielo e nel paesaggio, ma questo dato mi pare non ne comprometta la lettura formale, come pure l'inserimento del dipinto nel catalogo del nostro pittore. Guardate con la lente d'ingrandimento, le figure dei soldati in primo piano si confrontano bene con l'*Orfeo* di Cracovia e l'*Arione* di Oxford, mentre i cavalli pingui dalla testa piccola sono della stessa famiglia di quelli pronti a trainare il carro di Apollo in una delle due tavolette di collezione Berenson.

L'aspetto che colpisce maggiormente in quest'opera è la grande apertura prospettica entro la quale le figure quasi scompaiono, e che mi pare non si possa spiegare senza chiamare in causa l'attività del giovane Carpaccio, in particolare il telero con l'*Arrivo a Colonia* del ciclo di Sant'Orsola, datato 1490. Questo primo numero del catalogo del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski rappresenta di fatto una risposta alla pittura prospettica veneziana, che appare però meno rigorosa e colta rispetto a quella elaborata da Domenico Morone negli stessi anni (catt. 23-25).

91. ARIONE SUL DELFINO

1495-1500 circa

Oxford, Ashmolean Museum, inv. A733

Tempera, cm 68.1 x 53.7

Provenienza: donato al museo dalle figlie di J.R. Anderson, 1947

Bibliografia: LONGHI 1956, p. 186 (Francesco Bianchi Ferrari); BALDASS 1955, pp. 141-143 (Scuola di Carpaccio); BERENSON 1957, p. 114 (Gerolamo Mocetto); LLOYD 1977, pp. 57-59, cat. A733, fig. 46 (attribuito a Francesco Bianchi Ferrari); BENATI 1990, pp. 152-154, cat. n.n; p. 114 fig. 85 (Francesco Bianchi Ferrari), con bibliografia precedente; MIZIOLEK 1995, 43, fig. 33; 49, nota 90 (Francesco Bianchi Ferrari)

Il dipinto è stato restaurato nel 1961 e nel 1966, e appare in uno stato di conservazione non falsificato da ridipinture, nonostante una pulitura molto drastica abbia notevolmente impoverito la materia pittorica. L'episodio raffigurato riguarda il salvataggio di Arione ad opera di un delfino, dopo che il poeta era stato gettato in mare dai pirati. Si tratta di un racconto mitologico assai celebre nell'antichità, cantato tra gli altri da Erodoto nelle *Storie* (I, 23-25) e da Ovidio nei *Fasti* (2, 83-118).

È stato proprio in occasione della catalogazione di questa tavola che Christopher Lloyd (pp. 57-59, cat. A733) enucleava per la prima volta un gruppo di opere stilisticamente coerenti, composto dal dipinto di Oxford, dal *Giudizio di Paride* di Boston e dall'*Orfeo* della collezione Lanckoronski di Cracovia, che in questa sede presentiamo ulteriormente ampliato sotto il nome critico di Maestro dell'Orfeo Lanckoronski. La storia del nostro dipinto è stata sempre contrassegnata da proposte in favore di pittori veneti ad eccezione di un'attribuzione di Roberto Longhi, che la collocava nel catalogo di Francesco Bianchi Ferrari (LONGHI 1956, p. 186). Lo studioso correggeva in questo modo un suo precedente parere in favore di Lorenzo Costa, riguardante in realtà un altro *Arione*, quello ex Chillingworth, ora conservato al museo civico Amedeo Lia di La Spezia (LONGHI 1940, ed. cit. 1956, p. 170, nota 8).

La proposta di Lloyd non ha però incontrato l'approvazione di Daniele Benati, che ha ritenuto più opportuno mantenere il dipinto nel catalogo di Francesco Bianchi Ferrari, collocando gli altri due dipinti in ambito veronese, come già variamente suggerito da altri studiosi. Mi pare invece che la tipologia del volto di *Arione*, dal profilo "porcino" e con occhi sporgenti, sia in tutto e per tutto confrontabile con quella del *Paride* e delle tre dee di Boston e, ancora di più, con quella dell'*Orfeo* di Cracovia. L'identità di mano tra l'*Arione* e l'*Orfeo* è stata ribadita da Jerzy Miziolek che ha ipotizzato, senza però fornire validi elementi di riscontro, come le due tavole un tempo "might have adorned a room of a child" (1995, p. 49, nota 90).

In questa sede si rilancia invece la proposta di Giovanni Agosti (in *Disegni del Rinascimento* 2001, p. 122, cat. 14) secondo la quale i due dipinti, di altezza uguale, dovevano essere nati in *pendant*. La differenza della superficie pittorica di circa 15 cm in larghezza potrebbe essere imputabile a una riduzione del dipinto inglese, che non presenta la barba sul lato destro, al contrario di quanto accade sugli altri tre lati e nel dipinto di Cracovia. Le differenze stilistiche che emergono in prima battuta forse non sono così importanti, e il maggiore pittoricismo dell'*Arione* potrebbe essere spiegato semplicemente alla luce di uno stato di conservazione più precario. Le due tavole sembrano databili allo scorcio del Quattrocento per il paesaggio ancora prospettico e le figure dall'anatomia ancora molto "disegnata".

92. PAESAGGIO CON VEDUTA MARINA

1500-1505 circa

Ubicazione ignota (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 434282, lascito Fritz Heinemann, già attribuita a Bartolomeo Montagna, Lazzaro Bastiani e Bianchi Ferrari. Negativo n. 34410 "Wo?; USA?")

Tavola dipinta, diametro cm 137

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: inedito

Il dipinto mi è noto soltanto grazie a una fotografia conservata nella foto-teca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 434282, con l'attribuzione a Bartolomeo Montagna. Purtroppo non si conosce alcun suo passaggio collezionistico certo. Il formato circolare assai insolito potrebbe non essere originale, bensì frutto della riduzione di un pannello rettangolare. Alla luce di quest'ipotesi troverebbe inoltre una spiegazione la difficoltà di individuare l'iconografia dell'episodio raffigurato.

L'assegnazione del tondo al Maestro dell'Orfeo Lanckoronski spetta ad Andrea De Marchi. Lo studioso mi ha fatto notare come siano tipiche di questo pittore le increspature marine in primo piano, che tornano identiche nell'*Arione* di Oxford. L'attribuzione a mio avviso si giustifica anche osservando il gruppo di figure maschili sullo sfondo, ben confrontabili con quelle poste alle spalle dell'*Orfeo* di Cracovia. Ma è soprattutto l'impaginazione della scena con quinte rocciose e animali bene in vista in primo piano, di cui il *Corteo di cavalieri* di Nimega costituisce l'esempio principale, a non lasciare dubbi sulla pertinenza dell'opera al nome critico del nostro maestro veronese.

BOTTEGA DEL MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI

93. VULCANO E MARTE

1500-1505 circa

I) VULCANO FABBRICA LE ALI DI CUPIDO ALLA PRESENZA DI VENERE

Bucarest, Museo Nazionale, inv. 7984/18

Tempera su tavola di abete, cm 68 x 77

Iscrizioni: "victoris carpatio op 1466 (?)"

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: BUSUIOCEANU 1939, pp. 44-46, cat. 17, tav. XXI (Scuola di Lazzaro Bastiani);

TEODOSIU 1974, pp. 11-12, cat. 10 (Lazzaro di Iacopo Bastiani)

II) VULCANO FABBRICA LE ALI DI CUPIDO ALLA PRESENZA DI VENERE

Ubicazione sconosciuta (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 412497)

Materia e tecnica e misure sconosciute

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: inedito

III) VULCANO FORGIA LE FRECCHE DI CUPIDO ALLA PRESENZA DI VENERE

Ubicazione sconosciuta, già Milano, Finarte, 12 marzo 1963, lot. 92

Tavola dipinta, cm 61 x 50

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: Finarte, Milano, 12 marzo 1963, lot. 92 (Girolamo Mocetto)

Le recenti operazioni di restauro hanno chiarito che il dipinto di Bucarest era in origine di formato circolare. L'episodio, raffigurato assai di rado tra Quattrocento e Cinquecento, è raccontato nell'Eneide (VIII, 430-529). Una replica dello stesso soggetto è dipinta su una tavola di ubicazione sconosciuta, realizzata sempre dalla bottega del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski, che purtroppo conosco soltanto dalla foto conservata nella fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz con l'indicazione: "Scuola veneta (?), fine del XV sec. *Vulcano aggiusta le ali a Cupido, con Venere (?), wo? Privat. Foto Reali*".

Collegate a queste opere è anche una tavola passata in asta Finarte, Milano, 12 marzo 1963, lot. 92, come Girolamo Mocetto, che presenta una leggera variazione nel tema iconografico: Vulcano, anziché aggiustare le ali di Cupido, gli forgia le frecce.

Il dipinto di Bucarest, l'unico veramente valutabile dal punto di vista pittorico, presenta forti punti di contatto con il gruppo del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski per la presenza di alcuni elementi caratterizzanti il modo di impaginare

i paesaggi: la disposizione della quinta rocciosa in primo piano sulla sinistra, la presenza di pioppi nella campagna, ma soprattutto il gruppo di personaggi a cavallo sullo sfondo, li ritroviamo sia nell'*Orfeo* di Cracovia (cat. 88) che nel *Paesaggio con veduta marina* (cat. 92), di ubicazione sconosciuta.

94. ERCOLE SCONFIGGE IL CENTAURO EURITIONE

1495-1500 circa

Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1411

Tavola dipinta, cm 72 x 53.5

Provenienza: Pesaro, collezione Antonio Donati, 1891

Bibliografia: PUPPI 1980, fig. 106 (pittore dell'Italia settentrionale, XV secolo); ERICANI 1988, p. 7, nota 8 (Gian Maria Falconetto); *Museum of Fine Arts* 1991, p. 86 (Scuola del Nord Italia), con bibliografia precedente

Il dipinto doveva essere inserito in una cornice ora perduta. La barba della pittura, visibile su tutti e quattro i lati, costituisce la conferma che ci troviamo di fronte a una tavola che si è conservata fino a noi integralmente. Per quanto la superficie pittorica risulti impoverita, sembra però che non sia stata compromessa da ridipinture. Devo ringraziare Andrea de Marchi per avermi segnalato questo *Ercole sconfigge il centauro Euritione* di Budapest con la giusta attribuzione alla bottega del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski. Una prima assegnazione dell'opera in ambito veronese era stata già stata suggerita da Giuliana Ericani (1988, p. 7, nota 8), che la inseriva nel catalogo di Gian Maria Falconetto.

Questo dipinto ricorda nel formato due opere del nostro pittore quali l'*Orfeo incanta gli animali* della collezione Lanckoronski di Cracovia (cat. 88) e l'*Arione sul delfino* di Oxford (cat. 91), pur non condividendone una qualità altrettanto sostenuta. Ciò nonostante mi pare che l'attribuzione della tavola di Budapest al catalogo della bottega non debba essere messa in discussione. I volti rotondeggianti di Ercole e Euritione, come pure il paesaggio vasto a perdita d'occhio, costituiscono gli ingredienti sufficienti per individuare affinità certe con la produzione autografa del nostro pittore.

Più nel dettaglio si notano inoltre altri elementi caratterizzanti il modo di costruire i dipinti di questo anonimo Maestro: la solita grande quantità di volatili sparsi un po' dappertutto, la città con il ponte che affaccia su una distesa marina, la fattoria e infine le colline e le montagne a scandire i piani della scena. Per quanto riguarda una possibile datazione, mi pare che siano utili punti di riferimento proprio i due dipinti di Cracovia e Oxford. Il confronto con queste tavole suggerisce come questo dipinto sia stato realizzato nell'ultimo lustro del XV secolo.

95.

I) APOLLO E POSEIDONE DAVANTI ALLA CITTÀ DI TROIA IN COSTRUZIONE

1490-1495 circa

Ubicazione sconosciuta, già Londra, Agnew's, 18 maggio-18 giugno, 1976, lot. 31

Tela, cm 48 x 102 (misure Kaufmann 1917 e Castiglioni 1925); cm 64 x 112 (misure Agnew's 1976)

Provenienza: Berlino, collezione Kaufmann fino al 4 dicembre 1917; Vienna, collezione Camillo Castiglioni, fino al 17-20 novembre 1925; Amsterdam, collezione Otto Lanz, fino al 13-19 marzo 1951; U.S.A. collezione privata

Mostre: Providence, R.I., Museum of Art, Rhode Island School of Design, *Seven Centuries of Italian Art*, 1967

Bibliografia: [FRIEDLÄNDER] 1917, pp. 102-103, fig. (Giovanni Mansueti); *Collections Camillo Castiglioni 1925*, p. 5, lot. 15, fig. (Pittore dell'Italia settentrionale, 1500 circa); WAZBINSKI 1966, p. 20, cat. C17 (attribuzione erronea a Parentino); *Fitzwilliam Museum 1967*, p. 106 (Michele da Verona); Fahy 1984, p. 247, nota 15 (pittore dell'Italia settentrionale, 1500 circa); M. SKUBISZEWSKA, in SKUBISZEWSKA-KUCZMAN 2010, pp. 179-180 (Michele da Verona [?])

II) APOLLO E POSEIDONE AIUTANO LAOMENDONTE NELLA COSTRUZIONE DI TROIA

Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. M. 69

Tela, cm 62.9 x 108.3

III) LAOMEDONTE SI RIFIUTA DI RICOMPENSARE APOLLO E POSEIDONE

Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. M. 70

Tela, cm 61.9 x 108.3

Provenienza: collezione Charles Brinsley Marlay; al museo dal 1912

Bibliografia: WAZBINSKI 1966, pp. 19-20, cat. C. 16, C17 (attribuzione erronea a Parentino); *Fitzwilliam Museum 1967*, pp. 105-106, cat. M. 70 (Michele da Verona), con bibliografia precedente; FAHY 1984, p. 247, nota 15 (pittore dell'Italia settentrionale, 1500 circa)

IV) ERCOLE ESPUGNA TROIA (?)

New York, Brooklyn Museum, inv. 26.517

Tempera e olio su tela, cm 61 x 108

Provenienza: Stoccolma, O. Sirèn, 1923; New York, Frank Lusk Babbot, fino al 1926; al museo dal 1926

Mostre: Minnesota, University of Minnesota, The University Art Gallery, *Space in Painting*, 1952; New York, The Staten Island Museum, *The Artist Looks at Nature*, 1953, cat. 7

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 430, catt. 953-954, tav. CCVIII (Bernardo Parentino); FREDERICKSEN-ZERI 1972, p. 602 (Padova, XV secolo); FAHY 1984, p. 247, nota 15 (pittore dell'Italia settentrionale, 1500 circa)

V) TELAMONE SPOSA ESIONE FIGLIA DI LAOMEDONTE ALLA PRESENZA DI ERCOLE

New York, Brooklyn Museum, inv. 26.518

Tempera e olio su tela, cm 61 x 108

Provenienza: Stoccolma, O. Sirèn, 1923; New York, Frank Lusk Babbot fino al 1926; al museo dal 1926

Mostre: Minnesota, University of Minnesota, The University Art Gallery, *Space in Pain-*

ting, 1952; New York, The Staten Island Museum, *The Artist Looks at Nature*, 1953, cat. 7
Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 430, catt. 953-954, tav. CCVIII (Bernardo Parentino); FAHY 1984, p. 247, nota 15 (pittore dell'Italia settentrionale, 1500 circa)

Questo ciclo composto da 5 tele è stato riunito per la prima volta da Everett Fahy (1984, p. 247, nota 15) con l'attribuzione a pittore dell'Italia settentrionale. Lo studioso americano in quell'occasione collegava per la prima volta i due dipinti di Cambridge e quello già a Berlino, in collezione Kaufmann, ai due conservati al Brooklyn Museum di New York, gli ultimi tre già riuniti nella scheda di catalogo del museo inglese (*Fitzwilliam Museum* 1967, pp. 105-106, cat. M 69, M 70).

Siamo ora in grado di dare prova della bontà dell'ipotesi ricostruttiva di Fahy avanzando una nuova interpretazione iconografica delle due tele del museo americano, alternativa a quella formulata da Paul Schubring (1915-1923, p. 430, cat. 953-954, tav. CCVIII). Mi sembra infatti che pure questi due dipinti illustrino le vicende collegate alle figure mitologiche di Laomedonte, Esione e alla costruzione della città di Troia, raccontate da Igino Astronomo nelle *Fabulae*, 89. In particolare nella prima opera dovrebbe essere raffigurato il momento in cui Ercole fece ritorno a Troia per vendicare l'inganno di Laomedonte che, dopo avergli promesso in dono i cavalli ricevuti da Zeus e in sposa Esione (da lui precedente salvata dalle insidie di un mostro marino), lo aveva cacciato dalla città senza mantenere i patti. Nella seconda opera, invece, dovrebbe essere illustrato il matrimonio di Telamone con Esione, avvenuto dopo che Ercole ebbe sconfitto Laomedonte e conquistata la città.

I cinque dipinti sono stati attribuiti per lo più a Bernardo Parentino e a Michele da Verona, ma mi sembra più opportuno assegnarli a un collaboratore del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski. L'impaginazione della scena, la presenza di animali e pioppi sullo sfondo e di un mare percorso da onde piccole e ben profilate è tipica del nostro Maestro. Inconciliabili con il suo stile appare però il fare pittorico più *naïf* e arcaico, tanto da fare pensare che questo ciclo sia opera di un pittore della sua cerchia o della sua bottega. Un collegamento tra il dipinto giù in collezione Kaufmann a Berlino e l'*Orfeo* in collezione Lanckoronski – il *namepiece* del gruppo creato in questa sede – era già stato avanzato, assieme ad altre attribuzioni meno pertinenti, da Maria Skubiszewska (in SKUBISZEWSKA-KUCZMAN 2010, p. 180), con un dubitativo riferimento al nome di Michele da Verona.

96. DUE CAVALIERI E UN SOLDATO

1495-1500 circa

Venezia, Museo Correr, inv. Cl. I n. 380

Tavola dipinta, cm 107 x 112 x 2,5

Iscrizioni: entro una targa "DE VOBIS"

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: COLLOBI RAGGHIANI 1939, p. 52 (Bottega di Lazzaro Bastiani); *Il Museo Correr di Venezia* 1957, pp. 41-42 (bottega del Bastiani); PUPPI 1960, pp. 23-29, fig. n.n. (Maestro del dossale Civran)

La grande tavola, dall'iconografia ancora misteriosa, è stata attribuita alla bottega di Lazzaro Bastiani da Licia Collobi Ragghianti (1939, p. 52). La studiosa metteva opportunamente in relazione il nostro dipinto, e le ante con *Davide e la Sunamite* e *Adamo ed Eva* (inv. Cl I n. 1104, 1105; tavola, cm 122 x 64, ciascuna), con "modelli veronesi", tra i quali l'*Orfeo* della collezione Lanckoronski (cat. 88). Questo accostamento appare ancora oggi assai convincente, e addirittura molto più condivisibile se collocato direttamente in area veronese, con particolare riferimento al nome critico del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski. Si deve ricordare infine che l'opera è stata inserita da Lionello Puppi (1960, pp. 24-25) nel catalogo del Maestro del dossale Civran, composto da un gruppo di dipinti "minori" della Scuola veneziana, che però mi sembra stilisticamente assai disomogeneo.

97. FETONTE SUPPLICA APOLLO DI CONDURRE IL CARRO; LA CADUTA DI FETONTE

1505-1510 circa

Ubicazione sconosciuta, già New York, Christie's, 23 maggio 2000, lot. 180

Olio su tavola, cm 141.2 x 205.1

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: Christie's, New York, 23 maggio 2000, lot. 180 (maniera di Vittorio Carpaccio)

Nel dipinto sono raffigurati due momenti del mito di Apollo e Fetonte narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Nel primo (II, 19-102) Apollo, effigiato come un re anziano circondato da dignitari orientali, ascolta la preghiera del figlio che lo implora di poter guidare il suo carro impartendo gli ultimi consigli di viaggio: "Si potes his saltem monitis parere parentis, / parce, puer, stimulis et fortius utere loris, / sponte sua properant; labor est inhibere volentes".

Al centro si apre un notevole squarcio paesaggistico, caratterizzato da un'insenatura nel mezzo, chiusa ai lati da colline punteggiate da gruppi di case e, sullo sfondo, da catene montuose azzurrine. In primo piano si vede il carro pronto per essere trainato da due cavalli uno bianco, l'altro morello. Sulla destra è invece raffigurato il secondo episodio (II, 150-327), ovvero la *Caduta di Fetonte*: Giove scaglia il fulmine che colpisce il suo carro, mentre al di sotto si vedono al di sotto le Eliadi che si disperano alla vista dell'incidente accaduto al loro fratello.

L'affascinante tavola dalle notevoli dimensioni è comparsa per la prima volta all'asta Christie's, New York, 23 maggio 2000, lot. 180 con l'attribuzione alla maniera di Vittore Carpaccio. Si tratta di un dipinto effettivamente caratteriz-

zato da una notevole profondità prospettica, sicuramente memore della pittura veneziana di fine Quattrocento, e tuttavia privo del rigore tipico delle opere dei maggiori pittori lagunari attivi in quegli anni.

La presenza in primo piano di alcuni animali come lo scoiattolo, la lepre, il fagiano, la quaglia e due uccelli, unita ai begli effetti d'intenso pittoricismo, che caratterizzano le catene montuose e la caduta del carro, suggeriscono un confronto con il *Giudizio di Paride* del Museum of Fine Arts di Boston (cat. 87), e inducono ad assegnare l'opera alla bottega del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski, con una datazione al 1500-1505 circa.

GIAN MARIA FALCONETTO

(Verona, 1468 circa-Padova, ante 8 gennaio 1535)

Gian Maria, figlio di Jacopo, che secondo la testimonianza di Giorgio Vasari era “dipintore di cose dozzinali”, nacque a Verona nel 1468 circa. La frequentazione del padre con i maggiori pittori veronesi è testimoniata da una vertenza alla quale parteciparono, in veste di periti, Domenico Morone e Antonio II Badile (VARANINI 1996, pp. 9-16; VINCO 2006, p. 83, nota 2).

Erano pittori anche i fratelli Tommaso, suo collaboratore a Trento nella dipintura delle modeste ante d'organo del duomo, ora conservate in Santa Maria Maggiore (ROGNINI 1972-1973, pp. 227-228, 239; S. LODI in *Rinascimento e passione* 2008, pp. 592-595), e Giovan Antonio, pittore senza opere a cui potrebbe però essere collegato il catalogo del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski creato in questa sede (catt. 87-92).

Gli inizi veronesi dell'attività artistica di Gian Maria, collegati a una serie di documenti che lo vedono registrato assieme al padre nella contrada della Beverara gli anni 1472, 1481 e 1491 (Anagrafi) e 1473, 1482 e 1492 (Estimi) sono assai problematici, e tuttora basati su ipotesi attributive (VINCO 2006, pp. 85-96). Grazie alla testimonianza vasariana sappiamo invece che Gian Maria soggiornò a Roma ben 12 anni: “Risoltosi poi di voler veder Roma, e da quelle meravigliose reliquie, che sono il vero maestro, imparare l'architettura, là se n'andò, e vi stette dodici anni interi; il qual tempo spese per la maggior parte in vedere e disegnare tutte quelle mirabili antichità, cavando in ogni luogo tanto che potesse vedere le piante e ritrovare tutte le misure, né lasciò cosa in Roma, o di fabrica o di membra, come sono cornici, colonne e capitegli di qualsivoglia ordine, che tutto non disegnasse di sua mano con tutte le misure. Ritrasse anco tutte le sculture che furono scoperte in que' tempi, di maniera che dopo detti dodici anni ritornò alla patria ric[c]hissimo di tutti i tesori di quest'arte; e non contento delle cose della città propria di Roma, ritrasse quanto era di bello e buono in tutta la campagna di Roma infino nel regno di Napoli, nel ducato di Spoleto et in altri luoghi” (VASARI 1568, ed. cit. 1976, p. 590).

Forse però la sua permanenza nell'Urbe non durò così a lungo. Tra 1497 e 1499 Gian Maria è infatti nuovamente documentato nella città natale, come evinciamo dalle carte d'archivio riguardanti la commissione degli affreschi della cappella di San Biagio presso la chiesa dei Santi Nazaro e Celso (PERETTI 2001, pp.

80-100). Da quel momento in avanti il Falconetto diventerà protagonista assoluto della pittura ad affresco a Verona fino alla fine degli anni Venti del Cinquecento.

Ma è nell'ultima parte della sua vita che egli, dedicandosi esclusivamente all'architettura, lascerà le testimonianze più note della sua attività: secondo le parole di Vasari, infatti, "fu il primo Giovan Maria che portasse il vero modo di fabricare e la buona architettura in Verona, Vinezia et in tutte quelle parti" (VASARI 1568, ed. cit. 1976, p. 593). Trasferitosi a Padova dal 1521 all'anno della sua morte grazie alla protezione di un mecenate come Alvise Cornaro, l'artista veronese progettò importanti opere di edilizia pubblica e privata, tra le quali si ricordano almeno la porta di San Giovanni, Savonarola e del palazzo del capitano a Padova, l'Odeo Cornaro, l'arco di villa Benvenuti (già Cornaro) ad Este e la villa dei Vescovi a Luvigliano (E.M. GUZZO in *Dizionario biografico* 1994, pp. 348-355; BREZZONI 1972, pp. 133-137).

98. FRONTE DI COFANO CON AMBASceria ED EPISODIO DI BATTAGLIA

1490 circa

Boston, Isabella Stewart Gardner, inv. P16W2

Olio su tavola di abete, cm 45.5 x 185.5

Mostre: Verona, Palazzo della Gran Guardia, *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007

Bibliografia: S. LODI, in *Mantegna e le Arti* 2006, p. 334, cat. 92 (Gian Maria Falconetto), con bibliografia precedente

La possibilità di studiare il retro della tavola grazie a una buona fotografia ha consentito di stabilire che il pannello costituiva la parte frontale di un cofano nuziale, agganciato agli elementi laterali tramite un incastro a coda di rondine. Sempre con l'aiuto di questa documentazione visiva si è potuta accertare la presenza di un'incisione a forma di "L" – insolitamente strutturata, per così dire, su due livelli – che serviva a inserire un piccolo scompartimento o "riposto" nel quale conservare gli oggetti più piccoli.

Sempre in questa zona, nei pressi dell'angolo superiore, è visibile anche un piccolo foro che fungeva da perno a uno sportello a ribalta. Questi dettagli tecnici confermano una volta di più la modalità con cui a Verona, e in generale nell'Italia settentrionale, venivano realizzati i cofani nuziali.

La fronte, con una decorazione *en grisaille* a campo unico assai insolita a queste latitudini, è interrotta al centro da uno stemma policromo che in qualche modo ripropone la tipica soluzione tripartita veronese. Sulla sinistra è visibile un'*Ambasceria* e sulla destra un *Episodio di battaglia* che non è mai stato possibile identificare in modo puntuale.

Stefano Lodi (in *Mantegna e le Arti* 2006, p. 334, cat. 92) che ha studiato di recente la tavola, ha identificato nello scudo inquartato le armi Giusti (testa di giovane di profilo) e Da Vico (torre). Se condivisibile appare l'idea di vedere nel primo simbolo lo stemma Giusti, che in realtà però presupporrebbe il campo azzurro, mi sembra invece più probabile che la torre d'argento in campo rosso rimandi allo stemma della famiglia Bonaveri. Allo stesso modo di Lodi non trovo invece per ora una spiegazione per le altre due armi.

La lettura stilistica svolta dallo studioso, che ha ribadito l'attribuzione di Bernard Berenson in favore del pittore veronese Gian Maria Falconetto, mi sembra corretta. Particolarmente convincenti risultano i confronti con gli affreschi sulla facciata del palazzo Trevisani-Lonardi, databili al primo decennio del XVI secolo (E.M. GUZZO in *Dizionario* 1994, p. 351). Come mi ha fatto notare Hans-Joachim Eberhardt durante una visita assieme alla mostra *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, svoltasi tra 2006 e 2007, lo stile di questo cofano non presenta però alcuna traccia dell'aggiornamento del Falconetto allo stile centroitaliano avvenuto durante il soggiorno a romano tra 1493 e 1497 circa. Di conseguenza appare più consona una datazione del dipinto al 1490 circa.

99. AUGUSTO E LA SIBILLA

1500-1510 circa

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 53-1B378

Tecnica mista, pastiglia e oro su tavola, cm 158 x 152

Iscrizioni: Entro la targa "hic est filivs / dei incarnat./vs vero salvte. / m"

Provenienza: Verona, refettorio del convento della Santissima Trinità; al Museo dal 1812

Mostre: Verona, Capolavori della pittura veronese, Museo di Castelvecchio 1947, n. 96;

Verona, Palladio e Verona. Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto-5 novembre 1980

Bibliografia: D. SCAGLIETTI KALESCIAN, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 158-159, cat. 109 (Gian Maria Falconetto), con bibliografia precedente

Il dipinto proviene dal refettorio della Santissima Trinità, anche se probabilmente la sua collocazione originaria doveva essere diversa, dato il soggetto di tema secolare di *Augusto e la Sibilla*, tratto dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine. Si tratta della tavola più elaborata del catalogo di Gian Maria Falconetto, come noto composto per lo più da cicli e frontespizi affrescati. Nonostante alcune incertezze nella resa anatomica delle figure, che rivelano una tenuta qualitativa non eccelsa, il dipinto spicca per la preziosità materica delle passamanerie del mantello di Ottaviano Augusto e del corpetto della Sibilla, entrambe realizzate con la pastiglia dorata (PERETTI 2001, p. 70; VINCO 2006, p. 82). Questo dettaglio tecnico, come pure la scelta di rendere luminosi la chioma

delle piante utilizzando l'oro a missione, non possono però che essere spiegati con il soggiorno dell'artista a Roma, databile tra 1493 e 1497.

Oltre a questi aspetti più strettamente tecnici, è soprattutto nello stile che diventa evidente l'influsso centroitaliano, e in particolare di Pinturicchio, attivo a Roma in quegli stessi anni. Alle idee elaborate a Roma in quegli anni potrebbe alludere anche l'ambientazione dell'*Augusto e la sibilla* sulla ribalta di un proscenio, che per Gunter Schweikhart (1968, pp. 3-16) sarebbe da interpretare come il tentativo di ricostruzione del teatro vitruviano.

Soltanto uno dei due episodi posti sullo sfondo è stato riconosciuto: ovvero quello a sinistra, con *La Sibilla conduce l'imperatore verso il luogo dell'oracolo*, mentre ancora misterioso risulta il significato della *Scena di giudizio* posta al centro. Sembra passato qualche tempo dagli affreschi della cappella di San Biagio del 1497-1499, certamente l'opera di maggiore qualità del Falconetto pittore, e tuttavia l'aderenza rigorosa alla lezione pinturicchiesca fa pensare a una datazione della tavola entro il primo decennio del XVI secolo.

FRANCESCO BONSIGNORI
(Verona, 1455-2 luglio 1519)

La maggior parte dei dati biografici di Francesco Bonsignori la ricaviamo dalle *Vite* di Giorgio Vasari, che fissava la sua data di nascita al 1455 e quella di morte al 2 luglio 1519. Come scoperto da Stefano L'Occaso (2005, p. 127), Francesco Bonsignori è attestato a Mantova già dal 1477, ma la sua formazione deve essere avvenuta a Venezia, a stretto contatto con Antonello da Messina, dove è attestato nel 1479 (1568, ed. cit. 1971, p. 308).

A questo suo momento stilistico risalgono la *Madonna col Bambino* del Museo di Castelvechio (1483), la pala Dal Bovo, già nella chiesa di San Fermo a Verona e ora nel museo civico veronese (1484), il *Ritratto di senatore* della National Gallery di Londra (1487) e la pala Banda nella chiesa di San Bernardino (1488). Si tratta delle uniche opere dipinte dal maestro per la sua città natale assieme alla pala della cappella di San Biagio presso la chiesa dei santi Nazaro e Celso, eseguita tra 1514 e 1519 (per tutte queste opere si rimanda alle schede di Cristiana Beghini in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 315-319, 329-331, catt. 79-81, 89 e di Giorgia Mancini, pp. 323-326, cat. 85).

È sempre il Vasari a informarci che nel 1487 al Bonsignori venne assegnata da Francesco II Gonzaga “una provvisione onorata” e “una casa per suo abitare” a Mantova, dove il pittore venne coinvolto nelle molteplici attività richieste a un artista di corte.

Dipinse “molte cose [...] nel palazzo di San Sebastiano in Mantoa, e fuori nel castel di Gonzaga e nel bellissimo palazzo di Marmirolo; et in questo [...], dopo molte altre infinite pitture, [...] l'anno 1499 alcuni Trionfi e molti ritratti di gentiluomini della corte” (VASARI 1568, ed. cit. 1976, p. 579).

Sempre lo storico aretino non trascura di parlarci dell'attività mantovana come pittore di opere sacre, tra cui si ricordino almeno “in San Francesco de' Zoccolanti, sopra il pulpito, San Ludovico e San Bernardino che tengono in un cerchio grande un nome di Gesù” e “una tavola d'un S. Sebastiano, che poi fu messa alla Madonna delle Grazie fuor di Mantoa” (VASARI 1568, ed. cit. 1976, p. 580; su questi due dipinti vedi M. DANIELI in *Mantegna a Mantova* 2006, pp. 152-153, cat. 44; 158-159, cat. 47).

100. ALLEGORIA DELLA MUSICA

1500-1510 circa

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 1599-1B2168

Tempera su tela, cm 138 x 172

Provenienza: Verona, Andrea e Bortolo Monga; al Museo dal 1911

Mostre: Verona, Museo di Castelvecchio, Capolavori della pittura veronese, marzo-ottobre 1947

Bibliografia: G. PERETTI, in *Mantegna e le Arti. Itinerari* 2006, pp. 38-39, cat. 2.5 (Francesco Bonsignori); G. PERETTI, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 249, cat. 189 (Francesco Bonsignori), con bibliografia precedente

La tela si presenta in un cattivo stato di conservazione che impedisce di apprezzare a pieno l'originalità dell'invenzione di questo raro dipinto raffigurante verosimilmente l'*Allegoria della Musica*. L'attribuzione al catalogo di Francesco Bonsignori è stata sostenuta quasi unanimemente dalla critica, e non può che essere ribadita in questa sede. Come notato da Gianni Peretti (in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 249, cat. 189) sullo sfondo è riconoscibile "una veduta di Verona con l'Adige, il ponte delle Navi, castel San Felice sulle Torricelle e in lontananza i monti Lessini".

Difficile fornire una datazione certa a un dipinto così sfasciato, ma la combinazione di elementi mantegneschi e la comparsa degli aggiornamenti proto-classici diffusi da Lorenzo Costa fa pensare che la tela sia stata eseguita nel primo decennio del Cinquecento.

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI

I tratti stilistici dei dipinti qui raggruppati presentano caratteristiche comuni a molti pittori del primo Cinquecento veronese, ma soprattutto con la produzione di Girolamo dai Libri (Verona, 1474 circa-1555).

Oltre ai numeri di catalogo 101-102, si segnalano anche due serie distinte di identico soggetto – ovvero le *Storie di Giacobbe e Rachele* –, che forse in origine decoravano le fronti di quattro cofani nuziali. La prima serie, di ubicazione sconosciuta, composta da quattro elementi, è nota grazie alla documentazione fotografica conservata a Firenze, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Giovanni Maria Falconetto, fototeca: inv. 123627 (*Giacobbe si congeda da suo padre*, cm 20 x 47); inv. 123629 (*Giacobbe in viaggio verso Haran*, cm 20 x 49.5); inv. 123630 (*Giacobbe beve al pozzo dove Rachele ha portato le pecore di suo padre*, cm 20.5 x 50.5); inv. 123628 (*La partenza di Rachele per Canaan*, cm 20.5 x 46). Le foto furono donate a Bernard Berenson dalla sua assistente Hanna Kiel nel gennaio del 1948.

La seconda serie, di qualità più modesta, passata all'asta Sotheby's, Londra, 6 luglio 2006, lot. 202, con l'attribuzione di Roberta Bartoli a Domenico Morone o Michele da Verona, è completata da due episodi che non compaiono nella prima, quali *Giacobbe in viaggio accompagnato da Rachele e Lea* e *La riconciliazione di Giacobbe e Labano* (tempera su tavola, probabilmente sono errate le misure del catalogo d'asta, cm 154.5 x 157). Come si può vedere nel catalogo d'asta, i due pannelli erano montati sulla fronte di due cofani ottocenteschi, che nel 1914 decoravano la Queen Anne's Room del Warwick Castle.

101.

I) IL RITROVAMENTO DI MOSÈ (?)

1500-1510 circa

Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, inv. P.V. 1813; E 26083

II) VISITAZIONE (?)

Tempera su tavola, cm 17.7 x 19.5

Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, inv. P.V. 1814; E 26084

Provenienza: Museo Kircheriano; cessione Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo 1922

Bibliografia: SANTANGELO 1948, p. 24 (ambito belliniano); *Museo Nazionale* 1955, p. 10 (Scuola veneta, inizio del XVI secolo); MOROZZI 2001, pp. 294-296 (ambito veronese, fine dell'ottavo decennio del XV secolo)

III) INCONTRO DI DUE FIGURE FEMMINILI

Ubicazione sconosciuta, già New York, Sotheby's, 19 maggio 1994, lot. 346

Provenienza: Londra, Agnew, 1938 (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 120227)

Olio e tempera su tavola cm 18.4 x 21.6

Bibliografia: Sotheby's, New York, 19 maggio 1994, lot. 346 (Scuola veronese, inizio del XVI secolo)

I dipinti del museo Nazionale del Palazzo di Venezia si presentano in uno stato di conservazione pessimo, e per di più sono stati irrobustiti oltremodo da una pesante parchettatura. Ai lati delle due tavole è visibile la traccia dell'incorniciatura ora perduta. A Federico Zeri spetta la corretta assegnazione delle due opere in area veronese, come si evince dalla collocazione di due fotografie nel faldone "Pittura italiana sec. XV. Verona. Antonio da Vendri, anonimi; 4. Anonimi veronesi sec. XV: ritratti, soggetti profani, cassoni 2, inv. 57184, 57186" (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca).

Il loro collegamento con la tavoletta Sotheby's, New York, 19 maggio 1994, lot. 346, che presenta le medesime impronte della cornice, spetta sempre al grande storico dell'arte, in una comunicazione alla casa d'asta riportata nelle scheda di catalogo. In quell'occasione egli ricordava anche l'attribuzione di Roberto Longhi dei due dipinti di Palazzo Venezia alla Scuola modenese. Ancora oscuro appare il soggetto degli episodi raffigurati.

102. COFANO CON STORIE ANTICHE: CORIOLANO INCONTRA VETURIA, VOLUMNIA E I SUOI DUE FIGLI; SUICIDIO DI DIDONE

1500-1510 circa

Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 9 dicembre 2010, lot. 196

Provenienza: Great Pednor, Sir Bruce Ingram (1877-1963); Roxburgshire, Ednam, Collezione Viscontes Ednam [s.d.]; Londra, Sotheby's, 16 marzo 1966, lot. 16

Bibliografia: Sotheby's, Londra, 16 marzo 1966, lot. 16 (Bernardino di Mariotto); Sotheby's, Londra, 9 dicembre 2010, lot. 196 (Italia, XVI secolo)

Non ho avuto la possibilità di studiare il cofano dal vero, ma ci dovremmo trovare di fronte a un mobile sostanzialmente esente da manomissioni. Le cornici delimitano sulla fronte tre riquadri con due scene narrative e sui fianchi due stemmi nobiliari.

Quest'opera è comparsa di recente all'asta Sotheby's, Londra, 9 dicembre 2010, lot. 196 con la generica indicazione "Italia, XVI secolo" e senza alcuna indicazione iconografica. I due episodi sono invece da interpretare come *Coriolano incontra Veturia, Volumnia e i suoi due figli* e il *Suicidio di Didone*. In precedenza

(Sotheby's, Londra, 16 marzo 1966, lot. 16) i dipinti erano assegnati al catalogo del pittore centroitaliano Bernardino di Mariotto (Perugia, 147 circa-1566). Federico Zeri aveva già intuito la corretta soluzione attributiva, come si evince dalla collocazione delle fotografie del manufatto in un faldone contenente materiale veronese (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, "Pittura italiana sec. XV. Verona. Antonio da Vendri, anonimi; 4. Anonimi veronesi sec. XV: ritratti, soggetti profani, cassoni 2, inv. 57260-57261, 57264").

NICOLA GIOLFINO

(Verona, 1476 circa-3 maggio/11 giugno 1555)

Il cognome Giolfino passò in eredità all'intagliatore Antonio da Piacenza, capostipite di una numerosa famiglia di artigiani stabilmente documentati a Verona, assieme al ricco patrimonio di Guglielmo, figlio del celebre giudice Agostino, il 13 aprile 1410. Tra i beni ereditati da Antonio era compreso pure il palazzo presso Porta Borsari, in contrada Falsorgo, secondo Bartolomeo Dal Pozzo (1718, p. 59) decorato nella parte alta della facciata addirittura da Andrea Mantegna, ma più verosimilmente dallo stesso Nicola Giolfino (REPETTO 1987, pp. 55-96).

Anche il padre Nicolò e lo zio Antonio II svolsero la professione d'intagliatore, sulle orme del nonno Bartolomeo, di cui ci sono rimaste alcune sculture in legno e pietra tenera a testimonianza della sua longeva attività di artista tardogotico (REPETTO 1987, pp. 60-66). Nicola è dunque il primo di questa famiglia di artigiani di origini piacentine a esercitare l'arte pittorica, ovviamente escludendo lo zio Giovanni, semplice pittore e indoratore di statue e ancone (REPETTO 1964^a, pp. 371-372). Nicola è documentato all'anagrafe di Falsorgo nel 1490 come tredicenne. Rimase orfano del padre in un momento imprecisato, tra 1492 e 1501, quando lo troviamo iscritto al censimento anagrafico come venticinquenne. Dal 1502 in avanti egli abiterà nella contrada limitrofa di San Michele alla Porta, dove è registrato sino alla morte, sopraggiunta fra il 3 maggio 1555, data della firma di un disegno della zona di Porta Nuova, e l'11 giugno dello stesso anno, quando Girolamo Santi viene definito "generum dicti magistri Nicolae iam praedefuncti" (BIADEGO 1892, pp. 161-172).

Giolfino è documentato lontano da Verona solo nel 1524, come racconta Boschini nel 1677, per realizzare un "Christo erudiva le genti nel Tempio, e in distanza Christo al pozzo con la Samaritana" (REPETTO 1992, pp. 10-11, nota 2). Come del resto era facile supporre per un artista così ben radicato nel contesto della sua città natale, ritroviamo il nostro pittore spesso citato in documenti assieme ai più famosi artisti del tempo, da Francesco Torbido a Girolamo dai Libri, ai più rari Antonio da Vendri e Pietro Leonardo Cicogna.

Nonostante il suo catalogo sia di gran lunga il più corposo fra quello dei pittori veronesi fra Quattrocento e Cinquecento, la sua fortuna risale al Settecento. Prima delle *Vite* di Bartolomeo Dal Pozzo del 1718, le uniche menzioni che lo

riguardano spettano a Giorgio Vasari, che parla di un Nicola Ursino, maestro di Paolo Farinati; a Adriano Valerini, che lo elogia come pittore ambidestro, e a Carlo Ridolfi, che gli elargisce un generico complimento (REPETTO 1964^b, pp. 89-90).

La conoscenza della sua produzione pittorica ha certamente compiuto notevoli passi in avanti negli ultimi decenni, dopo le convincenti aperture berensoniane, grazie alla messa a punto di un catalogo concordemente accettato dalla critica (REPETTO 1974, pp. 158-159). È emerso in questo modo il profilo di un artista in sintonia con la bizzarria figurativa degli eccentrici padani più insigni come Lorenzo Lotto e Amico Aspertini. La sua formazione eterodossa, che mescola le fonti più disparate, dai tedeschi Albrecht Dürer e Lucas Cranach, al raffaellismo delle stampe di Marcantonio Raimondi e della traduzione rombante del Giulio Romano mantovano, lo rende un interprete originale dei mille rivolgimenti figurativi avvenuti nel primo Cinquecento (REPETTO CONTALDO 1963, pp. 50-63). Il vero problema ancora aperto riguarda però la sua formazione, in quanto la sua prima opera datata, il frammento di predella nello Slezské Museum di Opava, collegato con quello della Johnson Collection di Philadelphia, è del 1515 (REPETTO CONTALDO 1992, pp. 8-9).

Nel fornire qualche orientamento per i suoi inizi alla metà degli anni Novanta, credo rimangano punti di riferimento fondamentali gli affreschi assai ridipinti sulla facciata della casa di famiglia in contrada Falsorgo (REPETTO 1987, pp. 74-80) e, a qualche anno di distanza, il pannello con il *Suicidio di Didone* della National Gallery di Londra, ricco di citazioni dai *Trionfi* di Andrea Mantegna e dalle stampe di Dürer (VINCO 2008, pp. 298-301). In queste due opere sembra trasparire in un primo momento un interesse nei confronti della pittura prospettica e narrativa di Domenico Morone, che però verrà ben presto soppiantato dall'intenso e bizzarro espressionismo ispirato al magistero di Liberale da Verona, che caratterizzerà profondamente produzione matura del pittore.

103. DUE EPISODI DI STORIA ROMANA

I) LUCIO PAPIRIO CURSORE OLTRAGGIATO DAI GALLI (?)

Altenburg, Lindenau Museum, inv. 190 (100)

Tavola di abete, cm 25 x 28.2; superficie dipinta cm 24 x 27

II) QUINTO FABIO MASSIMO CONQUISTA CHIUSI (?)

Altenburg, Lindenau Museum, inv. 191 (101)

Tavola di abete, cm 24.3 x 28 cm; superficie dipinta cm 23.8 x 26.8

Iscrizioni: su entrambi i retri "Di Alberto Duro"

Provenienza: Berlino, collezione privata, ante 1898; acquistati dal museo nel 1898

Bibliografia: H. MACKOWSKY, in *Austellung* 1899, p. 47 (Niccolò Giolfino); OERTEL 1961,

pp. 204-205 (Niccolò Giolfino), con bibliografia precedente; REPETTO CONTALDO 1976, pp. 75, 80, nota 19 (Nicola Giolfino); REPETTO CONTALDO 1991-92, p. 728 (Nicola Giolfino)

La tavola inv. 190 (100), di altezza leggermente superiore al *pendant* inv. 191 (101), con la barba della pittura visibile su tutti e quattro i lati, ci consente di stabilire che i due pannelli si sono conservati sostanzialmente nelle loro dimensioni originali. Lo studio di entrambi i retri, con l'iscrizione antica "Di Alberto Duro" a rimarcare la componente nordicizzante nell'arte di Giolfino, dà conferma dell'assenza di abete utilizzata come supporto, già segnalata nel catalogo del 1961.

Stranamente entrambi i pannelli sono privi dell'incisione a forma di "L" che serviva come sede per uno scompartimento o "riposto" entro cui depositare gli oggetti più piccoli. Difficile trovare una spiegazione a quest'assenza se consideriamo che un simile dettaglio costruttivo lo ritroviamo sul retro di una tavola di dimensioni simili, conservata al *Fitzwilliam Museum* di Cambridge (inv. 210). Si potrebbe pensare così che i nostri due pannelli facessero parte di una fronte dalla struttura assai simile a quella della coppia di cofani nuziali del museo Bagatti Valsecchi di Milano (inv. 24) e delle Courtauld Galleries di Londra (F.1947. LF.6), composta cioè da tre scene narrative, con gli stemmi posizionati sui fianchi. Il caso della serie di Altenburg potrebbe inoltre richiamare alla mente anche le 6 tavolette già a Parigi, antiquario Perdaux (?), che in origine probabilmente componevano le fronti di una coppia di cofani.

Ancora di difficile interpretazione appaiono le iconografie delle due tavole. La proposta di Paul Schubring (p. 378, cat. 691-692, tav. CXLVIII) di identificarle con gli episodi di *Lucio Papirio cursore oltraggiato dai Galli* e di *Quinto Fabio Massimo conquista Chiusi* (rispettivamente Livio, V, 42; Livio, V, 36) non è stata accettata nei cataloghi del museo e rimane ancora una questione aperta. I dipinti sono stati attribuiti a Nicola Giolfino fin dalla loro prima pubblicazione, a cura di H. Mackowsky (in *Austellung von Kunstwerken* 1899, p. 47).

104. DEUCALIONE E PIRRA

Bloomington (Indiana), Indiana University, Study Collection (L. 62.159)

Tavola dipinta, cm 101 x 144.8.

Mostre: Washington D.C., 850.

Provenienza: Venezia, M. Guggenheim; Venezia, Palazzo Balbi, casa d'aste Helbig's di Monaco, 3 settembre-4 ottobre, 1913, lot. 883; Roma, collezione Paolini, maggio 1925 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Giolfino, N. 95.1); Firenze, collezione Contini Bonacossi [s.d.]; collezione Kress, 1939; al museo dal 1962

Bibliografia: BERENSON 1907, p. 236 (Niccolò Giolfino); SCHUBRING 1915-1923, p. 377,

cat. 689, tav. CL (Niccolò Giolfino); G. FIOCCO, R. LONGHI, F. M. PERKINS, W.E. SUIDA e A. VENTURI, comunicazioni orali al museo (Giolfino); *Indiana University* 1962, p. 33, cat. 164 (Giolfino); *Paintings from the Samuel H. Kress collection* 1968, pp. 94-95, cat. K1199, fig. 227 (Niccolò Giolfino), con bibliografia precedente; FREDERICKSEN-ZERI 1972, p. 568 (Giolfino), REPETTO 1974, p. 158 (Nicola Giolfino); REPETTO CONTALDO 1992, p. 5, nota 1 (Nicola Giolfino)

Il dipinto decorava probabilmente uno studiolo umanistico. Raffigura il mito di *Deucalione e Pirra*, narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (I, 348-415), e precisamente il momento in cui Deucalione e Pirra gettano dietro di loro le pietre da cui originerà la nuova umanità. Fern Rusk Shapley (in *Paintings from the Samuel H. Kress collection* 1968, pp. 94-95), ricordava un rapporto tra l'impaginazione di questa scena e quella di un dipinto di Hampton Court con *l'Allegoria dell'Antipapa*, attribuito da Philip Pouncey (1953, pp. 208-211) a Girolamo da Treviso, mentre gli aspetti stilistici riecheggiano con evidenza la pittura nordica. La corretta attribuzione a Giolfino risale a una proposta di Bernard Berenson nei *North Italian painters of the Renaissance* (1907, p. 236). Roberto Longhi, in un parere orale riportato nei cataloghi Kress, suggeriva una datazione al terzo decennio del Cinquecento.

105.

I) SACRIFICIO DI IFIGENIA

Cambridge, Massachusetts, Harvard Art Museum/Fogg Art Museum, inv. 1943.1841

Olio su tavola, cm 24.8 x 47

Iscrizioni: sul terreno "IPHIGENIA"; "AGAMENO(N)"

Provenienza: donato al museo da Richard Wheatland, 1943

Bibliografia: BERENSON 1968, p. 171, (Niccolò Giolfino); FREDERICKSEN-ZERI 1972, p. 568 (Giolfino) REPETTO 1974, p. 158 (Nicola Giolfino); BOWRON 1990 (Giolfino)

II) CLITEMNESTRA E IFIGENIA ARRIVANO IN AULIDE PER LE NOZZE CON ACHILLE (?)

Ubicazione sconosciuta, già Atene, collezione Onassis, 1954 (Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca, inv. 56728)

Materia e tecnica sconosciute, cm 22 x 40

Provenienza: già Palermo, collezione Lanza di Tralia.

Bibliografia: inedito

La tavola, che si è conservata nelle sue dimensioni originali, presenta una robusta parchettatura. Lo stato di conservazione assai precario e non esente da ridipinture non impedisce di riconoscere con sicurezza lo stile di Nicola Giolfino. Le iscrizioni "IPHIGENIA" e "AGAMENON" rendono assai facile inoltre l'identificazione del soggetto raffigurato. Si tratta del *Sacrificio di Ifigenia*, deciso dal padre Agamennone al fine di riparare il torto arrecato alla dea Diana con l'uccisione di un cervo sacro: "Ma quando il comune interesse prevalse sugli affetti e il re sul

padre, quando tra gli officianti in lacrime Ifigenia si accostò all'altare per offrire il suo casto sangue, la dea si placò, stese una nube davanti agli occhi loro, e al culmine del rito, tra la folla e le voci di chi pregava, sostituì, si dice, la fanciulla micenea con una cerva" (Ovidio, *Metamorfosi*, XII, 25-28).

Il pittore si è attenuto scrupolosamente alla fonte letteraria, raffigurando sulla sinistra la cerva che verrà sacrificata al posto di Ifigenia; Diana immersa in una nuvola che sta planando sull'altare sopra il quale si sta per consumare il sacrificio della giovane; la vergine Ifigenia vestita di bianco, e Agamennone, disperato, con il capo coperto da un mantello. L'attribuzione corretta a Giolfino è stata proposta per la prima volta da Bernard Berenson (1968, p. 171)

In modo ipotetico si propone di identificare il *pendant* in un frammento stilisticamente assai simile, ma di dimensioni inferiori forse perché leggermente rifilato su tutti e quattro i lati, già correttamente attribuito a Nicola Giolfino da Federico Zeri (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, Pittura italiana sec. XV. Verona. Liberale da Verona, Nicolò Giolfino, Francesco e Gerolamo dai Libri. 2: Nicolò Giolfino, Domenico da Lugano, Antonio da Vendri, 219/2, inv. 56728). Si propone con qualche cautela di identificare l'iconografia nell'*Arrivo di Clitemnestra e Ifigenia in Aulide per le nozze con Achille*.

106.

I) LA GARA FRA ATALANTA E IPPOMENE

Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. 210

Tempera su tavola di abete, cm 27 x 31.7; superficie dipinta cm 24.5 x 28.7

II) IPPOMENE RICEVE IL PREMIO PER LA VITTORIA DELLA GARA (?)

Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. 208

Tempera su tavola di abete, cm 27.2 x 32.2; superficie dipinta cm 24.4 x 28.6

Provenienza: lasciato in eredità al museo da Daniel Mesman, 1834

Bibliografia: BERENSON 1907, p. 235 (Niccolò Giolfino); *Fitzwilliam Museum* 1967, pp.

62-64, catt. 208-210 (Niccolò Giolfino), con bibliografia precedente; REPETTO 1974, p. 158 (Nicola Giolfino)

La superficie pittorica si presenta in uno stato di conservazione abbastanza buono. Alcune foto scattate in occasione di un restauro avvenuto nel 1981 documentano le cadute di colore risarcite in quell'occasione. Lo studio dei retri ha consentito di determinare l'essenza del supporto, ovvero il legno di abete, e la successione dei dipinti sulla fronte. Inoltre, sul retro del pannello inv. 210, si può notare un'incisione a forma di "L" nell'angolo in alto a destra. Dato che il lato, per così dire, "aperto" della lettera è di regola rivolto verso l'esterno, è stato possibile stabilire come la tavola in questione fosse collocata nella zona sinistra della fronte nuziale.

Questo dettaglio tecnico può costituire un appiglio utile a risolvere il *rebus* iconografico della storia raffigurata nel pannello inv. 208, dando chiaramente per scontato che le due tavole provenissero da una stessa fronte, come accadeva di regola per i dipinti dalla medesima storia collezionistica. Grazie alla cortesia di David Scrase ho potuto consultare i molti pareri inviati alla direzione del museo per la preparazione del catalogo del 1967.

In nessuno di essi era contenuta un'interpretazione dell'episodio assolutamente convincente, ma credo che, una volta stabilita in modo certo la sequenza dei due dipinti, si possa supporre che nell'inv. 208, collocato quindi di seguito all'inv. 210, fosse rappresentato il momento in cui *Ippomene riceve il premio per la vittoria della gara*, come già ipotizzato da J.W. Goodison (in *Fitzwilliam Museum* 1967, p. 63). La corretta attribuzione al Giolfino è stata proposta da Bernard Berenson (1907, p. 235).

107.

I) DIONISO SOTTRATTO ALL'IRA DI GIUNONE (?)

Firenze, Museo Horne, inv. 6552

Tavola dipinta, cm 20.5 x 31

II) DIONISO AFFIDATO ALLE NINFE DEL MONTE NISA (?)

Firenze, Museo Horne, inv. 6553

Tavola dipinta, cm 20 x 30

Provenienza: [s.l.], Enrico Costa, [s.d.]; [s.l.], Carlo Gamba, [s.d.]

Bibliografia: GAMBA 1961, p. 23 (Niccolò Giolfino); *Il museo Horne* 1966, p. 148, tavv. 73-74 (Niccolò Giolfino), con bibliografia precedente; REPETTO 1974, p. 158 (Nicola Giolfino); REPETTO CONTALDO 1976, pp. 75-76, 80, nota 20, figg. 6-7 (Nicola Giolfino)

Le due tavolette, conservatesi nelle loro dimensioni originali, presentano un insolito formato ottagonale. Non sono a conoscenza di fronti di cofano nuziale integre decorate con scene narrative riquadrate a questo modo, per cui resta aperta l'ipotesi che si tratti di elementi posti a decorazione di un altro tipo di mobile.

Non trovo riscontro alla lettura iconografica tradizionale secondo cui sarebbero raffigurati due episodi del *Mito di Fetonte*. Più interessante mi sembra la proposta di Marina Repetto Contaldo che ritiene siano illustrate due scene legate alla nascita di Dioniso, come *Dioniso sottratto all'ira di Giunone* e *Dioniso affidato alle ninfe del monte Nisa*. La corretta assegnazione dei due dipinti al catalogo di Nicola Giolfino spetta a Carlo Gamba (1961, p. 23).

108. SUICIDIO DI DIDONE

Londra, The National Gallery, inv. 1136

Tavola di pioppo, cm 42.5 x 123

Provenienza: [s.l.] Phillips, 30 aprile 1851, lot. 92; Cheltenham, Thirlestaine House, collezione Lord Northwick; collezione Cecil Dunn-Gardner of Brighton, 3 agosto 1859, lot. 538; Londra (?), Colnaghi, 27 giugno 1881, lot. 78, vendita collezione Dunn-Gardner; Cassel, collezione Edward Habich; Cassel, galleria; acquistato dalla collezione Habich nel 1891

Bibliografia: DAVIES 1961, pp. 283-284, cat. 1134 (Liberale da Verona); VINCO 2008, pp. 300, 303 fig. 6 (Nicola Giolfino [?]); DEL BRAVO 1963, p. 48 (opera non attribuita a Liberale da Verona); DEL BRAVO 1967, p. 79 (opera non attribuita a Liberale da Verona); Peretti 1999, pp. 17-18, nota 9 (Liberale da Verona); C. ELAM, in *Mantegna* 2008, pp. 398, 400, fig. 139 (Liberale da Verona [?])

La tavola in essenza di pioppo anziché, come accadeva solitamente nel Nord Italia, in legno di abete, pone non pochi problemi per la sua collocazione in ambito veronese. Il pannello, che in origine era forse una spalliera, è concordemente attribuito dalla critica a Liberale da Verona, e solo Carlo Del Bravo (1963, p. 48) e Roberto Longhi (in DEL BRAVO 1967, p. 79) hanno messo in dubbio la tradizionale attribuzione avanzata da Giovanni Morelli nel 1883 (DAVIES 1961, p. 284). È raffigurato l'episodio del *Suicidio di Didone* (Eneide, IV, 766-812) su di un'alta pira collocata tra due ali di edifici entro una sorta di proscenio popolato da una moltitudine di personaggi che assistono sbigottiti alla scena.

Già Martin Davies (1961, pp. 283-284) aveva fornito un'utile indicazione per la datazione dell'opera ricordando come le due figure in secondo piano alla sinistra della pira derivassero dalla stampa di Albrecht Dürer intitolata *Sei soldati (cinque soldati e un turco a cavallo)*, datata tra 1494 e 1496. Mentre Andrew Martindale (1980, pp. 84, nota 17; 97, nota 11), commentando il gruppo di personaggi sulla sinistra in primo piano, si era accorto del prestito dalla stampa con i *Senatori* tratta dalla serie dei *Trionfi di Cesare* di Andrea Mantegna, datata *ante* 1506 (C. ELAM, in *Mantegna* 2008, pp. 398-400, cat. 166).

Sulla scorta di questi punti fermi cronologici, e confortato da un parere orale di Hans-Joachim Eberhardt, mi è parso opportuno proporre prudentemente un'attribuzione in favore degli inizi di un allievo di Liberale da Verona come Nicola Giolfino. La sua prima opera datata resta ancora la predella divisa tra lo Slezské Muzeum di Opava e la John G. Johnson Collection del Philadelphia Museum of Art (REPETTO CONTALDO 1992, pp. 7-8), dipinta nel 1515, quando il pittore aveva già raggiunto all'incirca i 40 anni d'età. Il dipinto della National Gallery permetterebbe così di farsi un'idea della produzione giovanile del pittore. Tuttavia devo riconoscere che è difficile trovare dei punti di contatto tra

queste architetture tanto rigorose e le buffe impaginazioni dei dipinti più tardi di Giolfino. In alternativa mi sembra utile tenere presente anche il nome di Giovan Francesco Caroto, allievo sia di Liberale che di Mantegna – come racconta Vasari – tra la *Madonna cucitrice* della Galleria Estense di Modena, inv. 492, del 1501, e le *Storie dell'infanzia di Cristo* della Galleria degli Uffizi, inv. 3392-3394.

109. GIULIA SVIENE DAVANTI AL MANTELLO INSANGUINATO DI POMPEO

Parigi, Musée des Arts décoratifs, inv. PE 89

Olio su tavola, cm 35 x 49

Provenienza: donato da Emile Peyre al museo il 21 marzo 1905

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 376, cat. 682 (Michele da Verona); BORENIUS 1926, pp. 137-138, fig. n.n. (Franciabigio)

Le misure della tavola inducono a pensare che si abbia a che fare con il frammento di una fronte di cofano nuziale. Il dipinto, dopo essere stato pubblicato ragionevolmente da Paul Schubring (1915-1923, p. 376, cat. 682) come opera di Michele da Verona, è stato stranamente sbalestrato in ambito fiorentino da un grande conoscitore come Tancred Borenius (1926, pp. 137-138). Memore probabilmente dell'attribuzione più antica, Roberto Longhi conservava la fotografia del dipinto sotto il nome di Michele da Verona (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, scatola 77, "Quattrocento Veneto", carpetta 16, "Michele da Verona", inv. 0770242).

La corretta attribuzione a Nicola Giolfino spetta però a Federico Zeri (Bologna, Fondazione Zeri, fototeca, 257: Pittura italiana sec. XV. Verona. Nicolò Giolfino, Domenico Lugo, Antonio da Vendri, 219/2, inv. 56739). Grazie alla cortesia di Catherine Gouédo-Thomas ho potuto leggere la scheda inventariale del museo francese e scoprire così che Michel Laclotte aveva indipendentemente espresso il medesimo parere. Giuseppe Fiocco, in una lettera del 1956, al contrario, pensava invece si trattasse di un dipinto realizzato da Girolamo Genga.

La proposta di identificare l'episodio con la vicenda di *Bruto e Porzia* avanzata da Schubring (1915-1923, p. 376, cat. 682) deve essere corretta su quella presente nelle schede di catalogo del Musée des Arts décoratifs di Parigi e della fototeca Federico Zeri di Bologna. In entrambi i casi la scena è stata correttamente intitolata: *Giulia sviene davanti al mantello insanguinato di Pompeo*.

Il riconoscimento iconografico consente a mio avviso di ipotizzare una commissione della famiglia Pompei, per la quale la bottega dei Giolfino aveva dipinto i due *Trionfi* e i due *Ritratti di Pompeo e di Emilia* del Museo di Castelvechio (catt. 121-122).

110.

I) TRIONFO DI SILENO

Philadelphia, Johnson collection, inv. 217

Tavola dipinta, cm 25.5 x 33

II) EBBREZZA DI SILENO

Philadelphia, Johnson collection, inv. 218

Tavola dipinta, cm 25.2 x 33.7

Provenienza: Parigi (?) conte Trotti; al museo dal 1912

Bibliografia: BERENSON 1913, p. 138 (Niccolò Giolfino); *Philadelphia Museum of Art* 1966, p. 33, catt. 217-218 (Nicola Giolfino), con bibliografia precedente; REPETTO CONTALDO 1976, pp. 75, 80, nota 21 (Nicola Giolfino)

I retri delle tavole, pesantemente stuccati e ridipinti, non consentono di svolgere osservazioni specifiche sulla loro funzione originaria e sull'essenza utilizzata. Sulla fronte del *Trionfo di Bacco* emergono però delle striature che lasciano facilmente ipotizzare come per il supporto delle pitture sia stato utilizzato il legno di abete. La barba ben visibile su tutti e quattro i lati di entrambi i dipinti dimostra chiaramente che ci troviamo davanti a opere conservate nelle loro dimensioni originali. Come nel caso dei pannelli del catalogo di Nicola Giolfino schedati in questo catalogo, ci dovremmo trovare di fronte a due frammenti di cofano nuziale sullo schema della coppia di mobili divisa tra il museo Bagatti Valsecchi di Milano (inv. 24) e le Courtauld Galleries di Londra (F.1947.LF.6), con gli stemmi eventualmente collocati al centro della fronte e non necessariamente sui fianchi. Sono raffigurate due storie di Sileno in strettissima relazione tra loro, cui partecipano gli altri protagonisti del corteo bacchico: menadi, satiri, Amore dormiente e il dio Pan. La corretta attribuzione dei due dipinti al catalogo di Giolfino spetta a Bernard Berenson (1913, p. 138).

111. RICONOSCIMENTO DI ACHILLE A SCIRO

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 679-1B189

Olio su tavola di abete, cm 81 x 143

Provenienza: collezione Giusti delle Stelle; Cesare Bernasconi; al museo dal 1871

Bibliografia: REPETTO 1974, p. 156, fig. 104 (Nicola Giolfino); REPETTO CONTALDO 1976, p. 76 (Nicola Giolfino); REPETTO 1990, pp. 39-41 (Nicola Giolfino); REPETTO CONTALDO 1991-92, p. 728 (Nicola Giolfino); REPETTO CONTALDO 1992, p. 5, nota 1 (Nicola Giolfino); M. REPETTO CONTALDO in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 384-385, cat. 285 (Nicola Giolfino), con bibliografia precedente

La tavola, forse rifilata nella parte inferiore di qualche centimetro, è ricavata da un tronco di abete, come dimostrano sia le venature non dipinte visibili alle estremità, sia il nodo sul bordo superiore. L'antica provenienza dalla collezione

Giusti dalle Stelle (REPETTO CONTALDO 2010, p. 385) farebbe ipotizzare una commissione voluta da Giovan Francesco Giusti per il quale, come ci ricorda Giorgio Vasari, Giovan Francesco Caroto dipinse una “testiera d’una lettiera di quel signore in un suo amenissimo luogo detto Santa Maria Stella, presso a Verona” (VASARI 1568, ed. cit. 1976, p. 572).

L’episodio, ambientato entro un ampio loggiato separato dal paesaggio tramite un diaframma di colonne verdi e rosa, è stato giustamente interpretato come il *Riconoscimento di Achille a Sciro*, raccontato in varie fonti antiche: Stazio, *Achilleide* I, 84 ss.; Iginio Astronomo, *Fabulae*, 96; Ovidio, *Metamorfosi*, XIII, 162-170; Filostrato il giovane, *Imagines*, I. Il re Licomede tra le sue figlie ha appena scovato l’eroe greco abbigliato come loro, che la madre Teti aveva nascosto a Sciro per impedirgli di andare a combattere a Troia e incontrare la morte certa. Dopo una prima attribuzione all’inesistente Paolo Giolfino (BERNARDINI 1902, pp. 1414-1415), il dipinto venne correttamente attribuito a Niccolò Giolfino da Bernard Berenson (1907, p. 236).

112. EPISODIO DI BATTAGLIA

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 5586-1B357

Tempera su tavola, diametro cm 26.5

Provenienza: Verona, Giulio Pompei; al Museo dal 1855

Bibliografia: F. Rossi, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 388, cat. 289 (ambito di Nicola Giolfino), con bibliografia precedente

Il tondo, decorato da un generico *Episodio di battaglia*, versa in un pessimo stato di conservazione. Il supporto assai sottile si è incurvato a tal punto da farlo assomigliare a uno scudo da parata. La striscia di legno chiaro che corre lungo la sua circonferenza ci assicura che si tratta di una tavola preservatasi nelle sue dimensioni originali, utilizzata probabilmente per la decorazione della fronte di un cofano nuziale.

Assegnato in modo convincente a Niccolò Giolfino già nel 1865 ([BALLADORO-BERNASCONI] 1865, p. 14, n. 62), il dipinto, forse a causa del suo stato di conservazione fin da subito assai dissestato, ha subito strane peripezie attributive, assestandosi per lo più nei pressi del nome di Domenico Morone. Di recente Francesca Rossi (in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 388, cat. 289), considerando fuorviante la recente proposta di confronto con il tondo del museo civico Amedeo Lia di La Spezia (cat. 31), ha giustamente ripreso l’attribuzione della tavola al Giolfino, assegnandola al suo ambito. Proseguendo su questa linea interpretativa, mi pare invece che non sussistano dubbi sull’assegnazione del tondo alla

mano del maestro, soprattutto in considerazione della qualità e dell'estro che caratterizza i soldati guizzanti e colorati che animano la battaglia.

113. EPISODI DI STORIA ANTICA

I) L'UCCISIONE DEL FALSO SMERDI

Ubicazione sconosciuta, già New York, antiquario Piero Corsini, 1984-1986

Olio su tavola, cm 25.5 x 31

II) L'INCORONAZIONE DI DARIO I

Ubicazione sconosciuta, già New York, antiquario Piero Corsini, 1984-1986

Olio su tavola, cm 25.5 x 31

IV) CHIOMARA GETTA LA TESTA DEL CENTURIONE AI PIEDI DEL MARITO ORGIAGONE, RE DEI GALLOGRECI

Verona, collezione privata

Olio su tavola, cm 25.5 x 31

Provenienza: Venezia, collezione Manfrin 1856; Venezia, collezione Manfrin, 1872, menzionati solo "L'esaltamento e la rovina di un re" ovvero l'*Incoronazione di Dario e la Morte di Smerdi*; Londra, Charles Butler [s.d.]; Londra, R.H. Benson, 1886-1907 (*Morte di Smerdi e Incoronazione di Dario*); Londra, R.H. Benson, *Chiomara getta la testa del centurione ai piedi del marito Orgiagone, re dei Gallogreci*, 1907-1914; Monaco di Baviera, collezione Marzell von Nemes, 1931; New York, Duveen; [s.l.] C.M. Ten Cate; New York, Piero Corsini, 1984-1986

Mostre: Gemeenteamusea Amsterdam, *Italianische Kunst; Italian Old Master Paintings. Fourteenth to Eighteenth Century*, New York, Piero Corsini, 17 novembre-10 dicembre 1984; Museum of Art, The Pennsylvania State University, University Park, Pennsylvania, 25 gennaio-8 marzo 1987; Joseph and Margaret Muscarelle Museum of Art, College of William and Mary, Williamsburg, Virginia, 18 aprile-7 giugno 1987; Springfield Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts, 28 giugno-13 settembre 1987

Bibliografia: *Catalogo dei quadri* 1856, n. 336, 343, 361, 366 (Francesco Carotto); *Pinacoteca Manfrin* 1872, p. 13 n. 52, 53, *Morte di Smerdi e Incoronazione di Dario* (Gianfrancesco Carotto); BERENSON 1907, p. 236, *Morte di Smerdi e Incoronazione di Dario* (Niccolò Giolfino); CUST 1907, pp. 20-22 (Nicola Giolfino); *Catalogue of Italian Pictures* 1914, pp. 225-227, cat. 111-113 (Niccolò Giolfino); SCHUBRING 1915-1923, p. 379, catt. 701-702, *Morte di Smerdi e Incoronazione di Dario* (Niccolò Giolfino); *Sammlung Marzell von Nemes* 1931, p. 29, cat. 25-27, tav. 12 (Niccolò Giolfino); BERENSON 1968, I, p. 171 (Niccolò Giolfino); REPETTO 1974, p. 158 (Nicola Giolfino); REPETTO CONTALDO 1976, p. 75 (Nicola Giolfino); *Italian Old Master Paintings* 1984, pp. 28-29, cat. 12a, 12b, 12c; B. WOLLESEN-WISCH 1986, pp. 30-31, cat. 9a, 9b, 9c (Niccolò Giolfino), con bibliografia precedente; M. REPETTO CONTALDO, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 389, *Chiomara getta la testa del centurione ai piedi del marito Orgiagone, re dei Gallogreci* (Nicola Giolfino)

III) IL PAGAMENTO DEL RISCATTO DI CHIOMARA

Princeton, University Museum of Art, inv. 35.50

Tavola dipinta di abete, cm 26.6 x 33

Provenienza: Venezia, collezione Manfrin 1856; Venezia, collezione Manfrin, 1872 (menzionati solo 2 dipinti di 4); Londra, R. Langton Douglas 1912; Henry White Cannon senior; donata al museo da Henry White Cannon junior in memoria del padre

Bibliografia: *The Cannon collection* 1936, pp. 24-26, cat. 18 (Giolfino); REPETTO 1974, p. 158 (Nicola Giolfino); BERENSON 1968, p. 171 (Niccolò Giolfino)

I quattro dipinti qui riuniti sono menzionati nel catalogo della galleria Manfrin del 1856, con il generico titolo di *Storia* (cm 33 x 27 ciascuno). Nell'elenco successivo figurano solo due delle quattro tavole, ovvero "*L'esaltamento e la rovina di un re*", da identificare sicuramente con *l'Incoronazione di Dario* e *la Morte di Smerdi*, di proprietà Benson fin dal 1886. La tavola con *Chiomara getta la testa del centurione ai piedi del marito Orgiagone, re dei Gallogreci* entrerà invece a fare parte della collezione londinese solo fra 1907 e 1914. I tre dipinti sono in seguito documentati nella collezione von Nemes di Monaco di Baviera fino al 1931 e, da ultimo, nel 1986 presso l'antiquario Piero Corsini di New York.

Vicende collezionistiche diverse hanno invece segnato il percorso della quarta tavola con il *Pagamento del riscatto di Chiomara*, che prima di passare al museo di Princeton tramite il lascito predisposto da Henry White Cannon junior, fino al 1912 si trovava a Londra nella collezione di Robert Langton Douglas. I timbri posti sul retro di questa tavola, l'unica che ho potuto studiare dal vero, confermano l'antica provenienza dalla collezione di Girolamo Manfrin (Zadar, 1742-Venezia, 1802), mentre la sigla "H. N° 29" fornisce l'indicazione della stanza in cui l'opera era esposta (MANFRIN 1997-1998). Immagino che contrassegni simili fossero stati apposti anche sui retri delle altre tre tavole, dove sarà probabilmente visibile il rinforzo ligneo di formato simile a una cornice sul quale hanno trovato posto i timbri e i cartigli Manfrin.

L'iconografia delle due tavole in collezione Benson già nel 1886 (notizia ricavata dalla scheda inventariale del *Pagamento del riscatto di Chiomara* a Princeton) era già stata proposta da Bernard Berenson (1907, p. 236) e da Robert Cust (1907, pp. 20-22), che nel commentare il terzo pannello, entrato nella collezione londinese tra 1907 e 1914, lo considerava erroneamente come il *Sacrificio di Ifigenia*: "Trois beaux et attrayants petits tableaux per Niccolo Giolfino, provenant de la galerie Manfrin à Venise, sont à citer; deux de ces tableaux représentent l'un *le Couronnement de Darius*, l'autre *l'Assassinat du magicien Smerdis*, deux scènes tirées d'Herodote et le troisième le *Sacrifice d'Iphigénie*, composé d'après la description faite par Pline du tableau de Timanthe. Ces tableaux dénotent un goût particulier pour le sujets classiques en même que pour les beaux-arts".

L'iconografia di quest'ultimo già in collezione Benson è stata per la prima volta interpretata correttamente nel catalogo di vendita della collezione Marzell von Nemes di Monaco di Baviera (*Sammlung Marzell von Nemes* 1931, p. 29). Implicito nella corretta lettura iconografica del dipinto di Princeton formulata da Jean Paul Richter mi pare il collegamento con le tavole già in collezione Benson (*The Cannon collection* 1936, pp. 24-26, cat. 18).

Le due storie decoravano probabilmente la fronte di una coppia di cofani nuziali con lo stemma delle famiglie committenti al centro. Mentre per gli episodi che ruotano attorno alla figura di Dario non è mai stata menzionata una fonte certa, un approfondimento sulle vicende di Chiomara e Orgiagone è stato effettuato sia in occasione della scheda di catalogo della collezione von Nemes (1931, p. 29) sia di quella della Cannon collection di Princeton (1936, pp. 24-26, cat. 189). Il racconto, narrato per la prima volta da Tito Livio, è stato ripreso nei *Factorum et Dictorum Memorabilium* di Valerio Massimo e nel *De claris mulieribus* di Boccaccio.

Così in Valerio Massimo, IV, I, ex. 2, viene descritto l'avvenimento: "Dopo che l'esercito e le forze dei Gallogreci furono in parte distrutti, in parte catturati sul monte Olimpo dal console Cneo Manlio, la moglie del principotto locale Orgiagonte, donna di meravigliosa bellezza, fu costretta a subire uno stupro dal centurione cui era stata affidata in custodia. Quando si giunse nel luogo dove costui aveva dato ordine tramite un messaggero, che i congiunti portassero il prezzo del suo riscatto, mentre il centurione pesava l'oro ed era tutto intento, animo ed occhi, all'operazione, essa ordinò ai Gallogreci nella lingua del suo popolo di ucciderlo.

Tenendo poi in mano la testa recisa del centurione, si presentò al marito e, gettatagliela davanti ai piedi, fece il racconto dell'offesa subita e della propria vendetta". Dopo la prima attribuzione a Giovan Francesco Caroto proposta nel catalogo della Galleria Manfrin del 1856, i quattro dipinti sono sempre stati conosciuti con la corretta attribuzione al Giolfino.

114. MUZIO SCEVOLA TIENE LA MANO NEL BRACIERE AL COSPETTO DI PORSENNIA

Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 14 febbraio 1968, lot. 53

Olio su tavola di abete, cm 26.7 x 31.8

Iscrizioni: sul retro "A very unusual drawing purchased in its present state in Great Russel Street, 1792". Riportata nella scheda del catalogo d'asta.

Provenienza: Signor T. G. N. Batting

Bibliografia: Sotheby's, Londra, 14 febbraio 1968, lot. 53 (Niccolò Giolfino); REPETTO 1974, p. 158 (Nicola Giolfino); REPETTO CONTALDO 1976, pp. 75-76, fig. 5 (Nicola Giolfino)

Il dipinto è comparso all'asta Sotheby's, Londra, 14 febbraio 1968, lot. 53 con la corretta attribuzione a Nicola Giolfino. L'episodio narrato da Livio, II, 12-

13 e Valerio Massimo, III, 3, 1 compare spesso come soggetto utilizzato nella decorazione dei cofani nuziali, e potrebbe essere stato completato da un altro fatto della stessa vicenda quale, ad esempio, *Muzio Scevola catturato dopo aver ferito il segretario di Porsenna*, già Berlino Charles Albert de Burlett, come nella serie ricostruita al cat. 28. Non si conoscono comunque altri elementi appartenenti con sicurezza alla medesima serie.

Il riquadro, che è arrivato fino a noi nelle sue dimensioni originali, è stata oggetto di attenzione da parte degli studiosi soprattutto per l'ambientazione del fatto storico nella veronese piazza dei Signori, ubicata alle spalle di piazza delle Erbe, l'antico foro romano. Sulla destra e nello sfondo si vedono gli edifici del potere scaligero, i palazzi del Capitano e di Cangrande, e in lontananza compare pure il recinto delle arche scaligere. Giolfino riutilizzerà questo scorcio cittadino anche sullo sfondo della predella con *Storie di santa Barbara* del museo di Castelvecchio, inv. 937-1B1577; 938-1B1577 (M. REPETTO CONTALDO, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 385-386, cat. 286; BRUGNOLI 2001, pp. 80-85).

115. TRE EPISODI DELLA VITA DI MARCO PORZIO CATONE UTICENSE

I) CATONE SI SUICIDA CON UN PUGNALE

II) CATONE CURATO DA UN MEDICO

III) LA MORTE DI CATONE

Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 6 luglio 2010, lot. 1

Olio su tavola, cm 20.5 x 32.5 ciascuno

Circa 1515

Provenienza: Berlino, Eugen Schweitzer; Berlino, Paul Cassirer, 6 giugno 1918, lot. 28; [s.l.] collezione Rudolph Chillingworth; Lucerna, Fischer, 5 settembre 1922, lot. 88; Meggenhorn (Lucerna), Frau Baumann, 1955 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Giolfino, inv. 123579); Zurigo, J. Medicus e suoi eredi; Londra, Christie's, 6 luglio 2010, lot. 1

Mostre: Berlino, Kunstgeschichtliche Gesellschaft, 20 maggio-3 luglio 1898

Bibliografia: H. MACKOWSKY in *Austellung* 1899, pp. 46-47; BERENSON 1907, p. 235 (Niccolò Giolfino); SCHUBRING 1915-1923, p. 379, catt. 698-700 (Niccolò Giolfino); OERTEL 1961, pp. 204-205 (Niccolò Giolfino); BERENSON 1968, p. 171, figg. 1901, 1903 (Niccolò Giolfino); REPETTO CONTALDO 1974, p. 158 (Nicola Giolfino); Christie's, Londra, 6 luglio 2010, lot. 1 (Nicola Giolfino)

Le tre tavolette sono ricomparse recentemente sul mercato antiquario (Christie's, Londra, 6 luglio 2010, lot. 1). La documentazione fotografica a colori pubblicata a corredo della scheda del catalogo d'asta testimonia uno stato di conservazione ben leggibile. Le loro dimensioni sono assolutamente confrontabili con quelle dei riquadri che usualmente compongono la fronte dei cofani nuziali, anche se la

drammaticità del tema prescelto suggerisce invece un altro tipo di destinazione. L'iconografia di questi tre dipinti è sempre stata concordemente interpretata come il *Suicidio di Catone* con l'eccezione di Bernard Berenson (1907, p. 235) che li considerava illustrazioni della vita del nipote di Augusto, Marco Claudio Marcello.

Mi sembra che la tradizionale lettura iconografica del fatto storico tramandato da molteplici fonti letterarie antiche (Livio, Valerio Massimo, Seneca, Tacito, Marziale, Quintiliano, Publio Papinio Stazio, ma soprattutto Plutarco, *Vite parallele*) sia da ritenere ancora valida. I dipinti sono sempre stati correttamente assegnati al catalogo di Nicola Giolfino dopo la prima proposta in favore del pittore veronese avanzata da H. MACKOWSKY (in *Austellung* 1899, pp. 46-47).

116. MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE

Ubicazione sconosciuta, già New York, Silbermann Galleries, ante 1964 (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, inv. 56702)

Tavola dipinta, cm 14 x 51.4

Provenienza: Vienna, già collezione von Tavornok, 1907; Vienna, Wawra, 20 aprile 1931, lot. 23, vendita collezione Lennox (Londra, The Courtauld Institute of Art, Witt Library, fototeca, Nicola Giolfino)

Bibliografia: BERENSON 1907, p. 237 (Niccolò Giolfino); Vienna, Wawra, 20 aprile 1931, vendita collezione Lennox (maniera di Nicola Giolfino)

Il dipinto è segnalato con la corretta attribuzione al Giolfino già nelle liste di Bernard Berenson (1907, p. 237), intitolato "Wedding of Marcellus". In realtà si tratta del celebre episodio della *Magnanimità di Scipione*, narrato da Livio, XXVI, 50; Polibio, X, 17-19; Valerio Massimo, IV, 3, Ex. Rom I, e rievocato da Petrarca, *Africa*, IV, 375-388, come certificano il vassoio colmo di denaro e l'avvenente fanciulla ai lati dell'eroe romano. Il formato assai insolito del pannello rende difficile stabilire la sua funzione.

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO

117. SCIPIONE L'AFRICANO RISPONDE ALLE ACCUSE DAVANTI AL SENATO

Genova, Museo di Palazzo Reale, inv. 995

Olio su tavola, cm 41.2 x 67

Provenienza: Genova, collezione Durazzo, ante 1830

Bibliografia: TORRITI 1963, p. 80 (“mediocre moronesco veronese”, XVI secolo); CILIENTO 1986, p. 32 (Scuola veronese del Cinquecento); L. LODI 1991, pp. 85-86, fig. 31 (Nicola Giolfinò); MORO 1997, pp. 95, 153, fig. 63 (Alberto Piazza); LEONCINI 2008, pp. 282-283, cat. 112 (ambito di Nicola Giolfinò, fine del XV e inizio del XVI secolo), con bibliografia precedente

Il pannello si presenta in uno stato di conservazione quasi ingiudicabile a causa delle estese abrasioni della superficie pittorica, messe in evidenza da due recenti restauri (1984, 2001). Stranamente nella scheda dell'ultimo catalogo del museo (LEONCINI 2008, pp. 282-283, cat. 112) non si è prestato fede alla lettura iconografica già formulata da Bruno Ciliento (1986, p. 32) che identificava correttamente l'episodio con *Scipione l'Africano risponde alle accuse davanti al senato*. Una conferma di questa interpretazione la ritroviamo in una tavoletta di cofano nuziale, parte di un ciclo dipinto sempre nella bottega di Nicola Giolfinò, e dedicato alla vita di Scipione l'Africano (cat. 126 VI).

La corretta collocazione della tavola in ambito veronese spetta a Piero Torriti (1963, p. 80). In seguito Letizia Lodi (1991, pp. 85-86) ha avanzato il nome di Nicola Giolfinò, mentre Franco Moro (1997, p. 95) ha ravvisato improbabili contatti con la produzione del lodigiano Albertino Piazza. Mi sembra infatti che non sussistano ragioni per mettere in dubbio l'assegnazione dell'opera alla Scuola veronese, che sappiamo assai attiva nel soddisfare questo tipo di commissioni. La tavolozza mi sembra corrisponda perfettamente alle scelte cromatiche tipiche della locale scuola pittorica e particolarmente convincente appare così la proposta già avanzata (LEONCINI 2008, pp. 282-283, cat. 112) di collocare il dipinto nell'ambito di Nicola Giolfinò, con una sua datazione agli inizi del XVI secolo.

118. LA VESTALE TUCCIA

Tavola di abete dipinta, cm 20 x 63.2

Lovele (Brescia), Galleria dell'Accademia Tadini, inv. P 22

Bibliografia: BERENSON 1968, p. 171 (Niccolò Giolfinò); REPETTO CONTALDO 1976, pp. 76, 80, nota 24 (Nicola Giolfinò [?]), con bibliografia precedente; REPETTO CONTALDO, in *Maestri* 1974, p. 159 (attr. Nicola Giolfinò); *La Galleria Tadini* 1992, p. 22 (Niccolò Giolfinò), con bibliografia precedente

L'episodio è ambientato in una piazza, chiusa da loggiati, che potrebbe ricordare la veronese piazza dei Signori, che fa da sfondo anche ad altri due dipinti di Nicola Giolfino come il *Muzio Scevola tiene la mano nel braciere al cospetto di Porsenna* (cat. 114) e la predella con *Storie di santa Barbara* del museo di Castelvecchio, inv. 937-1B1577; 938-1B1577. L'attribuzione al pittore veronese, unanimemente accolta dalla critica, appare giustificata soprattutto per ragioni compositive, ma forse l'esecuzione, non all'altezza dello standard qualitativo assai ben riconoscibile del pittore, fa pensare piuttosto all'intervento di un collaboratore.

La vicenda è narrata nella *Naturalis Historia* di Plinio (XXVIII, 12) e ripresa nei *Factorum et Dictorum Memorabilium* di Valerio Massimo (VIII, I, 5, *absol.*): "La purezza della vergine vestale Tuccia, oscurata da una nube d'infamia dovuta all'accusa d'incesto, emerse per un provvidenziale aiuto dello stesso genere: essa, consapevole della sua innocenza, osò sperare di salvarsi ricorrendo ad una prova rischiosa ed incerta. Afferrato, difatti, un crivello, 'O Vesta', disse, 'se ho sempre pure accostato le mie mani ai tuoi sacri oggetti, fa' che con questo io attinga acqua dal Tevere e la porti fino al tuo tempio'. Di fronte al voto della sacerdotessa, pronunziato con tanto sicura temerarietà, la stessa natura contravenne alle proprie leggi". Lo stesso episodio è raffigurato anche in un cofano nuziale dipinto da Bartolomeo Montagna, conservato nel museo Poldi Pezzoli di Milano, inv. 1652/676 (NATALE 1982, pp. 122-123, cat. 115).

119. COFANO CON EPISODI DI STORIA ANTICA

Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1653/671

Tempera e oro su tavola di abete, cm 70 x 204 x 71; clipei, superficie dipinta diametro cm 23 ciascuno

Bibliografia: NATALE 1982, p. 123, cat. 116 (maestro veneto, 1510 circa); ZANNI 1983, pp. 312, cat. 2; 341, fig. 2; 343, fig. 4 (senza attribuzione); *Stipi e cassoni* 1995, pp. n.n., cat. 2 (Vicenza, 1510 circa)

Il cofano si presenta in un buono stato di conservazione. Le dorature sono state rifatte in alcuni punti, come pure il basamento è stato certamente applicato in un secondo momento. Tuttavia la struttura del mobile, tenuta assieme da incastri a coda di rondine, non sembra essere stata toccata da manomissioni, rivelando all'interno particolarità tecniche utili a comprendere le modalità costruttive dei cofani nuziali nell'Italia settentrionale.

Applicato al pannello tergale corre infatti un lungo scompartimento aperto che, allo stesso modo di quello laterale, chiuso al contrario da uno sportello a ribalta, serviva con tutta probabilità per conservare gli oggetti più piccoli. Si tratta dell'unico mobile con questo dettaglio tecnico ad essersi conservato integralmen-

te fino a noi, e che costituisce il corrispettivo della raffigurazione di un cofano visibile in un affresco di Giovanni Canavesio del 1482, che si trova nella chiesa di San Bernardo a Pigna, in provincia di Imperia (NARDINOCCHI 2010, p. 67, fig. 6).

Lo studio del mobile dall'interno ha inoltre permesso di accertare la pertinenza dei tondi dipinti al pannello frontale. Tuttavia lo stemma della famiglia committente posto al centro, completamente abraso, non è di nessun aiuto nell'individuazione dell'area geografica di provenienza. Del tutto ipotetico mi sembra quindi, di conseguenza, il tentativo di ancorarlo alla città di Vicenza per il tramite di uno stemma Da Porto (NATALE 1982, p. 123, cat. 116).

L'iconografia delle scene raffigurate nei due clipei appare ancora avvolta nel mistero: si tratta di un *Episodio di battaglia* e di un *Episodio di sacrificio al dio Marte*, cui forse allude la presenza della panoplia a fianco della statua posta sull'ara. Per quanto non sia semplice trovare la collocazione stilistica di questo dipinto assai rovinato, mi sembra tuttavia che il primo episodio presenti dei forti punti di contatto con la produzione di Nicola Giolfino, e in particolare con la *Battaglia* del museo di Castelvecchio (cat. 112). Nonostante la narrazione di questo episodio sia abbastanza statica e priva della bizzarria e dell'estro tipici del maestro veronese, mi pare che nei clipei Poldi Pezzoli si possano ravvisare forti tangenze con lo stile del Giolfino, a tal punto da considerarli entrambi come opere della sua bottega.

120. LUDI LUPERCALI

Venezia, Ca' Rezzonico, Pinacoteca Egidio Martini, inv. 12

Olio su tavola, cm 72 x 84,5

Provenienza: Milano, Finarte, 29 ottobre 1964, lot. 30

Bibliografia: REPETTO CONTALDO 1976, pp. 76-77, 80, nota 22, fig. 8 (Nicola Giolfino);

MARTINI 2002, pp. 157-158, cat. 122 (Nicolò Giolfino)

La grande tavola della Pinacoteca Egidio Martini a Ca' Rezzonico raffigura un raro avvenimento della storia romana raccontato da Valerio Massimo (II, 2, 9): "I giovani dell'ordine equestre davano due volte all'anno uno spettacolo che faceva affollare la città: veniva così perpetuata una tradizione, che aveva illustri ed antichi precedenti. Infatti la festa sacra dei Lupericali ebbe inizio per opera di Romolo e Remo, quando, esultanti per il permesso avuto dal loro avo Numitore, re degli Albani, di edificare una città nel luogo in cui erano nati, sotto il colle Palatino – già reso sacro dall'arcade Evandro –, fecero per esortazione del loro aio Fausto un sacrificio e, uccisi dei capri, si lasciarono andare, resi allegri dal banchetto e dal vino bevuto in abbondanza. Allora divisisi in due gruppi, cinti

delle pelli delle vittime immolate, andarono stuzzicando per gioco quanti in-contravano. Il ricordo di questa giocosa gazzarra si ripete da allora ogni anno". Marina Repetto Contaldo (1976, pp. 76-77), che ha confermato questa interpretazione iconografica e l'attribuzione della tavola a Nicola Giolfino, ha messo giustamente in evidenza i rapporti stilistici dei *Ludi lupercales* con i *Trionfi* del museo di Castelvechio, inv. 635-1B751 e 635-1B752, tutte opere a mio avviso uscite dalla bottega di Nicola Giolfino.

121. TRIONFI DI POMPEO

I) TRIONFO DI POMPEO (CON ELEFANTI)

Verona, Museo di Castelvechio, inv. 635-1B752

Olio su tavola, cm 69 x 141

II) TRIONFO DI POMPEO (CON CAVALLI)

Verona, Museo di Castelvechio, inv. 635-1B751

Olio su tavola, cm 69 x 250

Provenienza: Verona, Palazzo Pompei all'Isolo di Sotto; Verona, collezione Antonio Pompei; al museo dal 1892

Bibliografia: REPETTO CONTALDO 1976, pp. 76, 80, nota 23 (Nicola Giolfino); REPETTO CONTALDO 1992, p. 5, nota 2 (Nicola Giolfino); PERETTI 1999, pp. 11; 16, figg. 2-3; 19-20, nota 13 (attr. Nicola Giolfino); M. REPETTO CONTALDO, in *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 376-377, cat. 280 (Nicola Giolfino)

Come scoperto da Gianni Peretti (1999, p. 18, nota 10), i due *Trionfi* e i due *Ritratti di Pompeo ed Emilia* provengono da palazzo Pompei all'Isolo di Sotto. Con altri due *Trionfi* affrescati facevano parte della decorazione posta "in cubiculo superiori manu leva posito prope aulam", illustrata in un disegno di Marco Cornale databile prima del 1704, e rinvenuto dal medesimo studioso presso l'Archivio di Stato di Verona (PERETTI 1999, pp. 11, 16). Questo foglio purtroppo non chiarisce però la struttura di questa sala nella quale comparivano altri elementi "su tavole di Asse" con raffigurati un *Ritratto di Antistia* dal formato simile a quelli di Pompeo ed Emilia, un *Ritratto di Pompeo trionfatore e di una delle sue quattro mogli* a figura intera oltre che a una *Adlocutio rivolta ai soldati* e a due pannelli raffiguranti *Scene di sacrificio* (PERETTI 1999, p. 19, nota 13).

L'iconografia sottesa al programma decorativo è stata riconosciuta nel dettaglio da Marina Repetto Contaldo (in *Museo di Castelvechio* 2010, p. 389), che ha proposto di identificare nel *Trionfo con cavalli* il *Trionfo ex Hispania*, nel *Trionfo con gli elefanti* il *Trionfo ex Africa*, corredato dall'episodio del discorso con cui Pompeo convinse Silla a concedergli il trionfo, e negli affreschi perduti due momenti del *Trionfo ex Asia*. Non so se davvero la sigla "CCII" riprodotta nel

disegno del Cornale in una delle tavole perdute possa essere considerata come il frammento della data 1502 (PERETTI 1999, p. 19, nota 13). Pertinente appare invece il tradizionale riferimento attributivo a Nicola Giolfino, anche se questi vivaci dipinti a mio avviso sono da considerare opera del maestro, ma più ragionevolmente prodotti della bottega.

122.

I) RITRATTO DI POMPEO

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 214-1B802

Olio su tavola, cm 71 x 40

II) RITRATTO DI EMILIA

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 214-1B800

Olio su tavola, cm 72 x 40

Iscrizioni: "EMILIAM. DUX. UXO[R]"

Provenienza: Verona, Palazzo Pompei all'Isolo di Sotto; Verona, collezione Antonio Pompei; al museo dal 1892

Bibliografia: REPETTO CONTALDO 1976, p. 80, nota 23 (Nicola Giolfino); PERETTI 1999, p. 19, nota 13; M. REPETTO CONTALDO, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 377-378, cat. 281 (bottega di Nicola Giolfino)

Vedi scheda cat. 121.

123. CRISE SUPPLICA AGAMENNONE DI RESTITUIRGLI LA FIGLIA BRISEIDE

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 5558-1B2286

Tempera su tavola, cm 114 x 186

Provenienza: Verona, collezione Andrea e Bortolo Monga: al museo dal 1911

Bibliografia: M. REPETTO CONTALDO, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 377-378, cat. 290 (seguace di Nicola Giolfino), con bibliografia precedente

L'episodio, che di primo acchito potrebbe essere confuso con la *Magnanimità di Scipione*, è stato correttamente identificato da Filippo Nereo Vignola (1911, p. 11, n. 68) con quello di *Crise supplica Agamennone di restituirgli la figlia Briseide* (Iliade, I, 12-32). A questo studioso spetta anche il merito della giusta attribuzione alla Scuola di Nicola Giolfino.

La recente indagine dendrocronologica, effettuata per la pubblicazione del catalogo del Museo di Castelvecchio, ha messo in luce come il supporto utilizzato sia stato ricavato da un larice tagliato dopo il 1543. Per quanto non sia possibile ravvisare in questa tavola direttamente la presenza del maestro veronese, siamo di fronte senza dubbio a un'opera realizzata da un pittore della sua stretta cerchia, come ribadito anche di recente da Marina Repetto Contaldo (in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 388-389, cat. 290).

124. AMORE E PSICHE

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 5559-1B2287

Tempera su tavola, cm 92,5 x 93,5

Provenienza: Verona, collezione Ludovico Moscardo, 1672 (?); Verona, collezione Andrea e Bortolo Monga; al museo dal 1911

Bibliografia: MOSCARDO 1672, p. 470 (Carotto); VIGNOLA 1911, pp. 61-62, n. 450 (maniera di Girolamo Mocetto); AVENA 1914, p. 119, n. 15 (Nicola Giolfino [?]); M. REPETTO CONTALDO, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 377-378, cat. 292 (pittore veronese, fine del XV o inizio del XVI secolo), con bibliografia precedente

Come si è accorta Marina Repetto Contaldo, il dipinto faceva parte della collezione di Ludovico Moscardo nel 1672, elencato come “Psiche con Cupido, e Architettura, mano del Carotto” (MOSCARDO 1672, p. 470). L’episodio è tratto dalle *Metamorfosi* di Apuleio (V, 22) e raffigura alla lettera - come sempre accade nella traduzione dei testi antichi operata dai pittori veronesi - il momento in cui Psiche, accostatasi ad Amore con la lampada per poterlo vedere, lo sveglia facendo cadere sul suo corpo una goccia di olio bollente.

La prima attribuzione in direzione di Girolamo Mocetto formulata da Filippo Nereo Vignola (1911, pp. 61-62, n. 450) fu confermata da Antonio Avena (1914, p. 119, n. 15) che poi, ritornando sui propri passi, indicò la strada giusta per la comprensione del dipinto, avanzando il nome di Nicola Giolfino (1937, p. 22). Di recente Marina Repetto Contaldo (*Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 377-378, cat. 290) ha ritenuto opportuno assegnare l’opera a un anonimo pittore veronese attivo tra la fine del XV e l’inizio del XVI secolo. Pur concordando con la studiosa nel non ravvisare in questo *Amore e Psiche* la presenza di alcun maestro noto della Scuola veronese, mi sembra comunque utile tenere fermo il riferimento al nome di Nicola Giolfino, adeguato a mio avviso per inquadrare le caratteristiche stilistiche della tavola. In particolare l’arte del pittore veronese è evocata nella loggia con arco a tutto sesto, che nella parte anteriore poggia su colonne di porfido decorate con capitelli in finto bronzo impreziositi da protomi di ariete, o nella veste rossa e gialla di Psiche, mossa da un pannello assai elaborato ed elegante.

125. RATTO DELLE SABINE (?)

Ubicazione sconosciuta, già Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini

Materia e tecnica e misure sconosciute

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: inedito

Nella fotografia conservata presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 37774, si trova scritta a matita la giusta attribuzione a “Giolfino (?)” e il

nome del donatore della fotografia, sir Otto John Beit (1865-1930), finanziere e grande mecenate dei musei sudafricani e del Victoria & Albert Museum di Londra. Al tempo in cui fu scattata la foto Anderson, unica testimonianza rimastaci del dipinto, l'opera si trovava nella Galleria Nazionale di Palazzo Corsini, con l'attribuzione alla Scuola di Domenico Morone e il titolo *Battaglia tra Romani e Sabini*. Si potrebbe trattare effettivamente di un episodio collegato a quelle vicende storiche e forse, più precisamente, le figure al centro della scena potrebbero essere identificate come le sabine rapite dai soldati romani.

126. STORIE DI SCIPIONE L'AFRICANO

I) SCIPIONE A CUMA IMPLORA LO SPIRITO DI SUA MADRE POMPONIA

II) LA CONQUISTA DI CARTAGINE

III) LA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE

IV) SCIPIONE, MASSINISSA E SOFONISBA (?)

V) TRIONFO DI SCIPIONE

VI) PROCESSO DI SCIPIONE

Ubicazione sconosciuta, già Parigi, Perdaux (?), (Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, rispettivamente negativo n.n. 75678, 75677, 75675, 75673, 75674, 75676)

Tavola dipinta, cm 22 x 37 ciascuna

Iscrizioni: IV) SCIPIONE, MASSINISSA E SOFONISBA (?): "SCIPIO AFRICANVS"; VI) PROCESSO DI SCIPIONE: "SCIPIO"

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: L. VENTURI 1931, pp. 204-207 (Bernardo Parentino); WAZBINSKI 1966, p. 19, cat. C6 (attribuzione erronea a Parentino)

I sei pannelli sono stati pubblicati come opere del Parentino da Lionello Venturi (1931, pp. 204-207) e presto dimenticati dagli studiosi della pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale. Li ricordava il solo Wazbinski, che espungendoli dal catalogo del pittore istriano, li riteneva "caissons exécutés par un artisan proche de Lorenzo Costa" (1966, p. 19, cat. C6). Le fotografie di questi pannelli sono state donate alla fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz da Georg Gronau, il 9 giugno 1931, con la giusta attribuzione a Nicola Giolfino.

Al momento dell'ingresso di queste riproduzioni i dipinti erano registrati con l'ubicazione Parigi e il nome della collezione o dell'antiquario presso il quale si trovavano, "Perclaux" o "Perdaux", per quanto si riesce a evincere da una grafia assai poco chiara. La funzione di questi dipinti doveva essere quella di decorare la fronte di un cofano nuziale sullo schema della coppia di mobili divisa tra il museo Bagatti Valsecchi di Milano (inv. 24) e le Courtauld Galleries di Londra (F.1947.LF.6) con gli stemmi collocati sui fianchi.

Al fine di commentare le iconografie dei singoli episodi, mi sembra utile fornire una traduzione dal tedesco della lettura offerta da Lionello Venturi nel 1931 (p. 207): “Prima immagine: *Scipione a Cuma implora lo spirito di sua madre Pomponia*. La scena è tratta dal XIII libro di Silio Italico. Scipione supplica la sacerdotessa di Apollo Antonoe di richiamare in vita le ombre di Publio e Cornelio Scipione, eroi caduti in Spagna. Nella preparazione del consueto sacrificio gli viene incontro lo spirito del bello e insepolto Appio Claudio. La sibilla supplica Pomponia. Le tre donne in primo piano sono di conseguenza Pomponia, la sibilla stessa e Antonoe, la più vicina all’ara sacrificale. Le ombre che salgono dai baratri sulla destra sono i re forgiati sulle rocce dell’inferno di cui racconta la sibilla.

Seconda immagine: *Conquista di Cartagine*. Cartagine fu assalita dal mare a opera di Scipione e di numerosi soldati. Se il pittore avesse voluto raffigurare in primo piano il mare, dietro gli assediati e la città sullo sfondo, sarebbero state necessarie troppe complesse rappresentazioni di lato e da dietro. Per ragioni di spazio e di suddivisione le ha quindi raggruppate in base all’ampiezza.

Subito dopo la presa di Cartagine è raffigurato l’episodio della ‘Magnanimità’. Scipione restituisce al re celto-iberico Luteius la giovane moglie caduta prigioniera a Cartagine. La donna si trova quasi al centro del dipinto, davanti alle colonne di una loggia. Sulla sinistra vediamo Scipione che restituisce la donna al marito e rifiuta il tesoro che Luteius gli dona come segno di gratitudine. Qui appare Cartagine, per certi aspetti come una seconda Venezia, al centro di una laguna.

Meno chiaro è il significato della quarta immagine: Scipione difende la causa di una donna e di un uomo con il naso piatto (un moro) davanti al senato. Probabilmente l’episodio è in rapporto con il racconto di Livio secondo il quale Scipione aveva chiamato a sé Massinissa per ordinargli di liberare Sofonisba. A ciò si contrappone tuttavia l’atteggiamento di Scipione nel dipinto: non sembra egli stesso dare un ordine, ma al contrario ricevere un ordine dal Senato, e quindi si tratta probabilmente di una vicenda che rimanda a un racconto sconosciuto.

Il tema della quinta immagine, il *Trionfo di Scipione*, sembra albergare nella fantasia del Medioevo come uno dei più importanti. Livio ne aveva scritto e Petrarca lo aveva ripetuto: il corteo trionfale di Scipione sul Campidoglio è stato il più famoso di tutti. Il pittore raffigura il corteo parallelamente al secondo piano, nel momento in cui entra in un colonnato, ambientandolo in uno spazio che potrebbe essere solo il Campidoglio, nonostante manchi la necessaria aderenza realistica delle colline lontane. Al contrario di quanto accade in Mantegna, l’intero corteo presenta un’impronta fantastica, e tuttavia appare grazioso e di notevole artisticità in tutti i suoi aspetti.

La sesta immagine, il *Processo di Scipione*, è fortemente caratterizzata dal racconto. Secondo Livio, Scipione doveva discolarsi davanti al giudice dell'accusa di peculato ai danni del demanio. Invece di giustificarsi, l'eroe ricorda ai presenti la sua vittoria su Annibale e si offre come vittima in Campidoglio. Il giorno seguente abbandonerà per sempre Roma”.

GIOVAN FRANCESCO CAROTO
(Verona, 1480 circa-1555 circa)

La data di nascita di Giovan Francesco la ricaviamo dalla media di tre registrazioni anagrafiche del 1478, 1479 e 1482 (TRECCA 1910, pp. 190-196). La sua prima opera sicura resta la Madonna cucitrice della Pinacoteca di Modena, datata 1501, una mirabile sintesi del suo apprendistato presso Liberale da Verona e Andrea Mantegna, narrato da Giorgio Vasari (1568, ed. cit. 1976, p. 568): “Così giovinetto, dunque, attese Giovan Francesco con tanto amore e diligenza al disegno, che con esso e col colorito fu nei primi anni di grande aiuto a Liberale. Non molti anni dopo, essendo con gl’anni cresciuto il giudizio, vide in Verona l’opere d’Andrea Mantegna, e parendogli, sì come era in effetto, che elle fussero d’altra maniera e migliori che quelle del suo maestro, fece sì col padre che gli fu concesso, con buona grazia di Liberale, acconciarsi col Mantegna. E così andato a Mantova e postosi con esso lui, acquistò in poco tempo tanto, che Andrea mandava di fuori dell’opere di lui per di sua mano: insomma non andarono molti anni che riuscì valente uomo”.

È sempre lo storico aretino a raccontarci che il pittore, rimasto vedovo poco dopo il suo matrimonio celebrato nel 1505 con la figlia di messer Braliassarti Grandoni, si trasferì a Milano presso Anton Maria Visconti il quale “tiratoselo in casa, gli fece molte opere per ornamento delle sue case lavorare” (1568, ed. cit. 1976, p. 569). Il pittore ritornò pochi anni dopo a Verona, come testimonia l’Annunciazione nella chiesa di San Girolamo presso il Teatro Romano datata e firmata 1508.

È ancora Vasari a informarci di un secondo viaggio di Caroto fuori dalla città natale, a Casale Monferrato: “Dopo aver servito il Visconte, essendo Giovan Francesco chiamato da Guglielmo marchese di Monferrato, andò volentieri a servirlo, essendo di ciò molto pregato dal Visconte: e così arrivato gli fu assegnata buonissima provvisione [...]”. Interessante è notare anche come, allo stesso modo di quanto accaduto con Anton Maria Visconti, “lavorò poi per le camere di quel castello molte cose che gli acquistarono grandissima fama” (1568, ed. cit. 1976, p. 570). Questo soggiorno dovette durare quantomeno dal 1515 al 1518, e fu in quel periodo che il pittore realizzò due capolavori come il *Compianto su Cristo morto* della collezione Fontana, firmato e datato 1515, e il *San Sebastia-*

no della chiesa parrocchiale di Casale Monferrato (G. FOSSALUZZA, in *Tesori dal marchesato* 2003, pp. 82-83, cat. 13). Purtroppo nulla sappiamo delle vicende che interessano gli anni immediatamente precedenti e successivi al periodo casalese, mentre siamo bene informati sulle attività intraprese da Giovan Francesco in patria tra 1523 al 1555. Il nostro pittore, ricordato nell'anagrafe di Santa Maria Antica nel 1529 in qualità di *speciarius*, lavorò per le chiese cittadine di Santa Maria in Organo, San Giorgio in Braida e San Fermo Maggiore, nonché per altri edifici religiosi del contado veronese (FRANCO FIORIO 1971, pp. 22-23).

127. STUDIOLO DELLA TORRE

I) VERITAS FILIA TEMPORIS

Verona, collezione privata

Tela, cm 178 x 178

Provenienza: Verona, palazzo Della Torre-Portalupi-Da Persico

Bibliografia: VASARI 1568, ed. cit. 1976, p. 572 (Giovan Francesco Caroto); EBERHARDT 2008, pp. 325-344 (Giovan Francesco Caroto)

II) SAN MICHELE ARCANGELO

Budapest, Szépmuvészeti Múzeum, inv. 1043 (131)

Tela, cm 86 x 127.5

Provenienza: Verona, palazzo Della Torre-Portalupi-Da Persico; acquistato dal museo a Venezia presso l'antiquario Luigi Resimini nel 1892-1893

Bibliografia: VASARI 1568, ed. cit. 1976, p. 572 (Giovan Francesco Caroto); *Museum der bildenden Künste* 1968, p. 123, cat. 1043 (Giovan Francesco Caroto); FRANCO FIORIO 1971, p. 81, cat. 10 (Giovan Francesco Caroto), con bibliografia precedente; G. PERETTI, in *Da Paolo Veneziano* 2000, pp. 106-107 (Giovan Francesco Caroto)

III) TENTAZIONE DI CRISTO

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 1362-1B112

Olio su Tela, cm 98.5 x 135

Iscrizioni: entro cartiglio "VADE SATHANA SCR/DOMINVM D. TVVM ADORA"

Provenienza: Verona, palazzo Della Torre-Portalupi-Da Persico; Verona, collezione Cesare Bernasconi; al museo dal 1871

Bibliografia: VASARI 1568, ed. cit. 1976, p. 572 (Giovan Francesco Caroto); G. PERETTI, in *Da Paolo Veneziano* 2000, pp. 108-109, cat. 31 (Giovan Francesco Caroto)

IV) SAN MICHELE ARCANGELO SCACCIA LUCIFERO

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 1363-1B154

Olio su tela, cm 96 x 125

Provenienza: Verona, palazzo Della Torre-Portalupi-Da Persico; Verona, collezione Cesare Bernasconi; al museo dal 1871

Bibliografia: VASARI 1568, ed. cit. 1976, p. 572 (Giovan Francesco Caroto); G. PERETTI, in *Da Paolo Veneziano* 2000, pp. 106-107, cat. 30 (Giovan Francesco Caroto)

V) PADRE ETERNO CON LE SETTE VIRTÙ

Verona, collezione privata

Affresco strappato

Iscrizioni: “HVIVSCE ARTIS PARI VOLVPTATE AMICITIA INITA FRANCISCVM CAROTVM/ IVLIUM. M(AFFEI). DELATVRRE HOC OPVS FECISSE INPVLIT MDXXIII”

Provenienza: Verona, palazzo Della Torre-Portalupi-Da Persico

Bibliografia: VASARI 1568, ed. cit. 1976, p. 572 (Giovan Francesco Caroto); MARINELLI 1996, p. 56, fig. 42 (Giovan Francesco Caroto); G. PERETTI in *Da Paolo Veneziano* 2000, pp. 106-107 (Giovan Francesco Caroto); F. PIETROPOLI, in *Dipinti restaurati* 2002, pp. 60-61 (Giovan Francesco Caroto)

Già Maria Teresa Franco Fiorio (1971, p. 81, cat. 10) nella sua monografia dedicata a Giovan Francesco Caroto aveva messo in relazione i due dipinti di Castelvechio con quello di Budapest, che al suo ingresso al museo era ricordato come proveniente da “Palazzo Persico”. Spetta a Gianni Peretti (in *Da Paolo Veneziano* 2000, p. 106) il merito di aver capito che questo palazzo, proprietà della famiglia Da Persico, era ubicato in via San Salvatore Vecchio 2-4, contrada Sant’Egidio, e soprattutto che si trattava dello stesso palazzo in cui era anticamente descritto un affresco staccato dalla cappa di un camino, raffigurante il *Padre Eterno e le sette Virtù* (DA PERSICO 1821, II, p. 315).

Nella fascia inferiore di questo dipinto corre un’epigrafe latina del 1524 a testimoniare l’amicizia tra il pittore veronese e Giulio Della Torre: “HVIVSCE ARTIS PARI VOLVPTATE AMICITIA INITA FRANCISCVM CAROTVM/ IVLIUM. M(AFFEI). DELATVRRE HOC OPVS FECISSE INPVLIT MDXXIII” (MARINELLI 1996, p. 56, fig. 42; EBERHARDT 2008, pp. 328, 330).

Accertata dunque la committenza Della Torre per la tela di Budapest, per le due di Castelvechio e per l’affresco staccato, ora in collezione privata, Peretti avanzava la ragionevole ipotesi che questo ambiente raffinato di palazzo Della Torre, coincidesse con quello che Giorgio Vasari riteneva ideato dal fratello Raimondo: “Dipinse il medesimo al conte Raimondo della Torre tutto un camerino di diverse storie in figure piccole” (VASARI 1568, ed. cit. 1976, p. 572).

Il quinto elemento, una tela ottagonale con la *Veritas filia temporis*, probabilmente il centro del soffitto di questo studiolo, è stato individuato in una collezione privata da Hans-Joachim Eberhardt (2008, pp. 325-344), che per primo ha provato anche a dare spiegazione al programma iconografico sotteso al ciclo. Si tratterebbe di un raffinato tentativo di conciliare la filosofia classica e il messaggio cristiano, come teorizzato da Giulio Della Torre nel *De felicitate ad Paulinam sororem* del 1531 (MARCHI 1980, p. 9).

128. SOFONISBA

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 1260-1B341

Olio su tela, cm 94 x 66

Provenienza: acquistato nel 1882 da Luigi Montini

Bibliografia: FIOCCO 1913, p. 130 (Giovan Francesco Caroto); G. PERETTI, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 397-398, cat. 298 (Giovan Francesco Caroto), con bibliografia precedente

Questa elegante figura femminile è stata variamente interpretata come Ebe, la coppiera degli dei, Cleopatra, o Artemisia mentre si appresta a bere le ceneri del marito Mausolo. Secondo l'identificazione più corretta sembrerebbe trattarsi di Sofonisba, la figlia del generale cartaginese Asdrubale, moglie di Siface, re di Numidia, che si diede la morte bevendo il veleno per non cadere prigioniera di Scipione durante la seconda guerra punica (Livio, XXX, 15). Giuseppe Fiocco (1913, p. 130) ha giustamente evidenziato come il dipinto derivi da un prototipo lombardo di Giampietrino della collezione Borromeo all'Isola Bella, databile al 1521-1522 (GEDDO in *Capolavori* 2006, pp. 204-205, 207). Questa indicazione costituisce senza dubbio un *post-quem* per la tela di Castelvecchio.

129. COFANO CON STORIE DI ATALANTA: ATALANTA CACCIA ASSIEME ALLE COMPAGNE;
NOZZE DI ATALANTA E IPPOMENE

Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 9 luglio 2008, lot. 103

Olio su tavola, cm 28 di diametro ciascuna; misure del cofano cm 76.2 x 202.5 x 72.4

Provenienza: Venezia, fino al 1881; Liechtenstein-Vienna, collezione di Giovanni II, principe del Liechtenstein, duca di Troppau e Jägerdorf (1840-1929) e dei suoi discendenti
Mostre: Lucerna, Kunstmuseum, *Meisterwerke aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein*, 5 giugno-31 ottobre 1948

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 366, cat. 636 (cerchia di Bartolomeo Montagna); *Führer* 1931, p. XIX (cassone fiorentino); G. WILHELM, in *Meisterwerke* 1948, p. 57; Christie's, Londra, 9 luglio 2008, lot. 103 (Scuola veronese, inizi del XVI secolo)

Il cofano nuziale della collezione Liechtenstein è ricordato senza riproduzione da Paul Schubring (1915-1923, p. 366, cat. 636) con la corretta iconografia: nel clipeo di sinistra è raffigurata *Atalanta a caccia con le compagne*, mentre in quello di destra le *Nozze di Atalanta e Ippomene*. Il mobile è riemerso di recente con una pertinente attribuzione alla Scuola veronese degli inizi del XVI secolo (Christie's, London, 9 luglio 2008, lot. 103), che forse è possibile precisare ulteriormente, assegnando i due dipinti all'attività giovanile di Giovan Francesco Caroto.

A sostegno di questa proposta mi sembra che si possano chiamare in causa la *Crocifissione* firmata dell'Ashmolean Museum di Oxford (LOYD 1977, p. 45,

cat. A783) e le due tavole (cm 31 x 31 ciascuna) con *Cristo e l'adultera* e *Susanna e i vecchioni*, parzialmente ridipinte, ma senza dubbio autografe, già nella Galleria Menaguale di Verona (*Dipinti di antichi maestri* 1991, pp. n.n.). Ancora privo d'identificazione risulta invece lo stemma della famiglia committente collocato come al solito al centro della fronte.

130. SUICIDIO DI LUCREZIA

Ubicazione sconosciuta, già Berlino, Kaiser Friedrich Museum, disperso nel 1945, inv. 248

Tavola di pioppo, cm 77 x 98

Provenienza: Londra, collezione Edward Solly, 1821

Bibliografia: BERENSON 1907, p. 235 (Niccolò Giolfino); FIOCCO 1913, p. 130 (Giovan Francesco Caroto); BERENSON 1932, ed. cit. 1936, p. 199 (Niccolò Giolfino); [I. KUNZE] 1931, p. 189, cat. 284 (Giolfino [?]); BERENSON 1968, p. 170 (Niccolò Giolfino); FRANCO FIORIO 1971, pp. 41-42, 80, cat. 6 (Giovan Francesco Caroto); REPETTO CONTALDO 1991-92, p. 724 (Giovan Francesco Caroto)

Il dipinto raffigura il *Suicidio di Lucrezia*, moglie di Collatino, che si diede la morte dopo aver subito violenza da Sesto, figlio di Tarquinio il Superbo (Fasti, II, 725-852; Livio, I, 57-59). Come messo in rilievo da Bernard Berenson (1907, p. 235), la composizione deriva da un dipinto di Bramantino già nella collezione Sola Busca di Milano. Questo collegamento con l'opera del grande pittore lombardo aveva suggerito a Fiocco la corretta attribuzione a Giovan Francesco Caroto, in seguito ritenuta valida da gran parte della critica.

Come veniamo a sapere da Giorgio Vasari, Caroto soggiornò a Milano presso Anton Maria Visconti, in un periodo che può essere circoscritto tra 1505 e 1508. In quegli anni può essere stato realizzato anche il nostro dipinto, purtroppo disperso durante la Seconda Guerra Mondiale.

**OPERE GIÀ ATTRIBUITE
ALLA SCUOLA VERONESE**

BOTTEGA DI ANTONIO DELLA CORNA

131. DUE TAVOLETTE CON STEMMI MORANDO RIZZONI

I) LOTTA DI CADMO CONTRO IL DRAGO PER FONDARE TEBE

Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, inv. 1073

II) LOTTA TRA ETEOCLE E POLINICE

Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, inv. 1072

Olio su tavola di abete, cm. 44 x 64 ciascuno

Provenienza: Verona, collezione Andrea Morando Rizzoni e Marianna Volpini, 1808;

Alessandro Morando e Clotilde Attendolo Bolognini Sforza; Milano, collezione Gian Giacomo Morando e Lydia Caprara; Vedano al Lambro (Monza-Brianza), Pio Attendolo Bolognini e Lucia Morando Bolognini; al museo dal 1945-1948

Bibliografia: G. FOSSALUZZA, in *Museo d'Arte Antica* 1997, pp. 238-240, catt. 171-172 (pittore veronese fine del XV secolo); GUZZO 2002, pp. 378, 410-412, nota 177 (senza attribuzione); DAL POZZOLO 2002, p. 76 (attr. a Marco Veglia)

BOTTEGA DI GIROLAMO MOCETTO

132. BATTAGLIA DEGLI AMALECITI (frammento con *Mosè tra Aronne e Hur*)

Materia, tecnica e misure sconosciute

Firenze, collezione Serlupi-Crescenzi (?)

Provenienza: Firenze, Careggi, collezione Serlupi-Crescenzi, luglio 1952 (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, fototeca, Michele da Verona, inv. 123616)

Bibliografia: ROMANO 1985, p. 109, cat. 1 (pittore veronese da Girolamo Mocetto [?]), con bibliografia precedente

133. EPISODIO DI BATTAGLIA

Venezia, Museo Correr, inv. Cl. I, n. 362

Olio su tela, cm 130 x 251

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: FIOCCO 1913, p. 128 (Michele da Verona); BERENSON 1932, ed. cit. 1936, p. 313 (Michele da Verona); *I capolavori dei Musei Veneti* 1946, p. 104, n. 178; F. HEINEMANN, comunicazione orale riportata in *Il Museo Correr di Venezia* 1957, pp. 112-113 (Mocetto); *Il Museo Correr di Venezia* 1957, pp. 112-113 (Michele da Verona); PEDROCCO 1986, p. 35, cat. I.15 (Michele da Verona [?])

134. EPISODIO DI BATTAGLIA TRA CRISTIANI E TURCHI

Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 9 luglio 2008, lot. 104

Olio su tela, cm 105.4 x 244.4

Provenienza: Liechtenstein, Carlo I di Liechtenstein, primo principe del Liechtenstein,

duca di Troppau e Jägerndorf (1569-1627) ed eredi fino al 9 luglio 2008
Mostre: Vaduz, Engländergebäude, *Waffen aus vier Jahrhunderten. Aus der Sammlung Seiner Durchlaucht des Regierenden Fürsten von Liechtenstein*, 1952-1953
Bibliografia: *Führer* 1931, p. 195, n. A 1120 (pittore dell'Italia settentrionale, 1500 circa); BERENSON 1932, ed. cit. 1936, p. 364 (Michele da Verona [?]); BERENSON 1968, p. 272 (Michele da Verona [?]); Christie's, Londra, 9 luglio 2008, lot. 104 (cerchia di Michele da Verona), con bibliografia precedente

MARCELLO FOGOLINO (?)

135. ORAZIO COCLITE

Parigi, Musée Jacquemart-André, inv. MJAP-P 1846
Tavola, cm 120 x 173
Provenienza: Venezia, antiquario Dino Barozzi; in collezione Jacquemart-André dal 1893
Bibliografia: SCHUBRING 1928^a, p. 182, fig. n.n. (Michele da Verona); BERENSON 1932, ed. cit. 1936, p. 116 (Vittore Carpaccio); *Primitifs italiens* 2001, pp. 160, cat. 82; 170 (Scuola veronese, XV secolo)

136.

I) RATTO DI ELENA

Verona, collezione privata (comunicazione orale di Andrea De Marchi ed Enrico Maria Guzzo)
Olio su tela, cm 114 x 286
1520 circa
Provenienza: Venezia collezione privata 1794 (?); Fondazione Rogers; New York, The Metropolitan Museum of Art fino al 1995; collezione privata dal 1996
Mostre: Verona, Palazzo della Gran Guardia, *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007
Bibliografia: ZERI 1949, ed. cit. 1994, pp. 91-92, fig. 153 (Zenone Veronese); ZERI-GARDNER 1986, pp. 68-69 (Zenone Veronese); MARELLI 1994, p. 93, cat. 16 (Zenone Veronese); I. MARELLI, in *Mantegna e le Arti* 2006, p. 403, cat. 137 (Zenone Veronese) con bibliografia precedente; M. VINCO, in *The Alana collection* 2011, pp. 186, 192, nota 13 (pittore vicentino)

II) IL CAVALLO DI TROIA

Ubicazione sconosciuta, già Vienna, collezione Sayn [?] Wittgenstein (Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca, inv. 56905)
Olio su tela, cm 108.8 x 285
1520 circa
Provenienza: Venezia collezione privata 1794 (?); Faenza, collezione Guidi (1902)
Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 393, cat. 767 (attr. Carpaccio); MARELLI 1994, p. 93 (Zenone Veronese); I. MARELLI, in *Mantegna e le Arti* 2006, p. 403 (Zenone Veronese); M. VINCO, in *The Alana collection* 2011, pp. 186, 192, nota 13, fig. 4 (didascalia errata: leggi "pittore vicentino")

PITTORE EMILIANO (Bernardino Orsi da Collecchio [?])

137. BRUTO E PORZIA

Museo Nazionale di Cracovia, collezione Czartoryski, inv. XII-206

Pannello trasportato su tela cm 120 x 150

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: SCHUBRING 1915-1923, p. 376, cat. 681, tav. CXLVI, fig. (Michele da Verona); RÓZYCKA-BRYZEK, in *La peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles* 1961, pp. 81-82, cat. 77, fig. (Maestro emiliano del 1487 [?]), con bibliografia precedente; NIDER 2007, p. 277, nota 45 (senza attribuzione)

BOTTEGA DI FILIPPO MAZZOLA (?)

138. SCENA DI GIUDIZIO

Ubicazione sconosciuta, già Vienna, Dorotheum, 31 marzo 2009, lot. 195

Tempera su tavola, cm. 151 x 107

Provenienza: collezione privata europea

Bibliografia: Dorotheum, Vienna, 31 marzo 2009, lot. 195 (Bernardino Bonsignori)

MAESTRO DI SAN VINCENZO alias BARTOLOMEO FANCELLI (?)

139. CORIOLANO E LE MATRONE ROMANE (?)

Firenze, Museo Stefano Bardini, collezione Arnaldo Corsi, inv. 87/1536; proprietà del Comune di Firenze dal 1938

Tempera su tavola, cm 48 x 148.5 x 43

Provenienza: Firenze, collezione Arnaldo Corsi

Bibliografia: inedito

MARCO VEGLIA (Falsario di Girolamo Mocetto?)

140. EPISODI DI BATTAGLIA

I)

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 224, cat. 1013

Tavola, cm 57 x 70

Iscrizioni: "MARCO V."

Provenienza: collezione Molin, 1816

Bibliografia: MOSCHINI 1930, pp. 129-133, fig. (Marco Veglia); MOSCHINI MARCONI 1955, p. 154, cat. 171, fig. (Marco Veglia); DAL POZZOLO 2002, pp. 72-77, figg. (Scuola veneziana della fine del XV secolo)

II)

Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 5 aprile 1995, lot. 222 (Scuola dell'Italia settentrionale, XV secolo)

Provenienza: Bruxelles, collezione Drost, 1930

Olio su tavola, cm 83.5 x 107

Bibliografia: MOSCHINI 1930, pp. 129-133, fig. (Marco Veglia); MOSCHINI MARCONI 1955, p. 154 (attr. Marco Veglia); DAL POZZOLO 2002, pp. 72-77 (Scuola veneziana della fine del XV secolo)

III)

Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 19 settembre 2002, lot. 204

Olio su tavola, cm 70 x 77.5

Provenienza: Sussignac, Château Les Tours de Lenvège

Bibliografia: Christie's, Londra, 19 settembre 2002, lot. 204 (seguace di Niccolò II Giolfino)

IV)

Venezia, Museo Correr, inv. Cl. I n. 1101, scheda 3150

Tempera su tavola, cm 50 x 56

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: <http://www.archiviodellacomunicazione.it>

PITTORE VENETO DEL 1500-1510 CIRCA

141. MUZIO SCEVOLA TIENE LA MANO NEL BRACIERE AL COSPETTO DI PORSENNIA

Parigi, Musée Louvre, inv. 9858

Penna, inchiostro bruno, acquerello indaco. Forato per il trasporto, mm 275 x 370

Provenienza: E. Jabach; Cabinet du roi dal 1671

Bibliografia: H. SUEUR, in *Disegni veronesi* 1994, pp. 57-58, cat. 1 (anonimo veronese, 1500-1510 circa).

ABSTRACT

Il lavoro si sviluppa entro binari storiografici ben precisi, già delineati all'inizio del Novecento da studiosi quali Tancred Borenius e Paul Schubring in numerosi contributi su riviste, ma soprattutto nella monumentale catalogazione dei mobili dipinti, intitolata *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, data alle stampe dallo studioso tedesco nel 1915, e in edizione ampliata nel 1923. Su tale esempio non è stata isolata un'unica tipologia di manufatti all'interno di questo genere di pittura – i cofani, le spalliere, le testiere da letto o i pannelli da studiolo –, come talvolta accaduto in questo ambito di studi, ma si è ricostruito per intero quel periodo della storia dell'arte veronese che per cronologia si colloca tra gli incanti tardogotici, le novità mantegnesche e le prospettive carpaccesche.

Il punto di partenza dell'indagine va ricercato proprio in un suggerimento di Schubring: "Verona ist ein ausserordentlich wichtiger Platz für die Truhenmalerei; es ist geradezu das Zentrum in Oberitalien. Unsere Liste zählt etwa siebzig Bilder, mehr als die für ganz Umbrien", rimasto per molto tempo inascoltato, forse a causa della scarsa importanza attribuita a questo tipo di produzione pittorica veronese. Ed invece, tra Quattrocento e Cinquecento, entro le mura cittadine, si assistette all'inaspettato fiorire di una fantasiosa "pittura di cassone", animata da temi legati alla mitologia classica e alla storia romana, un capitolo della storia dell'arte imprescindibile per comprendere anche i momenti più alti della coeva pittura di destinazione sacra.

Questo repertorio "geografico" è strutturato comunque in ordine rigorosamente cronologico, con schede che illustrano la storia di ogni dipinto. Le voci bibliografiche e le provenienze delle opere sono state controllate *ex novo*, basandosi soprattutto sulla consultazione delle maggiori fototeche di storia dell'arte rinascimentale. In questo modo è stato possibile segnalare anche inediti passaggi collezionistici novecenteschi, che in futuro potrebbero consentire di recuperare molti dei dipinti attualmente di ubicazione sconosciuta.

Per quanto riguarda le provenienze antiche, non è stato possibile trovare il riscontro archivistico di nessuna delle opere catalogate. Grazie però all'esame dei 129 inventari *post-mortem* datati 1451-1509, conservati nel fondo Antico Ufficio del Registro dell'Archivio di Stato di Verona, si è riusciti a fissare con mag-

giore precisione la terminologia tecnica da utilizzare per definire le cassapanche dipinte, per solito citate genericamente come “cassoni”. Si è scoperto così che con il termine *coffinum pictum* (cofano dipinto) e con il collettivo “coffanerie”, erano in genere denominati mobili dipinti a forma di cassa, generalmente fabbricati in semplice *picium*, ovvero legno di pino o abete; che con *scrineus nogarie* (scrigno in noce) si faceva invece riferimento a un manufatto, spesso pregiato e di piccole dimensioni, privo di decorazione pittorica, e che con *cassa* o *capsa*, si descriveva in genere un oggetto di fattura e destinazione più comune.

La presente catalogazione ha previsto anche innumerevoli sopralluoghi presso musei italiani e stranieri grazie ai quali è stato possibile trovare conferma dell'impiego del legno di conifera quale supporto utilizzato più frequentemente per questo genere di pittura. Avendo potuto studiare anche i retri delle tavole, si è inoltre avuto modo di verificare come nel nord Italia fosse maggiormente diffusa questa essenza rispetto a quella del pioppo, utilizzata per lo più in Italia centrale, e di interpretare un dettaglio tecnico relativo alla carpenteria, finora sfuggito all'attenzione degli studiosi.

Si tratta di incisioni a forma di “L”, poste simmetricamente in prossimità del bordo superiore dei pannelli frontali e tergalì, che è possibile trovare indifferentemente in modo alternativo sul lato sinistro o sul destro. Costituiscono la traccia della sede in cui era collocato uno scompartimento o “riposto” – che il più delle volte non è arrivato integro fino ai nostri giorni – entro cui erano conservati gli oggetti di più piccole dimensioni. Un cofano ancora dotato di questo dettaglio costruttivo si conserva presso il museo Poldi Pezzoli di Milano, ma se ne ritrova testimonianza anche in alcuni affreschi coevi. La messa a fuoco di questo aspetto tecnico, tipico delle cassepanche veronesi come di quelle lombarde, è risultata importante non soltanto al fine di una corretta comprensione delle modalità costruttive del mobile, ma anche per verificare la correttezza di alcune letture iconografiche e di correggere le proposte meno convincenti.

L'asse portante del presente lavoro è costituito però dal riordino in nuovi gruppi stilistici di un gran numero di dipinti che spesso portavano attribuzioni “di comodo” ai più noti pittori veronesi, ovvero si perdevano semplicemente nell'anonimato. Il caso più significativo in questo senso è costituito dalla complessa galassia della bottega di Domenico Morone, che in seguito alla partenza del suo probabile allievo, Liberale da Verona, ricoprì il ruolo di maggiore pittore attivo sulla scena cittadina. Si è fatto il tentativo di distinguere alcuni gruppi sia sulla base delle peculiari qualità stilistiche dei singoli dipinti, sia operando confronti con le opere sacre più note. Data l'importanza di Liberale come media-

tore tra Siena e Verona, è stata presa in esame integralmente la sua produzione di cofani dipinti.

Al di là delle considerazioni generali su questo lavoro, il cuore della ricerca non è rappresentato comunque dalle questioni metodologiche sopra elencate, quanto piuttosto dalle singole scoperte che sono venute alla luce in questa ricognizione. Ad esempio: l'acquisizione alla pittura veronese di un cofano di ambito pisanelliano, generalmente considerato come opera lombarda, grazie alla corretta interpretazione dello stemma della famiglia veronese Fanzago-Cartolari; l'individuazione dei committenti della fronte di cofano con le *Storie di Tobio*, ora in collezione privata inglese, nelle famiglie senesi Luti e Palmieri. Il risultato puntuale più significativo di questo cantiere resta la scoperta di un cofano di Liberale da Verona, conservato nella collezione del grande storico dell'arte americano Bernard Berenson, e commissionato al pittore subito dopo il ritorno in patria. A fianco di questi recuperi di singole opere, il catalogo presenta però anche il riordino di molti dipinti che fino ad ora non erano mai stati collegati.

Da ultimo, per concludere, spostandosi più strettamente nel campo della pittura, con questa catalogazione si sono stati creati i nomi critici del Maestro di Clelia Bath, autore di alcuni dipinti veronesi improntati alla tarda attività di Andrea Mantegna, e quello del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski, che dipinse un cospicuo numero di opere databili tra Quattrocento e Cinquecento, probabilmente veronesi, ma di cultura carpacesca, identificabile forse con Giovan Antonio Falconetto.

ABSTRACT

The present paper develops within precise historical tracks outlined at the beginning of the twentieth century by scholars such as Tancred Borenius and Paul Schubring through several articles in journals and especially in their titanic painted furniture catalogue “Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Fruhreinassance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento” published in 1915 and updated in 1923. Using a similar approach, the paper does not focus on a single type of handicraft – coffers, headboards, study room panels – as is often the case, but rather reviews the entire period of the Veronese art between the late Gothic, Mantegna’s innovations and Carpaccio’s perspective.

Schubring’s suggestion is the starting point of the present study: “Verona ist ein ausserordentlich wichtiger Platz fur die Tuhenmalerei; es ist geradedazu da Zentrum in Oberitalien. Unsere Liste zahlt etwa seibzib Bilder, mehr als die fur ganz Umbrien”. This suggestion was long unheeded as little importance was attached to this type of painting in Verona. Actually between the fifteenth and sixteenth century fanciful “chest painting” flourished unexpectedly within the city walls, inspired by classic mythology and roman history themes, a chapter in art history of essential importance to understand the highest examples of local Veronese sacred art.

This geographical classification has been organized in strict chronological order with cards illustrating the history of each painting. The bibliographic entries and the origin of each work of art has been checked *ex-novo*, mainly consulting the major photo libraries of Renaissance art. As a consequence, previously unreported transfers between 20th century collectors have been discovered, which in the future may lead to the recovery of paintings whose location is currently unknown. Finding the confirmation of the origin of the most ancient pieces in archives has proved impossible. However, the technical terms to be used to define painted chests, generally simply called “cassone”, have been identified examining 129 *post-mortem* inventories, dated between 1451 and 1509 and kept in the Old Registry Office at the Verona Archives.

The term “coffinum pictum” (painted coffer) and the collective noun “coffanerie” were used to define chest-shaped pieces of furniture usually manufactured in simple “picium”, that is to say pine or fir wood, whereas “scrineus nogarie” (walnut coffer) referred to a small and often precious handicraft without painted decorations and “cassa” or “capsa” (chest), usually described a coarser object for common use.

The present catalogue has required countless visits to both Italian and foreign museums to find the confirmation that coniferous wood was used for this type of painting. Having had the opportunity to examine the back of the panels, it was possible to verify that pine wood was widely used in the North, while poplar was more common in central Italy and to identify a carpentry technical detail that had so far gone unnoticed.

Two “L” shaped grooves are found close to the top of the chest either on the right or left side of the front and back panel. These mark the location of a compartment for smaller objects that has largely not survived to the present date. A coffer still provided with this compartment can be seen at the Poldi Pezzoli Museum in Milan and other examples can be found in frescos of that age. Identifying this technical detail, typical of Veronese but also Lombard coffers, has been of great importance in understanding carpentry methods and has also made it possible to confirm that some iconographic texts were correct and to rectify less convincing theories.

The centerpiece of the present work is the classification in new style groups of a large number of paintings that were often conveniently ascribed to the better known Veronese painters, or were completely anonymous. One of the most significant examples is Domenico Morone and his workshop as he became the most important painter in town, after the departure of his former pupil, Liberale da Verona. An attempt has been made to differentiate a few groups both according to the specific stylistic qualities of the single paintings and by making comparisons with the most famous works of sacred art. Liberale was extremely important in that he served as a mediator between Siena and Verona and therefore his whole production of painted coffers has been examined.

Besides the general considerations about the present work, the methodological aspects illustrated above are not the core of the research, which consists in the single findings that emerged during the study. Here are just two examples of these findings: the attribution to Veronese painting of a coffer in Pisanello’s style, previously regarded as a Lombard work, thanks to the correct interpretation of the coat of arms of the Veronese family Fanzago-Cartolari; the discovery of the Siena families Luti and Palmieri as the buyers of a chest front decorated with the “Tobiolo’s Stories”, now part of a British private collection.

The single most important result of the present research was the discovery of a chest by Liberale da Verona, belonging to the collection of the great American art historian Bernard Berenson and commissioned to the artist shortly after he returned to Siena. Besides the findings about these single important

works of art, the present catalogue classifies rationally many paintings that had not been previously connected.

Finally and focusing on painting, in the present catalogue has made herself the name of the Clelia Bath's Master, author of some Veronese paintings inspired by Andrea Mantegna's late activity and the name of Orfeo Lanckoronski's Master, who painted a remarkable number of works, dated between the fifteenth and sixteenth centuries and very likely of Veronese origin but of Carpaccio's culture, perhaps the painter Giovan Antonio Falconetto.

TAVOLE



a



b



c



d

Maestro del cofano Fanzago-Cartolari - *Catalogo 2*



a



b



c



d



e



f



g



h



i





a



a





d



e



f



g



h



a



b



c



a



b



a



Ia



IIIa



II



Ib



IIIb



a



b





a



Ia



Ib



II



a



b



a



a



Ia



Ib



Ila



Iib



a



Ia



Ib



Ic



IIa



IIb



IIc



Ia



Ib



IIa



IIb



a



b



c



I



II



III



I



II



a



b



Ia



IIa



Ib



IIb



a



Ia



Ib



Ic



Id



IIa



IIb



IIc



II d



a



a



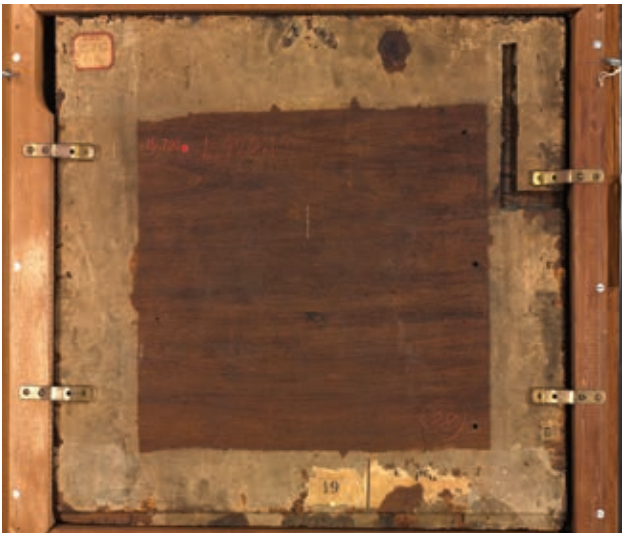
a



b



Ia



Ib



Ic



IIa



IIb



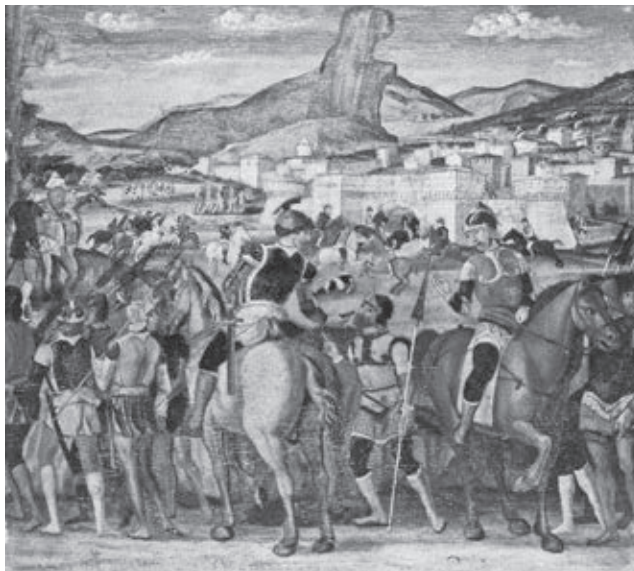
IIc



I



IIa



III



IIb



a



a



b



a





a



b



a



b



c



I



II



III



IV



a



I



II



a



Ia



IIa



Ib



IIb



I



II



III



a



b



c



I



II



IIIa



IIIb



IIIc



IIId





a



b



Ia



Ib



II



a



b



c



a



a



b



c



a



Ia



Ib



II



Ia



Ib



II



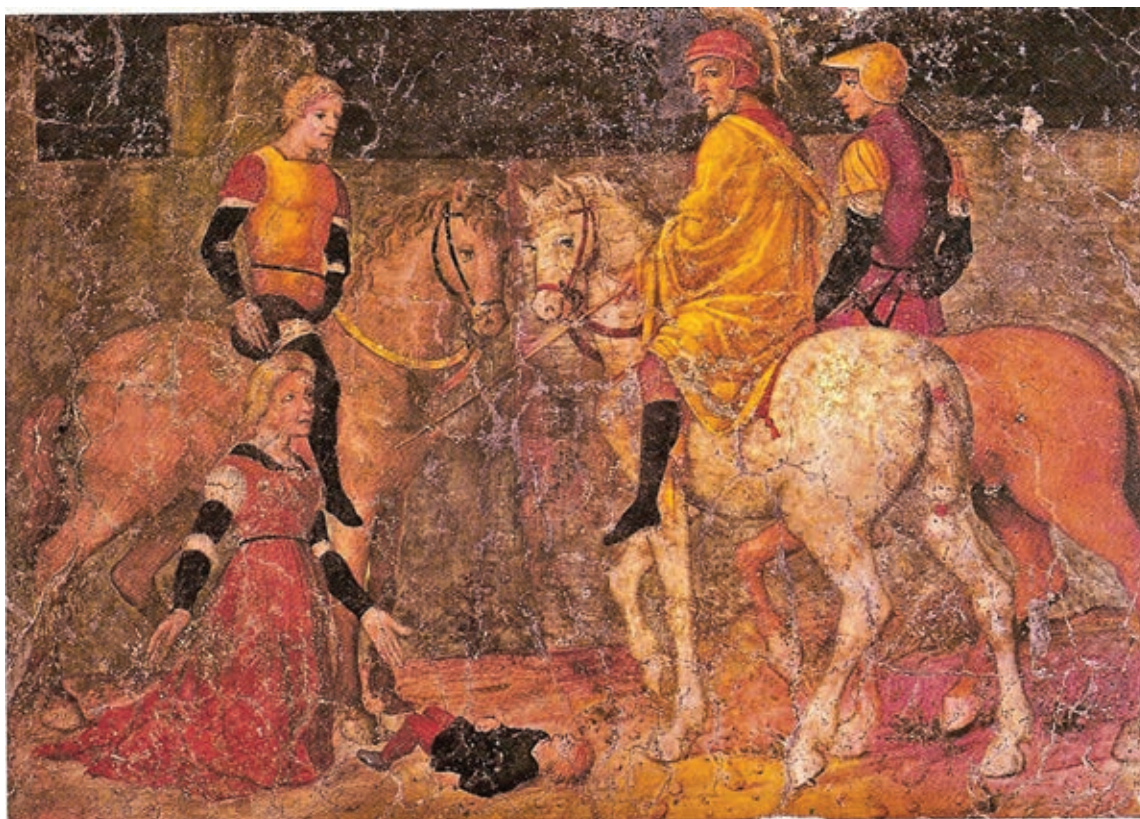
a



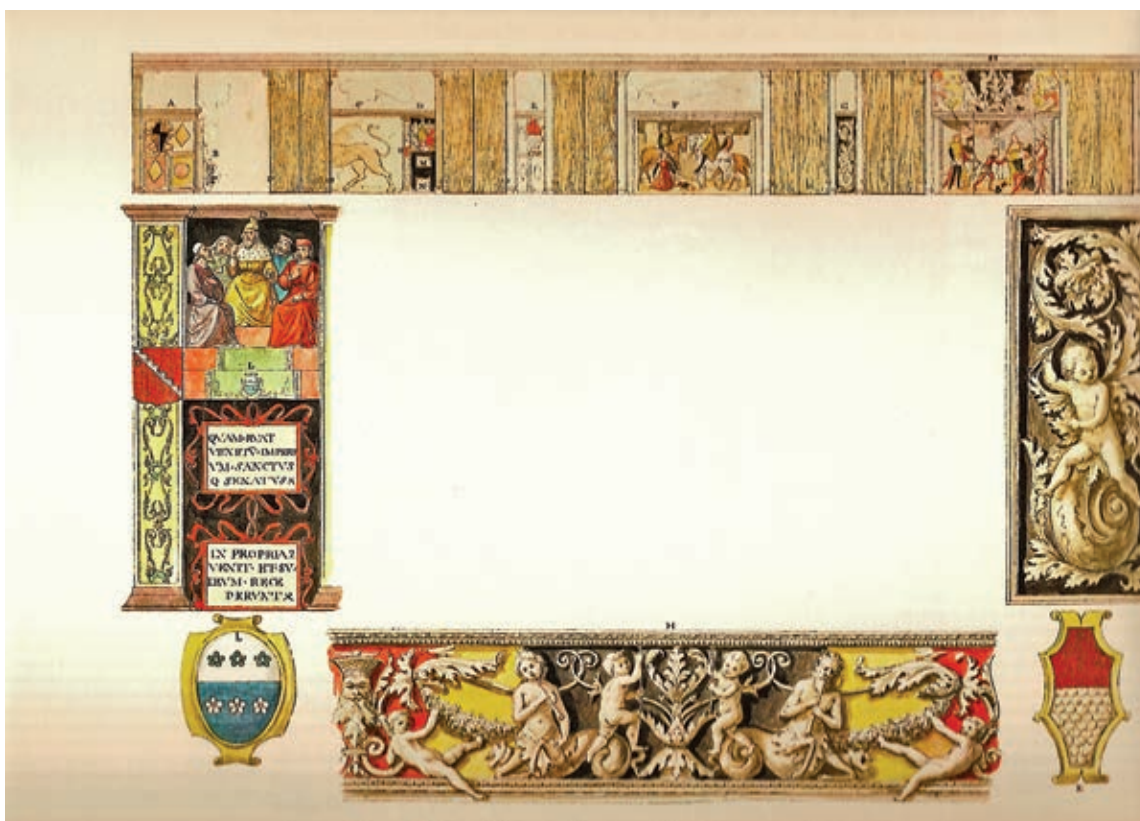


a





III



IV





a



a



a



b



c



a



a



a



b



c



d



a



b



a



b





II



I



a



b





Ia



IIa



Ib



IIb



a



a



b



a



a



b



c



a



a



a



b



c



d



e



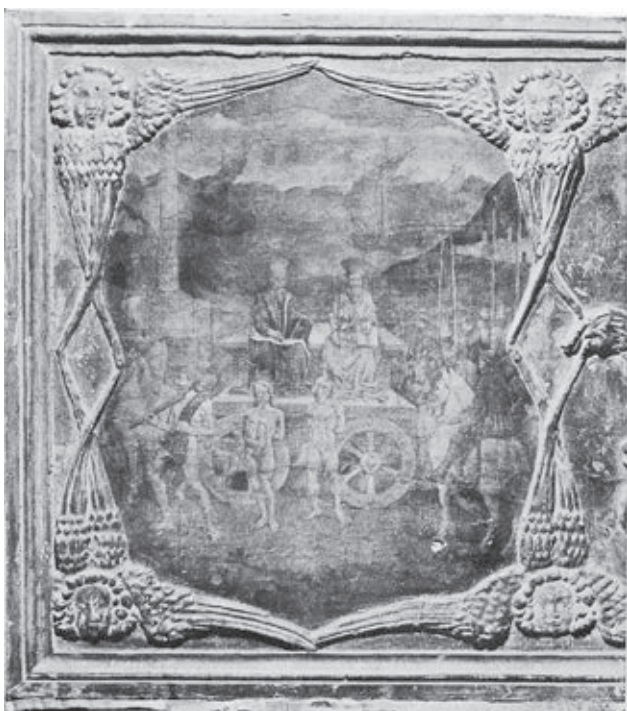
a



b



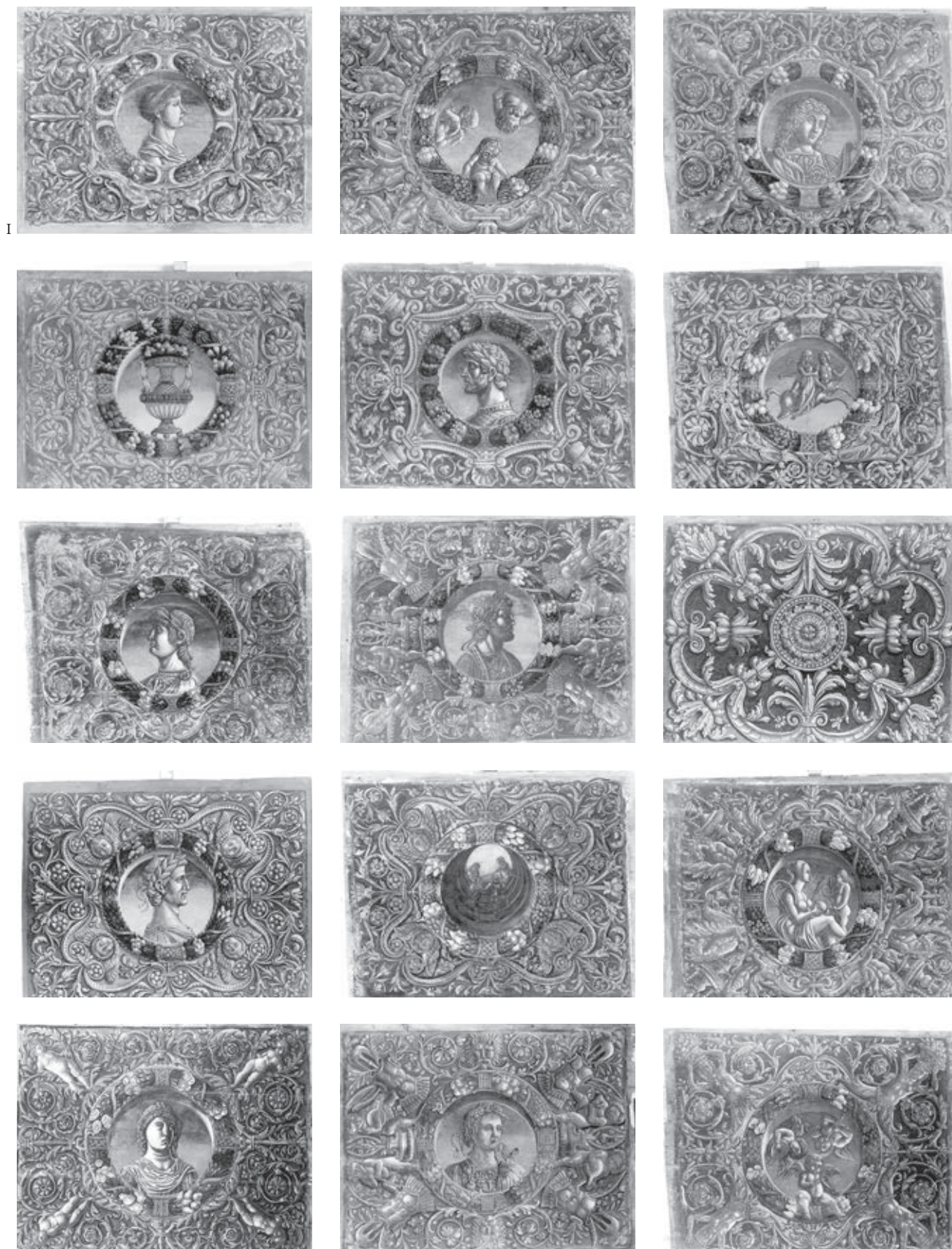
a



b



c





II

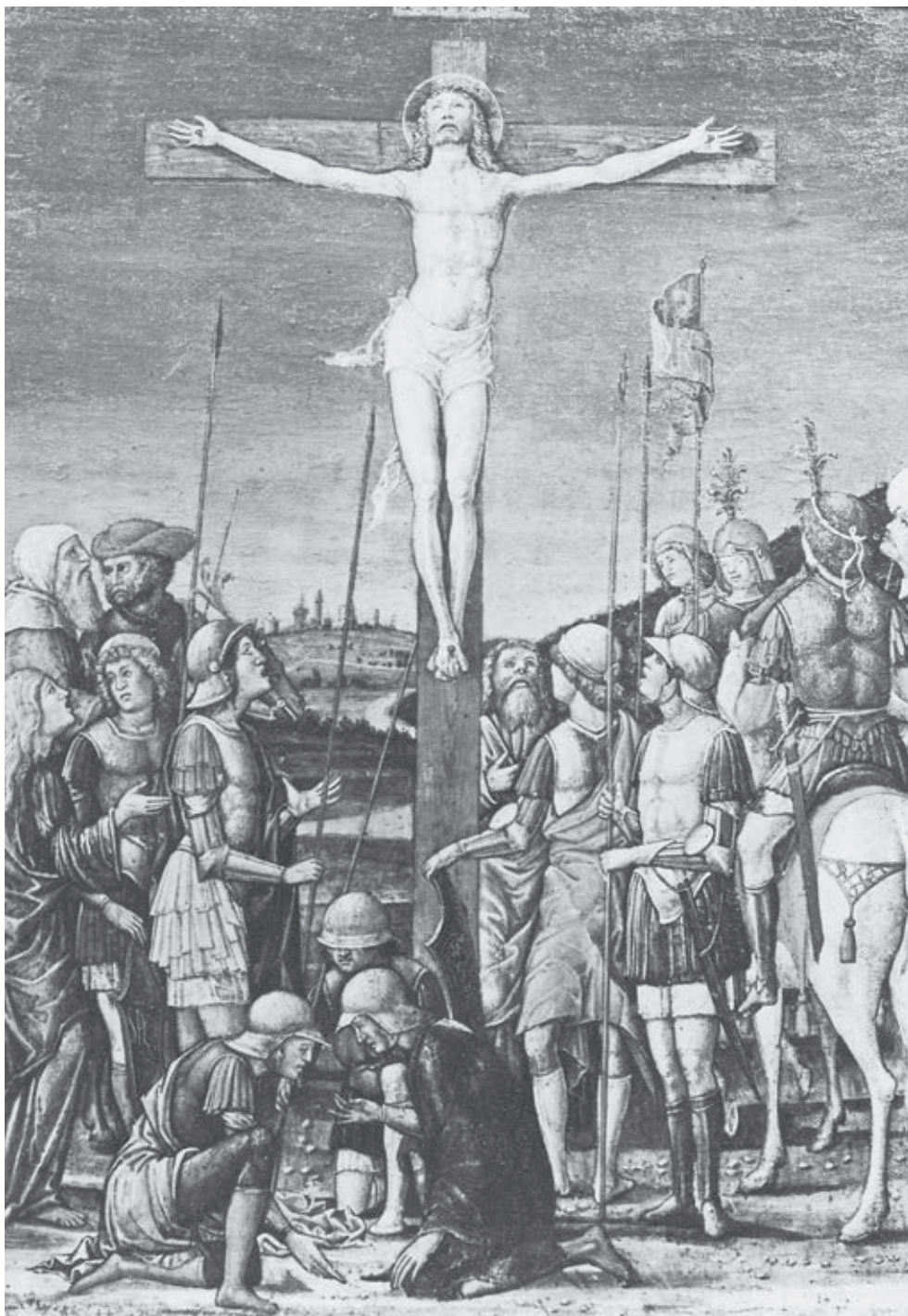




I



II



a



a



a



b



c





Ia



IIa



Ib



IIb



I

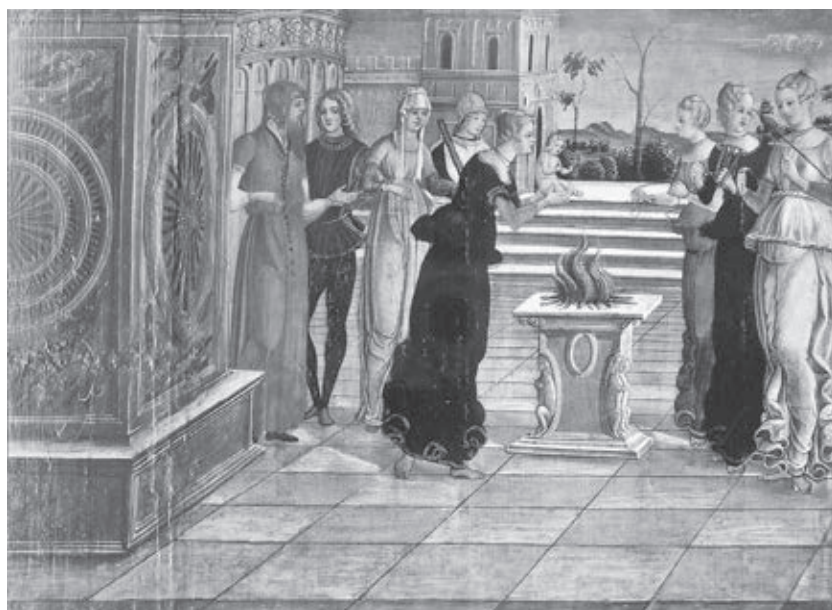


II





a



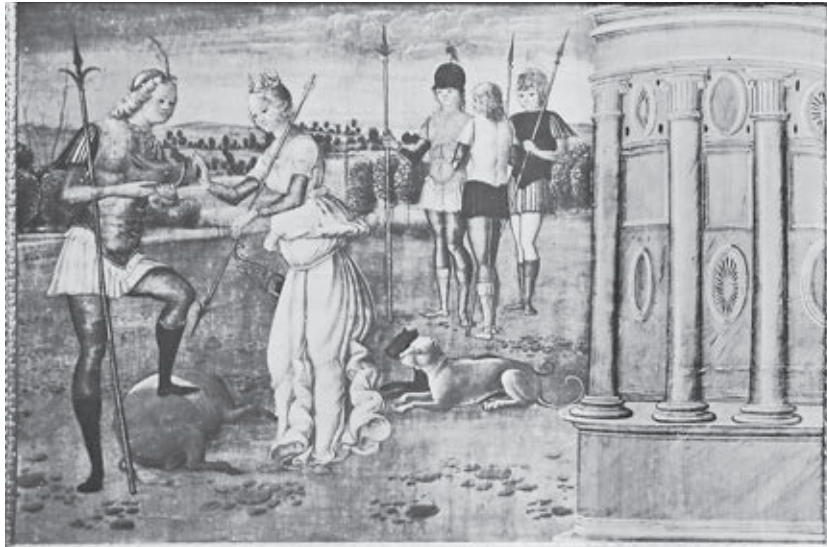
I



II



III



IV



V



VI



a



a



Ia



Ib



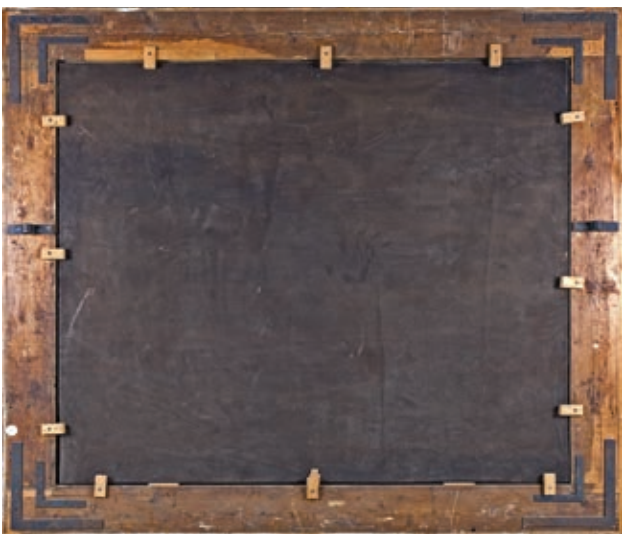
IIa



IIb



a



b



c



a



a



Ia



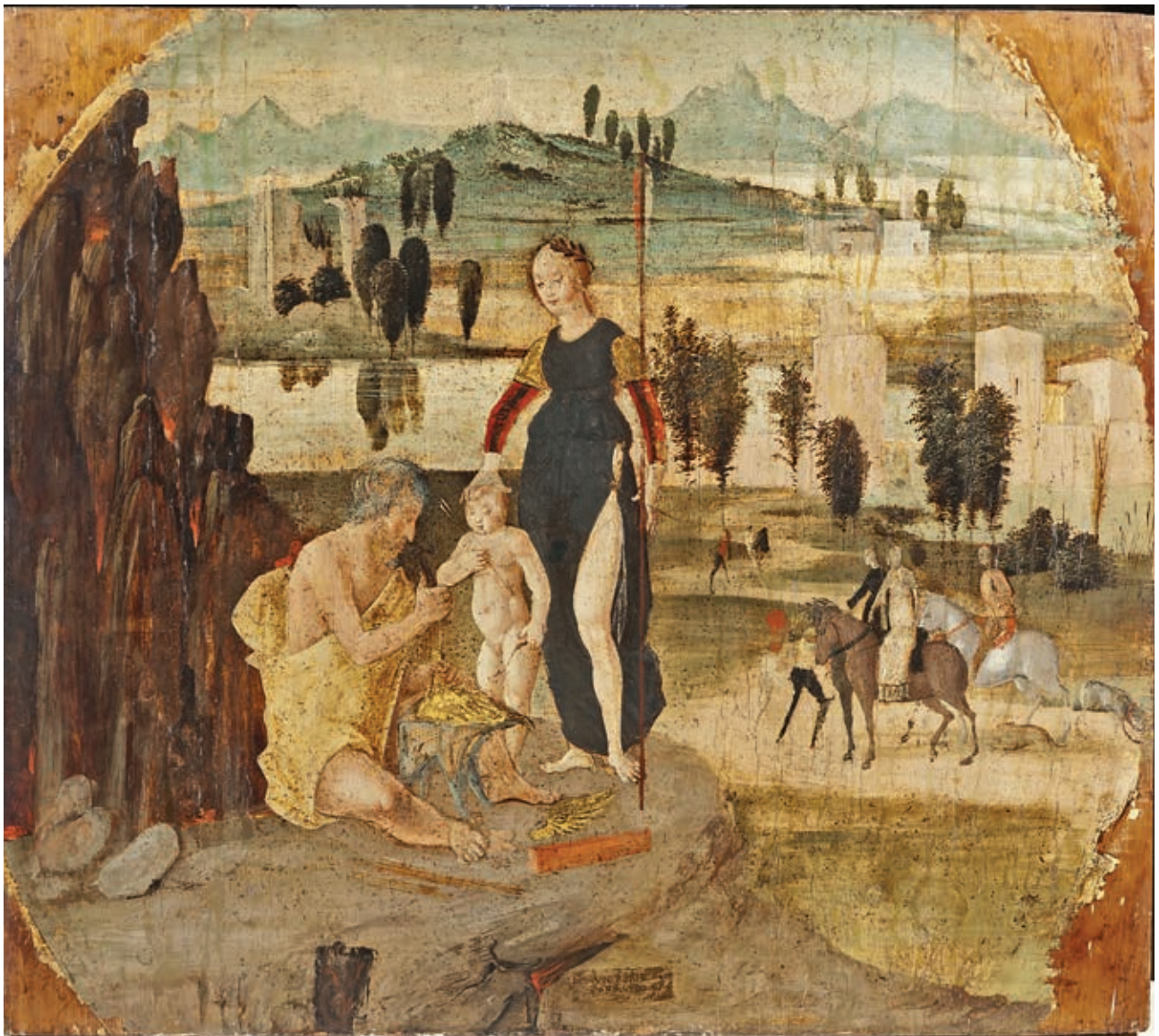
Ib



IIa



IIb



Ia



Ib



Ic



II



III



a



I



II



III



IV



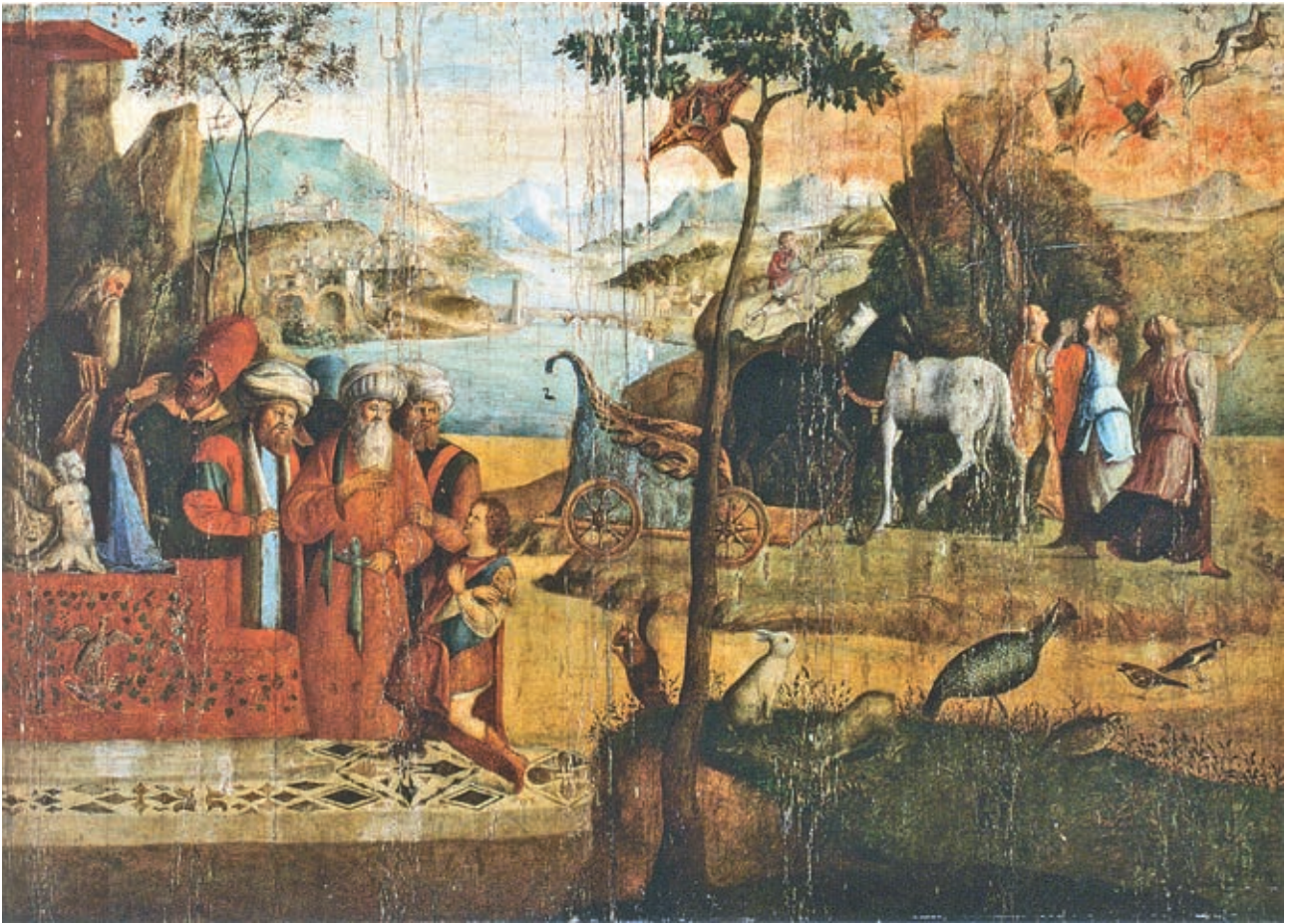
V



a



b



a



a



b



a



a



Ia



IIa



III



Ib



IIb



a



b



c



d



e



Ia



Ila

Bottega di Girolamo dai Libri - *Appendice*



Ib



Ic



Id



Iib



Iic



Iid



III



IV



V



VI



Ia



Ib



IIa



IIb



a



1a



1b



II



Ia



Ib



IIa



IIb





a



b



a



I



IIa



IIb



a



a



b



c



I



II



IV



IIIa



IIIb



a





a



a



a



b



a



b



c



a



I



II



III



Ia



IIa



Ib



IIb



a



b



a

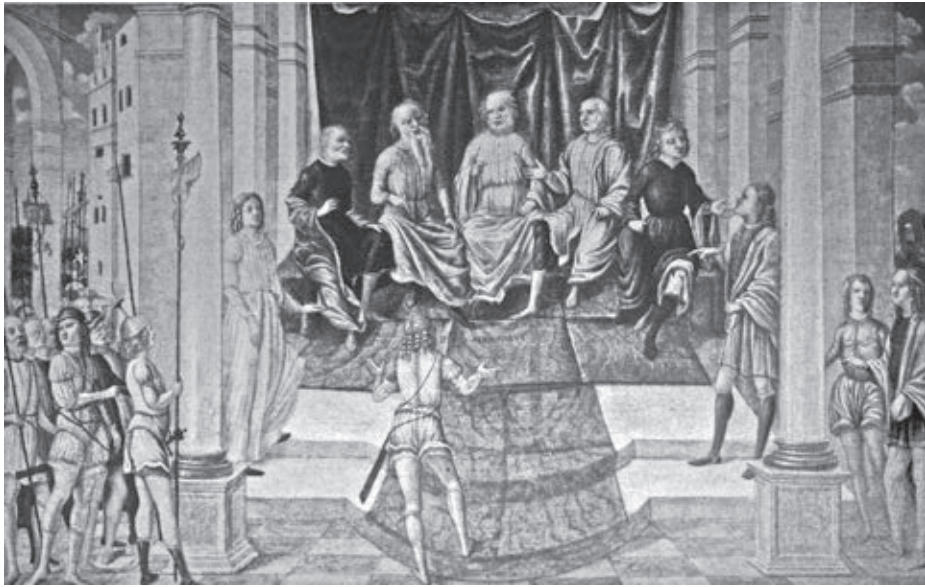


b



a

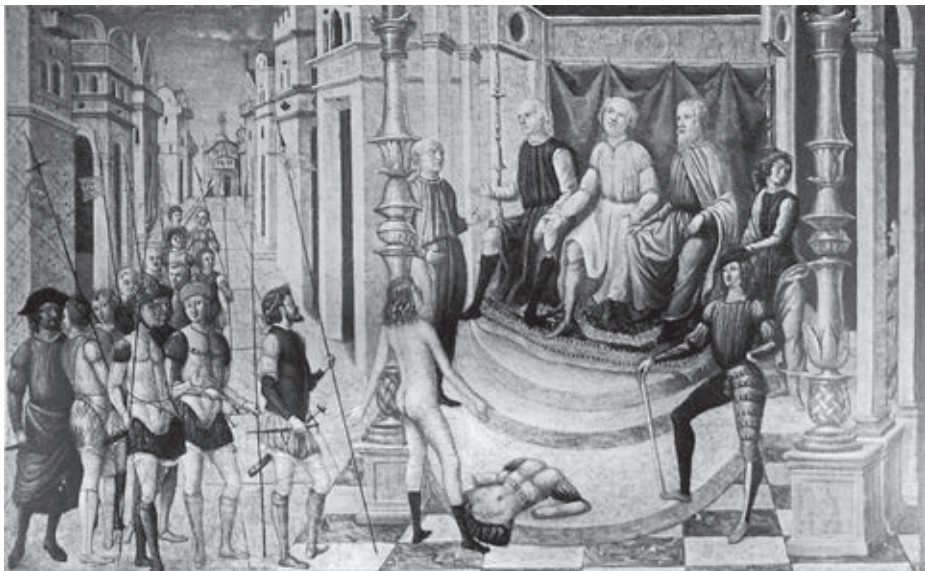




IV



V



VI



I



II



III



IV



V





a



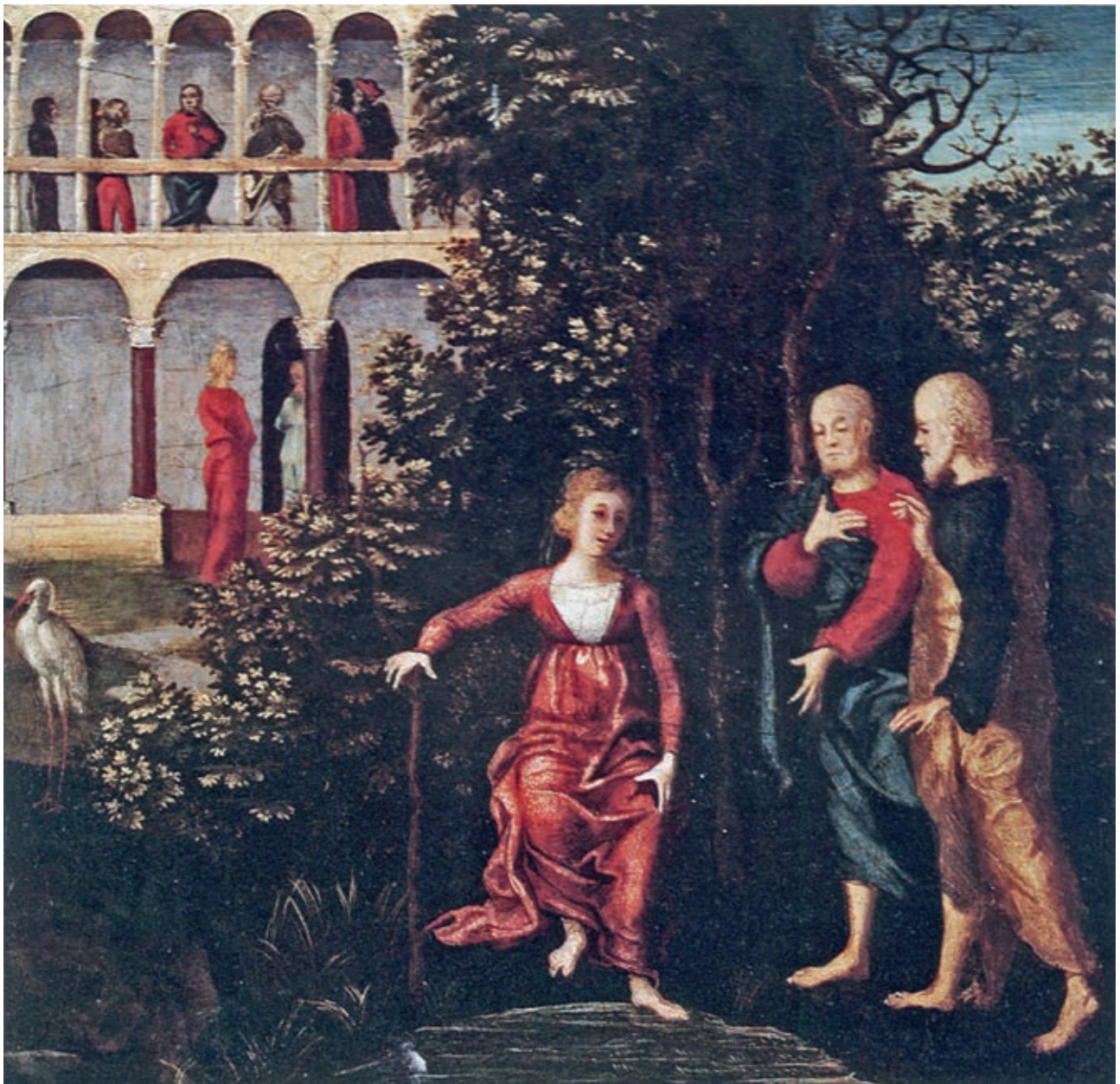
b





a





II



Ia



Ib



IIa



IIb



a



a



a



a





a



a



a



a



I



IIa



IIb



III



IV



a

BIBLIOGRAFIA E INDICI

BIBLIOGRAFIA

- GIANFILIPPI PARENTI fine XVIII secolo: G. GIANFILIPPI PARENTI, *Dizionario blasonico delle famiglie veronesi estinte e fiorenti*, fine XVIII secolo, ed. cit. a cura di O. De Betta, 1907 Biblioteca Civica di Verona, ms. 2573
- VASARI 1568, ed. cit. 1971: G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, Firenze 1568 (ed. cit. a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, III, Firenze 1971)
- VASARI 1568, ed. cit. 1976: G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, Firenze 1568 (ed. cit. a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, IV, Firenze 1976)
- MOSCARDO 1672: L. MOSCARDO, *Note ovvero memorie del Museo del conte Ludovico Moscardo Nobile Veronese*, Verona 1672
- DAL POZZO 1718: B. DAL POZZO, *Le vite de' pittori. Degli scultori, et architetti veronesi*, Verona 1718
- DA PERSICO 1821: G.B. DA PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, 2 voll., Verona 1821
- CARTOLARI 1854: A. CARTOLARI, *Famiglie già ascritte al Nobile Consiglio di Verona*, Verona 1854
- Catalogo dei quadri* 1856: *Catalogo dei quadri esistenti nella Galleria Manfrin in Venezia*, [s.l.] 1856
- CROWE-CAVALCASELLE 1871: J.A. CROWE-G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, 2 voll., London 1871
- Pinacoteca Manfrin* 1872: *Pinacoteca Manfrin*, a cura di G. Nicoletti, Venezia 1872
- JACQUEMART 1876: A. JACQUEMART, *Histoire du Mobilier. Recherches et notes sur les objets d'art qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme du monde e du curieux*, Paris 1876
- MÜNTZ 1889: E. MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, I, Paris 1889
- BIADEGO 1890: G. BIADEGO, *Di Giambettino Cignaroli pittore veronese, notizie e documenti*, Venezia 1890
- BAILO 1892: L. BAILO, *La Pinacoteca Comunale*, "Bollettino del Museo Trivigiano", IV, 7 agosto 1892
- BIADEGO 1892: G. BIADEGO, *I Giolfino pittori e una scrittura inedita di Michele Sanmicheli*, "Nuovo Archivio Veneto", IV, 1892, pp. 161-182
- Catalogue des objets d'art* 1897: *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité de la Renaissance, tableaux, tapisseries composant la collection de M. Émile Gavet*, vendita Parigi, Galerie Georges Petit, 31 maggio-9 giugno 1897, a cura della casa d'aste P. Chevallier, Paris 1897
- Austellung* 1899: *Austellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz*, catalogo della mostra (Berlino, Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 20 maggio-3 luglio 1898) a cura di W. von Bode, Berlin 1899
- Catalogue des Tableaux* 1900: *Catalogue des Tableaux Anciens des écoles primitives italiennne, allemande & flamande, bois sculptés, tapisserie, provenant de la Collection Cernuschi*, vendita Parigi, Galerie Petit, 25-26 maggio 1900, Parigi 1900

- BERNARDINI 1902: G. BERNARDINI, *La collezione dei quadri del Museo civico di Verona*, "Bollettino Ufficiale del Ministero della Istruzione Pubblica", supplemento al n. 31, XXIX, Roma 1902, pagg. 1359-1448
- Catalogue 1902: *Catalogue de la vente du Musée Guidi de Faenza: ainsi que les collections du Marquis Albites de Florence, du Comte G. Bracci, du G. Surdi, de A. Clerle de Venise, et autres* Galleria Sangiorgi, Roma 1902
- Collection de tableaux 1906: *Collection de tableaux et objets d'art, qui appartenaient au Comte Sénateur Jean Gozzadini*, vendita Bologna, Palazzo Gozzadini, 12-13 marzo 1906 a cura della Galleria di Antichità e Casa di Vendite A. Rambaldi di Bologna, Bologna 1906
- Het "Quattrocento" 1906: *Het "Quattrocento". italiaansche Kunst der 15. eeuw uit de verzameling Otto Lanz*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, gennaio 1906), Amsterdam 1906
- LUDWIG-MOLMENTI 1906: G. LUDWIG-P. MOLMENTI, *Vittore Carpaccio*, 3 voll., Milano 1906
- A. VENTURI 1906: A. VENTURI, *La Galleria Sterbini in Roma. Saggio illustrativo*, Roma 1906
- RICHTER 1907: J.-P. RICHTER, *A descriptive catalogue of old masters of the Italian school belonging to Henry White Cannon, Esq. Villa La Doccia, Fiesole*, I, Firenze 1907
- L. VENTURI 1907: L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia 1907
- BERENSON 1907: B. BERENSON, *North Italian painters of the Renaissance*, New York 1907
- LOGAN BERENSON 1907: M. LOGAN BERENSON, *Dipinti italiani in Cleveland, U.S.A.*, "Rassegna d'Arte", VII, pp. 1-5
- CUST 1907: L. CUST, *La Collection de M. R.=H. Benson (Londres)*, "Les Arts", LXX, 1907, pp. 2-32
- CERVELLINI 1908: G.B. CERVELLINI, *Il frontone di cofano nuziale del museo civico di Verona*, "Madonna Verona", II, 1908, 3, pp. 110-118
- VENTURI 1908: A. VENTURI, *Le opere de' pittori ferraresi del '400 secondo il catalogo di Bernardo Berenson*, "L'Arte", XI, 1908, pp. 419-432
- GEROLA 1908: G. GEROLA, *Questioni storiche d'arte veronese. 3) I pittori del cespo di garofano*, "Madonna Verona", II, 1908, pp. 173-177
- GEROLA 1909^a: G. GEROLA, *Questioni storiche d'arte veronese*, "Madonna Verona", III, 1909, 1, pp. 24-45
- GEROLA 1909^b: G. GEROLA, *Questioni storiche d'arte veronese*, "Madonna Verona", III, 1909, 2, pp. 104-121
- TRECCA 1910: G. TRECCA, *Giovanni Caroto*, "Madonna Verona", IV, 1910, 3, pp. 190-196
- BOMBE 1911: W. BOMBE, *Un roman français dans un palais florentin*, "Gazette des Beaux Arts", LIII, 1911, 2, pp. 231-242
- LUDWIG 1911: G. LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Kunst aus dem Nachlass Gustav Ludwigs*, a cura di W. Bode, G. Gronau e D. F. von Hadeln, Berlin 1911
- VIGNOLA 1911: F.N. VIGNOLA, *Catalogo della collezione Monga*, 1911, copia dattiloscritta, Verona, Archivio del Museo di Castelvecchio
- Sammlung des verstorbenen* [1912]: *Sammlung des verstorbenen Geheimen Regierungsrats und früheren Direktors des koenigl. Kupferstichkabinetts zu Berlin Friedrich Lippmann*, vendita Berlino, 26-27 novembre 1912, a cura della casa d'aste R. Lepke, con un'introduzione di M.J. Friedländer, [Berlino 1912]

- BERENSON 1913: B. BERENSON, *Catalogue of a collection of paintings and some art objects. I. Italian Paintings*, Philadelphia 1913
- [BERTAUX] 1913: *Catalogue des tableaux anciens, écoles primitives et de la renaissance, écoles anglaise, flamande, française, hollandaise des XVIIe et XVIIIe siècles tableaux modernes, dessins et pastels anciens et modernes, objets d'art de haute curiosité et d'ameublement composant la collection de feu M. Edouard Aynard*, Parigi 1913
- FIOCCO 1913: G. FIOCCO, *Appunti d'arte veronese*, "Madonna Verona", VII, 1913, 3, pagg. 124-131
- AVENA 1914: A. AVENA, *Catalogo della Pinacoteca Monga*, "Madonna Verona", VIII, 1914, 2-3, pp. 117-139
- Catalogue of Italian pictures* 1914: *Catalogue of Italian pictures at 16, South Street, Park Lane, London and Buckhurst in Sussex. Collected by Robert and Evelyn Benson*, a cura di T. Borenius con la collaborazione di M. Carmichael of Leghorn, London 1914
- A. VENTURI 1915: A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, VII.3, Milano 1915
- SCHUBRING 1915-1923: P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915 (11^a ed. Leipzig 1923)
- [FRIEDLÄNDER] 1917: [FRIEDLÄNDER] *Die Sammlung Richard von Kaufmann. Die italienische Gemälde*, Berlin 1917
- BERENSON 1918: B. BERENSON, *Essays in the study of sienese painting*, New York 1918
- GEROLA 1918: G. GEROLA, *Vecchie insegne di casa Gonzaga*, "Archivio storico lombardo", XL, 1918, pp. 96-110
- SIRÉN 1920: O. SIRÉN, *Early italian pictures at Cambridge*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", CCXII, 1920, 37, pp. 289-303
- VON BODE 1922: W. VON BODE, *Die Sammlung Fritz von Harck. Gemälde italienischer Meister*, "Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreude und Sammler", XIV, 1922, 8, pp. 315-319
- BORENIUS 1922: T. BORENIUS, *Unpublished cassone panels-I*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", XL, 1922, 227, pp. 70-75
- MCCOMB 1924: A. K. MC COMB, *The Life and Works of Francesco di Giorgio*, "Art Studies", II, 1924, pp. 1-32
- The Canessa collection* 1924: *The Canessa collection. An important gathering of rare and valuable objects of art of the Egyptian, greek, roman, gothic and Renaissance periods*, vendita New York, 25-26 gennaio 1924, a cura dell'American Art Galleries, New York 1924
- The collection of professor* 1924: *The collection of professor Paolo Paolini Rome Italy. Distinguished paintings & sculptures by celebrated italian Masters X-XVI century*, vendita New York, 10-14 dicembre 1924, a cura dell'American Art Association, New York 1924
- Collections Camillo Castiglioni* 1925, *Collections Camillo Castiglioni de Vienne. I. Catalogue des Tableaux, Sculptures, Meubles Orfèvreries, Bijoux, Tapisseries, Tapis, Ètoffes, Porcelaines de la Chine, etc.*, vendita Amsterdam, 16-20 novembre 1925, a cura di Frederik Muller & Cie e Ant. W. Mensing, Amsterdam 1925
- SCHUBRING 1925-1926: P. SCHUBRING, *Neugefundene Cassonebilder*, "Zeitschrift fuer bildende Kunst", 59, 1925-1926, pp. 162-169

- BORENIUS 1926: T. BORENIUS, *Italian Cassone paintings*, "Apollo", III, 1926, 15, pp. 132-139
- HAUTECOEUR 1926: L. HAUTECOEUR, *Peintures et dessins. Un tableau véronais du XV^e siècle*, "Beaux-Arts", IV, 1926, 17, pp. 70-71
- The collection of Achillito Chiesa* [1926]: *The collection of Achillito Chiesa. Italian primitives and Renaissance paintings, a small group of canvases by Flemish and French masters*, vendita New York, 16 aprile 1926, a cura della casa d'aste American Art Association, New York [1926]
- BERENSON 1924-1925, ed. cit. 1927: B. BERENSON, *Nove pitture in cerca di un'attribuzione*, "Dedalo", V, 1924-1925, 10, pp. 601-642; 11, pp. 688-722; 12, pp. 745-775 (ed. cit. *Three essays in method*, Oxford 1927, pp. 1-71)
- WITTKOWER 1924-1925, ed. cit. 1992: R. WITTKOWER, *Studien zu Geschichte der Malerei in Verona: Domenico Morone*, "Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 1924-1925, pp. 269-289, ed. cit. R. WITTKOWER, *Idea e imagine. Studi sul Rinascimento italiano*, Torino 1992, pp. 345-368
- COLETTI 1926-1927: L. COLETTI, *La Pinacoteca Comunale di Treviso e il suo riordinamento*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XX, 1926-1927, pp. 468-479
- SCHUBRING 1927: P. SCHUBRING, *Zwei Bilder der Atalanta-Sage*, "Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler", XIX, 1927, 18, pp. 559-561
- A. VENTURI 1927: A. VENTURI, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano 1927
- COMSTOCK 1928: H. COMSTOCK, *Francesco di Giorgio as Painter*, "International Studio 89", aprile 1929, pp. 33-36
- PERKINS 1928: F.M. PERKINS, *Three paintings by Francesco di Giorgio*, "Art in America and elsewhere", XVI, 1928, pp. 67-71
- SCHUBRING 1928^a: P. SCHUBRING, *New cassone panels-IV*, "Apollo. A journal of the Arts", VIII, 1928, 46, pp. 177-183.
- SCHUBRING 1928^b: P. SCHUBRING, *Sechs Bilder aus dem Meleager-Mythus*, "Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler", XX, 1928, pp. 293-298
- Collection Marczell De Nemes* 1928: *Collection Marczell De Nemes. Tableaux, tapisseries émaux de Limoges, miniatures sur velin, bronzes, orfèvrerie*, vendita Amsterdam, 13-14 novembre 1928, a cura della casa d'aste Ant. W. M. Mensing, Amsterdam 1928
- BALDASS 1929: L. BALDASS, *XI. Gemälde in Versteigerung der hinterlassenen Sammlung des Herrn Emil Weinberger*, vendita Vienna, 22-24 ottobre 1929, a cura delle case d'aste C.J. Wawra, Glückselig e dell'antiquario R. Leitner, Wien 1929, pp. 109-116
- MISCIATTELLI 1929: P. MISCIATTELLI, *Cassoni Senesi*, "La Diana. Rassegna d'arte e vita senese", IV, 1929, 2, pp. 117-126
- Exhibition of Italian art* 1930: *Exhibition of Italian art 1200-1900*, catalogo della mostra (London, Royal Academy Burlington House 1 gennaio-8 marzo, 1930) [a cura di R. Witt, A. Venturi e U. Ojetti], London 1930
- MARRI MARTINI 1930: L. MARRI MARTINI, *San Bernardino e la donna. II. Le Ribalde*, "La Diana. Rassegna d'arte e vita senese", V, 1930, II, pp. 85-116
- MOSCHINI 1930: V. MOSCHINI, *Nota su Marco Veglia*, in "Rivista mensile della città di Venezia", VIII, 1930, 3, pp. 129-133
- A commemorative catalogue* 1931: *A commemorative catalogue of the Exhibition of Italian art*

- (London, Royal Academy Burlington House 1 gennaio-8 marzo, 1930) a cura di Lord Balmiel e K. Clark con la collaborazione di E. Modigliani, London 1931
- FIOCCO 1931^a: G. FIOCCO, *Carpaccio*, Milano 1931
- FIOCCO 1931^b: G. FIOCCO, *Le architetture di Giovanni Maria Falconetto*, "Dedalo", 1931, 11, pp. 1203-1241
- FÜRHER 1931: *Führer durch die fürstlich liechtensteinische Gemäldegalerie in Wien*, a cura di A. Kronfeld, Wien 1931
- L. VENTURI 1931: L. VENTURI, *Eine Historienfolge des Scipio Africanus von Bernardo Parentino*, "Pantheon. Monatschrift für Freunde und Sammler der Kunst", VII, 1931, 5, pp. 204-207
- KRONFELD 1931: A. KRONFELD, *Führer durch die Fürstlich Liechtenstein'sche Gemäldegalerie in Wien*, Wien 1931
- Sammlung Marzell von Nemes* 1931: *Sammlung Marzell von Nemes München. Gemälde, Textilien, Skulpturen, Kunstgewerbe*, vendita München 16-19 giugno 1931, a cura di Mensing & Sohn (Frederik Muller & Co.), Paul Cassirer e Hugo Helbing, München 1931
- [I. KUNZE] 1931: [I. KUNZE], *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und deutschen Museum*, Berlin 1931
- SCHUBRING 1931: P. SCHUBRING, *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie. Italien, 14. bis 16. Jahrhundert*, Zürich 1931
- FIOCCO 1931-1932: G. FIOCCO, *Un affresco di Bernardo Parentino*, "Bollettino d'arte", XXV, 1931-1932, pp. 433-439
- BERENSON 1932: B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932 (ed. cit. B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento: catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano 1936)
- BORENIUS 1932: T. BORENIUS, *The Stefan von Auspitz Collection*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", VI, 1932, 357, pp. 287-288.
- SANDBERG VAVALÀ 1932: E. SANDBERG VAVALÀ, *Francesco Benaglio*, "Art in America and elsewhere", XXI, 1932, 2, pp. 48-66
- FOGOLARI 1932: G. FOGOLARI, *Per Sebastiano Bastiani: suo padre Lazzaro e il Carpaccio*, "Rivista di Venezia", XI, 1932, pp. 279-296
- LONGHI 1932, ed. cit. 1968: R. LONGHI, *Per un catalogo del Carpaccio*, "Vita Artistica", III, 1932, 1, pp. 4-13 (ed. cit. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, Per un catalogo del Carpaccio*, in *'Me Pinxit' e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, IV, Firenze 1968, pp. 75-79
- MOSCHETTI 1932: A. MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella Guerra mondiale MCMXV-MCMXVIII*, Venezia 1932
- STECHOW 1932: W. STECHOW, *Apollo und Daphne*, Leipzig-Berlin, 1932
- URZI 1932: M. URZI, *I pittori registrati negli statuti della fraglia padovana dell'anno 1441*. "R. Deputazione di storia patria per le Venezie. Archivio Veneto", LXII, 1932, 23-24, pp. 209-237
- FIOCCO 1932-1933: G. FIOCCO, *Nuovi documenti intorno a Vittore Carpaccio*, "Bollettino d'arte", XXVI, 1932-1933, pp. 115-127
- L. VENTURI 1933: L. VENTURI *Italian paintings in America. Fifteenth century Renaissance*, New York 1933
- BOECK 1933: W. BOECK, *Zwei Bildnisse vom Meister der Berliner Verlobung*, in "Pantheon. Monatschrift für Freunde und Sammler der Kunst", XI, 1933, pp. 185-188

- BRINTON 1934: S. BRINTON, *S. Francesco di Giorgio Martini of Siena*, London 1934, 2 voll.
- [VALENTINER] 1933: [W.R. VALENTINER], *The sixteenth loan exhibition of old masters: italian paintings of the XIV to XVI century*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 8-30 marzo 1933), [Detroit] 1933
- L. VENTURI 1933: L. VENTURI, *Italian paintings in America, II. Fifteenth century Renaissance*, New York-Milano 1933
- LONGHI 1934, ed. cit. 1956: R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma 1934 (ed. cit. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, Officina Ferrarese*, V, Firenze 1956, pp. 5-109)
- SCHMIDT-DEGENER 1934: F. SCHMIDT-DEGENER, *Italiaansche kunst in nederlandsch bezit*, catalogo della mostra (1 luglio-1 ottobre 1934), Amsterdam 1934
- The Development of Landscape* 1934: *The Development of Landscape Painting through twenty Centuries of European Art*, Rochester University, [Rochester] 1934
- The Isabella Stewart Gardner* 1935: *The Isabella Stewart Gardner museum Fenway Court. Generale Catalogue*, a cura di G. Wendel Longstreet, sotto la supervisione di M. Carter, Boston 1935
- RICHTER 1936: J.P. RICHTER, *The Cannon collection of Italian paintings of the Renaissance: mostly of the Veronese school*, Princeton 1936
- VAN MARLE 1936: R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XVIII, Den Haag 1936
- AVENA 1937: A. AVENA, *Il Museo di Casyelvecchio a Verona*, Roma 1937
- VAN MARLE 1937: R. VAN MARLE, *The development of the Italian schools of painting. The Renaissance painters of Tuscany*, XVI, Den Haag 1937
- Mostra iconografica* 1937: *Mostra iconografica gonzaghesca. Catalogo delle opere*, Mantova 1937
- BUSUIOCEANU 1939: A. BUSUIOCEANU, *La galerie des peintures de sa majeste le roi Carol II de Roumanie, I. Ecoles italiennes du XIV au XVI siècle*, Parigi 1939
- VALENTINER-MCCALL 1939: W.R. VALENTINER-G.H. MCCALL, *Catalogue of european paintings and sculpture from 1300-1800. Masterpieces of art*, catalogo della mostra (New York, World's Fair, maggio-ottobre 1939), New York 1939
- COLLOBI RAGGHIANI 1939: L. COLLOBI RAGGHIANI, *Lazzaro Bastiani*, "Critica d'Arte", IV, 1939, 20-22, pp. 33-53
- LONGHI 1940, ed. cit. 1956: R. LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, "Critica d'Arte", IV, ed. cit. R. LONGHI, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, Officina Ferrarese*, V, Firenze 1956, pp. 123-171
- TROCHE 1940: E.G. TROCHE, *Die 'Ariadne' der Sammlung Lanz*, "Pantheon. Monatschrift für Freunde und Sammler der Kunst", XXV-XXVI, 1940, 1, pp. 20-22
- WELLER 1940: A. WELLER, *A Reconstruction of Francesco di Giorgio's Chess Game*, "Art Quarterly", III, 1940, pp. 162-172
- Art objects and furnishings* 1941: *Art objects and furnishings from the William Randolph Hearst collection*, a cura dalla casa d'aste Gimbel Brothers, New York 1941
- WELLER 1943: A. S. WELLER, *Francesco di Giorgio Martini*, Chicago 1943
- LUGT 1944: F. LUGT, *Man and Angel. II*, "Gazette des Beaux Arts", XXV, 1944, 1, pp. 321-346

- RICHARDSON 1944: E.P. RICHARDSON, *Catalogue of paintings. Detroit Institute of Arts*, Detroit 1944
- I capolavori dei Musei Veneti* 1946: *I capolavori dei Musei Veneti: catalogo illustrato della mostra*, a cura di R. Pallucchini, Venezia 1946
- Capolavori della pittura veronese* 1947: *Capolavori della pittura veronese*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, marzo-ottobre 1947) a cura di A. Avena, Verona 1947
- BERENSON 1947: *Metodo e attribuzioni*, Firenze 1947
- Pittura veneta* 1947: *Pittura veneta. Prima mostra d'arte antica dalle raccolte private veneziane*, catalogo della mostra a cura di A. Riccoboni, Venezia 1947
- POPE HENNESSY 1947: J. POPE HENNESSY, *Sienese Quattrocento Painting*, London 1947
- LONGHI 1947^a, ed. cit. 1978: R. LONGHI, *Calepino veneziano*, "Arte Veneta", I, 1947, 2, pp. 79-95 (ed. cit. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Ricerche sulla pittura veneta*, X, Firenze 1978, pp. 65-98)
- LONGHI 1947^b, ed. cit. 1978: R. LONGHI, *Calepino veneziano*, "Arte Veneta", I, 1947, 3, pp. 188-190 (ed. cit. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Ricerche sulla pittura veneta*, X, Firenze 1978, pp. 65-98)
- Meisterwerke* 1948: *Meisterwerke aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein*, catalogo della mostra (Luzern, Kunstmuseum, 5 giugno-31 ottobre 1948), Luzern 1948
- SANTANGELO 1948: A. SANTANGELO, *Museo di Palazzo Venezia. Catalogo: i dipinti*, Roma 1948
- A catalogue of paintings* 1949: *A catalogue of paintings in the John & Mable Ringling Museum of Art*, a cura di W. Suida, Sarasota 1949
- ZERI 1949, ed. cit. 1994: F. ZERI, *Note su quadri italiani all'estero*, "Bollettino d'Arte", XXXIV, 1949, pp. 26-30 (ed. cit. F. ZERI, *Giorno per giorno nella pittura: scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Torino 1994, pp. 91-92)
- Mostra storica* 1950: *Mostra storica dei pittori istriani*, catalogo della mostra (Trieste, 6-24 settembre 1950), Trieste 1950
- ZERI 1950: F. ZERI, *Una pala d'altare di Girolamo da Cremona*, "Bollettino d'Arte", XXXV, 1950, pp. 35-42 (ed. cit. F. ZERI, *Giorno per giorno nella pittura: scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1988, pp. 57-60)
- PALLUCCHINI 1951: R. PALLUCCHINI, *Cataloghi*, "Arte Veneta", V, 1951, pp. 194-197
- Pouncey 1953: P. Pouncey, *Girolamo da Treviso in the Service of Henry VII*, "Burlington Magazine", XCV, 1953, pp. 208-211
- BALDASS 1955: L. BALDASS, *Die Tat des Giorgione*, "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien", LI, 1955, pp. 103-140
- LONGHI 1955, ed. cit. 1978: R. LONGHI, *Un apice espressionistico di Liberale da Verona*, "Paragone", VI, 1955, 65, pp. 3-7 (ed. cit. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Ricerche sulla pittura veneta*, X, Firenze 1978, pp. 135-139)
- MOSCHINI MARCONI 1955: S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955
- PIGNATTI 1955: T. PIGNATTI, *Carpaccio*, Milano 1955
- I dipinti del museo Nazionale* 1955: *I dipinti del museo Nazionale di Palazzo di Venezia in Roma*, a cura di F. Zeri, Roma 1955
- BRENZONI 1956: R. BRENZONI, *Domenico Morone 1438-9 c.-1517 c.*, Firenze 1956

- LONGHI 1956: R. LONGHI, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Officina Ferrarese, V, Firenze 1956
- De Giotto à Bellini* 1956: *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, catalogo della mostra (Parigi, Orangerie des Tuileries, maggio-luglio 1965) a cura di M. Laclotte, Parigi 1956
- BERENSON 1957: B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance: venetian School*, 2, voll., London 1957
- Il Museo Correr* 1957: *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di G. Mariacher, Venezia 1957
- FIOCCO 1958: G. FIOCCO, *Carpaccio*, Novara 1958
- Catalogue of the Lee collection* 1958: *Catalogue of the Lee collection. Courtauld Institute of Art. University of London*, London 1958
- RUHMER 1958: E. RUHMER, *Bernardo Parentino und der Stecher PP*, "Arte Veneta", XII, 1958, pp. 38-44
- Handbook of the collections* 1959: *Handbook of the collections in the William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts*, a cura di R.E. Taggart, Kansas City 1959
- DEL BRAVO 1960: C. DEL BRAVO, *Liberale da Verona*, XI, "Paragone", 129, pp. 16-38
- Italienische Malerei* 1960: *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter*, a cura di I. e G. Richter, Baden-Baden 1960
- PUPPI 1960: L. PUPPI, *Di Benedetto Montagna, del Mocetto e di altri problemi*, "Arte antica e moderna", XI, 1960, pp. 281-290
- OERTEL 1961: R. OERTEL, *Frühe italienische Renaissance in Altenburg. Beschreibender Katalog der Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts im Staatlichen Lindenau-Museum*, Berlin 1961
- Andrea Mantegna* 1961: *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, 6 settembre 1961), a cura di G. Paccagnini, con la collaborazione di A. Mezzetti e M. Figlioli, Venezia 1961
- DAVIES 1961: M. DAVIES, *National Gallery catalogues. The earlier Italian schools*, a cura di M. Davies, London 1961
- GAMBA 1961: C. GAMBA, *Il Museo Horne a Firenze*, Firenze 1961
- La peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles* 1961: *La peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles. Exposition des Musées et des collections polonaises avec concours de la Galerie Nationale de Prague et du Musée de l'Art a Bucarest*, catalogo della mostra (Musée National de Cracovie. Galerie Czartoryski, ottobre 1961) a cura di M. Rostworowski, J. Bialostocki, A. Różycka-Bryzek, [Cracovie] 1961
- SCHMITT 1961: U.B. SCHMITT, *Francesco Bonsignori*, "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", XII, 1961, pp. 73-152
- Indiana University* 1962: *Indiana University, Museum of Art. Handbook*, a cura di [A. Wittchen], Bloomington (Indiana), 1962
- DEL BRAVO 1962: C. DEL BRAVO, *Per Michele da Verona*, "Architetti Verona", IV, 19, pp. 23-24
- La raccolta Berenson* 1962: *La raccolta Berenson*, a cura di Franco Russoli, Milano 1962
- HEINEMANN 1963: F. HEINEMANN, *Vittore Carpaccio. Zur Ausstellung in Dogenpalast in Venedig, 15 Juni-6 Oktober*, "Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft Museumswesen und Denkmalpflege", XVI, 1963, 9, pp. 237-246

- REPETTO 1963: M. REPETTO, *Profilo di Nicola Giolfino*, "Arte Veneta", XVII, 1963, pp. 50-63
- TORRITI 1963: P. TORRITI, *Il Palazzo Reale di Genova e la sua galleria*, Genova 1963
- CETTO 1963-1964: A.M. CETTO, *Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich*, "Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums", XLIII-XLIV, 1963-1964, pp. 3-230; ed. cit. A.M. CETTO, *Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich*, Bern 1966
- Arte europea* 1964: *Arte europea da una collezione americana (34 opere dal secolo XV al secolo XIX)*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, marzo - aprile 1964), Milano 1964
- Il Museo Civico di Treviso* 1964: *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, a cura di E. Santucci, Venezia 1964
- REPETTO 1964^a: M. REPETTO, *I pittori della famiglia Giolfino*, "Vita veronese", XVII, 1964, pp. 371-377
- REPETTO 1964^b: M. REPETTO, *Nicola Giolfino: cronologia e vita*, "Studi Storici Veronesi", XIV, 1964, pp. 85-101
- MELLINI 1965: G.L. MELLINI, *Altchiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1965
- Paintings in the Detroit* 1965: *Paintings in the Detroit Institute of Arts . A check list of the paintings acquired before june 1965*, Detroit 1965
- WAZBINSKI 1966: Z. WAZBINSKI, *Pour le premier portrait de Bernardo Parentino*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", V, 1966, pp. 7-21
- Il museo Horne* 1966: *Il museo Horne a Firenze*, a cura di F. Rossi, Milano 1966
- 3^a Mostra nazionale dell'antiquariato* 1966: *3^a Mostra nazionale dell'antiquariato* (catalogo della mostra Roma, Palazzo Braschi, 7 maggio-29 maggio 1966), Roma 1966
- Philadelphia Museum of Art* 1966: *Philadelphia Museum of Art. John G. Johnson Art Collection. Catalogue of Italian paintings*, Philadelphia 1966
- FREDERICKSEN 1966: B.B. FREDERICKSEN, *The Earliest Painting by the 'Stratonice Master'*, "Paragone", 197, 1966, pp. 53-55
- 5^a Biennale* 1967: *5^a Biennale. Mostra Mercato dell'Antiquariato*, Firenze 1967
- DEL BRAVO 1967: C. DEL BRAVO, *Liberale da Verona*, Firenze 1967
- Fitzwilliam Museum* 1967: *Fitzwilliam Museum Cambridge. II. Catalogue of Paintings. Italian Schools*, a cura di J.W. Goodison e G.H. Robertson, Cambridge 1967
- PEROCCO 1967: G. PEROCCO, *L'Opera completa del Carpaccio*, Milano 1967
- BERENSON 1968: B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, 3 voll., London 1968
- GIRAUD 1968: Yves F.-A. Giraud, *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, Genève 1968
- Museum der bildenden Künste* 1968: *Museum der bildenden Künste. Szépművészeti Múzeum Budapest. Katalog der Galerie Alter Meister*, 2 voll., a cura di A. Pigler, Tübingen 1968
- SCHWEIKHART 1968: G. SCHWEIKHART, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto*, "Bollettino del Museo Civico", LVII, 1968, 1, pp. 3-16 (riedito in *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, a cura di U. Rehm e A. Tönnemann, Köln-Weimar-Wien 2001, pp. 3-20
- Paintings from the Samuel H. Kress collection* 1968: *Paintings from the Samuel H. Kress collection. Italian Schools XV-XVI century*, a cura di F.R. Shapley, New York 1968

- FREDERICKSEN 1969: B. FREDERICKSEN, *The cassone paintings of Francesco di Giorgio*, Los Angeles 1969
- PUPPI 1969: L. PUPPI, *Sulla tavola N. 436 del Museo di Padova*, "Padova e la sua provincia", I, 1960, pp. 21-29
- Selezione di dipinti* [1969]: *Selezione di dipinti di Maestri dal '400 al '700*, catalogo della mostra (Verona, settembre-ottobre 1969) a cura della Manzoni Galleria d'Arte s.a.s., s.l. [1969]
- VERTOVA 1969: L. VERTOVA, *I Tatti*, "Antichità Viva", VIII, 1969, 6, pp. 53-78
- Catalogo del Palazzo* 1970: *Palazzo Internazionale delle Aste ed Esposizioni. Opere di autori dell'800 e dal XV al XVIII secolo*, [s.l.] 1970
- Il Museo di Palazzo Davanzati* [1971]: *Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, a cura di L. Berti, Venezia [1971]
- Disegni veronesi* 1971: *Disegni veronesi del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di T. Mullaly, Vicenza 1971, pp. 28-29
- FRANCO FIORIO 1971: M.T. FRANCO FIORIO, *Giovan Francesco Caroto*, Verona 1971
- BRENZONI 1972: R. BRENZONI, *Dizionario di artisti veneti. Pittori, scultori, architetti, etc. dal XIII al XVIII secolo*, Firenze 1972
- Dizionario enciclopedico Bolaffi* 1972: *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal XI al XX secolo*, I, Torino 1972
- FREDERICKSEN-ZERI 1972: B. FREDERICKSEN-F. ZERI, *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge 1972
- VALCANOVER 1972: F. VALCANOVER, *A Venezia palazzo Loredan: la collezione Cini. I dipinti e gli arredi italiani raccolti dal conte Vittorio Cini in sessant'anni costituiscono uno dei più importanti musei privati del mondo*, "Bolaffiarte", III, 1972, 16, pp. 22-29
- ROGNINI 1972-1973: L. ROGNINI, *Una famiglia di intagliatori: i Begano*, "Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni", XXII-XXIII, 1972-1973, pp. 223-239
- Catalogo del Palazzo* 1973: *Catalogo del Palazzo Internazionale delle Aste ed Esposizioni. Importante vendita di oggetti di antiquariato, mobili, quadri, argenti tappeti dal XV al XIX sec.*, [s.l.] 1973
- Catalogue of Foreign Paintings* 1973: *Catalogue of Foreign Paintings Before 1800 in the Victoria and Albert Museum*, a cura di C.M. Kaufmann, London 1973
- REPETTO 1974: M. REPETTO, *Nicola Giolfino*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1974, pp. 153-160
- TEODOSIU 1974: A. TEODOSIU, *The art museum of the Socialist Republic of Romania. Catalogue of the Universal Art Gallery, I. Italian painting*, Bucarest 1974
- The Cleveland Museum of Art* 1974: *The Cleveland Museum of Art. European paintings before 1500. Catalogue of paintings*, a cura di S.E. Lee, Cleveland 1974
- EBERHARDT 1974^a: H.-J. EBERHARDT, *Domenico Morone*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1974, pp. 91-100
- EBERHARDT 1974^b: H.-J. EBERHARDT, *Liberale da Verona*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1974, pp. 101-112
- European paintings* 1974: *European paintings in the Worcester Art Museum Mass. Worcester Mass* 1974, 2 voll.

- 9^a Biennale 1975: 9^a Biennale. Mostra Mercato dell'Antiquariato, Firenze 1975
- VIVIANI 1975: G.F. VIVIANI, *La villa nel veronese*, Verona 1975
- John & Mable Ringling 1976: *John and Mable Ringling Museum of Art. Catalogue of the Italian Paintings before 1800*, a cura di P. Tomory, Sarasota 1976
- Italian paintings 1976: *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, a cura di Federico Zeri con la collaborazione di E.C.G. Packard e U.E.M. Cracken, 2 voll., Baltimora 1976
- MORANDO DI CUSTOZA 1976: E. MORANDO DI CUSTOZA, *Armoriale veronese*, Verona 1976
- REPETTO 1976: M. REPETTO, *Novità e precisazioni su Nicola Giolfino*, "Arte Veneta", XXX, 1976, pp. 73-80
- LACLOTTE-MOGNETTI 1976: M. LACLOTTE-É. MOGNETTI, *Avignon, musée du Petit-Palais. Peinture italienne*, Paris 1976 (ed. cit. 1987)
- REPETTO CONTALDO 1976: M. REPETTO CONTALDO, *Novità e precisazioni su Nicola Giolfino*, "Arte Veneta", XXX, 1976, pp. 73-80
- Handbook 1977: *Handbook of the Paintings in the Hearst San Simeon State Historical Monument*, a cura di B.B. Fredericksen, Sacramento 1977
- EBERHARDT 1977: H.-J. EBERHARDT, *Liberale da Verona und die Aesop-Illustrationen von 1479*, "Gutenberg Jahrbuch", LII, 1977, pp. 244-250
- LLOYD 1977: C. LLOYD, *A catalogue of the earlier italian paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1977
- DE MIRIMONDE 1978: A.P. DE MIRIMONDE, *Cinq 'cassoni' mythologiques de la collection Campana*, "La Revue du Louvre et des Musées de France", XXVIII, 1978, 2, pp. 84-97
- The early Venetian 1978: *The early Venetian paintings in Holland*, a cura di H.W. van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, C.E. de Jong-Jansen, C. Wiethoff, Maarsen (Utrecht) 1978
- The National Museum of Cuba 1978: *The National Museum of Cuba. Painting, the Fayum portrait, Western European painting, Cuban painting*, a cura di M. Arjona, M. L. Núñez, J. Rigol, Havana 1978
- VAN OS 1978: H.W. VAN OS, *Otto Lanz en het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland*, *Bulletin van het Rijksmuseum*, XXVI, 1978, pp. 147-174
- Venezianische Kunst 1978: *Venezianische Kunst in der Schweiz und in Liechtenstein*, catalogo della mostra (Pfäffikon, Seedamm-Kulturzentrum, 18 giugno-27 agosto 1978; Ginevra, Musée d'art et d'histoire, 8 settembre-5 novembre 1978), a cura di M. Natale, Milano 1978
- RUGGERI 1978: U. RUGGERI, *Disegni veneti del museo di Stoccolma esposti alla Fondazione Cini*, "Arte Veneta", 1978, XXVIII, pp. 327-329
- PASSAVANT 1979: G. PASSAVANT, *Venezianische Kunst in der Schweiz und in Liechtenstein. Ausstellung in Pfäffikon, Seedamm-Kulturzentrum, 18.6.-27.8.1978 und Genf, Musée d'art et d'histoire, 8.9.-5.11.1978*, *Kunstchronik*, XXXII, 1979, 5, pp. 168-176
- VOLPE 1979: C. VOLPE, *Dipinti veneti nelle collezioni svizzere: una mostra a Zurigo e Ginevra*, "Paragone", XXX, 1979, 347, pp. 72-77
- ATTARDI 1980: L. ATTARDI, *Filippo da Verona: un pittore tra "arte" e artigianato*, "Arte Veneta", XXXIV, 1980, pp. 41-51
- Dipinti e sculture 1980: *Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, Roma 1980
- MARCHI 1980: G.P. MARCHI, *Il dottore, l'ignorante*, in *Palladio a Verona*, catalogo della mostra

- (Verona, palazzo della Gran Guardia, 3 agosto-5 novembre 1980), a cura di P. Marini, Venezia 1980, pp. 9-17
- MORANDO DI CUSTOZA 1980: E. MORANDO DI CUSTOZA, *Genealogie veronesi*, Verona 1980
- PUPPI 1980: L. PUPPI, *L'ambiente, il paesaggio e il territorio*, in *Storia dell'arte italiana*, I.4 *Ricerche spaziali e tecnologiche*, Torino 1980, pp. 41-100
- Catalogue sommaire illustré* 1981: *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, coordinamento di A. Brejon de Levergnée e D. Thiebaut. Parigi 1981
- Lexicon* 1981-1999: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, 9 voll., Zürich-München, 1981-1999
- Het stadhuis* 1982: *Het stadhuis van Nijmegen*, Commanderie van Sint-Jan Nijmegen 1982
- NATALE 1982: M. NATALE, *Dipinti*, in *Musei e Gallerie di Milano. Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, a cura di M. Natale, direzione editoriale C. Pirovano, Milano 1982, pp. 63-488
- EBERHARDT 1983: H.-J. EBERHARDT, *Die Miniaturen von Liberale da Verona, Girolamo da Cremona und Venturino da Milano in den Chorbüchern des Doms von Siena. Dokumentation, Attribution, Chronologie*, Monaco 1983
- ZANNI 1983: A. ZANNI, *Mobili e arredi*, in *Musei e Gallerie di Milano. Museo Poldi Pezzoli. Ceramiche, vetri mobili e arredi*, direzione editoriale C. Pirovano, Milano 1983, pp. 309-452
- BORGIA 1984: L. BORGIA, *Le armi gentilizie* in *Le biccherne. Tavole dipinte della magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, a cura di L. Borgia, E. Carli, M.A. Ceppari et alii, Roma 1984, pp. 321-373
- FAHY 1984: E. FAHY, *The Tornabuoni-Albizzi panels*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Milano 1984, I, pp. 233-248
- Italian Old Master Paintings* 1984: *Italian Old Master Paintings. Fourteenth to Eighteenth Century*, catalogo della mostra (New York, Piero Corsini, 17 novembre-10 dicembre 1984), a cura di P. Corsini, Firenze 1984
- European paintings* 1985: *European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. An illustrated Summary Catalogue*, a cura di A.R. Murphy, Boston 1985
- ROMANO 1985: S. ROMANO, *Ritratto di fanciullo di Girolamo Mocetto*, Modena 1985
- CILIENTO 1986: B. CILIENTO, *Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Interventi di restauro*, Genova 1986
- EBERHARDT 1986: H.-J. EBERHARDT, *Nuovi studi su Domenico Morone, Girolamo dai Libri e Liberale da Verona*, in *Miniatura veronese del Rinascimento*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1986), a cura di G. Castiglioni e S. Marinelli, Verona 1986, pp. 101-151
- MANZATO 1986: E. MANZATO, *Il Museo Civico Luigi Bailo*, Milano 1986
- MARINELLI 1986: S. MARINELLI, *II. Il crepuscolo della miniatura* in *Miniatura veronese del Rinascimento*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1986), a cura di G. Castiglioni e S. Marinelli, Verona 1986, pp. 18-43
- Miniatura veronese* 1986: *Miniatura veronese del Rinascimento*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1986), a cura di G. Castiglioni e S. Marinelli, Verona 1986
- PEDROCCO 1986: F. PEDROCCO, *Un città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", XXX, 1986, 1-4, pp. 3-315

- WOLLESEN-WISCH 1986: B. WOLLESEN-WISCH, *Italian Renaissance Art. Selections from the Piero Corsini Gallery*, catalogo della mostra (University Park, Pennsylvania, 25 gennaio-8 marzo 1987; Williamsburg, Virginia, 18 aprile-7 giugno 1987; Springfield, Massachusetts, 28 giugno-13 settembre 1987), Pennsylvania 1986
- NEPI SCIRÈ 1987: G. NEPI SCIRÈ, *La Tempesta*, "Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, XIII, 1987, pp. 9-22
- REPETTO 1987: M. REPETTO, *Quando i pittori affrescavano anche le loro abitazioni*, in *Affreschi del Rinascimento a Verona. Interventi di restauro*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1987. pp. 55-96
- TOLEDANO 1987: R. TOLEDANO, *Francesco di Giorgio Martini. Pittore e scultore*, Milano 1987
- ERICANI 1988: G. ERICANI, *La stagione preveronesiana e la pittura di paesaggio a Verona*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1988) a cura di S. Marinelli, Verona 1988, pp. 7-29
- Painting in Renaissance Siena* 1988: *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 20 dicembre 1988-19 marzo 1989) a cura di K. Christiansen, L.B. Kanter e C.B. Strehlke, New York 1988
- UGUCCIONI 1988: A. UGUCCIONI, *Salomone e la regina di Saba: la pittura di cassone a Ferrara presenze nei musei americani*, Ferrara 1988
- La pittura senese nel Rinascimento* 1989: *La pittura senese nel Rinascimento: 1420-1500*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 20 dicembre 1988-19 marzo 1989) a cura di K. Christiansen, L.B. Kanter e C.B. Strehlke, Milano 1989
- LOSERIES 1989: W. LOSERIES, *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, "Kunstchronik", IIIVL, 1989, 12, pp. 657-664
- BENATI 1990: D. BENATI, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena fra '4 e '500*, Modena 1990
- BOWRON 1990: E.P. BOWRON, *European Painting Before 1900 in the Fogg Art Museum*, Cambridge 1990
- CHRISTIANSEN 1990: K. CHRISTIANSEN, *Notes on 'Painting in Renaissance Siena'*, "The Burlington Magazine", CXXXII, 1990, 1044, pp. 205-213
- A.G. DE MARCHI 1990: A.G. DE MARCHI, *Cassoni veronesi*, "Paragone", XLI, 1990, 487, pp. 64-67
- Pinacoteca di Brera* 1990: *Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta*, direzione editoriale di C. Pirovano, Milano 1990
- REPETTO 1990: M. REPETTO, *Nicola Giolfino*, Verona 1990
- ANGELELLI-G. DE MARCHI 1991: *Pittura dal Duecento al Primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, a cura di S. Romano, Milano 1991
- Da Bellini a Tintoretto* 1991: *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992) a cura di A. Ballarin e D. Banzato, Milano 1991
- Dipinti di antichi maestri* 1991: *Dipinti di antichi maestri veneti dal '400 al '700*, catalogo della mostra (Verona, Galleria Menaguale, 16 marzo-14 aprile 1991) a cura di E. Martini, Verona 1991
- LODI 1991: L. LODI, *La Galleria di Palazzo Reale a Genova: guida*, Genova 1991

- Museum of Fine Arts 1991: *Museum of Fine Arts. Budapest. Old Masters' Gallery. A summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*, Budapest 1991
- REPETTO CONTALDO 1991-1992: M. REPETTO CONTALDO, *Facciate affrescate in Piazza delle Erbe: Casa Montanari e la spezieria del Pomo d'Oro*, "Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", XLIII, 1991-1992, pp. 699-737
- La Galleria Tadini 1992: *La Galleria Tadini. Lovere*, a cura di G.A. Scalzi, 2 voll., Lovere (Brescia) 1992
- MARTINI 1992: E. MARTINI, *Pittura veneta e altra italiana dal XV al XIX secolo*, Rimini 1992
- REPETTO CONTALDO 1992: M. REPETTO CONTALDO, *Proposte per l'attività giovanile di Nicola Giolfino e precisazioni cronologiche*, "Verona Illustrata", V, 1992, pp. 5-18
- AGOSTI 1993: G. AGOSTI, *Su Siena nell'Italia artistica del secondo Quattrocento (desiderata scherzi cartoline)*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile-31 luglio 1993), a cura di Luciano Bellosi, Milano 1993, pp. 488-509
- DE MARCHI 1993: A. DE MARCHI, III. *I Miniatori padani a Siena*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile-31 luglio 1993), a cura di Luciano Bellosi, Milano 1993, pp. 228-237
- Francesco di Giorgio 1993: *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1550*, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino 25 aprile-31 luglio 1993) a cura di L. Bellosi, Milano 1993
- GUZZO 1993: E.M. GUZZO, *Risarcimento di Antonio Badile*, "Arte Cristiana", LXXXI, pp. 199-210
- Italian paintings before 1600* 1993: *Italian paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A catalogue of the collection*, a cura di C. Lloyd con il contributo di M. Andreotti, L.J. Feinberg e M. Wolff, Chicago 1993
- DAL POZZOLO 1993: E.M. DAL POZZOLO, *Il lauro di Laura e delle 'maritate veneziane'*, "Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVII, 1993, 2/3, pp. 257-292
- DAVIDSON REID 1993: J. DAVIDSON REID, *The Oxford guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, con l'assistenza di Ch. Rohmann, 2 voll., New York-Oxford 1993
- MOENCH 1993: E. MOENCH, *Le primitifs italiens du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, Strasbourg 1993
- AMATURO-MARELLI-VENTURA 1994: M. AMATURO, I. MARELLI, L. VENTURA, *Zenone Veronese. Un pittore del Cinquecento sul Lago di Garda*, San Felice del Benaco (Brescia) 1994
- BACCHI 1994: A. BACCHI, *Un appunto su Filippo da Verona*, "Verona Illustrata", VII, 1994, pp. 51-56
- BELLOSI 1994: L. BELLOSI, *Un'indagine su Domenico Morone (e su Francesco Benaglio)*, in *Homage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, a cura di Pierre Rosenberg e Cécile Scailliérez, Paris-Milano 1994, pp. 281-303
- Disegni veronesi* 1994: *Disegni veronesi al Louvre*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 29 luglio-16 ottobre 1994), a cura di S. Marinelli, P. Marini e H. Sueur, Milano 1994
- Dizionario biografico* 1994: *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Roma 1994
- HENRY 1994: T. HENRY, *The subject of Domenico Morone's 'Tournement' panels in the National Gallery, London*, "The Burlington Magazine", CXXXVI, 1994, pp. 21-22
- PUPPI 1994: L. PUPPI, *Citazioni nell'opera di Cima*, "Venezia Cinquecento", IV, 1994, 8, pp. 5-19

- BACCHI-DE MARCHI 1995: A. BACCHI-A. DE MARCHI, *La formazione a Bologna*, in Francesco Marmita, Torino 1995
- KLAPISCH-ZUBER 1995: C. KLAPISCH-ZUBER, *Les noces feintes: sur quelques lectures de deux thèmes iconographiques dans le cassoni fiorentins*, "Tatti studies", VI, 1995, pp. 11-30
- MIZIOLEK 1995: J. MIZIOLEK, *The Lanckoronski collection in Poland*, "Antichità Viva", XXXIV, 1995, 3, pp. 27-49
- Museum der bildenden Künste 1995: *Museum der bildenden Künste. Katalog der Gemälde*, a cura di D. Sander, Stuttgart 1995
- SETTIS 1995: S. SETTIS, *Due cassoni estensi*, "I Tatti studies. Essays in the Renaissance", VI, 1995, pp. 31-82
- Stipi e cassoni* 1995: *Stipi e cassoni* a cura di M.T. Balboni Brizza, Torino 1995
- TAMASSIA 1995: M. TAMASSIA, *Collezioni d'arte tra Ottocento e Novecento. Jacquier fotografi a Firenze 1870-1935*, Napoli 1995
- GUZZO 1995-1996: E.M. GUZZO, *Il patrimonio artistico veronese nell'Ottocento tra collezionismo e dispersioni (seconda parte)*, "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", CLXXII, 1995-1996, pp. 391-478
- COLLE 1996: E. COLLE, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*. Con la collaborazione di S. Zanuso, Milano 1996
- CORDELLIER 1996: D. CORDELLIER, *Ventisei spunti per le gesta di San Giorgio*, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre - 8 dicembre 1996), Milano 1996, pp. 201-229
- EBERHARDT 1996: H.-J. EBERHARDT, *Sulle tracce degli affreschi scomparsi*, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio 8 settembre-8 dicembre 1996) a cura di P. Marini, Milano 1996, pp. 165-184
- MARINELLI 1996: S. MARINELLI, *Ipotesi per il primo Cinquecento veronese*, "Verona Illustrata", IX, 1996, pp. 51-57
- The Dictionary of Art* 1996: *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, 34 voll. London 1996
- VARANINI 1996: G.M. VARANINI, *Facciate affrescate a Verona alla fine del Quattrocento. Una scheda d'archivio*, "Verona Illustrata", IX, 1996, pp. 9-16
- Arte rinascimentale italiana* 1997: *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche*. Pitture e sculture, catalogo della mostra (Praga, Palazzo Sternberk, Galleria Nazionale, 28 novembre 1996-7 marzo 1997) a cura di O. Pujmanova, Praga 1997
- DE CARLI 1997: C. DE CARLI, *I deschi da parto e la pittura del primo Rinascimento toscano*, Torino 1997
- HUGHES 1997: G. HUGHES, *Renaissance cassoni. Masterpieces of early Italian art: painted marriage chests 1400-1550*, Alfriston (Sussex) 1997
- MORO 1997: F. MORO, *Due fratelli, due differenti percorsi: Martino e Alberto Piazza*, "Studi di storia dell'arte", VIII, 1997, pp.69-184
- Museo d'Arte Antica* 1997: *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca. Dal Medioevo al primo Cinquecento*, I, a cura di M.T. Fiorio, Milano 1997
- La Spezia* 1997: *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. I dipinti*, testi di F. Zeri e A.G. De Marchi, direzione editoriale M. Ratti e A. Accordon, Cinisello Balsamo (Milano) 1997

- SPIAZZI 1997: A.M. SPIAZZI, *I dipinti della chiesa e della sacrestia*, in *Il Seminario di Gregorio Barbarigo. Trecento anni di Arte, Cultura e fede*, a cura di P. Gios e A.M. Spiazzi, Noventa Padovana, 1997, pp. 61-78
- MANFRIN 1997-1998: *I dipinti della collezione Manfrin*, tesi di laurea. Università degli Studi di Padova, a.a. 1997-1998, rel. Prof. Adriano Mariuz
- DAL POZZOLO 1998: E.M. DAL POZZOLO, *Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco: l'opera completa*, (Cinisello Balsamo) Milano 1998
- BLATTNER 1998: E. BLATTNER, *Holzschneidfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545*, München 1998
- FRANCO 1998: T. FRANCO, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego*, Padova 1998
- BELLOSI 1999: L. BELLOSI, *Catalogo delle opere*, in L. BELLOSI-M. HAINES, *Lo Scheggia*, Firenze-Siena 1999, pp. 73-101
- Boccaccio visualizzato* 1999: *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. Opere d'arte d'origine italiana*, a cura di V. Branca, II, 1999
- PERETTI 1999: G. PERETTI, *Il 'Trionfo di Scipione l'Africano' in palazzo Murari della Corte a Verona*, "Quaderni di Palazzo Te", V, 1999, pp. 10-23
- Da Paolo Veneziano* 2000: *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 22 gennaio-30 aprile 2000) a cura di G. Fossaluzza, Venezia 2000
- BRUGNOLI 2001: P. BRUGNOLI, *Il Palazzo della Provincia già dimora di Cangrande a Verona*, Villafontana (Verona) 2001
- Disegni del Rinascimento* 2001: *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, a cura di G. Agosti, Firenze 2001
- BARTALINI 2001: R. BARTALINI, *Sodoma, il soffitto di Palazzo Chigi e i volgarizzamenti di Ovidio: una postilla*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di E. Saccomani e M. Di Giampaolo, Napoli 2001, pp. 157-165
- Italian Drawings* 2001: *Italian Drawings from the Collection of Giorgio Vasari*, a cura di P. Bjurström, Stockholm 2001
- PEDROCCO 2001: F. PEDROCCO, *La Pinacoteca Egidio Martini a Ca' Rezzonico*, Venezia 2001
- PERETTI 2001: G. PERETTI, *Gli affreschi*, in *Il restauro della cappella di San Biagio ai Santi Nazaro e Celso a Verona*, a cura di S. Marinelli, Verona 2001, pp. 63-127
- Primitifs italiens* 2001: *Primitifs italiens du Musée Jacquemart-André*, a cura di J.-P. Babelon, M. Laclotte, N.S. Fare Garnot, N. Volle, Parigi 2001
- DAL POZZOLO 2002: E.M. DAL POZZOLO, *Dal nome all'invenzione: la 'riscoperta' clandestina di Marco Veglia*, "Arte Documento. Rivista di Storia e tutela dei Beni Culturali", XVI, 2002, pp. 72-77
- Dipinti restaurati* 2002: *Dipinti restaurati a Verona e nel suo territorio*, catalogo della mostra (Verona, chiesa di San Giorgetto, 20 dicembre 2002-9 marzo 2003) a cura di F. Pietropoli, Verona 2002
- GUZZO 2002: E. M. GUZZO, *Nota delle pitture degli autori veronesi per farne l'incisione ed altri aneddoti*: di Saverio Dalla Rosa sul patrimonio artistico veronese, "Studi storici Luigi Simeoni", LII, 2002, pp. 367-418
- MARTINI 2002: E. MARTINI, *Pinacoteca Egidio Martini a Ca' Rezzonico*, Venezia 2002

- Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli* 2003: *Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Moretti, 27 settembre-29 novembre 2003) a cura di F. Moretti, Firenze 2003.
- Italian Paintings* 2003: *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue. National Gallery of Art Washington*, a cura di M. Boskovits e D.A. Brown, Washington 2003
- Tesori dal Marchesato* 2003: *Tesori dal Marchesato paleologo*, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 19 ottobre-8 dicembre 2003) a cura di B. Ciliento e A. Guerrini, Savigliano (Cuneo) 2003
- Collecting treasures* 2004: *Collecting treasures of the Past IV. Blumka Gallery, Julius Böhler*, vendita New York, Blumka Gallery, 21 gennaio-6 febbraio 2004, catalogo della mostra a cura di Blumka Gallery, New York e Julius Böhler, München-New York 2004
- Dizionario biografico* 2004: *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004
- FREULER 2004: G. FREULER, *Studi recenti sulla miniatura rinascimentale italiana. Appunti su una mostra americana (parte III)*, "Arte Cristiana", XCII, 2004, 825, pp. 397-408
- Museo Canonica* 2004: *Museo Canonica: restauri, acquisizioni, studi*, catalogo della mostra (Verona, Museo Canonica, 9 ottobre 2004-31 ottobre 2005) a cura di E.M. Guzzo, Vago di Lavagno (Verona) 2004
- L'OCCASO 2005: S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le Arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova 2005
- Peinture italienne* 2005: *Peinture italienne. Musée du Petit Palais Avignon*, a cura di M. Laclotte ed E. Moench, Parigi 2005
- AGOSTI 2006: G. AGOSTI, *Su Mantegna I*, Milano 2006
- Mantegna a Mantova* 2006: *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007) a cura di M. Lucco, Ginevra-Milano 2006
- Mantegna e le Arti* 2006: *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007) a cura di P. Marini e S. Marinelli, Venezia 2006
- Mantegna e le Arti a Verona 1450-1550. Itinerari* 2006: *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1550. Itinerari*, a cura di T. Brusco e C. Beghini, Venezia 2006
- MARINI 2006: P. MARINI, *Intorno a Mantegna*, in *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007) a cura di P. Marini e S. Marinelli, Venezia 2006, pp. 7-21
- DE MARCHI 2006: A. DE MARCHI, *Un trevigliese a Verona*, "Verona Illustrata", XIX, 2006, pp. 91-96
- Capolavori* 2006: *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 23 novembre 2006-9 aprile 2007) a cura di M. Natale con la collaborazione di A. Di Lorenzo, Milano 2006
- TANZI 2006: M. TANZI, *Aggiornamenti per Filippo da Verona*, "Verona Illustrata", XIX, pp. 97-107
- VINCO 2006: M. VINCO, *La cappella Lavagnoli in Sant'Anastasia: un episodio di gusto antiquario a Verona*, "Verona Illustrata", XIX, 2006, pp. 59-90
- Catalogue des peintures italiennes* 2007: *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre*.

- Catalogue sommaire*, a cura di J. Habert, S. Loire, C. Scailliérez e D. Thiebaut, Parigi 2007
- Dizionario anagrafico 2007: Dizionario anagrafico degli artisti e artigiani veronesi nell'età della Serenissima. Volume I (1405-1503)*, a cura di Pierpaolo Brugnoli, Verona 2007
- EBERHARDT 2007: H.-J. EBERHARDT, *Riflettendo su Domenico Morone miniatore e su una sconosciuta commissione francescana*, "Rivista di storia della Miniatura", XI, 2007, pp. 267-278
- Gemälde alter Meister 2007: Gemälde alter Meister, Gemälde des 19. Jh., Zeichnungen, alte Graphik, Bücher, Koller Galerie, Auktionskatalog*, [s.l.] 2007
- LURATI 2007: P. LURATI, *Doni nuziali del Rinascimento nelle collezioni svizzere*, Locarno 2007
- NIDER 2007: V. NIDER, *Quevedo e l'Ars historica: le Oraciones e le Corjeturas*, in *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di C. Carminati e V. Nider, Trento 2007, pp. 251-287
- ROGNINI 2007: L. ROGNINI, *La sagrestia di Santa Maria in Organo. Le vicende storiche e artistiche della "più bella sagrestia che fusse in tutta Italia"*, Caselle di Sommacampagna (Verona) 2007
- Siena nel Rinascimento 2007: Siena nel Rinascimento. Arte per la città*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 24 ottobre 2007-13 gennaio 2008) a cura di L. Syson, A. Angelini, P. Jackson, F. Nevola, C. Plazzotta, Cinisello Balsamo (Milano) 2007
- TANZI 2007: M. TANZI, *Girovaghi, eccentrici, ponentini: un altro capitolo di Filippo da Verona*, in *Il "Cristo morto" di Filippo da Verona pittore itinerante*, a cura di A. Mazza, Cesena 2007, pp. 15-59
- AGOSTI 2008: G. AGOSTI, *Introduzione in Altri quaranta dipinti antichi della collezione Saibene*, a cura di G. Agosti, Verona 2008, pp. XIII-LXXXIV
- BALLARIN 2008: A. BALLARIN, *Per la giovinezza di Tiziano. Altri esercizi di lettura (da Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture*, catalogo della mostra a cura di M. Laclotte, [Paris, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993]), Padova 2008
- EBERHARDT 2008: H.-J. EBERHARDT, *Giovanni Francesco Caroto: la Veritas filia Temporis, un centro soffitto da studiolo dei Della Torre*, in *Magna Verona vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli e G.M. Varanini, Verona 2008, pp. 325-344
- ELAM 2008: C. ELAM, *IX. I Trionfi di Mantegna: forma e vita*, in *Mantegna 2008: Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, assistiti da Arturo Galansino e J. Stoppa, edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. Canova e A. Mazzotta, Milano 2008, pp. 367-407.
- GUZZO 2008: E.M. GUZZO, *Ricerche sul Rinascimento veronese: Antonio Badile, Michele, Girolamo dai Libri*, in *Magna Verona vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli e G.M. Varanini, Verona, 2008, pp. 345-364
- LEONCINI 2008: *Museo di Palazzo Reale Genova. I dipinti del Grande Appartamento Reale*, Milano 2008
- Mantegna 2008: Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, assistiti da Arturo Galansino e J. Stoppa, edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. Canova e A. Mazzotta, Milano 2008
- MARONGIU 2008: M. MARONGIU, *Currus auriga paterni. Fetonte nel Rinascimento. Modelli antichi e fortuna del mito nell'arte dei secoli XVII-XVIII*, Lugano 2008

- National Gallery in Prague 2008: National Gallery in Prague. Italian Painting c. 1330-1550. I. National Gallery in Prague. II. Collections in the Czech Republic. Illustrated Summary Catalogue*, a cura di O. Pujmanova con la collaborazione di P. Pribyl, Praga 2008
- Rinascimento e passione 2008: Rinascimento e passione per l'Antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali; Museo Diocesano Tridentino, 5 luglio-2 novembre 2008), Trento 2008
- VINCO 2008: M. VINCO, *Sulle tracce di Liberale a Venezia: il San Sebastiano per San Domenico ad Ancona*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 296-303
- VINCO 2008-2009: M. VINCO, *Gli inizi di Michele da Verona*, "Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi", 2008-2009, IX-X, pp. 36-54
- BRILLIANT 2009: V. BRILLIANT, *Paintings*, in V. BRILLIANT, *Gothic art in the gilded age. Medieval and Renaissance Treasures in the Gavet – Vanderbilt – Ringling collection. The John and Mable Ringling Museum of Art*, catalogo della mostra (The John and Mable Ringling Museum of Art, 16 dicembre 2009-4 aprile 2010; The Preservation Society of Newport County, 8 maggio 2010-31 ottobre 2010), Sarasota-Florida, 2009, pp. 178-196
- CAMPBELL-SCHMIDT-BARRACLOUGH 2009: C. CAMPBELL-T. SCHMIDT-G. BARRACLOUGH, *Florentine paintings for the domestic setting from The Courtauld Gallery not included in the exhibition, in Love and Marriage in Renaissance Florence. The Courtauld Wedding Chests*, catalogo della mostra (London, The Courtauld Gallery, Somerset House, 12 febbraio-17 maggio 2009), a cura di C. Campbell con contributi di G. Barraclough and T. Schmidt, Londra 2009, pp. 104-111.
- DE MARCHI-GUERZI 2009: A. DE MARCHI-C. GUERZI, *Due cassoni in oro e in argento. L'Arte nuziale a Perugia e a Siena verso il 1440*, Piombino Dese (Padova) 2009
- Salvatore e Francesco Romano antiquari 2009: Salvatore e Francesco Romano antiquari a Firenze: un secolo di attività a Palazzo Magnani Feroni*, Firenze 2009
- VALERIO MASSIMO 2009: VALERIO MASSIMO, *Detti e fatti memorabili*, a cura di R. Faranda, Torino 2009 (1ª edizione Torino 1971)
- Cima da Conegliano 2010: Cima da Conegliano poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli 26 febbraio-2 giugno 2010) a cura di G.C.F. Villa, Venezia 2010
- Da Jacopo della Quercia 2010: Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, complesso museale di Santa Maria della Scala, 26 marzo-11 luglio 2010) a cura di M. Seidel, F. Caglioti, E. Carrara, L. Cavazzini, M. Ciatti, E. Cioni, A. De Marchi, G. Fattorini, A. Galli, L. Simonato, Milano 2010
- BINOTTO 2010: M. BINOTTO, *La pittura mitologica di Cima da Conegliano*, in *Cima da Conegliano poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli 26 febbraio-2 giugno 2010) a cura di G.C.F. Villa, Venezia 2010, pp. 51-61
- NARDINOCCHI 2010: E. NARDINOCCHI, *Uno sguardo dentro il cassone*, in *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia-Museo Horne, 8 giugno-1 novembre 2010), a cura di C. Paolini, D. Parenti e L. Sebgondi, Firenze 2010, pp. 61-67
- Museo di Castelvecchio 2010: Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti e F. Rossi, Cinisello Balsamo (Milano) 2010
- DEGENHART-SCHMITT 2010: B. DEGENHART-A. SCHMITT, con la collaborazione di H.-J. Eberhardt-

- S. Wagini, *Badile-Album. Studiensammlung einer veroneser Künstlerwerkstatt in Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, III, 3, Monaco 2010
- SBARAGLIO 2010: L. SBARAGLIO, *L'origine dei cassoni istoriati nella pittura fiorentina*, in *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia-Museo Horne, 8 giugno-1 novembre 2010) a cura di C. Paolini, D. Parenti e L. Sebregondi, Firenze 2010, pp. 105-113
- SKUBISZEWSKA-KUCZMAN 2010: M. SKUBISZEWSKA-K. KUCZMAN, *Paintings from the Lanckoronski collection from the 14th through 16th centuries in the collections of the Wawel Royal Castle*, Cracow 2010
- Virtù d'amore* 2010: *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia-Museo Horne, 8 giugno-1 novembre 2010) a cura di C. Paolini, D. Parenti e L. Sebregondi, Firenze 2010
- ZAMPERINI 2010: A. ZAMPERINI, *Elites e committenze a Verona. Il recupero dell'antico e la lezione di Mantegna*, Rovereto (Trento) 2010
- BISMARA 2011: C. BISMARA, *Sul ritorno di Liberale dalla Toscana a Verona nel 1476*, "Verona Illustrata", XXIV, pp. 15-17
- L'OCCASO 2011: S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011
- The Alana collection* 2011: *The Alana collection. Italian Paintings and Sculptures from the fourteenth to sixteenth century*, a cura di M. Boskovits, Firenze 2011
- Le stanze dei tesori* 2011: *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, a cura di L. Mannini, Firenze 2011
- SAVA 2011: G. SAVA, *Giovanni Antonio Falconetto pittore di 'belli animali e frutti': una pergamena miniata a Rovereto*, "Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna", XVI, 2011, 17, c.s.

ELENCO DELLE IMMAGINI

Cat. 1, figg. a-b-c-d:

MAESTRO DEL COFANO FANZAGO-CARTOLARI, *Cofano con storie di Paride*. Firenze, Museo di Palazzo Davanzati.

Cat. 2, figg. a-b:

MAESTRO DEL COFANO FANZAGO-CARTOLARI, *Cofano Fanzago-Cartolari con scene di vita cortese*. Firenze, eredi Salvatore e Francesco Romano (foto: Firenze, Sotheby's, 2009).

Cat. 2, figg. c-d-f:

MAESTRO DEL COFANO FANZAGO-CARTOLARI, *Cofano Fanzago-Cartolari con scene di vita cortese*. Firenze, eredi Salvatore e Francesco Romano (foto: Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, inv. 58043, 58002, 58004, 58044).

Cat. 2, figg. g-h-i:

MAESTRO DEL COFANO FANZAGO-CARTOLARI, *Cofano Fanzago-Cartolari con scene di vita cortese*. Firenze, eredi Salvatore e Francesco Romano (foto: Fumane, Verona, fototeca Pierpaolo Brugnoli).

Cat. 2, figg. l-m:

MAESTRO DEL COFANO FANZAGO-CARTOLARI, *Cofano Fanzago-Cartolari con scene di vita cortese*. Firenze, eredi Salvatore e Francesco Romano (riflettografie).

Appendice catt. 1-2, fig. a:

MAESTRO DEL COFANO FANZAGO-CARTOLARI, *Madonna col Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 3, fig. a:

LIBERALE DA VERONA, *Ratto di Elena*. Avignone, Musée du Petit Palais.

Cat. 4, figg. a-b-c-d-e-f-g-h:

LIBERALE DA VERONA, *Cofano con episodi del mito di Apollo e Dafne*. Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, collezione Bernard Berenson.

Cat. 5, figg. a-b:

LIBERALE DA VERONA, *Storia di Tobiolo*. Londra, collezione privata.

Cat. 5, fig. c:

LIBERALE DA VERONA, *Storia di Tobiolo*. Londra, collezione privata (foto: Collection Marczell De Nemes, 1928).

Cat. 6, figg. a-b:

LIBERALE DA VERONA, *Morte di Virginia*. Milano, collezione Saibene.

Cat. 7, fig. a:

Ricostruzione della fronte di cofano cat. 7.IIa, 7.IIIa, 7.IV.

Cat. 7, fig. Ia:

LIBERALE DA VERONA, *Serenata (Guglielmo corteggia la duchessa [?])*. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Cat. 7, fig. Ib:

LIBERALE DA VERONA, *Serenata (Guglielmo corteggia la duchessa [?])*. New York, The Metropolitan Museum of Art (riflettografia).

Cat. 7, fig. II:

LIBERALE DA VERONA, *Cortigiani assistono a una partita a scacchi*. Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, collezione Bernard Berenson.

Cat. 7, fig. IIIa:

LIBERALE DA VERONA, *Partita a scacchi (Partita a scacchi tra Guglielmo e la duchessa [?])*. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Cat. 7, fig. IIIb:

LIBERALE DA VERONA, *Partita a scacchi (Partita a scacchi tra Guglielmo e la duchessa [?])*. New York, The Metropolitan Museum of Art (riflettografia).

Cat. 8, figg. a-b:

LIBERALE DA VERONA, *Corteo trionfale (Aureliano e Zenobia, regina di Palmira [?])*. Northampton, Castle Ashby, collezione del marchese di Northampton.

Cat. 9, fig. a:

LIBERALE DA VERONA, *Trionfo della castità*. Oxford, Ashmolean Museum, in deposito da Wantage, Berkshire, Lockinge House, collezione Arthur Thomas Lloyd.

Cat. 10, fig. a:

LIBERALE DA VERONA, *Ratto di Europa*. Parigi, Musée du Louvre.

Cat. 11, figg. Ia-Ib:

LIBERALE DA VERONA, *Trionfo della castità e dell'amore*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 11, fig. II:

LIBERALE DA VERONA, *Trionfo della fama*. Venezia, Ca' Rezzonico, Pinacoteca Egidio Martini.

Cat. 12, figg. a-b:

LIBERALE DA VERONA, *Le truppe di Ciro assalgono le truppe di Tomiri, regina dei Massageti; Morte o suicidio del figlio di Tomiri*. USA, collezione privata.

Cat. 13, fig. a:

LIBERALE DA VERONA, *Trionfo della castità*. Ubicazione sconosciuta.

Cat. 14, fig. a:

FRANCESCO BENAGLIO, *Ambasceria*. Londra, The Courtauld Institute of Art.

Cat. 15, figg. Ia-Ib:

Francesco Benaglio, *Trionfo della fama*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 15, figg. IIa-IIb:

FRANCESCO BENAGLIO, *Trionfo del tempo*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Appendice catt. 14-15, fig. a:

FRANCESCO BENAGLIO, *Coriolano incontra Veturia, Volumnia e i suoi due figli*. Morges, Musée Alexis Forel.

Cat. 16, figg. Ia-Ib-Ic:

MAESTRO DI MARGHERITA CIPRIANI, *Giustizia di Traiano: Il figlio di Traiano travolge il figlio della vedova*. Londra, The National Gallery.

Cat. 16, figg. IIa-IIb-IIc:

MAESTRO DI MARGHERITA CIPRIANI, *Giustizia di Traiano: La vedova invoca la giustizia di Traiano*. Londra, The National Gallery.

Cat. 17, figg. Ia-Ib:

MAESTRO DI MARGHERITA CIPRIANI, *Cofano con episodi della vita di Arione (?)*. Ubicazione sconosciuta, già Firenze, Galleria Luigi Bellini.

Cat. 17, figg. IIa-IIb:

MAESTRO DI MARGHERITA CIPRIANI, *Il viaggio di Arione da Taranto a Corinto*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 18, figg. a-b-c:

MAESTRO DI MARGHERITA CIPRIANI, *Cofano con episodi di storia romana*. Ubicazione sconosciuta, già New York, collezione Canessa.

Cat. 19, fig. I:

MAESTRO DI MARGHERITA CIPRIANI, *Giustizia di Traiano "Guglienzi": Corteo con l'imperatore Traiano; Il figlio di Traiano travolge il figlio della vedova*. Ubicazione sconosciuta, già Venezia, palazzo Loredan, collezione Vittorio Cini.

Cat. 19, fig. II:

MAESTRO DI MARGHERITA CIPRIANI, *Giustizia di Traiano "Guglienzi": La vedova invoca la giustizia di Traiano; Traiano affida suo figlio alla vedova*. Ubicazione sconosciuta, già Venezia, palazzo Loredan, collezione Vittorio Cini.

Cat. 19, fig. III:

Venezia, Palazzo Loredan, collezione Vittorio Cini. In alto a sinistra si vede la fronte di cofano cat. 19.II (foto 1972).

Appendice catt. 16-19, figg. I-II:

MAESTRO DI MARGHERITA CIPRIANI (?), *Santi Stefano e Lorenzo*. Verona, Museo Canoniale.

Cat. 20, figg. a-b:

PITTORE VERONESE DEL XV-XVI SECOLO, *Fronte di cofano con stemma della famiglia Orsini*. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Cat. 21, fig. a:

PITTORE VERONESE DEL XV-XVI SECOLO, *Cofano con stemma della famiglia d'Arco*. Strasburgo, Musée des Beaux-Arts.

Cat. 22, figg. Ia-Ib:

PITTORE VERONESE DEL XV-XVI SECOLO, *Atalanta caccia assieme alle compagne*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 22, figg. IIa-IIb:

PITTORE VERONESE DEL XV-XVI SECOLO, *Nozze di Atalanta e Ippomene*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 23, figg. Ia-Ib-Ic-Id:

DOMENICO MORONE, *Due episodi del ratto delle Sabine: Torneo dei soldati romani alla presenza delle sabine*. Londra, The National Gallery.

Cat. 23, figg. IIa-IIb-IIc-IIId:

DOMENICO MORONE, *Due episodi del ratto delle Sabine: Ratto delle Sabine*. Londra, The National Gallery.

Cat. 24, fig. a:

DOMENICO MORONE, *Cacciata dei Bonacolsi*. Mantova, Museo di Palazzo Ducale.

Cat. 25, fig. a:

DOMENICO MORONE, *Amazzonomachia (?)*. Princeton, University Art Museum.

Cat. 26, figg. a-b:

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO, *Giustizia di Traiano: Traiano giudica suo figlio (?)*. Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, collezione Bernard Berenson.

Cat. 27, figg. Ia-Ib:

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO, *Giustizia di Traiano: Corteo con l'imperatore Traiano*. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Cat. 27, fig. Ic:

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO, *Giustizia di Traiano: Corteo con l'imperatore Traiano*. Cleveland, The Cleveland Museum of Art (foto: Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, inv. 57252).

Cat. 27, fig. IIa:

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO, *Giustizia di Traiano: Il figlio di Traiano travolge il figlio della vedova*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Sotheby's, 18 maggio 2006, lot. 156.

Cat. 27, fig. IIb:

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO, *Giustizia di Traiano: Il figlio di Traiano travolge il figlio della vedova*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Sotheby's, 18 maggio 2006, lot. 156 (foto: Sotheby's, New York, 30 maggio 1979, lot. 249).

Cat. 27, fig. IIc:

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO, *Giustizia di Traiano: Il figlio di Traiano travolge il figlio della vedova*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Sotheby's, 18 maggio 2006, lot. 156 (foto: Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca, inv. 57255).

Cat. 28, fig. I:

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO, *Muzio Scevola catturato dopo aver ferito il segretario di Porsenna*. Ubicazione sconosciuta, già Berlino, collezione Charles Albert de Burlet.

Cat. 28, figg. IIa-IIb:

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO, *Muzio Scevola tiene la mano nel braciere al cospetto di Porsenna*. Treviso, Museo Civico Luigi Bailo.

Cat. 28, fig. III:

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO, *Episodio di storia romana*. Colinsburgh, Fife, Earl of Crawford and Balcarres.

Cat. 29, fig. a:

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO, *Lotta e morte di Eteocle e Polinice*. Ubicazione sconosciuta, già Parigi, antiquario Trotti.

Cat. 30, figg. a-b:

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO, *Episodio di battaglia*. Ubicazione sconosciuta, già Montecarlo, collezione Onassis.

Appendice 1 catt. 26-30, fig. a:

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO, *Arma Christi*. Verona, chiesa di San Lorenzo.

Appendice 2 catt. 26-30, figg. I-II:

MAESTRO DELL'ARMA CHRISTI DI SAN LORENZO, *Martirio dei santi Lorenzo e Stefano*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 8 dicembre, 2010, lot. 200.

Cat. 31, fig. a-b-c:

BOTTEGA DI DOMENICO MORONE, *Cofano con episodi di storia romana*. Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco.

Cat. 32, fig. a-b:

BOTTEGA DI DOMENICO MORONE, *Giustizia di Traiano: Traiano affida suo figlio alla vedova*. La Spezia, Museo Amedeo Lia.

Cat. 33, fig. I:

BOTTEGA DI DOMENICO MORONE, *Storia di Muzio Scevola e di Virginia: Muzio Scevola ferisce il segretario di Porsenna; Muzio Scevola tiene la mano nel braciere al cospetto di Porsenna*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Christie's, 15 aprile 2008, lot. 235.

Cat. 33, fig. II:

BOTTEGA DI DOMENICO MORONE, *Storia di Muzio Scevola e di Virginia: Muzio Scevola fa ritorno a Roma*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Christie's, 15 aprile 2008, lot. 235.

Cat. 33, fig. III:

BOTTEGA DI DOMENICO MORONE, *Storia di Muzio Scevola e di Virginia: Virginio uccide Virginia davanti ad Appio Claudio*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Christie's, 15 aprile 2008, lot. 235.

Cat. 33, fig. IV:

BOTTEGA DI DOMENICO MORONE, *Storia di Muzio Scevola e di Virginia: Fuga di Virginio*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Christie's, 15 aprile 2008, lot. 235.

Cat. 34, fig. a:

BOTTEGA DI DOMENICO MORONE, *Messalina e cinque suonatori*. Ubicazione sconosciuta, già Berlino, collezione Achenbach.

Cat. 35, figg. I-II:

BOTTEGA DI DOMENICO MORONE, *Due episodi di storia romana*. Gloucestershire, Buscot Park, collezione Lord Farringdon (?).

Cat. 36, fig. a:

BOTTEGA DI DOMENICO MORONE, *Orazio Coclite difende Roma dagli Etruschi sul ponte Sublicio*. Ubicazione sconosciuta, già Parigi, Trotti.

Cat. 37, figg. Ia-Ib:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Storie di Scipione l'Africano: la conquista di Cartagine*. Cracovia, Castello di Wavel, collezione Lanckoronski.

Cat. 37, figg. IIa-IIb:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Storie di Scipione l'Africano: Trionfo di Scipione*. Cracovia, Castello di Wavel, collezione Lanckoronski.

Cat. 38, fig. I:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Episodi del mito di Atalanta: Atalanta e le compagne si preparano per la caccia al cinghiale calidonio*. Mainz, Gemäldegalerie.

Cat. 38, fig. II:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Episodi del mito di Atalanta: Trionfo della castità*. Mainz, Gemäldegalerie.

Cat. 38, fig. III:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Episodi del mito di Atalanta: Atalanta e le compagne seguite da Eros in groppa al cinghiale calidonio*. Ubicazione sconosciuta, già Vienna, collezione Emil Weinberger.

Cat. 39, figg. a-b-c:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Cofano con episodi del mito di Atalanta: Decapitazione di un pretendente di Atalanta; Ippomene riceve i pomi d'oro del giardino delle Esperidi da Venere e Ippomene sconfigge Atalanta nella gara di corsa*. Parigi, Musée Jacquemart-André.

Cat. 40, fig. I:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Giustizia di Traiano: Corteo di Traiano*. Ubicazione sconosciuta, già München, J. Böhler-New York, Blumka Galleries 2004.

Cat. 40, fig. II:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Giustizia di Traiano: Il figlio di Traiano travolge il figlio della vedova*. Ubicazione sconosciuta, già Vienna, collezione Emil Weinberger.

Cat. 40, figg. IIIa-IIIb-IIIc-III d:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Giustizia di Traiano: La vedova invoca la giustizia di Traiano; Traiano affida suo figlio alla vedova*. San Simeon, California, Hearst Castle, collezione William Randolph Hearst.

Cat. 41, fig. I:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Giustizia di Traiano: Il figlio di Traiano travolge il figlio della vedova (?)*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 8 luglio 2005, lot 5.

Cat. 41, fig. II:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Giustizia di Traiano: Traiano affida suo figlio alla vedova*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 8 luglio 2005, lot 5.

Cat. 42, fig. a:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST: *Duello di due cavalieri*. Ubicazione sconosciuta, già Firenze, Firenze, Palazzo Internazionale delle Aste e Esposizioni, 1970.

Cat. 42, fig. b:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST: *Duello di due cavalieri*. Ubicazione sconosciuta, già Firenze, mercato antiquario (foto: Bologna, fototeca Federico Zeri, inv. 57273).

Cat. 43, fig. Ia:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Episodi della vita di Ulisse: Il banchetto dei Proci*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 7 luglio 2000, lot. 190.

Cat. 43, fig. Ib:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Episodi della vita di Ulisse: Il banchetto dei Proci*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 7 luglio 2000, lot. 190 (foto: Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, fototeca, Scuola ferrarese XV secolo).

Cat. 43, fig. II:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Episodi della vita di Ulisse: Ulisse riconosciuto dal cane Argo incontra Penelope*. Washington D.C., Dumbarton Oaks collection.

Cat. 44, figg. a-b-c:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Cofano con Duilio e Bilia (?) e Corteo di soldati*. Ubicazione sconosciuta, già Milano, collezione Bagatti-Valsecchi.

Cat. 45, fig. a:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Trionfo di due imperatori*. Ubicazione sconosciuta.

Cat. 46, fig. a:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Giustizia di Traiano: La vedova invoca la giustizia di Traiano*. Ubicazione sconosciuta, già New York Wildenstein (foto: Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, fototeca, inv. 0780017).

Cat. 46, fig. b:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Giustizia di Traiano: La vedova invoca la giustizia di Traiano*. Ubicazione sconosciuta, già New York Wildenstein (foto: Venezia, Fondazione Giorgio Cini onlus, fototeca digitale, scheda inv. 315824).

Cat. 46, fig. c:

MAESTRO DEI COFANI CERNUSCHI-HEARST, *Giustizia di Traiano: La vedova invoca la giustizia di Traiano*. Ubicazione sconosciuta, già New York Wildenstein (catalogo di vendita Achillito Chiesa, 1926).

Cat. 47, fig. a:

FRANCESCO MORONE, *Sansone e Dalila*. Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Cat. 48, fig. Ia:

BOTTEGA DI FRANCESCO MORONE, *Storie di Atalanta: Ippomene decide di sfidare Atalanta*. Sarasota, John & Mable Ringling Museum of Art.

Cat. 48, fig. Ib:

BOTTEGA DI FRANCESCO MORONE, *Storie di Atalanta: Ippomene decide di sfidare Atalanta*. Sarasota, John & Mable Ringling Museum of Art (foto: Bologna, Fondazione Federico Zeri, inv. 577111).

Cat. 48, fig. II:

BOTTEGA DI FRANCESCO MORONE, *Storie di Atalanta: La gara tra Atalanta e Ippomene*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 8 luglio 1987, lot. 29.

Cat. 49, figg. Ia-Ib:

BOTTEGA DI FRANCESCO MORONE, *Ritorno di Attilio Regolo a Cartagine (?)*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 49, fig. II:

BOTTEGA DI FRANCESCO MORONE, *Supplizio di Attilio Regolo*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 50, fig. a:

BOTTEGA DI FRANCESCO MORONE, *Episodio di battaglia*. Ubicazione sconosciuta, già Sotheby's [s.l.], 24 marzo 1971, lot. 36 (?).

Cat. 51, fig. a:

BOTTEGA DI FRANCESCO MORONE, *Ospiti in villa*. Ubicazione sconosciuta, già Milano, collezione Pasquinelli.

Cat. 52, fig. a:

BOTTEGA DI FRANCESCO MORONE, *Giustizia di Traiano: Traiano affida suo figlio alla vedova*. Ubicazione sconosciuta, già Firenze, Galleria Luigi Bellini, 1967.

Appendice catt. 48-52, fig. I:

BOTTEGA DI FRANCESCO MORONE, *Il leone di san Marco e il doge Leonardo Loredan*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Appendice catt. 48-52, fig. II:

BOTTEGA DI FRANCESCO MORONE, *Giustizia di Traiano*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Appendice catalogo 48-52, fig. III:

BOTTEGA DI FRANCESCO MORONE, *Magnanimità di Scipione*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Appendice catt. 48-52, fig. IV:

P. NANIN, *Disegno acquerellato degli affreschi sulla facciata di un palazzo a Verona, via Carducci/Interrato dell'acqua morta*.

Cat. 53, fig. a:

MICHELE DA VERONA, *Scena di fidanzamento (Fidanzamento di Medea e Giasone [?])*. Berlino, Gemäldegalerie.

Cat. 54, fig. a:

MICHELE DA VERONA, *Trionfo di un imperatore*. Firenze, Museo Stefano Bardini, collezione Arnaldo Corsi.

Cat. 55, fig. a:

MICHELE DA VERONA, *Ambasceria*. L'Havana, Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

Cat. 56, fig. I:

MICHELE DA VERONA, *La disputa tra Atena e Poseidone per il predominio sull'Attica*. Newark, Delaware, Alana collection (stato di conservazione attuale)

Cat. 56, fig. II:

MICHELE DA VERONA, *La disputa tra Atena e Poseidone per il predominio sull'Attica*. Newark, Delaware, Alana collection (stato di conservazione durante restauro 2008).

Cat. 56, fig. III:

MICHELE DA VERONA, *La disputa tra Atena e Poseidone per il predominio sull'Attica*. Newark, Delaware, Alana collection (stato di conservazione prima del restauro 2008).

Cat. 57, fig. a:

MICHELE DA VERONA, *Coriolano incontra Veturia, Volumnia e i suoi due figli*. Londra, The National Gallery.

Cat. 58, fig. a:

BOTTEGA DI MICHELE DA VERONA, *Fetonte conduce il carro di Apollo*. Chicago, Art Institute.

Cat. 59, fig. a:

BOTTEGA DI MICHELE DA VERONA, *Apparizione di Venere in sembianze di cacciatrice a Enea e Acate*. Firenze, collezione privata (?).

Cat. 59, fig. b:

BOTTEGA DI MICHELE DA VERONA, *Apparizione di Venere in sembianze di cacciatrice a Enea e Acate*. Firenze, collezione privata (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, fototeca, inv. 214191).

Cat. 59, fig. c:

BOTTEGA DI MICHELE DA VERONA, *Apparizione di Venere in sembianze di cacciatrice a Enea e Acate*. Firenze, collezione privata (foto: Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, fototeca, inv. 0780489).

Cat. 59, fig. d:

BOTTEGA DI MICHELE DA VERONA, *Apparizione di Venere in sembianze di cacciatrice a Enea e Acate*. Firenze, collezione privata (foto: catalogo Sterbini 1906).

Cat. 60, figg. a-b:

BOTTEGA DI MICHELE DA VERONA, *Apollo e Dafne*. Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, collezione Bernard Berenson.

Cat. 61, figg. a-b:

BOTTEGA DI MICHELE DA VERONA, *Le Parche predicano il destino di Meleagro e Preparativi per la caccia al cinghiale calidonio; La caccia al cinghiale calidonio*. Praga, Galleria Nazionale.

Cat. 62, fig. I:

BOTTEGA DI MICHELE DA VERONA, *Storie di Atalanta: Eros, Atalanta e le compagne di caccia con il cinghiale calidonio*. Ubicazione sconosciuta, già Berlino, collezione Worch.

Cat. 62, fig. II:

BOTTEGA DI MICHELE DA VERONA, *Storie di Atalanta: Atalanta e Meleagro*. Ubicazione sconosciuta, già Berlino, collezione Worch.

Cat. 63, fig. I:

BOTTEGA DI MICHELE DA VERONA, *Storie di Meleagro: Meleagro offre ad Atalanta la testa del cinghiale calidonio*. Ubicazione sconosciuta.

Cat. 63, fig. II:

BOTTEGA DI MICHELE DA VERONA, *Storie di Meleagro: Meleagro uccide i fratelli di Altea; Altea getta nel fuoco il tizzone per uccidere Meleagro*. Ubicazione sconosciuta.

Cat. 64, fig. a:

BOTTEGA DI MICHELE DA VERONA, *Soldati davanti a una città*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Sotheby's, 25 gennaio 2001, lot. 19.

Cat. 65, fig. a:

MAESTRO DELLA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE WALTERS, *Magnanimità di Scipione*. Baltimora, Walters Art Gallery.

Cat. 65, fig. b:

MAESTRO DELLA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE WALTERS, *Magnanimità di Scipione*. Baltimora, Walters Art Gallery (foto: Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, fototeca, Gian Maria Falconetto).

Cat. 66, figg. Ia-Ib:

MAESTRO DELLA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE WALTERS, *I sacerdoti supplicano Coriolano di non assalire Roma*. Lipsia, Museum der bildenden Künste.

Cat. 66, figg. IIa-IIb:

MAESTRO DELLA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE WALTERS, *Veturia e Volturnia con i due figli convincono Coriolano a non assalire Roma*. Lipsia, Museum der bildenden Künste.

Cat. 67, fig. a:

MAESTRO DELLA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE WALTERS, *Trionfo della famiglia Pesaro*. New York, collezione De Navarro.

Cat. 68, figg. a-b:

MAESTRO DELLA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE WALTERS, *Ingresso del cavallo di Troia*. Tatton Park (Cheshire), National Trust.

Cat. 69, fig. a:

MAESTRO DELLA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE WALTERS, *Il campo di Betulia*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Cat. 70, fig. a:

MAESTRO DELLA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE WALTERS, *Offerta di Abigail a Davide*. Ubicazione sconosciuta, già Bergamo, collezione privata (foto: Bologna, Fondazione Federico Zeri, inv. 57269).

Cat. 70, fig. b:

MAESTRO DELLA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE WALTERS, *Offerta di Abigail a Davide*. Ubicazione sconosciuta, già Bergamo, collezione privata (foto: Bologna, Fondazione Federico Zeri, inv. 57272).

Cat. 70, fig. c:

MAESTRO DELLA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE WALTERS, *Offerta di Abigail a Davide*. Ubicazione sconosciuta. Già Bergamo, collezione privata (foto: Bologna, Fondazione Federico Zeri, inv. 57270).

Cat. 71, fig. a:

MAESTRO DELLA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE WALTERS, *Due prigionieri davanti a un re*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 9 giugno 1932, vendita Moray.

Cat. 72, fig. a:

MAESTRO DELLA MAGNANIMITÀ DI SCIPIONE WALTERS, *Cavaliere e soldato*. Stoccolma, Museo Nazionale.

Cat. 73, figg. a-b-c-d-e:

ANTONIO II BADILE, *Cofano della famiglia Giusti con la storia di Virginia*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 74, figg. a-b:

ANTONIO II BADILE, *Fronte di cofano detto "del mortorio"*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 75, figg. a-b-c:

ANTONIO II BADILE, *Cofano con il trionfo di due imperatori e una fontana*. Ubicazione sconosciuta, già New York, collezione Canessa.

Cat. 76, fig. I.

MAESTRO DI CLELIA BATH, *Soffitto di casa Zenò Turchi*. Venezia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro.

Cat. 76, fig. II.

MAESTRO DI CLELIA BATH, *Soffitto di casa Zenò Turchi*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 77, fig. a:

MAESTRO DI CLELIA BATH, *Clelia attraversa il Tevere per sfuggire a Porsenna*. Warminster, Wiltshire, Longleat House, collezione dei Marchesi di Bath.

Cat. 78, fig. I:

MAESTRO DI CLELIA BATH, *Cavalieri si congedano dalle mogli prima di partire per la battaglia*. Ubicazione sconosciuta, già Berlino, collezione Friedrich Lippmann.

Cat. 78, fig. II:

MAESTRO DI CLELIA BATH, *Esercito romano parte per una battaglia*. Ubicazione sconosciuta, già Berlino, collezione Friedrich Lippmann.

Appendice catt. 76-78, fig. a:

MAESTRO DI CLELIA BATH, *Crocifissione*. Ubicazione sconosciuta, già München, Julius Boehler.

Cat. 79, fig. a:

FILIPPO DA VERONA, *Arianna a Nasso*. Amsterdam, Rijksmuseum.

Cat. 80, figg. a-b-c:

FILIPPO DA VERONA, *Scena di caccia*. Parigi, collezione privata.

Cat. 81, fig. a:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Enea e Afrodite in Africa*. Parigi, Musée du Louvre.

Cat. 82, figg. Ia-Ib:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Fetonte chiede al padre Apollo di guidare il carro del sole*. Venezia, Museo Correr.

Cat. 82, figg. IIa-IIb:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Nozze di Antioco e Stratonice*. Venezia, Museo Correr.

Cat. 83, fig. I:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Perseo uccide Medusa*. Ubicazione sconosciuta, già Venezia, collezione Vittorio Cini.

Cat. 83, fig. II:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Perseo combatte contro Fineo per la mano di Andromeda*. Verona, collezione privata.

Cat. 84, fig. I:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Perseo libera Andromeda*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 25 marzo 1977, lot. 36.

Cat. 84, fig. II:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Bellerofonte combatte la Chimera*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 25 marzo 1977, lot. 36.

Cat. 85, fig. a:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Amore e Psiche*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Sotheby's, 22 maggio 1992, lot. 5.

Cat. 86, fig. I:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Le Parche prevedono il destino di Meleagro*. Ubicazione sconosciuta, già Roma, mercato antiquario.

Cat. 86, fig. II:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Oineo si rifiuta di fare sacrifici a Diana*. Ubicazione sconosciuta, già Lucerna, Fischer, 17 giugno 1967, lot. 102 b.

Cat. 86, fig. III:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Caccia al cinghiale calidonio*. Ubicazione sconosciuta, già Lucerna, Fischer, 17 giugno 1967, lot. 102 c.

Cat. 86, fig. IV:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Meleagro offre ad Atalanta la testa del cinghiale calidonio*. Ubicazione sconosciuta, già New York, antiquario Durlacher, 1920.

Cat. 86, fig. V:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Meleagro uccide i fratelli di Altea; Altea getta nel fuoco il tizzone per uccidere Meleagro*. Ubicazione sconosciuta, già Milano collezione Neermann (?), 1975.

Cat. 86, fig. VI:

MAESTRO DEL FETONTE CORRER, *Oineo e Atalanta si riconciliano con Diana*. Ubicazione sconosciuta, già Roma mercato antiquario.

Cat. 87, fig. a:

MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Giudizio di Paride*. Boston, Museum of Fine Arts.

Cat. 88, fig. a:

MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Orfeo incanta gli animali*. Cracovia, Castello di Wawel, collezione Lanckoronski.

Cat. 89, figg. Ia-Ib:

MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Fetonte chiede al padre Apollo di condurre il carro del sole*. Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, collezione Bernard Berenson.

Cat. 89, figg. IIa-IIb:

MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Fetonte conduce il carro di Apollo*. Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, collezione Bernard Berenson.

Cat. 90, figg. a-b-c:

MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Corteo di soldati*. Nimega, Museum Het Valkhof.

Cat. 91, fig. a-c-d:

MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Arione sul delfino*. Oxford, Ashmolean Museum.

Cat. 92, fig. a:

MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Paesaggio con veduta marina*. Ubicazione ignota, già USA (?).

Appendice catt. 87-92, fig. Ia:

MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Adamo ed Eva*. Venezia, Museo Correr.

Appendice catt. 87-92, figg. IIa-IIb:

MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Davide e la Sunamite*. Venezia, Museo Correr.

Cat. 93, figg. Ia-Ib:

BOTTEGA DEL MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Vulcano fabbrica le ali di Cupido alla presenza di Venere*. Bucarest, Museo Nazionale.

Cat. 93, fig. Ic:

BOTTEGA DEL MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Vulcano fabbrica le ali di Cupido alla presenza di Venere*. Bucarest, Museo Nazionale (foto del 1939).

Cat. 93, fig. II:

BOTTEGA DEL MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Vulcano fabbrica le ali di Cupido alla presenza di Venere*. Ubicazione sconosciuta (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 412497).

Cat. 93, fig. III:

BOTTEGA DEL MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Vulcano forgia le frecce di Cupido alla presenza di Venere*. Ubicazione sconosciuta, già Milano, Finarte, 12 marzo 1963, lot. 92.

Cat. 94, fig. a:

BOTTEGA DEL MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Ercole sconfigge il centauro Euritione*. Budapest, Szépművészeti Múzeum Budapest.

Cat. 95, fig. I:

BOTTEGA DEL MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Apollo e Poseidone davanti alla città di Troia in costruzione*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Agnew's, 18 Maggio-18 Giugno, 1976, lot. 31.

Cat. 95, fig. II:

BOTTEGA DEL MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Apollo e Poseidone aiutano Laomedonte nella costruzione di Troia*. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Cat. 95, fig. III:

BOTTEGA DEL MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Laomedonte si rifiuta di ricompensare Apollo e Poseidone*. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Cat. 95, fig. IV:

BOTTEGA DEL MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Ercole espugna Troia (?)*. New York, Brooklyn Museum.

Cat. 95, fig. V:

BOTTEGA DEL MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Telamone sposa Esione figlia di Laomedonte alla presenza di Ercole*. New York, Brooklyn Museum.

Cat. 96, figg. a-b:

BOTTEGA DEL MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Due cavalieri e un soldato*. Venezia, Museo Correr.

Cat. 97, fig. a:

BOTTEGA DEL MAESTRO DELL'ORFEO LANCKORONSKI, *Fetonte chiede al padre Apollo di condurre il carro del sole; La caduta di Fetonte*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Christie's 23 maggio 2000, lot 180.

Cat. 98, figg. a-b:

GIAN MARIA FALCONETTO, *Fronte di cofano con ambasceria ed episodio di battaglia*. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Cat. 99, fig. a:

GIAN MARIA FALCONETTO, *Augusto e la Sibilla*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 100, fig. a:

FRANCESCO BONSIGNORI, *Allegoria della Musica*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 101, figg. Ia-Ib:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Il ritrovamento di Mosé (?)*. Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia.

Cat. 101, figg. IIa-IIb:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Visitazione (?)*. Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia.

Cat. 101, fig. III:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Incontro di due figure femminili*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Sotheby's, 19 maggio 1994, lot. 346.

Cat. 102, figg. a-b-c-d-e:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Cofano con storie antiche: Coriolano incontra Veturia, Volumnia e i suoi due figli; Suicidio di Didone*. Ubicazione sconosciuta, già Sotheby's, Londra, 9 dicembre 2010, lot. 196.

Appendice catt. 101-102, fig. Ia:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Cofano con il viaggio di Giacobbe*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 6 luglio 2006, lot. 202.

Appendice catt. 101-102, fig. Ib:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Giacobbe si congeda da suo padre Isacco*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 6 luglio 2006, lot. 202.

Appendice catt. 101-102, fig. Ic:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Viaggio di Giacobbe ad Harran*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 6 luglio 2006, lot. 202.

Appendice catt. 101-102, fig. Id:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Incontro di Giacobbe e Rachele alla fonte*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 6 luglio 2006, lot. 202.

Appendice catt. 101-102, fig. IIa:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Cofano con il viaggio di Rachele*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 6 luglio 2006, lot. 202.

Appendice catt. 101-102, fig. IIb:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Partenza di Rachele per Canaan*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 6 luglio 2006, lot. 202.

Appendice catt. 101-102, fig. IIc:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Viaggio di Rachele e Lea*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 6 luglio 2006, lot. 202.

Appendice catt. 101-102, fig. IId:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Riconciliazione di Giacobbe e Labano*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 6 luglio 2006, lot. 202.

Appendice catt. 101-102, fig. III:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Giacobbe si congeda da suo padre Isacco*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Wildenstein (foto: Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, fototeca, Gian Maria Falconetto).

Appendice catt. 101-102, fig. IV:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Viaggio di Giacobbe ad Harran*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Wildenstein (foto: Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, fototeca, Gian Maria Falconetto).

Appendice catt. 101-102, fig. V:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Incontro di Giacobbe e Rachele alla fonte*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Wildenstein (foto: Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, fototeca, Gian Maria Falconetto).

Appendice catt. 101-102, fig. VI:

BOTTEGA DI GIROLAMO DAI LIBRI, *Partenza di Rachele per Canaan*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Wildenstein (foto: Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, fototeca, Gian Maria Falconetto).

Cat. 103, figg. Ia-Ib:

NICOLA GIOLFINO, *Due episodi di storia romana: Lucio Papirio Corsore oltraggiato dai Galli (?)*. Altenburg, Lindenau Museum.

Cat. 103, figg. IIa-IIb:

NICOLA GIOLFINO, *Quinto Fabio Massimo conquista Chiusi (?)*. Altenburg, Lindenau Museum.

Cat. 104, fig. a:

NICOLA GIOLFINO, *Deucalione e Pirra*. Bloomington (Indiana), Indiana University Study Collection.

Cat. 105, figg. Ia-Ib:

NICOLA GIOLFINO, *Sacrificio di Ifigenia*. Cambridge, Massachusetts, Harvard Art Museum/Fogg Art Museum.

Cat. 105, fig. II:

NICOLA GIOLFINO, *Clitemnestra e Ifigenia arrivano in Aulide per la nozze con Achille (?)*. Ubicazione sconosciuta, già Atene, collezione Onassis, 1954 (foto: Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca, inv. 56728).

Cat. 106, figg. Ia-Ib:

NICOLA GIOLFINO, *La gara fra Atalanta e Ippomene*. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Cat. 106, figg. IIa-IIb:

NICOLA GIOLFINO, *Ippomene riceve il premio per la vittoria della gara (?)*. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Cat. 107, fig. I:

NICOLA GIOLFINO, *Dioniso sottratto all'ira di Giunone (?)*. Firenze, Museo Horne.

Cat. 107, fig. II:

NICOLA GIOLFINO, *Dioniso affidato alle ninfe del monte Nisa (?)*. Firenze, Museo Horne.

Cat. 108, figg. a-b:

NICOLA GIOLFINO (?), *Suicidio di Didone*. Londra, The National Gallery.

Cat. 109, fig. a:

NICOLA GIOLFINO, *Giulia sviene davanti al mantello insanguinato di Pompeo*. Parigi, Musée des Arts décoratifs.

Cat. 110, fig. I:

NICOLA GIOLFINO, *Trionfo di Sileno*. Philadelphia, John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art.

Cat. 110, figg. IIa-IIb:

NICOLA GIOLFINO, *Ebrezza di Sileno*. Philadelphia, John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art.

Cat. 111, fig. a:

NICOLA GIOLFINO, *Riconoscimento di Achille a Sciro*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 112, figg. a, c:

NICOLA GIOLFINO, *Episodio di battaglia*. Verona Museo di Castelvecchio.

Cat. 112, fig. b:

NICOLA GIOLFINO, *Episodio di battaglia*. Verona Museo di Castelvecchio (foto: SCHUBRING: 1915-1923).

Cat. 113, fig. I:

NICOLA GIOLFINO, *L'uccisione del falso Smerdi*. Già New York, antiquario Piero Corsini.

Cat. 113, fig. II:

NICOLA GIOLFINO, *L'incoronazione di Dario I*. Già New York, antiquario Piero Corsini.

Cat. 113, fig. III:

NICOLA GIOLFINO, *Il pagamento del riscatto di Chiomara*. Verona, collezione privata.

Cat. 113, figg. IVa-IVb:

NICOLA GIOLFINO, *Chiomara getta la testa del centurione ai piedi del marito Orgiagone, re dei Gallogreci*. Princeton, University Art Museum.

Cat. 114, fig. a:

NICOLA GIOLFINO, *Muzio Scevola tiene la mano nel braciere al cospetto di Porsenna*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 14 febbraio 1968, lot. 53.

Cat. 115, fig. I:

NICOLA GIOLFINO, *Catone si suicida con un pugnale*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 6 luglio 2010, lot. 1.

Cat. 115, fig. II:

NICOLA GIOLFINO, *Catone curato da un medico*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 6 luglio 2010, lot. 1.

Cat. 115, fig. III:

NICOLA GIOLFINO, *La morte di Catone*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 6 luglio 2010, lot. 1.

Cat. 116, fig. a:

NICOLA GIOLFINO, *Magnanimità di Scipione*. Ubicazione sconosciuta, già New York, Silberman Galleries.

Cat. 117, fig. a:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *Scipione l'Africano risponde alle accuse davanti al senato*. Genova, Museo di Palazzo Reale.

Cat. 118, figg. a-b:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *La vestale Tuccia*. Lovere (Brescia), Galleria dell'Accademia Tadini.

Cat. 119, figg. a-b-c:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *Cofano con episodi di storia antica*. Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Cat. 120, fig. a:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *Ludi lupercali*. Venezia, Ca' Rezzonico, Pinacoteca Egidio Martini.

Cat. 121, fig. I:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *Trionfo di Pompeo con elefanti*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 121, fig. II:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *Trionfo di Pompeo con cavalli*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 121, fig. III:

MARCO CORNALE, *Decorazione di una sala di palazzo Pompei all'Isolo di Sotto*. Verona, Archivio di Stato, Archivio Pompei, proc. 860, Carte diverse che contengono memorie della famiglia Pompea.

Cat. 122, figg. Ia-Ib:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *Ritratto di Pompeo*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 122, figg. IIa-IIIb:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *Ritratto di Emilia*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 123, figg. a-b:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *Crise supplica Agamennone di restituirgli la figlia Briseide*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 124, figg. a-b:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *Amore e Psiche*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 125, fig. a:

NICOLA GIOLFINO, *Ratto delle Sabine* (?). Ubicazione sconosciuta, già Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini.

Cat. 126, fig. I:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *Scipione a Cuma implora lo spirito di sua madre Pomponia*. Ubicazione sconosciuta, già Parigi, Perdaux (?), 9 giugno 1931.

Cat. 126, fig. II:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *La conquista di Cartagine*. Ubicazione sconosciuta, già Parigi, Perdaux (?), 9 giugno 1931.

Cat. 126, fig. III:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *La magnanimità di Scipione*. Ubicazione sconosciuta, già Parigi, Perdaux (?), 9 giugno 1931.

Cat. 126, fig. IV:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *Scipione, Massinissa e Sofonisba* (?). Ubicazione sconosciuta, già Parigi, Perdaux (?), 9 giugno 1931.

Cat. 126, fig. V:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *Trionfo di Scipione*. Ubicazione sconosciuta, già Parigi, Perdaux (?), 9 giugno 1931.

Cat. 126, fig. VI:

BOTTEGA DI NICOLA GIOLFINO, *Processo di Scipione*. Ubicazione sconosciuta, già Parigi, Perdaux (?), 9 giugno 1931.

Cat. 127, fig. I:

GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *Veritas filia temporis*. Verona, collezione privata.

Cat. 127, fig. II:

GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *San Michele arcangelo*. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Cat. 127, fig. III:

GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *Tentazione di Cristo*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 127, fig. IV:

GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *San Michele arcangelo scaccia Lucifero*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 127, fig. V:

GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *Padre eterno con le sette virtù*. Verona, collezione privata.

Cat. 128, fig. a:

GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *Sofonisba*. Verona, Museo di Castelvecchio.

Cat. 129, figg. a-b-c-d:

GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *Cofano con storie di Atalanta: Atalanta caccia assieme alle compagne; Nozze di Atalanta e Ippomene*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 9 luglio 2008, lot. 103.

Cat. 130, fig. a:

GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *Suicidio di Lucrezia*. Ubicazione sconosciuta, già Berlino, Kaiser Friedrich Museum, disperso nel 1945.

Appendice catt. 127-130, fig. I

GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *Cristo e l'adultera*. Ubicazione sconosciuta, già Verona, Galleria Menaguale.

Appendice catt. 127-130, fig. II

GIOVAN FRANCESCO CAROTO, *Susanna e i vecchioni*. Ubicazione sconosciuta, già Verona, Galleria Menaguale.

OPERE GIÀ ATTRIBUITE ALLA SCUOLA VERONESE

Cat. 131, figg. Ia-Ib:

BOTTEGA DI ANTONIO DELLA CORNA, *Lotta di Cadmo contro il drago per fondare Tebe*. Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco.

Cat. 131, figg. IIa-IIb:

BOTTEGA DI ANTONIO DELLA CORNA, *Lotta tra Eteocle e Polinice*. Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco.

Cat. 132, fig. a:

BOTTEGA DI GIROLAMO MOCETTO, *Battaglia degli Amaleciti* (frammento con Mosè tra Aronne e Hur). Firenze, collezione Serlupi-Crescenzi (?).

Cat. 133, fig. a:

BOTTEGA DI GIROLAMO MOCETTO, *Episodio di battaglia*. Venezia, Museo Correr.

Cat. 134, fig. a:

BOTTEGA DI GIROLAMO MOCETTO, *Episodio di battaglia tra Cristiani e Turchi*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 9 luglio 2008, lot. 104.

Cat. 135, fig. a:

BOTTEGA DI GIROLAMO MOCETTO, *Orazio Coclite*. Parigi, Musée Jacquemart-André.

Cat. 136, fig. I:

MARCELLO FOGOLINO (?), *Ratto di Elena*. Collezione privata.

Cat. 136, fig. II:

MARCELLO FOGOLINO (?), *Cavallo di Troia*. Ubicazione sconosciuta, già Faenza collezione Guidi.

Cat. 137, fig. a:

PITTORE EMILIANO FINE XV SECOLO, *Bruto e Porzia*. Museo Nazionale di Cracovia, collezione Czartoryski.

Cat. 138, fig. a:

BOTTEGA DI FILIPPO MAZZOLA (?), *Scena di giudizio*. Ubicazione sconosciuta, già Vienna, Dorotheum, 31 marzo 2009, lot. 195.

Cat. 139, fig. a:

BOTTEGA DEL MAESTRO DI SAN VINCENZO, *Coriolano e le matrone romane* (?). Museo Stefano Bardini, collezione Arnaldo Corsi.

Cat. 140, fig. a:

Ricostruzione scena di battaglia I-IIa-IIb.

Cat. 140, fig. I:

MARCO VEGLIA (FALSARIO DI GIROLAMO MOCETTO), *Episodio di battaglia*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Cat. 140, figg. IIa-IIb:

MARCO VEGLIA (FALSARIO DI GIROLAMO MOCETTO), *Episodio di battaglia*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Sotheby's, 5 aprile 1995.

Cat. 140, fig. III:

MARCO VEGLIA (FALSARIO DI GIROLAMO MOCETTO), *Episodio di battaglia*. Ubicazione sconosciuta, già Londra, Christie's, 19 settembre 2002, lot. 204.

Cat. 140, fig. IV:

MARCO VEGLIA (FALSARIO DI GIROLAMO MOCETTO), *Episodio di battaglia*. Venezia, Museo Correr.

Cat. 141, fig. a:

PITTORE VENETO DEL 1500-1510 circa, *Muzio Scevola tiene la mano nel braciere al cospetto di Porsenna*. Parigi, Musée du Louvre.

INDICE GENERALE

Introduzione	3
Schede	9
<i>Maestro del cofano Fanzago-Cartolari</i>	11
<i>Liberale da Verona</i>	15
<i>Francesco Benaglio</i>	41
<i>Maestro di Margherita Cipriani</i>	47
<i>Pittore veronese del XV-XVI secolo</i>	57
<i>Domenico Morone</i>	61
<i>Maestro dell'Arma Christi di San Lorenzo</i>	71
<i>Bottega di Domenico Morone</i>	81
<i>Maestro dei cofani Cernuschi-Hearst</i>	89
<i>Francesco Morone</i>	103
<i>Bottega di Francesco Morone</i>	105
<i>Michele da Verona</i>	111
<i>Bottega di Michele da Verona</i>	121
<i>Maestro della Magnanimità di Scipione Walters</i>	131
<i>Antonio II Badile</i>	139
<i>Maestro di Clelia Bath</i>	143
<i>Filippo da Verona</i>	149
<i>Maestro del Fetonte Correr</i>	153
<i>Maestro dell'Orfeo Lanckoronski</i>	163
<i>Bottega del Maestro dell'Orfeo Lanckoronski</i>	175
<i>Gian Maria Falconetto</i>	181
<i>Francesco Bonsignori</i>	185
<i>Bottega di Girolamo dai Libri</i>	187
<i>Nicola Giolfino</i>	191
<i>Bottega di Nicola Giolfino</i>	207
<i>Giovan Francesco Caroto</i>	217
Opere già attribuite alla Scuola veronese	223
<i>Bottega di Antonio della Corna</i>	225
<i>Bottega di Girolamo Mocetto</i>	225
<i>Marcello Fogolino (?)</i>	226
<i>Pittore emiliano fine XV secolo</i>	227
<i>Bottega di Filippo Mazzola (?)</i>	227
<i>Bottega del Maestro di San Vincenzo</i>	227
<i>"Marco Veglia" (falsario di Girolamo Mocetto)</i>	227
<i>Pittore veneto del 1500 circa</i>	228
Tavole	235
Bibliografia	421
Elenco delle immagini	441

