



Beatrice Tanzi, nata a Cremona nel 1991, ha conseguito la laurea triennale con Giovanni Agosti in Scienze dei Beni Culturali presso l'Università Statale di Milano (2013); quindi, con Daniele Benati, quella magistrale in Arti Visive presso l'Università degli Studi di Bologna (2016), con una tesi dal titolo *Filippo da Verona*, dalla quale è stato tratto questo lavoro. Nel 2015 ha pubblicato, sempre per Edizioni Delmiglio, il volume *Colombino Rapari. Arti figurative e inquietudini religiose a Cremona nel Cinquecento*.



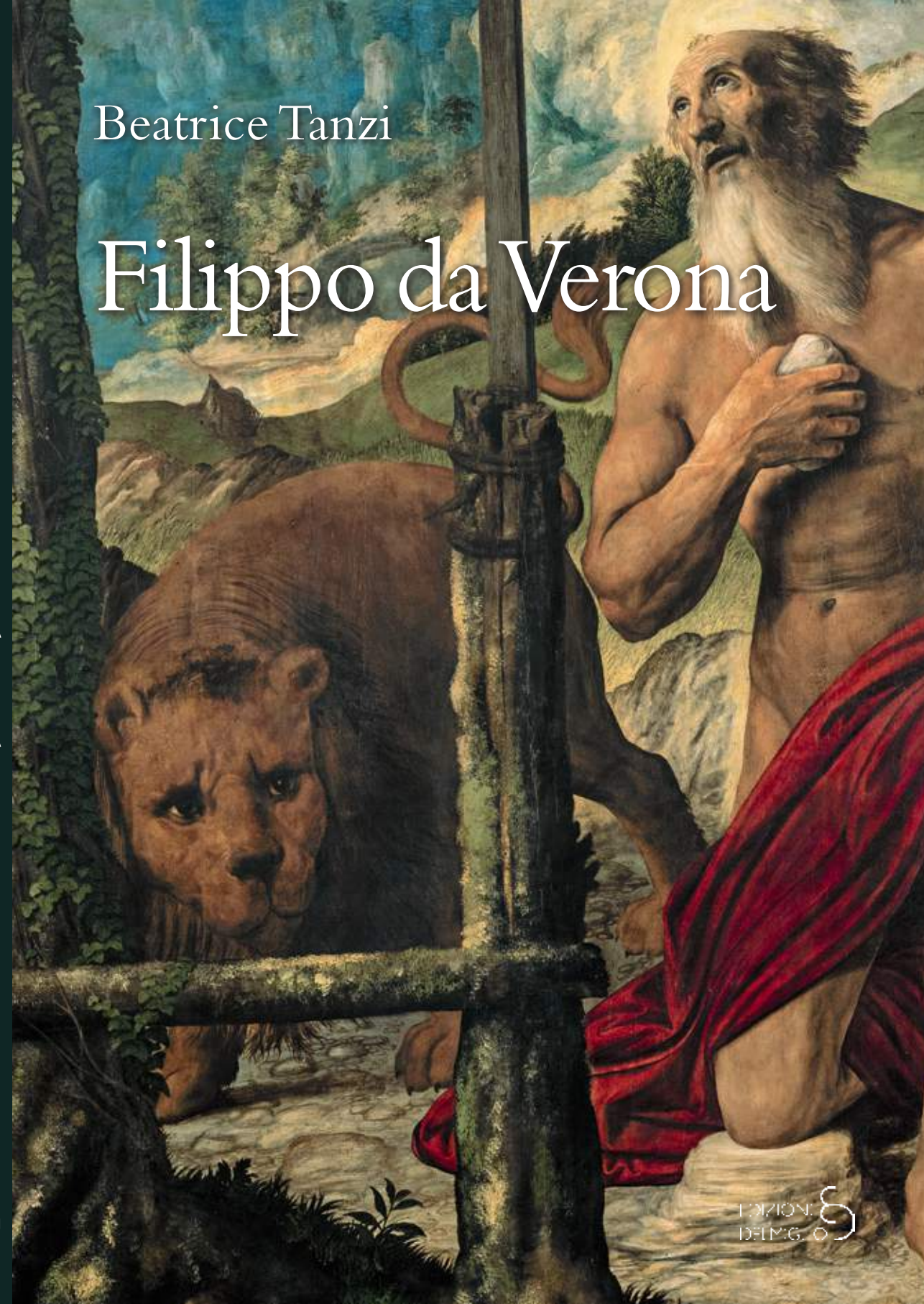
Beatrice Tanzi

Filippo da Verona



Beatrice Tanzi

# Filippo da Verona



Filippo da Verona è un pittore pressoché ignoto fino all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso: allora si conoscevano solo pochissime opere firmate, divise tra Padova e Fabriano; mentre era andata perduta un'impresa documentata nel Duomo di Savona. Da allora diventa la passione di una generazione di studiosi che si è data il compito di capire, prima di tutto, se l'artista fosse uno solo o se esistessero due pittori veronesi omonimi, di nome Filippo. Questo a causa del brusco scarto stilistico che spacca in due la sua produzione, tra una non esaltante fase giovanile improntata alla tradizione lagunare e dell'entroterra veneto – Bellini e Carpaccio, Cima e Dürer – nelle opere al Santo di Padova; e una maturità ben più vivace, all'insegna dello sperimentalismo anticlassico più acceso, tra Romanino e Dosso Dossi, Lorenzo Lotto e Amico Aspertini; il tutto innervato da un'intensa vena danubiana, come pochissimi altri nella pittura italiana, e da una sorta di non dichiarata soggezione raffaellesca. Nel primo quarto del Cinquecento, in una traiettoria geografica del tutto inconsueta e zigzagante – Verona, Padova, Fabriano, Lucca, Ravenna, Modena, Savona, Rieti, sono i centri dove la sua presenza è documentata; ma com'è possibile ignorare possibili passaggi da Brescia, Cremona, Bologna, Ferrara, eccetera – e senza entrare nella prima schiera, Filippo da Verona si distingue tuttavia per la capacità di annusare l'aria e di intuire immediatamente lo spirito del tempo. Arrivando spesso in anticipo anche rispetto a maestri più grandi della sua generazione.

FILIPPO DA VERONA

BEATRICE TANZI

In copertina:

Filippo da Verona, *San Girolamo* (particolare),  
Bologna, Galleria Fondantico

In quarta di copertina:

Gian Michele de' Pantaleoni (su cartone di Filippo  
da Verona), *Adorazione dei Magi*, 1517,  
Savona, Duomo

Il volume è stato pubblicato grazie al contributo  
di Galleria *Fondantico*: sono grata a  
Tiziana Sassoli e Edoardo Battistini  
per avere affettuosamente adottato e  
generosamente sostenuto il mio lavoro.

*Progetto grafico, fotolito, stampa*  
Service Lito (Persico Dosimo, Cremona)

ISBN: 978-88-941248-9-7  
©2018 Beatrice Tanzi

Printed in Italy

# FILIPPO DA VERONA

EDIZIONI:  
DELMIGLIO 

# SOMMARIO

7	PRESENTAZIONE di Daniele Benati
11	QUARANT'ANNI DI VICENDA CRITICA (1980-2018)
17	PER IL PERCORSO DI FILIPPO DA VERONA
27	CATALOGO
83	BIBLIOGRAFIA
99	TAVOLE

Questo testo è, in pratica, con qualche aggiustamento di scrittura e i necessari aggiornamenti bibliografici, quello della mia tesi di laurea magistrale, discussa nel novembre 2016 presso l'Università degli Studi di Bologna, Alma Mater Studiorum, con i professori Daniele Benati e Giacomo Alberto Calogero: a loro va tutta la mia riconoscenza per avere incoraggiato e seguito il mio lavoro. Sono grata a tante persone che mi hanno aiutata a vari livelli: spero di non dimenticare qualcuno, ma se dovessi farlo spero anche di essere perdonata. Grazie quindi a: Luisa Attardi, Andrea Bacchi, Paolo Benassai, Daniele Benati, Giacomo Alberto Calogero, Gian Piero Cammarota, Francesca Cappelletti, Stefania Castellana, Sonia Cavicchioli, Hugo Chapman, Marcella Culatti, Roberto Contini, Guido Curto, Silvia Davoli, Dorianò, Giada e Marco Delmiglio, Pietro Di Natale, Fausto Ferrari, Angelo Mazza, Ivana Mulatero, Tommaso Pasquali, Paolo Plebani, Patrizia Rossi, Elisabetta Sambo, Padre José-Apeles Santolaria de Puey y Cruells, Vittorio Sgarbi, Silvia Valle Parri, Carla Vesconi, Mattia Vinco, Patrizia Zambrano, Fulvia Zaninelli, Annarita Ziveri.

## PRESENTAZIONE

Quando Beatrice Tanzi, giunta al termine del corso di laurea magistrale in Arti Visive presso l'Università di Bologna e ormai per tutti nel Dipartimento delle Arti "la Bea", mi chiese di discutere con me la propria tesi, avevo una sola idea chiara: bisognava che l'argomento sul quale avrebbe dovuto lavorare non ricalcasse troppo dappresso quelli affrontati da suo padre Marco nella sua, se non lunghissima, certo non breve carriera. D'altra parte dalla propria tesi di laurea triennale, discussa con Giovanni Agosti alla Statale di Milano, Beatrice aveva già tratto un piccolo ma prezioso libretto sulla committenza di Colombino Rapari in San Pietro al Po a Cremona (*Colombino Rapari. Arti figurative e inquietudini religiose a Cremona nel Cinquecento*, Edizioni Delmiglio, Cremona 2015) e dunque appariva in grado di condurre una tesi "come quelle di una volta": una tesi cioè di ricerca e non soltanto di pura compilazione come siamo purtroppo da tempo costretti ad approvare in seguito alle tante, troppe riforme cui è stata sottoposta la nostra Università.

Bene. Se questo era l'assunto, per me inizialmente inderogabile, le cose sono poi andate in modo diverso. Il reperimento di una grande pala raffigurante *San Girolamo in meditazione* di Filippo da Verona, che ho poi presentato in una mostra tenuta nel 2015 a presso la galleria bolognese Fondantico, mi ha indotto infatti a cambiare idea. Era tempo che qualcuno, al di fuori delle logiche generazionali che avevano fatto per molti di noi di questo misterioso artista un autentico beniamino, si provasse a rivalutare la vicenda che nell'arco di quasi un quarantennio – dal tempo cioè dell'articolo di Massimo Ferretti *Ai margini di Dosso (tre altari in san Pietro a Modena)*, uscito nel 1982 – aveva portato a ricuperarne la singolare importanza in quella delicata fase di passaggio dalla maniera "antica" alla maniera "moderna" che per tanti pittori costituì il più impegnativo banco di prova entro il primo quarto del Cinquecento.

Si trattava cioè di ripercorrere una storia che, ricuperando i pionieristici studi condotti sulla sua prima fase da Luisa Attardi, mettesse in fila le acquisizioni recate al problema di Filippo da tutta una generazione di studiosi che, riconoscendo a Gianni Romano il merito di aver per primo impostato il tema al livello dei protagonisti

maggiori in un basilare saggio sul passaggio dalla maniera quattrocentesca alla maniera “moderna” nella *Storia dell'arte* Einaudi (1981) e ancora in un secondo sugli “eccentrici” del Cinquecento (1982), si era industriata, tassello dopo tassello, a restituire corpo alla personalità di un artista che, dopo aver esordito come epigono di Andrea Mantegna negli affreschi della Scuola del Santo a Padova e in alcuni dipinti su tavola del pari firmati, aderisce poi, con la pala di Fabriano datata 1514 e con quella in tutto consentanea in San Pietro a Modena, riconosciutagli appunto da Ferretti, a un sentimento della natura e dell'ora in tutto moderno. Nella difficoltà di procedere a nuovi sondaggi documentari al fine di ampliare lo scarno regesto biografico che, per quanto ne sappiamo, si conclude a Rieti nel 1522, occorre soprattutto soppesare le partite del dare e dell'avere che Filippo da Verona intrattiene nei confronti di pittori assai più famosi, come lo stesso Dosso.

Perché dunque non affidare a Beatrice Tanzi un simile compito? Certo, in questo modo si sarebbe del tutto contravvenuto al proposito iniziale di non farla entrare in rotta di collisione con le ricerche di Marco, che al problema di Filippo da Verona aveva a più riprese contribuito, da ultimo con un succoso libretto coordinato da Angelo Mazza nel 2007. Ma la sfida valeva la posta, giacché su questo tema Beatrice avrebbe dovuto misurarsi anche con altri studiosi, incluso il relatore della sua stessa tesi. In seguito al citato saggio di Ferretti, che in questo contesto assume il ruolo di “decano”, sul problema di Filippo da Verona ci eravamo di fatto industriati in molti, ciascuno di noi presentando un nuovo dipinto che, aggiungendosi agli altri già noti, ci sembrava in quel momento quello non solo più bello e importante, ma anche il più adatto a chiarire le singolari propensioni dell'artista.

Ripercorrere quegli studi e vagliare le diverse ipotesi di lavoro presenti sul campo, cercando nello stesso tempo di mantenere uno sguardo il più possibile obiettivo e imparziale, poteva voler dire esercitarsi su un capitolo di storiografia artistica – piccolo e grande lo deciderà il lettore di questo libro – tra XX e XXI secolo. In tempi recentissimi è stato del resto lo stesso Marco Tanzi ad affidare alla verifica di una sua giovane allieva un altro dei suoi cavalli di battaglia, ovvero il problema posto dal non meno misterioso “Johannes Hispanus”, che di quella stessa vicenda risulta un protagonista non meno significativo (Stefania Castellana, *Johannes Hispanus*, Cremona, Edizioni Delmiglio, 2017).

Quello che era stato l'eroe preferito – uso volutamente un'espressione da lettore di fumetti – di un'intera generazione di studiosi (in ordine alfabetico, e dimenticando senz'altro qualcuno: Angelelli, Attardi, Bacchi, Benati, Cremonini, De Marchi, Ferretti, Lucco, Mazza, Natale, Tanzi... praticamente una squadra di calcio) avrebbe retto la lente d'ingrandimento di una studiosa più giovane, non necessariamente coinvolta in quelle problematiche? Davvero un bel compito, degno in tutto della Bea, che lo ha affrontato col dovuto entusiasmo, così da giungere a un ammirevole nitore di risultati: dapprima nella sua tesi, la cui discussione si è ben presto trasformata in una sorta di seminario aperto, e poi, dopo un adeguato lavoro di rinettatura, nel libro che qui si presenta.

Gran parte vi occupa ovviamente la vicenda critica, che Beatrice ripercorre con esemplare

imparzialità. Ma occorre poi soprattutto trarne le fila per un percorso artistico che appare dei più sorprendenti. Ben diversamente da quanto avviene con altri artisti che in questi stessi anni vivono il passaggio dalla maniera quattrocentesca a quella moderna in chiave raffaellesca, partecipando cioè a quella sorta di “riunificazione della lingua italiana” che da Roma si affaccia come una necessità inderogabile per la maggioranza dei pittori attivi nella penisola (e penso ai casi di Girolamo da Treviso o di Girolamo Marchesi da Cotignola, che da seguaci rispettivamente di Giorgione e degli Zaganelli si convertono appunto in appassionati settatori di Raffaello), Filippo, che pure risulta attivo in contesti centro-italiani (Fabriano, Modena, Savona, Rieti...), sceglie di aderire a un linguaggio che ha le proprie premesse nella Venezia del Giorgione e del giovane Tiziano e che da lì si allarga ad esplorare, all'insegna di un'inquietudine psicologica di segno non meno moderno, culture figurative “altre”, come quella centro-europea e in particolare danubiana.

Sul senso di queste traiettorie Beatrice Tanzi appare assai convinta, al punto da proporre nelle tavole di questo libro confronti che, senza escludere la mediazione di una personalità per eccellenza “eccentrica” come quella di Lorenzo Lotto, si spingono in direzione di Dürer e soprattutto di Altdorfer. È inevitabile allora che nella sua ricostruzione si affacci la necessità di un rapporto con Cremona, un centro che, stando ai documenti in nostro possesso, Filippo non risulta aver mai frequentato e che pure sembra ovvio chiamare in causa per le singolari forme di ibridazioni culturale che vi si attuano, tra Altobello e il giovane Romanino. Se davvero il Filippo da Verona che firma lo sgangherato affresco della Scuola del Santo è lo stesso che firma la pala di Fabriano – e le acquisizioni avanzate da Marco Tanzi non sembrano lasciare dubbi in proposito –, a un tale aggiornamento corrisponde per di più un sorprendente accrescimento del livello qualitativo, tale da assicurare a un pittore che potrebbe persino apparirci nato vecchio, tale è l'arcaismo delle sue prove più antiche, una sorta di nuova giovinezza: un nuovo entusiasmo, si direbbe, e un'inedita volontà di esplorare gli imprevedibili sentieri che il suo essere pittore improvvisamente gli dischiude. Quali altre sorprese ci riserverà la vicenda di Filippo da Verona, così ben ripercorsa in questa sede alla luce delle conoscenze attuali, non è purtroppo dato saperlo. Anche se il fatto di aver lavorato in troppi centri tra loro distanti giustifica almeno in parte l'assenza di ogni riscontro da parte della successiva storiografia – ma in questo senso appare colpevole il silenzio dei biografi veronesi –, la sua non sembra certo essere stata la vicenda di un artista di seconda fila. E il libro di Beatrice, così attento a ricostruire le ragioni intrinseche del suo fare pittura, ce ne offre una dimostrazione autorevole.

# QUARANT'ANNI DI VICENDA CRITICA

(1980-2018)

Filippo da Verona era un pittore pressoché ignoto agli studi fino all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso: si conoscevano solo pochissime opere firmate e/o documentate, divise tra Padova e Fabriano; mentre erano perdute ma documentate imprese pittoriche di rilievo a Savona nel 1515 e a Rieti nel 1522. La sua vicenda poteva contare, oltre che su contributi minori di ambito strettamente locale, solamente sui nomi di Giovanni Battista Cavalcaselle e Bernard Berenson;<sup>1</sup> mentre era stato completamente ignorato da Roberto Longhi, il quale tuttavia – e in questo sarà seguito da alcuni tra i migliori conoscitori della sua scuola, come Federico Zeri e Mina Gregori – lo teneva mascherato sotto il nome del cremonese Gianfrancesco Bembo nelle cartelle della sua fototeca. A partire dal 1980, con un saggio sulle pagine di «Arte Veneta», Luisa Attardi ridestava l'attenzione critica moderna su un artista in pratica dimenticato. La studiosa condensava la sua tesi di laurea discussa a Padova con Rodolfo Pallucchini in un articolo, nel quale pubblicava il primo nucleo delle opere di matrice più dichiaratamente lagunare, quelle di Padova e la pala firmata della Pinacoteca “Bruno Molajoli” di Fabriano, datata 1514 (cat. 9); ovvero dipinti già menzionati da Berenson nelle sue liste, sottolineando il sensibile stacco, cronologico e stilistico, tra quelli veneti e la pala marchigiana, tale da poter prospettare l'ipotesi dell'esistenza di due omonimi pittori veronesi di nome Filippo.<sup>2</sup>

Solo due anni dopo, in un fascicolo monografico della rivista «Ricerche di storia dell'arte» diretta da Antonio Pinelli, intitolato *Cinquecento eccentrico. Itinerari e protagonisti della dissidenza anticlassica* dedicato al singolare fenomeno della pittura di matrice anticlassica nel primo quarto del Cinquecento in Valpadana, Massimo Ferretti ampliava significativamente il catalogo di Filippo con l'aggiunta della cosiddetta Pala Mazzoni in San Pietro a Modena (cat. 20), con caratteri stilistici e d'impianto molto simili a quella di Fabriano: opere entrambe segnate da un'inquietudine eccentrica e da una contiguità con l'attività di Dosso Dossi non riscontrabili nel nucleo padovano. Le riflessioni suggerite da una simile acquisizione spingevano lo studioso ad allargare ulteriormente il solco, solo intravisto dalla Attardi, tra il Filippo “veneto” e quello di Modena e Fabriano (in quella circostanza per Ferretti l'esecuzione della pala modenese precede quella marchigiana),

---

1. CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 508; 1912, II, pp. 215-216; BERENSON 1957, p. 76; 1958, p. 78-79.

2. ATTARDI 1980.

tanto da sostenere in maniera decisa l'esistenza di due omonimi attivi più o meno in contemporanea, dotati di stili e attitudini diverse: tradizionale e arcaizzante il "padovano"; moderno e particolarmente attento ai fenomeni dell'anticlassicismo padano il secondo.<sup>3</sup> Nuove acquisizioni al catalogo del Filippo "di Fabriano" vengono nel 1989 da Mauro Natale e da Marco Tanzi,<sup>4</sup> il quale riconosce alcuni dipinti omogenei a questo gruppo, senza tuttavia ancora concordare sul nome di Filippo. Walter Angelelli porta altro materiale all'attività del pittore: nel 1991 pensa, come Ferretti, a due omonimi; nel 1995 invece, in un contributo più ampio, torna a un solo Filippo.<sup>5</sup> Se l'opinione di Daniele Benati nel 1990 è più interlocutoria, quella di Andrea Bacchi nel 1994 si attesta con maggiore convinzione sull'omogeneità del catalogo di un unico pittore.<sup>6</sup> Il gruppo di studiosi appena ricordati arricchisce in maniera consistente il catalogo di Filippo con opere come la *Sacra Famiglia e angeli* di Chambéry (cat.18), le Madonne Kress, Loeser e Foresti (catt.16, 15, 17), i due *San Giovanni*, Battista e Evangelista di Vicenza e Ravenna (catt. 13,14), la grande *Scena di caccia* in collezione parigina (cat. 24) e il *San Francesco* delle Collezioni Comunali di Bologna (cat. 23).

Nel 1996 Ferretti riprende l'argomento pubblicando il *San Giuseppe* di Lucca (cat. 10), sottolineandone la temperatura danubiana e ipotizzando un soggiorno di Filippo nella città toscana.<sup>7</sup> Nello stesso anno c'è il primo tentativo di sistematizzazione monografica e cronologica del pittore da parte di Marco Tanzi, il quale segue Ferretti nel sostenere l'esistenza di due pittori omonimi. Lo studioso inserisce il "secondo" Filippo nel più ampio panorama degli eccentrici padani, tra Brescia e Cremona (Romanino e Altobello Melone), Bologna (Aspertini) e Ferrara (Dosso Dossi); sottolinea il percorso zigzagante dell'artista e si sofferma sul soggiorno savonese, riferendogli l'esecuzione dei cartoni per le tarsie del leggio del Duomo (cat. 12).<sup>8</sup> All'inizio del nuovo millennio emerge sul mercato antiquario romano la tela con il *Cristo morto sorretto da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea*, riconosciuto a Filippo da Andrea G. De Marchi e prontamente acquistato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena (cat. 11).<sup>9</sup> Seguono le acquisizioni documentarie di Claudia Cremonini, che identifica la pala di Chambéry in quella già sull'altare di San Giuseppe nella chiesa del Carmine, l'attuale San Biagio, a Modena,<sup>10</sup> e la proposta di Tanzi di riferire a Filippo anche la *Madonna allattante* del Museo di Castelvechio a Verona (cat. 8).<sup>11</sup> Nel 2007 la Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena promuove una pubblicazione dedicata alla tela acquistata nel 2002, con ricerche di Angelo Mazza e di Andrea G. De Marchi, rilievi tecnici

3. FERRETTI 1982a.

4. NATALE 1989; M. Tanzi, in *Disegni* 1989, p. 80.

5. W. ANGELELLI, in *Pittori* 1991, pp. 145-146, n. 266; ANGELELLI 1995.

6. BENATI 1990; BACCHI 1994.

7. FERRETTI 1996.

8. TANZI 1996.

9. DE MARCHI 2002.

10. CREMONINI 2005, la studiosa attribuisce a Filippo (pp. 30-31, fig. 5, insieme a M. Lucco, in *La Pinacoteca* 2005, p. 54) una *Madonna con il Bambino in gloria tra i Santi Pietro e Paolo* nella chiesa parrocchiale di Pianorso, nell'Appennino modenese; a mio avviso, tuttavia, il dipinto non può entrare nel catalogo del veronese e deve ancora trovare un'attribuzione garantita.

11. TANZI 2006.

di Diego Cauzzi e Claudio Seccaroni, e un nuovo e più ampio contributo monografico su Filippo da Verona da parte di Marco Tanzi. L'attribuzione della *Madonna* di Castelvechio, formulata l'anno precedente, e quella dell'*Arianna a Nasso* del Rijksmuseum di Amsterdam (cat. 7), che entra per la prima volta nella discussione, costringono lo studioso a rivedere le proprie posizioni e a riconsiderare in maniera più meditata la possibilità che il Filippo "veronensis" sia uno solo. Anche l'abbozzo di cronologia è lievemente diverso rispetto a quello formulato dieci anni prima; vengono precisate meglio e illustrate con maggiore dovizia di confronti le coordinate stilistiche e gli influssi da parte dei pittori padani già portati come esempio nel 1996. Propone infine, come chiusura della carriera del pittore, a Rieti, un'inedita e grande lunetta su tela in collezione privata con l'*Eterno benedicente tra angeli*, con evidenti influssi raffaelleschi, che doveva fare da coronamento a una pala d'altare perduta di dimensioni grandiose (cat. 25).<sup>12</sup>

Un importante ingresso negli studi su Filippo si deve nel 2008 a Gianluca Zanelli, che individua nella chiesa dell'Assunta a Genova-Nervi tre elementi di un trittico smembrato (fig. 24) che attestano la loro derivazione da un originale perduto del pittore, eseguito durante il soggiorno ligure del 1515: fatto, a mio avviso, particolarmente utile per precisare meglio la cronologia del *Battista* di Vicenza e della Pala Mazzoni di Modena, come si vedrà più avanti. Come quasi tutti, anche Zanelli non crede all'identificazione, dovuta a Tanzi, del veronese nell'autore dei cartoni per le tarsie del leggio del Duomo di Savona: un'ipotesi che mi sembra invece convincente.<sup>13</sup> In anni più vicini a noi Angelo Mazza pubblica un nuovo inedito di qualità abbastanza corsiva, sul mercato genovese (cat. A2) e una *Madonna* su tavola (cat. A3) riconosciuta al pittore anche da Tanzi; mentre Benati scheda una straordinaria pala d'altare su tavola con *San Girolamo* presso la Galleria Fondantico di Bologna (cat. 21).<sup>14</sup> Come si può notare da questo rapido *excursus* sulla vicenda critica di Filippo da Verona, i dati anagrafici dei protagonisti del dibattito sono tra loro molto ravvicinati, con la sola eccezione di Mauro Natale: tra i più vecchi e i più giovani corrono non più di una dozzina scarsa di anni. Si può quindi affermare che si tratta di un pittore "generazionale", particolarmente apprezzato da un nutrito gruppo di studiosi nati tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Sessanta del secolo scorso. Filippo è stato studiato, credo, sull'onda del rinnovato interesse per il fenomeno anticlassico in Italia settentrionale riaperto dal fondamentale intervento di Giovanni Romano al convegno fiorentino del 1980 dedicato, a dieci anni dalla scomparsa, al maggiore storico dell'arte italiano del Novecento, Roberto Longhi, che sull'argomento aveva fornito, come sempre, illuminanti aperture.<sup>15</sup> Romano da una parte, all'estremo occidentale della Valpadana, e Alessandro Ballarin in quello orientale, con i suoi studi sui bresciani e su Dosso Dossi, spingevano i più giovani a nuove riflessioni sul contorno di questi fenomeni rivoluzionari.<sup>16</sup> La stagione di studi su Filippo da Verona segue quella su un altro pittore girovago dal profilo stilistico più elevato e di

12. DE MARCHI 2007; CAUZZI, SECCARONI 2007; TANZI 2007.

13. ZANELLI 2008.

14. MAZZA 2012; BENATI 2015; A. Mazza, in *Rinascimento* 2017, pp. 158-159.

15. ROMANO 1982.

16. BALLARIN 1994-1995 e 2006.



frequentazioni – artistiche, religiose e di committenza – assai più rilevanti: Pedro Fernández da Murcia, lo Pseudo Bramantino, un pittore molto amato da più generazioni di storici dell'arte, da Suida a Longhi, da Bologna a Previtali, fino ad alcuni dei protagonisti della vicenda che stiamo ripercorrendo.<sup>17</sup>

Vale la pena riflettere su come in questa stagione degli studi si sia spesso privilegiato l'aspetto eccentrico (in senso letterale e figurato) di alcuni pittori, con la curiosità per una geografia dell'arte più complessa di quella canonizzata dalle ricerche tradizionalmente focalizzate su pochi centri di produzione artistica (Firenze, Roma, Urbino). E ciò in ordine all'attenzione portata a una dialettica più serrata e complessa nel rapporto tra centro e periferia, su cui rimangono fondamentali le indicazioni contenute nel saggio di Castelnuovo e Ginzburg;<sup>18</sup> ma anche al tema degli spostamenti degli artisti sulla spinta di una rete di committenze religiose e nobiliari sino ad allora poco esplorate, che diventavano in quel momento, invece, un tema d'indagine assai promettente. Già da tempo Lorenzo Lotto era diventato un pittore “di moda”; ma, banalizzando spesso le sue scelte formali e le sue svolte con la giustificazione dell'inquietudine esistenziale, si era finito col perdere di vista alcune delle coordinate stilistiche e la sua più generale complessità d'ispirazione. Il gusto fortemente espressivo, la tensione formale, la passione per il Nord, il passaggio di Dürer per la seconda volta in Italia, la volontà di sovvertire le regole del classicismo “senza errori” da parte di uno sparuto gruppo di giovani rivoluzionari non potevano che affascinare, sotto diversi livelli di lettura e di comprensione, questi studiosi.

Filippo non è né Lotto né Dosso, e nemmeno Romanino o Aspertini; non ha un catalogo ampio e fondamentale per le sorti della Serie A della storia dell'arte italiana. Eppure intriga; incuriosisce il suo percorso geografico così strampalato, tra il Veneto e Savona, Lucca e Modena, Ravenna e Fabriano e chissà dove ancora, prima di approdare in una delle città che meno hanno peso nel panorama codificato del Rinascimento italiano, ovvero Rieti. E c'è la consapevolezza che in ognuno di questi centri da una parte assorbe qualcosa e dall'altra lascia qualche traccia di sé, tanto da immaginare che questi luoghi non siano i soli ad essere toccati dalle sue peregrinazioni. Come dimenticare infatti le città nelle quali Filippo non è documentato, ma che sembra davvero impossibile non abbia frequentato al momento giusto: Brescia e Cremona, per cominciare, e poi Bologna e Roma. Gli è invece estranea Firenze, contrariamente a quanto aveva suggerito per un suo dipinto (la *Madonna Kress*) Mina Gregori, che lo riferiva peraltro a un pittore cremonese.<sup>19</sup>

Questo equivoco è di grande interesse: con Filippo viene anche voglia di fare chiarezza su aspetti nebulosi e intricati della *connoisseurship*; di capire perché, per esempio, nella mente di Roberto Longhi e di due dei suoi più illustri allievi – Mina Gregori appena citata e Federico Zeri – le opere del veronese si sovrapponevano a quelle del cremonese Gianfrancesco Bembo (o di Altobello Melone). O di intendere meglio perché un pittore di seconda schiera come Filippo possa essere più ricettivo e pronto ad aggiornare il suo stile rispetto a maestri conclamati come, per esempio, lo stesso Dosso. Cosa si può definire a

pieno titolo “dossesco” alla data 1514 della pala di Filippo a Fabriano? Non certo il paesaggio: a questa data il ferrarese (continuo a dirlo ferrarese sebbene la nascita sia mantovana) è su altri pensieri, almeno se si sta con Carlo Volpe nell'assegnargli senza esitazioni la pala Da Varano dell'Arcivescovado di Ferrara (fig. 16).<sup>20</sup> E non è nemmeno giorgionesco o tizianesco: se vogliamo a tutti i costi usare l'aggettivo “dossesco”, lo è tanto quanto lo è il paesaggio della *Madonna di Foligno* (fig. 15); ricordiamo a tale proposito la pagina dell'*Officina ferrarese* di Longhi,<sup>21</sup> che è viceversa un paesaggio raffaellesco all'apertura del secondo decennio del secolo.

Credo che, a proposito della pala di Fabriano, vada tenuta in maggiore considerazione rispetto al passato l'influenza di questo dipinto capitale di Raffaello, e non solo, come si è detto giustamente più volte, per il gruppo della Madonna con il Bambino tra le nuvole, mediato dalla stampa di Marcantonio Raimondi, ma per la percezione quasi romantica del paesaggio. Una simile affermazione riesce forse a fare intendere meglio quanto, in chi ha studiato Filippo da Verona, ci fosse forse un gusto particolare per la scoperta del personaggio “minore”, influenzato da pittori più grandi di lui, senza peraltro considerare l'influsso tangibile del più grande e complesso di tutti, ovvero il Raffaello romano. Se Giorgione e Tiziano, Romanino e Dosso erano riserva privata di Alessandro Ballarin, Raffaello oscillava, con le dovute differenze, tra John Shearman e Konrad Oberhuber: chi si è occupato di Filippo l'ha fatto in maniera per lo più episodica, portando tasselli importanti alla ricostruzione del suo catalogo, senza una reale volontà di sistematizzazione e di una più approfondita comprensione del suo percorso.

Prestando attenzione a un caso che mi tocca piuttosto da vicino, mi accorgo della differenza, non solo di scrittura ma anche di approccio metodologico, che corre tra i due saggi di Marco Tanzi del 1996 e del 2007: se nel primo si può notare l'ansia per l'inedito e per la presa di posizione quasi granitica sull'argomento, nel secondo si coglie invece il punto di vista più meditato e l'esigenza di fare chiarezza per chi si avvicina alla produzione di Filippo, cercando di dare risposte le più esaustive possibili, ma lasciando spazio al dubbio laddove non si riesca a trovare una soluzione del tutto adeguata e soddisfacente. In quest'ultima occasione, lo studioso tenta anche di dimostrare, in maniera forse un poco fideistica e grazie a una seriazione *ad annum* che non mi vede ora, se non in parte, concorde, che Filippo è spesso in contatto diretto “in quel preciso momento” – e credo che questo sia il portato della sua formazione ballariniana – con Romanino e Altobello Melone, con Aspertini e Dosso.<sup>22</sup> Forse le cose, come cercherò di dimostrare in questo lavoro, non sono andate proprio così. Con tutti i limiti che impone un caso come quello di Filippo da Verona – un pittore di cui si conoscono molte opere e pochissimi documenti, che tocca una pluralità di centri geografici bene caratterizzati dal punto di vista figurativo, che assorbe una quantità di stimoli stilistici estremamente variegata e complessa – il mio lavoro si propone di guardare con occhi il più possibile vergini la situazione. Ho preso in considerazione tutta la bibliografia sull'artista e ho cercato di leggere le opere dal punto di vista formale come se non le avesse

17. Per un riesame bibliografico, si veda TANZI 1997.

18. CASTELNUOVO, GINZBURG 1979.

19. GREGORI 1955.

20. VOLPE 1974.

21. LONGHI 1956, pp. 84-85.

22. TANZI 1996 e 2007.

mai guardate nessuno. Questo mi ha portato a considerarle secondo una prospettiva non sempre coincidente con quella tradizionale, se questo termine può valere anche per il nostro pittore. Si è attenuato così, nella mia ricostruzione, il portato dossesco e aspertiniano che ha accompagnato la lettura stilistica delle sue opere; mentre è cresciuta in maniera esponenziale la temperatura danubiana evocata per la prima volta da Ferretti.<sup>23</sup> Nei modi di Filippo non c'è tanto Dürer quanto Altdorfer; così come – e non a caso, a mio avviso – c'è tanto Lorenzo Lotto. Il Lotto giovane di Treviso, del primo soggiorno marchigiano e dell'arrivo a Roma; quello delle pale di Santa Cristina al Tiverone e di Asolo, dei due quadretti allegorici di Washington e dei due *San Girolamo*, del Louvre e di Castel Sant'Angelo: l'italiano che più si intreccia, in presa diretta – e non sappiamo secondo quale modalità: a chi il dare e a chi l'avere? – ai modi di Albrecht Altdorfer.

## PER IL PERCORSO DI FILIPPO DA VERONA

Il catalogo di Filippo da Verona si apre con tre opere firmate (catt. 1, 2, 3), connotate da una matrice stilistica marcatamente lagunare e da un grado qualitativo piuttosto modesto. Analizzando nel 1980 le due redazioni di *Madonna con il Bambino e un Santo vescovo* di Torino e Bergamo, Luisa Attardi ne aveva rilevato la derivazione cimesca dalla pala dell'Annunziata di Parma (fig. 4), mediata attraverso un dipinto pubblicato da Bernard Berenson, dalla controversa attribuzione tra Pasqualino di Niccolò e Girolamo di Bernardino da Udine. Si tratta di un modello che, negli anni dell'ultimo Bellini e di Giorgione, appare giocoforza obsoleto, legato a schemi ormai superati. Segue il *San Girolamo* già presso Julius Böhler a Monaco, all'apparenza estremamente arcaizzante nei modi e nella composizione, ma che ha, nell'ampia porzione paesaggistica, già *in nuce* una serie di elementi che Filippo approfondirà e porterà ad estreme e più articolate conseguenze durante il corso della sua carriera. In questa prima produzione di Filippo non si riscontrano ancora tracce di cultura veronese, che invece si insinueranno più avanti e piuttosto episodicamente nella sua maniera. I primi dati documentari garantiti su Filippo si trovano all'interno del perimetro della basilica del Santo di Padova: al 1509 data infatti l'affresco raffigurante la *Madonna con il Bambino tra San Felice che presenta un francescano e Santa Caterina* (cat. 4), attribuitogli sin dal 1765. Si tratta della prima commissione di una certa importanza nel suo percorso, in cui si affacciano, a date piuttosto precoci, elementi decorativi e prospettici di matrice bramantesca. Nel 1510 il pittore è pagato per «il quadro del bea lucha», ovvero l'affresco con l'*Apparizione di Sant'Antonio al Beato Luca Belludi* (cat. 5) nella Scuola del Santo: è impossibile non notare, soprattutto a fronte dei riquadri di Tiziano del 1511, come Filippo si muova ancora su un terreno fortemente quattrocentesco, per la narrazione arcaizzante, statica e aneddotica, per le incongruità prospettiche e proporzionali della scena; il tutto è però animato da un gusto particolare per il grottesco e da aperture di paesaggio che sembrano preludere, seppur ancora in forma embrionale, agli interessi che caratterizzeranno la sua produzione successiva. Non molto oltre, comunque non prima, come era stato generalmente accettato dalla critica, credo si possa collocare l'affresco staccato dal chiostro del Noviziato, ora al Museo Antoniano, con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina alla presenza di Sant'Antonio* (cat. 6), perché sembra rappresentare l'anello di congiunzione tra la prima acerba fase belliniano-cimesca e quella, un poco più monumentale e contraddistinta da influssi di matrice veronese, del momento immediatamente successivo.

---

23. FERRETTI 1996, p. 38.

Questa nuova fase, che incarna il primo dei numerosi e delicati snodi che accompagneranno tutta la carriera del pittore, consta di due opere dall'attribuzione discussa e solo di recente ricondotte a Filippo da Verona: l'*Arianna a Nasso* del Rijksmuseum di Amsterdam e la *Madonna allattante* del Museo di Castelvecchio a Verona (catt. 7, 8). In entrambe è forte la valenza veronese, che ha fatto sì che in passato esse fossero collocate nel catalogo di pittori della città scaligera, e sembra insinuarsi uno sguardo, per quanto superficiale, verso la Milano di Leonardo e di Zenale.

Ho l'impressione che il successivo passaggio al 1514 della pala della Pinacoteca "Bruno Molajoli" di Fabriano (cat. 9) – l'unica opera firmata e datata di Filippo, che costituisce un importantissimo punto fermo attorno al quale tentare di ancorare il catalogo – richieda un ulteriore stacco, di un paio d'anni appunto, che possa giustificare l'apertura a nuovi e diversi orizzonti culturali e anche, in qualche modo, una crescita qualitativa. Se sono stati rilevati debiti compositivi dall'*Assunta* di Lorenzo Lotto ad Asolo, datata 1506 (fig. 13), e dalla raffaellesca *Madonna di Foligno* (1511-1512; fig. 15) per quanto riguarda il gruppo della Madonna con il Bambino, non si può certo definire la pala di Fabriano un dipinto dossesco, qualificando così delle peculiarità, soprattutto paesaggistiche, ben precise. Se proprio di dossismo si vuole parlare per la tavola marchigiana credo che si possa riferire esclusivamente a un rapporto d'ordine compositivo con la pala Da Varano dell'Arcivescovado di Ferrara, restituita al ferrarese da Carlo Volpe (fig. 16);<sup>24</sup> un dipinto dove tuttavia la presenza del paesaggio è quasi inavvertibile. Il paesaggio di Fabriano è viceversa nuvoloso, corrusco e grondante umidità; le fronde degli alberi che fanno da quinta alle spalle dei due santi sono molto più ricche di foglie, come sarà in seguito per tutta la produzione del pittore. Si intuisce benissimo da quest'opera che molto è cambiato rispetto a Padova 1510. La direzione non è tuttavia quella veneziana, in senso giorgionesco-dossesco, già indicata quale referente specifico di una simile tipologia espressiva: si coglie infatti una componente nordica molto più accentuata, che si collega a una lettura personale del linguaggio di Lorenzo Lotto nel periodo trevigiano del primo decennio del secolo, quando il grande veneziano risulta strettamente connesso, in un rapporto di dare e avere ancora tutto da sistemare nei termini interpretativi più corretti, con la produzione di Albrecht Altdorfer. A ben vedere, a Fabriano c'è molto più Lotto giovane di quanto sia stato detto finora: anche le fisionomie dei due santi, pur nelle loro caratterizzazioni così accentuate, sembrano trovare maggiori stimoli nelle opere trevigiane e del primissimo momento marchigiano del maestro, a partire, per esempio, dal San Pietro e dal San Girolamo ai piedi del trono della Vergine della pala di Santa Cristina al Tiverone, databile entro il 1506; o ai vari santi della *Sacra conversazione* di Edimburgo, dello stesso momento, e al Sant'Onofrio della *Sacra conversazione* del 1508 della Galleria Borghese. Ma c'è anche Raffaello. Nello spazio centrale tra i due santi e sotto la gloria d'angeli, completamente in ombra, si scorge un borgo con gli edifici digradanti verso un lago che richiama fortemente il paesaggio della già citata *Madonna di Foligno*. Credo che vada tenuta in maggiore considerazione rispetto al passato l'influenza di questo dipinto capitale di Raffaello, non solo, come si è detto, per il gruppo della Madonna con il Bambino tra le nuvole, tramite la mediazione

a stampa di Marcantonio Raimondi, ma per la percezione quasi romantica del paesaggio. A questo punto del catalogo si può collocare un piccolo nucleo di opere, solo due in realtà, fortemente segnate da una più insistita matrice aspertiniana: si tratta del *San Giuseppe* del Museo della cattedrale di Lucca e del *Cristo morto sorretto da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea* della Fondazione della Cassa di Risparmio di Cesena (catt. 10, 11). È verosimile datare i due dipinti dopo – e non prima, come aveva optato quasi unanimemente la critica – seppur a strettissimo giro, la pala di Fabriano, soprattutto se si accetta, come in questo caso, l'attribuzione a Filippo dell'*Arianna a Nasso* di Amsterdam e della *Madonna allattante* di Castelvecchio. Nel *San Giuseppe* cominciano a penetrare in maniera quasi subliminale le prime fascinazioni dal Romanino più danubiano della paletta di San Rocco in San Giovanni Evangelista a Brescia e del *Compianto* delle Gallerie dell'Accademia (rispettivamente 1509 circa e 1510), soprattutto nell'immersione della figura in un paesaggio che non è ancora così preponderante nell'economia dell'opera rispetto ai successivi dipinti del bresciano.

Questi paesaggi con rocce, specchi d'acqua, steccati, alberi stecchiti e spinosi hanno anche una forte componente lottesca, del momento in cui lo stile di Lotto si intreccia a quello di Altdorfer, come nel *San Girolamo* del Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo a Roma. Questa di Lorenzo Lotto è una componente che è stata a lungo sottovalutata negli studi su Filippo da Verona: credo invece che vada recuperata per una lettura più corretta di un certo momento dell'artista. Nel dipinto di Castel Sant'Angelo appena citato, per esempio, Lotto appare meno altdorferiano rispetto alla redazione dello stesso soggetto conservata al Louvre (fig. 45) di pochi anni precedente. Vi troviamo tuttavia esplicitata un'altra caratteristica che Filippo percepisce e adotterà per tutta la sua produzione: ovvero la scelta di inserire figurette ben leggibili, e in qualche modo accessorie all'economia iconografica del dipinto, in zone secondarie. Il paesaggio del *San Giuseppe* di Lucca sembra essere quello in più diretta conseguenza di quello di Fabriano, che tuttavia arricchisce di questo gusto spinoso e irto, di questi rami e steccati così acuminati da aver timore soltanto ad avvicinarsi. Sarà la suggestione della città che custodisce la tavola, ma questo di Lucca è forse il dipinto di Filippo in cui maggiormente si coglie, nell'espressione stralunata del santo, una inquietudine quasi nevrotica di ascendenza aspertiniana. Il soggiorno lucchese potrebbe configurarsi quindi come una tappa intermedia nel passaggio tra Fabriano, 1514, e Savona, dove Filippo è documentato nel 1515 – come si legge in una minuta del notaio Tommaso Gallo, trascritta da Luisa Attardi – per realizzare trentadue ritratti di vescovi e cardinali per il capitolo del Duomo della città roveresca, ora perduti.<sup>25</sup>

A questo momento si dovrebbe riferire anche il *Cristo morto* di Cesena, l'unico dipinto del veronese non concepito *en plein air*, senza un minimo accenno di vegetazione, come solamente la tarsia savonese con la *Disputa di Gesù al tempio*, che costituirebbe peraltro un puntello cronologico per datare la tela romagnola, anche per le molte affinità nelle fisionomie, di forte matrice aspertiniana. Credo quindi che questo riferimento al pittore veronese sia sostenibile, in quanto molto più verosimile di un'attribuzione ad Albertino Piazza o al Maestro della Visitazione di Wiesbaden, che nelle loro opere dimostrano caratteristiche stilistiche a mio avviso ben precise e comunque distanti dai modi espressivi riscontrabili nell'*Adorazione* e nella *Disputa*.

24. VOLPE 1982.

25. ATTARDI 1980, pp. 49-50.

Come dicevo, nel 1515 Filippo è documentato a Savona. Un importante riflesso del suo passaggio in Liguria si può ravvisare negli elementi di un trittico smembrato conservati nella chiesa dell'Assunta di Genova-Nervi, pubblicati da Gianluca Zanelli nel 2008,<sup>26</sup> opera di un anonimo artista attivo nel terzo decennio del Cinquecento fortemente suggestionato dagli esiti del veronese. Si tratta di una *Madonna con il Bambino in trono* con alle spalle una grande tenda rossa, collocata sopra l'altare maggiore, e di *San Giovanni Battista* e *San Pietro* ora in una cappella laterale (fig. 24). La figura del Battista dipende con poche ma significative varianti dal *San Giovanni Battista* della Pinacoteca di Vicenza (cat. 13): a Nervi mancano infatti gli attributi del Precursore nella mano sinistra e il cartiglio dell'*Ecce Agnus Dei* è molto più elaborato e arricciato; il santo porta inoltre i calzari alla greca. La mia ipotesi è che, intorno alla metà del secondo decennio, Filippo da Verona elabori un'immagine di San Giovanni Battista molto peculiare, da riutilizzare in più occasioni. Credo infatti che la tela di Vicenza non sia da staccare dal *San Giovanni Evangelista* della Pinacoteca di Ravenna (cat. 14), la cui provenienza dalla città romagnola sembra confermata non solo dalla collocazione attuale, ma anche dalle questioni di carattere iconografico che discuto nella scheda.

Se nel 1515 Filippo è a Savona, nulla ci vieta di pensare che, intorno a quella data, il suo soggiorno in Liguria possa aver interessato anche altri centri, dove il veronese potrebbe avere lasciato ulteriori tracce della sua attività. L'impressione è che il trittico ora nella chiesa dell'Assunta di Nervi costituisca la copia da un trittico – anche questo perduto – lasciato da Filippo sotto la Lanterna o quanto meno in Liguria.

Il seguito è rappresentato da un nucleo di dipinti formato dai due *San Giovanni* e dalle *Madonne* Loeser e Kress (catt. 15, 16), che appare vivificato, sul versante dello stile, da una serie di stimoli derivati dalla produzione bresciana di Girolamo Romanino, Altobello Melone e del cosiddetto Maestro V di Nave, un pittore di notevoli mezzi espressivi, morto probabilmente giovane.<sup>27</sup> Ho volutamente parlato di produzione bresciana perché, in apertura di decennio, l'attività del cremonese Altobello Melone è intrecciata indissolubilmente, in un'orbita intensamente düreriana, a quella di Romanino, tanto che uno specialista di cose bresciane come Alessandro Ballarin ha più volte cambiato parere sul riferimento all'uno o all'altro di dipinti per molti aspetti decisivi di questa congiuntura. Rispetto alla ricostruzione cronologica di questo momento del percorso di Filippo proposta da Tanzi, lo slittamento in avanti, seppure lieve, a dopo la metà del secondo decennio, mostra il pittore non più in presa diretta su questo emozionante passaggio della cultura figurativa anticlassica tra Brescia e Cremona; ma è come se il veronese ci avesse ragionato per un breve turno di anni, producendo alla fine una sua più meditata quanto peculiare lettura. Anche nel paesaggio cominciano a insinuarsi elementi di inquietudine anticlassica, mediati sì da Romanino e Altobello Melone, ma specificamente altdorferiani e lotteschi.

La tipologia compositiva della *Madonna* già Foresti (cat. 17) è in diretta sintonia con le altre opere da cavalletto con questo soggetto eseguite da Filippo da Verona, pur con un paesaggio più aperto e atmosferico.

Al momento ligure dovrebbe seguire quello modenese, che può ora contare, oltre che sulla rilevante attribuzione di Massimo Ferretti della *Madonna con il Bambino in gloria tra i Santi Geminiano e Martino* nella chiesa di San Pietro (cat. 20), anche sulla *Sacra Famiglia e angeli* oggi nel Musée des Beaux-Arts di Chambéry (cat. 18), che nel 1714 ornava l'altare di San Giuseppe in Santa Maria del Carmine, oggi San Biagio, a Modena.<sup>28</sup> Di nuovo, mi sembra utile puntare l'attenzione sul paesaggio, piuttosto complesso e non arroccato su una definizione stilistica univoca: sembra infatti che su una base genericamente nordica-düreriana si innestino con maggiore consapevolezza elementi danubiano-altdorferiani, e non penetrazioni dossesche; mentre nel gruppo angelico si possono ancora cogliere echi dello stile di Lorenzo Lotto. A questa fase dovrebbe spettare anche la *Madonna con il Bambino* di collezione privata (cat. 19), già pubblicata a suo tempo da Angelelli, e che ho potuto analizzare *de visu*.

Una volta accettati gli estremi cronologici tra i quali verosimilmente è stata eseguita la pala di San Pietro a Modena – il 1515 del viaggio del committente Bernardino Mazzoni a Roma e il 1522 del suo testamento, dove le tavole risultano già in opera –, la mia impressione è che ci sia uno stacco tangibile con l'altare di Fabriano del 1514, con il quale è in diretto rapporto compositivo, e che la pala modenese sia quindi da ritenere eseguita verso la fine del secondo decennio, per la più salda monumentalità e le nuove raffinatezze pittoriche e chiaroscurali. Nonostante la fama del dipinto modenese sia stata strettamente vincolata «ai margini di Dosso»,<sup>29</sup> anche per quest'opera non mi sembra che si possa parlare in maniera determinante dell'apporto stilistico di Dosso Dossi, quanto di una commistione più complessa di elementi raffaelleschi ed anticlassici, con una forte inclinazione, soprattutto nel paesaggio e negli elementi minori della cimasa e della predella, verso il mondo nordico. Alcuni di questi pannelli hanno esiti formali particolarmente gustosi e danno il polso di un pittore che potrebbe essere anche passato per le Stanze Vaticane; mentre la *Pietà* della cimasa sembra rappresentare un vero e proprio vertice eccentrico all'interno della composizione.

Il soggiorno nella città emiliana si qualifica quindi per la realizzazione di due pale d'altare di notevole impatto. Credo che all'altezza cronologica di queste opere debba collocarsi il monumentale *San Girolamo* presso la Galleria Fondantico di Bologna (cat. 21), che trova un suo corrispettivo in piccolo nella tavola con il medesimo soggetto, eseguita nel 1507, da Albrecht Altdorfer nella Gemäldegalerie di Berlino (inv. 638; fig. 42). È un dipinto di rara suggestione e impatto visivo, giacché il pittore riesce a inserire magistralmente la figura del santo e quella del leone ammansito in una natura diversa da tutte quelle finora viste in altri suoi dipinti. Ancora una

26. ZANELLI 2008, pp. 153-154.

27. M. TANZI, in corso di stampa.

28. CREMONINI 2005, pp. 29-30, con bibliografia precedente.

29. FERRETTI 1982a, pp. 57-75.

volta, il santo in penitenza sembra dialogare, più che con Dosso, Romanino o Altobello, con le opere di Lorenzo Lotto di qualche anno prima, a meno che non lo si voglia far dipendere dalla pala di Dosso nel Duomo di Modena, che, alla data 1522, sembra piuttosto riflettere il *San Girolamo* di Filippo. Al volto del San Girolamo, ma anche a quelli di numerosi personaggi dei dipinti del veronese (per fare solo un esempio, si vedano i due santi della pala di Fabriano) si può accostare un dipinto che non conosco direttamente, anche esso rappresentante il Dottore della Chiesa, pubblicato come opera di Albertino Piazza (cat. 22) Quest'ultima tavola ha caratteristiche stilistiche che si distaccano notevolmente dai modi del placido pittore lodigiano, mostrando piuttosto impuntature espressive, tratti incisi e sottigliezze luministiche che sono piuttosto riferibili al nostro Filippo.

L'opera che si lega maggiormente a questo momento emiliano è il *San Francesco stigmatizzato* delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna (cat. 23), senza dubbio il dipinto più intensamente danubiano della pittura del primo Cinquecento italiano, con un'intelligenza compositiva e luministica del tutto rimarchevole. Paesaggi simili, ma non a questo grado di complessità compositiva e inquietudine romantica, si possono incontrare in opere celebri eseguite alla fine del secondo decennio da Dosso Dossi, come il *San Girolamo* (fig. 57) di Vienna e la *Melissa* della Galleria Borghese. Nella loro straordinaria qualità inventiva ed esecutiva, quelli dosseschi sono pur sempre paesaggi in qualche modo "pacificati", dove non aleggia quell'aura aspra, intricata e corrusca che si legge invece nelle opere di Filippo.

Proseguendo nella seriazione, qualche sgrammaticatura si coglie nella suggestiva tavolona con la *Scena di caccia* di collezione parigina (cat. 24), un'opera piuttosto rara e affascinante nel panorama figurativo dell'Italia settentrionale nel secondo decennio del Cinquecento. Ancora una volta i referenti stilistici sono Altdorfer e Lotto, con uno sguardo al concittadino Zenone Veronese.

Nel maggio 1522 Filippo da Verona è documentato a Rieti, quando risulta presente all'atto di locazione di due camere.<sup>30</sup> A questo ultimo soggiorno noto si può riferire, credo, la grandiosa lunetta su tela in collezione privata con l'*Eterno benedicente tra angeli* (cat. 25), verosimilmente il coronamento di una più articolata pala d'altare. Si tratta di una composizione difficile da giustificare senza la conoscenza diretta della Stanza di Eliodoro e del Raffaello estremo degli arazzi per la cappella Sistina, o senza un aggiornamento sulla *Pietà* di San Petronio di Amico Aspertini (1519) e sulla serie dei *Sapienti dell'antichità* di Dosso Dossi.

Proprio a partire da date successive al 1522, riflessi di questo soggiorno in Sabina di Filippo si trovano nelle opere di due suoi conterranei, i fratelli Lorenzo e Bartolomeo Torresani, anch'essi veronesi. La pala di Lorenzo raffigurante la *Madonna con il Bambino tra i Santi Vincenzo e Nicola di Bari* ora nel Duomo di Rieti mostra debiti evidenti dalle composizioni di Fabriano e Modena; e influssi da Filippo si scorgono anche nella più complessa ancona di Bartolomeo nella parrocchiale di

Roccantica.<sup>31</sup> Prestiti consistenti si avvertono nell'affresco absidale di Arrone, in Val Nerina, con il *Martirio di Santo Stefano* e negli affreschi di Sant'Agostino a Narni del 1523, che risentono in maniera decisiva dell'arrivo in zona di Filippo.<sup>32</sup> La mia ricostruzione si chiude con sei dipinti che, nel tempo, sono stati attribuiti a Filippo da Verona, ma sui quali si continua a mantenere qualche ragionevole dubbio. Non mi sono soffermata, invece, sulla congerie di opere d'impronta veneta e con caratteri solo in qualche modo analoghi ai primi numeri del catalogo di Filippo, come le due piccole *Sacre conversazioni* di Torino e di Bergamo. Parimenti non ho dedicato spazio all'*Andata al Calvario* su tela donata da Roberto Longhi come opera di Altobello Melone al museo di Cremona (inv. 112), parzialmente bruciata durante l'incendio della villa dei Longhi ai Ronchi in tempo di guerra. La tela è stata inserita nel catalogo del pittore, in maniera a mio avviso non pertinente, da Mauro Lucco nel recente catalogo della pinacoteca della città lombarda<sup>33</sup>.

31. SACCHETTI SASSETTI 1932, fig. 28; MORTARI 1957, pp. 49-51, figg. 39-40; FERRETTI 1996, p. 41, figg. 20-21.

32. SAPORI 1994, figg. 36-37, tav. 14; FELICETTI 1997.

33. M. Lucco, in *La Pinacoteca* 2003, pp. 51-54, n. 27.

30. SACCHETTI SASSETTI 1932, pp. 9, 50.

# CATALOGO

**1. *Madonna con il Bambino e un Santo vescovo***  
(FIG. 1)  
1505-1507 circa  
tavola – cm 62,5 x 73,5  
*Iscrizioni:* «PHILIPUS VERONÆSIS P.»  
Torino, Galleria dell'Accademia Albertina di Belle Arti, inv. 134

*Bibliografia:* CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 508; 1912, II, p. 215; ANONIMO 1915, pp. 564-565; BOLLEA 1930, p. 109; BOLLEA 1932, pp. 323-324; GABRIELLI 1933a, pp. 6-7, 23; GABRIELLI 1933b, pp. 158, 191; BERENSON 1957, I, p. 76; BERENSON 1958, pp. 78-79; GRISERI 1958, p. 86; ZAMPETTI 1970, p. 52; ATTARDI 1980, pp. 41-42, 48; G. Pasquini, in *Lorenzo Lotto* 1981, p. 153; LUCCO 1984, p. 146; W. Angelelli, in *Pittori* 1991, pp. 145-146, n. 266; BACCHI 1994, pp. 51-52; ANGELELLI 1995, pp. 431-432; TANZI 1996, p. 119; ANGELELLI 1997, p. 771; FONTANAROSSA 2004, p. 22; G. C. F. Villa, in *Le ceneri* 2004, p. 204; TANZI 2007, pp. 16-17; VINCO 2018, p. 290.

Dietro a una balaustra che rimanda a prototipi belliniani e inquadra la scena, a mezza figura, si trova un Santo vescovo che riceve la benedizione del Bambino – seduto su una base marmorea con modanature, su cui è affisso un cartiglio con l'iscrizione «PHILIPUS VERONÆSIS P.» – tra le braccia della Vergine. Alle spalle si apre una tenda sorretta da un ramo fiorito e si scorge un paesaggio con una rocca fortificata. Il piviale del vescovo è sontuosamente arabescato e decorato con le immagini dell'Annunciata, di San Sebastiano e di San Rocco.

La tavola entra nelle collezioni dell'Accademia Albertina nel 1828, con la donazione di Monsignor Vincenzo Maria Mossi di Morano (inv. 1833, n. 180); nel 1869, la Commissione di Revisione non è unanimemente concorde sull'attribuzione a Filippo da Verona, peraltro garantita dalla firma a lettere capitali, in favore di un più generico riferimento a "Scuola veneziana" (inv. 1869, n. 134 e inv. 1925, n. 75). Giovanni Battista CAVALCASELLE (1871) riporta correttamente l'opera nel catalogo di Filippo da Verona: «the figures are poor and dry in form and outline, and raw in tone».

Nel 1928 è restaurata da Carlo Cussetti. Luigi Cesare BOLLEA (1932) pubblica una lettera di Vincenzo Maria Mossi del 21 luglio 1828 con l'elenco delle opere donate all'Accademia: il monsignore, tuttavia, indicava la firma e la data «PETRUS VERONENSIS, 1432». Bollea chiarisce l'errore onomastico, «PHILIPPUS» in luogo di «PETRUS», pur ripetendo l'improbabile data 1432 e mantenendo l'attribuzione a Scuola veneziana. Nel 1933 Noemi GABRIELLI segnala la collocazione nella Sala III della Galleria, dove sono raccolte le opere dei pittori piemontesi del Cinquecento, e la ritiene «poco interessante artisticamente». Andreina GRISERI (1958) reputa il dipinto «non «éclatant» [...]». Esso presenta pochissime varianti nei richiami del piviale del santo, nel paesaggio, tra lottesco (la tenda fiorita) e lagunare (i Colli Euganei), rispetto alla quasi identica versione della Galleria Carrara di Bergamo». Luisa ATTARDI (1980) ritiene il dipinto precedente all'esemplare, sempre firmato, della Carrara (cat. 2); la studiosa mostra come entrambe siano copie di un dipinto pubblicato con l'attribuzione a Pasqualino di Niccolò da Bernard BERENSON (1957, I, p. 140, tav. 477) e assegnato invece a Girolamo di Bernardino da Udine da Luigi COLETTI (1959, p. 66). La grafia è insicura e stentata, la struttura disegnativa è rigida e i colori sono stesi a campiture nette entro le linee di contorno, senza tentativi di contrasto chiaroscurale; emerge «un primo accenno al gusto decorativo così tipico dell'artista, nelle figurine che adornano il bordo del piviale del vescovo, in sostituzione di un anonimo fregio geometrico del modello, e nella curiosa inserzione del ramo fiorito che sorregge la tenda posta, com'era tradizione, dietro alla Madonna». La Attardi, tuttavia, nel riprodurre i due dipinti, ne inverte le didascalie. Pensa a un pittore che si è formato nell'orbita dell'arte di Cima da Conegliano, ma non nei termini di un vero e proprio alunno nella bottega dell'artista, «perché dai modesti risultati raggiunti, Filippo sembrerebbe più vicino ai cimeschi che a Cima stesso, tant'è vero che i primi due dipinti si rifanno ad un modello iconografico creato da un seguace sulla base di una famosissima opera del maestro [la *Madonna con il Bambino tra San Michele Arcangelo e Sant'Andrea*, Parma, Galleria

Nazionale (inv. 361; fig. 4)]. La studiosa avanza, per prima, l'ipotesi dell'esistenza di due pittori veronesi omonimi di nome Filippo, ma ad una più attenta analisi, si rende conto che nella pala di Fabriano il modo di dipingere la bocca o di segnare le dita e le unghie non è dissimile da quello delle Sacre Conversazioni di Bergamo e Torino: «e questo sarebbe motivo di ritrovare la stessa mano in un dipinto dove l'artista pare irrecognoscibile». Per Giuliana Pasquini (in *Lorenzo Lotto* 1981) la tavola dell'Albertina è posteriore; entrambe «mostrano una chiarissima ascendenza cimesca». Mauro LUCCO (1984) ribadisce nel gruppo della *Madonna con Bambino* nelle tavole il richiamo all'idea di Cima nella pala di Parma, che però poteva essere nota grazie alle copie che ne circolavano, e non necessariamente dalla frequentazione della bottega del coneglianese. Walter Angelelli (in *Pittori* 1991) ritiene che le due *Madonne* e il *San Girolamo* già in collezione Böhler a Monaco (cat. 3) siano state realizzate da un modesto autore, seguace di Mantegna, omonimo del Filippo da Verona che firma nel 1514 la pala di Fabriano (cat. 9) ed esegue le opere che sono state raccolte attorno a quest'ultima dalla critica. Sulla questione si sofferma anche Andrea BACCHI (1994): «riesce infatti ostico conciliare la sostanziale mancanza di originalità che contrassegna l'ossequio alla tradizione lagunare quattrocentesca delle tavole firmate di Bergamo e Torino e degli affreschi padovani con la ben più affascinante e aggiornata, ancorché forse ingenuamente risolta, combinazione di modelli centro italiani e emiliani che conferisce notevole originalità alla pala fabrianese del 1514». ANGELELLI cambia rotta nel 1995 per affermare «la consanguineità di tutte le opere in cui ricorre il nome di Filippo». Sulla base dell'appiglio cronologico offerto dall'*Apparizione di Sant'Antonio al Beato Luca Belludi* alla Scuola del Santo di Padova (cat. 5), documentata nel 1510, la datazione della tavola dell'Albertina «può essere posta verso lo scadere del primo decennio del Cinquecento». Nel 2001, la Soprintendenza per i BSAE del Piemonte redige una scheda tecnica dell'opera da cui si evince il mediocre stato di conservazione; vengono inoltre segnalate varie iscrizioni sul retro della tavola: due «75» a pennello, in nero, in alto a sinistra

e al centro; un'etichetta con scritto, a lettere capitali, «134. FILIPPO VERONESE. MADONNA COL BAMBINO». Un'altra etichetta bianca, in alto a sinistra, riporta «TORINO. ACCADEMIA ALBERTINA. F. VERONESE. MADONNA COL BAMBINO E VESCOVO ADORANTE»; in basso sullo stesso lato si trova impresso il numero «101», mentre sulla destra un'etichetta con «104». Giovanni C. F. Villa (in *Le Ceneri* 2004) si domanda se il Santo vescovo all'interno della *Sacra Conversazione* non possa essere Simeone. Marco TANZI, dopo avere dato credito, nel 1996, all'ipotesi dell'esistenza di due artisti omonimi, nel 2007 rivede la sua opinione e accetta la ricostruzione della Attardi, collocando le due operine di Torino e Bergamo agli esordi in Veneto di Filippo da Verona. L'opera è attualmente conservata nei depositi dell'Accademia, a causa dei seri problemi di conservazione (ringrazio Enrico Zanellati per queste cortesie informazioni).

È un modello che, negli anni dell'ultimo Bellini e di Giorgione, appare giocoforza obsoleto, legato a schemi ormai superati da parecchio tempo. A mio avviso, la tavola, insieme alla replica dell'Accademia Carrara di Bergamo, si può collocare intorno alla metà del primo decennio del Cinquecento.

## 2. *Madonna con il Bambino e un Santo vescovo* (FIG. 2)

1505/1507 circa  
tavola – cm 56 x 63,3

*Iscrizioni:* «PHILIPUS · V(ER)O / NESIS·P.»

Bergamo, Accademia Carrara,  
inv. 81LC00187

*Bibliografia:* LOCHIS 1846, pp. 59-60; ROSINI 1850, IV, p. 129; LOCHIS 1858, p. 60; *Catalogo* 1881, p. 88; CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 508; JACOBSEN 1896, pp. 259-260; CROWE, CAVALCASELLE 1912, II, p. 215; RICCI 1912, p. 81; ANONIMO 1915, pp. 564-565; RICCI 1930, p. 81; MORASSI 1934, pp. 14, 49; BERENSON 1957, I, p. 76; BERENSON 1958, pp. 78-79; GRISERI 1958, p. 86; ROSSI 1979, pp. 45, 52; ATTARDI, 1980, pp. 41-42, 48; G. Pasquini, in *Lorenzo Lotto* 1981, p. 153; BENATI 1984, p. 90; LUCCO 1984, p. 146; ROSSI 1988, p. 133; W. Angelelli,

in *Pittori* 1991, pp. 145-146, n. 266; BACCHI 1994, pp. 51-52; ANGELELLI 1995, pp. 431-432; TANZI 1996, p. 119; ANGELELLI 1997, p. 771; FONTANAROSSA 2004, p. 22; G. C. F. Villa, in *Le ceneri* 2004, p. 204; BRAMBILLA 2007, p. 343; TANZI 2007, pp. 16-17; VINCO 2018, p. 290.

Il dipinto, che reca la firma «PHILIPUS · V(ER)O / NESIS·P.» su un cartiglio incollato alla balaustra in basso al centro, è una replica di poco posteriore di quello conservato all'Accademia Albertina di Torino (cat. 1). Si differenzia da quest'ultimo, tuttavia, per il piviale del vescovo, meno sontuoso, e per il delicato brano paesistico sullo sfondo, con un complesso turrato che si estende fino alle acque di un lago: Luisa ATTARDI (1980) suggerisce che si possa trattare, almeno come fonte d'ispirazione, del castello di Sirmione sul lago di Garda.

Il conte Guglielmo Lochis – fine collezionista e podestà di Bergamo dal 1840 al 1848 – acquista la tavola presso il mercante Antonio Sanquirico a Venezia nel 1843 e la colloca nella pinacoteca della villa di Crocetta di Mozzo, a pochi chilometri da Bergamo; qui, sin dagli anni venti, aveva dato vita alla sua famosa raccolta di opere d'arte. LOCHIS redige nel 1846 un secondo catalogo degli oggetti d'arte di sua proprietà (ne aveva realizzato un primo nel 1834); nella breve descrizione (inv. 110; poi, nel 1858, inv. 129), il nobile afferma che esiste un'incisione del dipinto (fig. 3). Di Filippo riconosce la vicinanza ai modi di Cima, seppure la sua maniera sia più secca e poco fluida, ed «è opera assai finita, ben disegnata e colorita egregiamente». L'incisione è pubblicata nel 1850 da Giovanni ROSINI, il quale si sbaglia sulla patria del pittore, dichiarandolo veneziano, e ne tesse gli elogi facendolo diventare un discepolo di Giovanni Bellini: «questo quadro, per molti conti pregevole, mostra l'immensa fecondità dei pennelli Veneziani». Alla sua morte, nel 1859, Lochis dona alla città di Bergamo la sua collezione, con la clausola di aprire al pubblico la villa. Il comune tuttavia rifiuta, non volendosi accollare le spese di gestione di quello che sarebbe diventato il primo museo d'arte, per importanza, della città, ritenuto troppo fuori mano, insicuro e oneroso. Dei circa 550 dipinti

della raccolta, l'amministrazione civica decide nel 1866 di destinarne 240 all'Accademia Carrara, selezionati da Giovanni Morelli, dopo una lunga transazione con l'erede Carlo Lochis: tra questi, la nostra *Madonna*; nei cataloghi più antichi l'opera è contrassegnata dal n. 187. Nel 1932 è restaurata da Mauro Pellicoli; altri interventi vengono compiuti tra gli anni settanta e novanta. Mauro LUCCO (1984), ritiene che l'artista possa aver utilizzato lo stesso cartone dell'opera bergamasca anche per l'affresco nella basilica di Sant'Antonio a Padova, dove «il bimbo è assolutamente identico». Nel 1998 la Soprintendenza per i BSAE per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio, Varese, insieme all'Accademia Carrara redige una scheda tecnica del dipinto, da cui si evince il peggioramento dello stato di conservazione da discreta (1976, 1992, 1994) a mediocre (1998); vengono poi riportate alcune iscrizioni di poco conto sul retro della tavola. Si segnala inoltre lo svarione dello schedatore, Silvia Trichies, che, nello snocciolare i passaggi di proprietà, indica la provenienza dalla chiesa sussidiaria di San Quirico a Bergamo, prima di approdare nelle proprietà di Guglielmo Lochis nel 1843. Ovviamente facendo confusione con il nome del mercante Antonio Sanquirico. Corregge poi il tiro nel breve paragrafo dedicato alle notizie storico-critiche, dove rende noto che l'incisione del dipinto sarebbe stata commissionata dal veneziano Francesco della Rovere, il quale l'avrebbe poi donata a Lochis intorno al 1843.

Per le questioni stilistiche si veda la scheda precedente.

## 3. *San Girolamo* (FIG. 5)

1507/1508 circa  
tavola – cm 62 x 54

*Iscrizioni:* «PHILIPUS / VERONESIS P.»

Ubicazione ignota (già Monaco?, collezione Julius Böhler)

*Bibliografia:* BERENSON 1957, I, p. 76; BERENSON 1958, pp. 78-79; LUCCO 1977, p. 276; ATTARDI 1980, p. 44-45; LUCCO 1981, p. 38; G. Pasquini, in *Lorenzo Lotto* 1981, p. 153; G. Viroli, in



*Pinacoteca* 1988, p. 64, n. 61; W. Angelelli, in *Pittori* 1991, p. 145, n. 266; TANZI 1996, p. 119; ANGELELLI 1995, p. 431; ANGELELLI 1997, p. 771; FONTANAROSSA 2004, p. 22; TANZI 2007, p. 17; VINCO 2018, pp. 290-291.

Sotto a un'imponente concrezione rocciosa, in primo piano sulla sinistra, siede il vecchio anacoreta con in mano il crocifisso e una pietra; ai suoi piedi è accoccolato un leone. Si apre poi un vasto paesaggio, in cui si scorge un uomo intento a pescare sulla rive di un corso d'acqua, alcuni cervi e satiri danzanti; sopra a una collina due monaci stanno parlando davanti a una chiesa affiancata dal suo campanile. Qua e là sorgono costruzioni turrette, che ricordano quelle nei dipinti di Torino e Bergamo (catt. 1, 2). Già da quest'opera si comincia a intravedere la predilezione del pittore per la rappresentazione di più episodi, con macchiette inserite nello spazio, spesso slegati iconograficamente dal tema principale e non sempre svolti con quella meditata coerenza prospettica che la raffigurazione esigerebbe. Ma questa sembra rappresentare una peculiarità esplicita del pittore. Della tavola – di cui purtroppo restano soltanto riproduzioni in bianco e nero – firmata «PHILIPUS / VERONENSIS P.» su un cartiglio in primo piano, poggiato a un ramoscello su cui sosta un pettirosso, si hanno poche notizie: dal verso di una fotografia di Mario Crimella posseduta da Federico Zerri si viene a conoscenza di un passaggio a Genova, presso la collezione Gnecco, nel 1927-1928. Dalle annotazioni sul verso di due riproduzioni della fototeca di Bernard Berenson è possibile ricavare ulteriori informazioni: nel marzo 1929 l'opera si trova presso la Galleria "Böhler and Steinmeyer". Julius Wilhelm Böhler, figlio di Julius, celebre mercante d'arte di Monaco, insieme a Fritz Steinmeyer, fonda la "Böhler and Steinmeyer" a Lucerna, all'inizio degli anni Venti, seguita poi dalle succursali di New York (1923-1934) e Berlino (1928-1932). Al momento non è possibile precisare in quale delle tre gallerie fosse conservato il *San Girolamo*; tuttavia, sempre secondo Berenson, nel luglio 1931 si trovava presso la sede di Monaco, fondata dal padre e, dal 1928, nelle mani del figlio più giovane Otto Alfons, del nipote Julius

Harry e del collaboratore Hans Sauer mann. BERENSON pubblica un'immagine della tavola, che risulta già «Homeless» nel 1957. Mauro LUCCO (1977) cita il dipinto per attribuire al pittore un affresco dal medesimo soggetto nella chiesa padovana di San Benedetto. Per Luisa ATTARDI (1980), l'esecuzione del dipinto è da collocarsi durante il periodo di attività padovana di Filippo da Verona, con una datazione molto prossima all'affresco della Scuola del Santo del 1510 (cat. 5): «i motivi cimeschi e belliniani che formavano il substrato delle prime opere sono qui ripresi in una concezione più ampia che risente molto di Carpaccio, per il gusto più pittorico e meno disegnativo dei particolari sullo sfondo, e di Bartolomeo Montagna – attivo a Padova contemporaneamente a Filippo – nella figura scarna e ossuta di San Girolamo, che ricorda certe iconografie montagnesche, sia pur precedenti di un quarto di secolo, come il *San Girolamo* del Poldi Pezzoli. Il risultato finale si avvicina ad alcune opere di Lazzaro Bastiani, spesso «monotono ripetitore di formule fisse» tratte dall'arte vivarinesca e carpaccesca, dimostrando ancora la scelta di Filippo per un'arte ritardataria e arcaizzante». La studiosa sottolinea di nuovo la presenza nella rappresentazione di un lago con costruzioni turrette, «il ricorrere di questo tipo di sfondo paesistico fa supporre che Filippo abbia conosciuto il lago di Garda, con i molti castelli lungo le sue coste, e ciò sarebbe una riprova delle sue origini veronesi». LUCCO (1981) colloca il *San Girolamo* in prossimità dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina alla presenza di Sant'Antonio* (cat. 6), in anticipo sulle opere documentate all'interno del perimetro del Santo, mentre per Walter Angelelli (in *Pittori* 1991) l'artista è un modesto seguace di Andrea Mantegna, a cui spetterebbero soltanto quest'opera e le due *Madonna col Bambino e il Santo vescovo* firmate (catt. 1, 2), ipotesi condivisa anche da Marco TANZI (1996). ANGELELLI rivede la propria opinione nel 1995, accantonando l'ipotesi dell'esistenza di due pittori omonimi e datando la tavola sullo scadere del primo decennio del Cinquecento, «con il dato inequivocabile di una sostanziale aderenza a un repertorio iconografico ripetitivo, interpretato con fare artigianale e piuttosto trito». Anche

TANZI, nel suo ultimo intervento (2007), si attiene a questa linea di pensiero.

Il dipinto, all'apparenza estremamente arcaizzante nei modi e nella composizione, ha nell'ampia porzione paesaggistica già *in nuce* una serie di elementi che il pittore approfondirà e porterà ad estreme e più articolate conseguenze durante il corso della sua carriera. È singolare come Filippo affronti sempre il tema del paesaggio con un'abbondanza del tutto ragguardevole nell'economia del dipinto di acque, fiumi, laghi, anse, promontori. Se nella prima parte della sua attività queste situazioni appaiono ancora formalmente sintetiche e semplificate al massimo, come per l'*Arianna a Nasso* Lanz (cat. 7), dal dipinto di Castelvecchio (cat. 8) cominciano a complicarsi e ad arricchirsi di elementi faunistici che diventeranno sempre più caratteristiche nelle fasi successive. La mia impressione è che la tavola debba collocarsi in un momento intermedio tra le primissime opere di Torino e Bergamo e il soggiorno padovano di poco successivo.

#### 4. *Madonna con il Bambino tra San Felice che presenta un francescano e Santa Caterina* (FIG. 8)

1509

affresco

*Iscrizioni:* «MCCCCCVIII»

Padova, basilica di Sant'Antonio

*Bibliografia:* ROSSETTI 1765, p. 79; BRANDOLESE 1795, p. 30; BIGONI 1816, p. 21; MOSCHINI 1817, pp. 15-16; SELVATICO 1842, p. 174; GONZATI 1852, p. 248; ISNENGI 1863, p. 35; BERNASCONI 1864, pp. 263-264; SELVATICO 1869, p. 56; CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 508; DE MANDACH 1899, pp. 177; FOLIGNO 1910, p. 197, 210; CROWE, CAVALCASELLE 1912, II, p. 215; ANONIMO 1915, pp. 564; SARTORI 1955, p. 62; BERENSON 1957, I, p. 76; BERENSON 1958, pp. 78-79; GROSSATO 1966, pp. 59-61; ATTARDI 1980, pp. 42-43; G. Pasquini, in *Lorenzo Lotto* 1981, p. 153; LUCCO 1981, p. 38; LUCCO 1984, pp. 146; ATTARDI 1988a, p. 714; DAL POZZOLO 1996, p. 172; ANGELELLI 1997, p. 771; FONTANAROSSA 2004, p. 22; TANZI 2007, pp. 19-21; VINCO 2018, p. 290.

Sotto un'edicola marmorea, inquadrata prospetticamente, con colonne rastremate, su un alto basamento, si trovano la Madonna con il Bambino tra San Felice papa, che presenta un frate francescano, e Santa Caterina appoggiata alla ruota del suo martirio. Lungo l'architrave, coronato da due sirene che reggono uno stemma con il monogramma di Cristo, corre una decorazione all'antica con panoplie. Alle spalle del gruppo sacro si apre un paesaggio solcato da un fiume.

L'affresco è nella navata destra, a lato dell'altare maggiore, della basilica di Sant'Antonio a Padova, sopra il banco delle messe accanto alla porta della sagrestia; reca la data, in cifre capitali romane, «MCCCCCVIII» e l'iscrizione «S · FELIX» sulla cornice del basamento ai piedi del papa, per renderlo riconoscibile. Le spoglie di papa Felice II, martirizzato nel 365 d.C., erano giunte a Padova soltanto nel 1503, per essere tumulate il 29 luglio 1504 nella cappella di San Giacomo, oggi nota appunto con il nome di San Felice. L'affresco è riconosciuto come opera di Filippo da Verona già nel 1765 da Giovambattista ROSSETTI, seguito, trent'anni dopo, da Pietro BRANDOLESE; mentre nel 1816 Angelo BIGONI si limita a indicare la «mano assai buona» dell'esecutore dell'opera che giudica anonimo. Già l'anno successivo, Giannantonio MOSCHINI torna al nome del veronese, seguito da Pietro SELVATICO (1842), che lo ritiene «degno d'osservazione» e ben conservato, e reputa che Filippo si rifaccia all'ultima maniera di Giovanni Bellini. Bernardo GONZATI, nel 1852, dà notizia dell'ottimo stato di conservazione dell'opera – l'unica di questo autore citata nel suo volume – che risulta soltanto un po' sbiadita, nonostante non abbia subito interventi di restauro. Cesare BERNASCONI (1864) sostiene che in passato dovesse scorgersi la firma del pittore, tanto che il marchese Selvatico e padre Gonzati avrebbero frainteso il termine «Veronesi» come un soprannome e non come indicazione della patria. Nei suoi taccuini marciiani Giovanni Battista CAVALCASELLE (Venezia, Biblioteca Marciana, Cod. Marc. It. IV, 2024 (=12265), fasc. IX, c. 3v) commenta così: «non comprendo la questione sollevata quanto al cognome ed alla patria di Filippo da Bernasconi p. 263: mi pare un cavillo da

avvocatuccio». Nel 1871 accetta l'attribuzione e dà notizia di alcuni danneggiamenti causati dai restauri; seguono Cesare FOLIGNO (1910), Antonio SARTORI (1955) e Bernard BERENSON (1957). Secondo Lucio GROSSATO (1966), «per quanto resa pallida e opaca dalla polvere accumulatasi sopra col tempo, è opera pienamente leggibile e interessante, in quanto rivela nel suo autore un artista che ebbe forti contatti con l'arte dell'Italia centrale, toscana e umbra, sia per il particolare modo di decorare la sommità del portico entro cui stanno le figure, sia per la tipologia di certe figure, in particolare della Santa Caterina, che ricorda, ci sembra, le figure muliebri di Filippino Lippi, non solo nel viso e nella acconciatura della testa, ma anche nel panneggio. Tali elementi culturali inducono a pensare a probabili contatti col vicentino Francesco Verla, che ne era ben nutrito». Per Luisa ATTARDI (1980) è la prima opera di una certa importanza nel catalogo di Filippo, che per la prima volta pare affacciarsi a una monumentalità di forme e a una compostezza compositiva di carattere cinquecentesco. Nel fregio a chiaroscuro che corre nella parte superiore dell'opera, la studiosa riconosce una derivazione da quello che circonda il monumento sepolcrale di Melchiorre Trevisan nella chiesa veneziana dei Frari; inoltre, «l'origine della costruzione architettonica sembra derivare dall'interpretazione degli involucri spaziali tipici dell'arte padovana quattrocentesca e in particolare di Mantegna – si veda l'impianto prospettico della pala di San Zenone – e poi trasferiti in area ferrarese dove hanno trovato ampio sviluppo da Cosmè Tura ad Ercole de' Roberti fino a Lorenzo Costa. Anche le colonne paiono una traduzione personale di Filippo di quelle fantastiche delle opere ferraresi, risalenti alle invenzioni del Tura e del de' Roberti. La composizione, dunque, arricchita da particolari decorativi, non manca di originalità e di estro, sia pur all'interno di una tradizione scontata». Anche Giuliana Pasquini (in *Lorenzo Lotto* 1981) nota che nell'affresco Filippo sembra sviluppare forme e composizioni più complesse. Mauro LUCCO (1984) si sofferma sull'iconografia di San Felice, «un Santo pontefice avvolto più nella nebbia del mito che titolare di qualche accertato fatto storico»: il santo è raffigurato come Gregorio Magno e la consueta

asta con la croce è sostituita dalla palma del martirio. Per questo motivo, non essendoci alcun particolare elemento per riconoscerci San Felice, è verosimile che il frate committente, inginocchiato ai suoi piedi, abbia voluto farvi apporre il nome sulla base marmorea, «ciò che non accade per Santa Caterina d'Alessandria che gli sta di fronte, ben nota per tutti i suoi attributi, senza necessità di etichette scritte». Lo studioso scorge poi «l'adesione del pittore [...] per quel mondo di volumetrie lucide e turgide, di plicature metalliche, che proponevano Alvisse Vivarini e il suo seguace Jacopo da Valenza. [...] Ma in quel riprendere, dilatare, ingoffire composizioni e spunti di Cima e di Alvisse, a volte metallizzandone i perimetri della forma, a volte inturgidendone senza motivo i volumi idealizzati, e sempre con certi caratteristici nasi fuori misura, Filippo da Verona sortisce risultati particolarmente affini a quelli di Filippo Mazzola, ad esempio, nelle tavole di un politico già riferite al Vivarini, e brillantemente restituite al parmense da Federico Zeri». Lucco, inoltre, dissente da Grossato per quanto riguarda la lettura del repertorio decorativo in direzione della cultura antiquaria di matrice umbra e romana: «la reiterazione di gruppi di oggetti lungo l'architrave ochieggia a sistemi di lavoro di Bramante in Lombardia, pur senza averne capito i segreti fini, più che ai coevi esemplari parmensi del Cesariano, questi si impostati sul gusto romano. Altro indice della povertà mentale di Filippo è la curiosa sfasatura semantica che qualifica di doti guerresche (con armature, archi, farette, elmi, spade e tamburi) personaggi pacificamente riuniti in sacro consesso. Ma il punto è un altro; che siamo qui di fronte ad un tipo di colonna, rastremata alle due estremità e con diversa lavorazione fra sopra e sotto, non già di gusto veneto, ma di inequivocabile marchio culturale lombardo. Non mi sentirei di escludere perciò (date le notevoli affinità di risultati) una certa frequentazione mentale di Filippo con un emigrato lombardo, quel Francesco da Milano attivo ormai da qualche tempo in zone geografiche comuni anche a Jacopo da Valenza: il Cenedese ed il contado di Serravalle». Marco TANZI (2007) si mostra complessivamente d'accordo con la lettura di Lucco, alla quale

mi accodo, rilevando, a date tutto sommato precoci, la penetrazione di elementi decorativi e prospettici di matrice bramantesca in uno dei maggiori centri dell'entroterra veneto. L'affresco ha subito un intervento di restauro, terminato nella primavera del 2016, che ha permesso di svelare una cornice con putti alati e strumenti musicali antichi, nascosta sotto uno strato di intonaco.

##### 5. Apparizione di Sant'Antonio al Beato Luca Belludi (FIG. 10)

1510

affresco – cm 320 x 215

Padova, Scuola del Santo

*Bibliografia:* ROSSETTI 1765, p. 84; BRANDOLESE 1791, p. 22; 1795, p. 54; BIGONI 1816, p. 181; MOSCHINI 1817, p. 45; SELVATICO 1842, p. 196; GONZATI 1852, pp. 288-289; ISNENGI 1863, p. 82; SELVATICO 1869, p. 29; DE MANDACH 1899, pp. 272-274, 311-314; BORENIUS 1909, p. 75; FOLIGNO 1910, pp. 221-222; CROWE, CAVALCASELLE 1912, II, pp. 129, 214; VENTURI 1914, pp. 298, 301; FACCHINETTI 1925, pp. 512-514; RIGONI 1940-1941, p. 37; SARTORI 1955, pp. 62-63; MORASSI 1956, pp. 26-28; GROSSATO 1966, pp. 61-62; RIGONI 1970, p. 189; ZAMPETTI 1970, p. 52; ATTARDI 1980, pp. 43-44; G. Pasquini, in *Lorenzo Lotto* 1981, p. 153; WILK 1983, p. 81; ZAMPETTI 1984, pp. 88-89; ATTARDI 1988a, p. 714; G. Viroli, in *Pinacoteca* 1988, p. 64; ZAMPETTI 1989, p. 357; BENATI 1991, p. 117; BACCHI 1994, pp. 51, 54; ANGELELLI 1995, p. 431; DAL POZZOLO 1996, pp. 168-172; TANZI 1996, p. 119, 124; ANGELELLI 1997, p. 771; FONTANAROSSA 2004, p. 22; G. C. F. Villa, in *Le ceneri* 2004, p. 204; DE MARCHI 2007, p. 9; TANZI 2007, pp. 23-25; MAZZA 2012, p. 83; D. Benati, in *Antichi maestri* 2015, p. 16; VINCO 2018, p. 290.

Nel 1246, Ezzelino da Romano, prefetto imperiale di Verona, dalle cronache e dagli storici descritto come un ferocissimo tiranno, si era impossessato di Padova e aveva seminato sangue e terrore nella città e nelle campagne. Dieci anni dopo, il papa Alessandro IV, appoggiato dalla

Repubblica di Venezia e dai signori di Mantova, Ferrara e Bologna, organizza una crociata contro il sanguinario condottiero. Guidati dal cardinale Federico Fontana, arcivescovo di Ravenna e legato della Santa Sede, i crociati si riprendono la città, ma ben presto si diffonde una leggenda che attribuisce all'intervento di Sant'Antonio il successo dell'impresa. Nel *Liber Miraculorum* si racconta infatti che il guardiano dei Frati Minori, fra Bartolomeo di Corradino, inginocchiato presso la tomba di Sant'Antonio a pregare per la liberazione della città dal terribile Ezzelino, abbia udito una voce provenire dal sepolcro, che predicava la liberazione di Padova entro otto giorni dopo la sua festa. Un'altra cronaca, quella di Zambono di Andrea Favaboschi, riferisce invece che sarebbe stato Luca Belludi ad aver avuto una visione del santo durante l'assedio della città. Alcuni scrittori per conciliare le due versioni associano sulla tomba di Antonio fra Bartolomeo e il Beato Luca; così fa Filippo da Verona nel suo affresco della Scuola del Santo: sotto le mura di Padova si trova l'accampamento dei crociati, in attesa del momento propizio per l'assalto alle truppe di Ezzelino; sulla sinistra, all'interno della Basilica di Sant'Antonio, si intravede fra Bartolomeo che prega sulla tomba del santo, circondato da un'assemblea di fedeli; poco più in là, due personaggi sembrano discorrere sulla profezia del francescano. In primo piano, davanti ad un tronco d'albero spezzato, Luca Belludi vede apparire tra le nuvole il santo, con in mano il consueto giglio, che sembra annunciare l'imminente vittoria dei fedeli e dal suo petto si sprigionano dei raggi luminosi. Dietro al Beato si scorge un monaco che legge seduto su blocco di pietra, mentre al centro della composizione due uomini discutono animatamente: quello di spalle è senza scarpe, coperto con un lungo mantello color porpora e con in testa un cappello dai bordi larghi; l'altro, forse un capo militare, sembra pronto a sfoderare la spada. La spiegazione della vicenda si trova nella cronaca di Rolandino da Padova: Ansedisio, a capo della città in assenza dello zio Ezzelino, occupato nell'assedio di Mantova, è terrorizzato vedendo svanire tutte le speranze di sopravvivere all'attacco dei crociati. Gli si avvicina allora

un onesto cittadino che gli suggerisce di porre fine agli scontri e di stipulare una pace con il cardinale Fontana; non appena sente queste parole, però, Ansedisio si infuria e sfoga la sua collera sull'innocente. Filippo da Verona ha rappresentato il podestà come un ottomano, per sottolineare meglio la sua crudeltà. Più in là si intravede lo stesso personaggio, circondato da cavalieri: sempre Rolandino racconta che la notte precedente all'attacco dei crociati, Ansedisio vagava per la città, senza scendere mai da cavallo, né mangiare, né bere. In primo piano, a destra, un uomo consegna una lettera a due personaggi e rimonta a cavallo: si tratta probabilmente di due cittadini padovani, assediati da Ezzelino, cui viene annunciato l'attacco previsto per l'indomani delle truppe papali. L'affresco è sovraccarico di dettagli e di episodi separati gli uni dagli altri, tanto che è necessaria una vera e propria indagine storica degli eventi per comprendere il significato dell'insieme. I lavori pittorici nella Scuola del Santo prendono avvio nel 1508 con il soffitto a cassettoni monocromi di Domenico Bottazzo; la decorazione ad affresco parte invece l'8 marzo 1509, con i due riquadri commissionati a Giovanni Antonio Requesta detto Corona, seguito da Filippo da Verona, poi il giovane Tiziano, suo fratello Francesco Vecellio, Bartolomeo Montagna, Domenico Campagnola e Girolamo del Santo. Né Giovambattista Rossetti (1765) né Pietro Brandolese (1791 e 1795) né Angelo Bigoni (1816), descrivendo gli affreschi della Scuola del Santo, propongono un'attribuzione per la scena con l'*Apparizione al Beato Luca Belludi*. Giannantonio Moschini (1817) avanza dubitativamente il nome di Bartolomeo Montagna per questo e per gli altri dipinti «di più secca e vecchia maniera». Anche Pietro Selvatico (1842) pensa ad un «ignoto quattrocentista che non senza ragione potrebbe credersi Bartolomeo Montagna». Per Bernardo Gonzati (1852) è «lavoro d'un artista che s'atteneva ancora alla vecchia maniera»; dopo aver escluso la paternità del Montagna, avanza il nome di Marcello Fogolino, per il confronto con la sua *Adorazione dei Magi* di Vicenza (Musei Civici, inv. A 34; fig. 9). Non apprezza la simultaneità di più episodi della leggenda all'interno di un unico

compartimento: «questo spezzare, a dir così, il soggetto, nuoce all'evidenza; come pure non reggono a giustezza di proporzione le figure sì piccole de' personaggi che hanno parte all'azione. Ma son trattate con grande amore, ed alcune teste singolarmente; armonica l'intonazione del colorito, vivaci e ben ragionate le mosse. Insomma, vuoi nelle parti, vuoi nell'insieme, quest'affresco s'impronta di caratteri tanto speciali, che collocato altrove, ogni più esperto maestro lo direbbe appartenere ai primordii del Quattrocento». Mi sembra che Pietro Selvatico (1869), dopo il primo riferimento, seppur dubitativo, a Bartolomeo Montagna, sia il primo a proporre l'attribuzione dell'affresco a Filippo da Verona: è verosimile che conoscesse i documenti in seguito pubblicati; a lui si accoda Conrad De Mandach (1899), che gli riferisce anche altre due scene (*l'Incontro di Sant'Antonio con il tiranno Ezzelino* e la *Predica del Santo* oggi riferibili a Giovanni Antonio Corona) – poi seguito da Tancred Borenius nel 1909 – per il confronto con il dipinto di Filippo, datato 1509, nella Basilica del Santo (cat. 4). Lo studioso dedica ampio spazio alla descrizione dell'episodio, sottolineando come nella scena siano rappresentate entrambe le versioni della leggenda. Cesare Foligno (1910) attribuisce a Filippo, oltre all'affresco in esame, anche l'*Incontro di Sant'Antonio con il tiranno Ezzelino*. Adolfo Venturi (1914) si rende conto che il pittore che dipinge l'*Apparizione di Sant'Antonio al Beato Luca Belludi* non è lo stesso che si occupa delle altre due scene riferite a Filippo da De Mandach: il primo è un eclettico «già staccato dalla maniera mantegnesca [...]. Le figure sono più svelte, dalle teste più piccole, dai movimenti più arditi», mentre il secondo assomiglia nei modi a Bernardo Parenzano. Giovanni Battista Cavalcaselle (1912) scrive che lo stile dell'episodio narrato ricorda quello di Filippo da Verona. Inoltre, parlando di Michele da Verona, annota come verosimile l'ipotesi che egli abbia avuto parte negli affreschi della Scuola del Santo e precisamente proprio in quell'*Apparizione* «che può aver fatto anche Filippo da Verona». Vittorino Facchinetti (1925) traduce e parafrasa lo studio di De Mandach. Mi sembra che sia Erice

Rigoni (1940-1941) la prima a render noti i pagamenti fatti a Filippo da Verona nel 1510 per «il quadro del beà lucha» (A.S.P., *Scuola del Santo, Quaderno cassa 1509-1523*, f.117, 11 maggio 1510). Antonio Sartori (1955) dà notizia che l'8 luglio di quell'anno, terminato il suo riquadro, gli vengono pagate «per lo quadro del beà lucha e per saldo e resto de quello... L.13 s.4» (A.S.P., *Scuola del Santo*, reg. 124, carta 117). Tuttavia, non sappiamo a quanto ammontasse il suo compenso complessivo, mancando il contratto. Per Antonio Morassi (1956), «questa composizione iconograficamente interessante per l'architettura della basilica raffigurata sullo sfondo a sinistra, nonché per i costumi dei personaggi, si attarda nella tradizione dei pittori mantegneschi veronesi, è povera d'invenzione, con figure legnose dal disegno scorretto». Lucio Grossato (1966) non si discosta di molto dal giudizio di Morassi, sottolineando nella scena «una anacronistica atmosfera da gotico internazionale che ci riporta indietro nel tempo, nel secolo precedente» e alcuni elementi derivati dalla pittura toscana e umbra, in particolare dal Pinturicchio, come nel colorito spento e nel modo di rappresentare le pieghe delle vesti. Per lo studioso, le suggestioni cimesche, belliniane, giorgionesche e raffaellesche, ravvisate dal Berenson, sono piuttosto riconducibili a caratteri che rimandano alla maniera di Alvise Vivarini. Lo studioso si sbaglia nel riportare la data del saldo dei lavori al pittore, «8-VIII-1510». Per Luisa Attardi (1980), l'affresco della Scuola del Santo rappresenta l'opera più importante eseguita da Filippo a Padova: «l'episodio storico è descritto con minuziosità in una vasta prospettiva secondo i canoni dettati dalla cultura narrativa quattrocentesca, che da Gentile Bellini a Carpaccio, e attraverso alcuni divulgatori minori come il Mansueti e l'ultimo Bastiani, si era svolta fino a giungere a risultati di altissima poesia». La studiosa avanza l'ipotesi che proprio un dipinto del Mansueti, l'*Adorazione dei Magi* del Museo Civico di Padova, possa costituire il precedente compositivo dell'affresco di Filippo, nonostante quest'ultimo mantenga «una struttura ancora paratattica delle figure, una costruzione ancora per blocchi

contrapposti e non unificata nel digradare prospettico dei piani figurativi». La Attardi ritiene, inoltre, che si possa distinguere la mano del nostro artista nella figurina della santa martire (Caterina d'Alessandria?) nel pilastrino che delimita a destra lo spazio affrescato, a voler rimarcare lo stretto contatto con la cultura decorativa di influsso lombardo e bramanesco. Sarah Wilk (1983) crede che le scene affidate ad Antonio Corona e a Filippo da Verona ben rappresentino il declino della locale scuola di pittura, per la resa immobile e aneddotica della narrazione; nella sua lettura, questi affreschi si legano molto bene al ciclo di formelle bronzee con scene dall'Antico Testamento per il coro della Basilica di Sant'Antonio, dieci di mano di Bartolomeo Bellano, che vi lavora nell'ultimo decennio della sua vita (muore nel 1496-1497) e due di Andrea Briosco detto il Riccio, nel 1506. Pietro Zampetti (1984) nota che Filippo si mostra aperto alle esperienze di Vittore Carpaccio, tuttavia soltanto a un livello superficiale, senza riuscire a comprenderne del tutto la cultura. Andrea Bacchi (1994), nell'attribuire al pittore veronese la *Scena di caccia* in collezione privata parigina (cat. 24), scorge precise consonanze tra i cavalieri sulla destra dell'affresco e quelli della tavola, seppure in quest'ultima tutto è calato in una pittura e in un'atmosfera più moderna. Per Enrico Maria Dal Pozzolo (1996), Filippo da Verona si mostra qui più maturo rispetto all'affresco in basilica dell'anno precedente: «pur muovendosi su un terreno di pieno Quattrocento per durezza di tocco, incongruità proporzionali (il gruppo di fedeli nella chiesa) e macroscopiche sottolineature simboliche (il tronco schiantato con solo un piccolo virgulto, a significare la città stremata dall'assedio), nella parte con i cavalieri e l'accampamento nemico non manca di farci gustare eleganti sintesi formali, quasi precludendo a superiori possibilità espressive». Marco Tanzi (2007), infine, vede nell'episodio antoniano un innegabile influsso su Filippo del conterraneo Michele da Verona, che a Padova aveva lasciato la grande *Crocifissione* del 1505 in Santa Maria in Vanzo: «il rapporto più diretto fra le opere dei due veronesi sta nella volontà di impaginare una grande scena all'a-

perto, popolata da un numero elevato di personaggi, con armati e cavalli, in uno schema ancora legnosamente quattrocentesco ma animato in Filippo da un interesse particolare per il grottesco e il caricaturale nello studio delle fisionomie. [...] non si può non cogliere nel suo autore la volontà di tentare nuove strade rispetto alla sacra conversazione dell'anno precedente, da una parte la ricerca di espressività sempre più marcata, dall'altra l'inserimento degli episodi in un paesaggio secondo un modello che segue i due precedenti riquadri affrescati dal Corona e in qualche modo apre alle supreme impaginature tizianesche».

**6. Sposalizio mistico di Santa Caterina alla presenza di Sant'Antonio** (FIG. 7)  
1510 circa  
affresco staccato – cm 96 x 124  
Padova, Museo Antoniano

*Bibliografia:* MOSCHINI 1817, pp. 42-43; SELVATICO 1842, p. 191; GONZATI 1852, p. 296; ISNENGI 1863, p. 72; BERNASCONI 1864, pp. 263-264; SELVATICO 1869, p. 93; CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 508; RIZZOLI 1907, p. 9; CROWE, CAVALCASELLE 1912, II, p. 215; ANONIMO 1915, pp. 564; MOSCHETTI 1928, pp. 199-200; FIOCCO 1932, p. 439; GUIDALDI 1932, p. 297; LUCCO 1977, p. 276; ATTARDI 1980, pp. 42-43, 51; LUCCO 1981, pp. 38-39; LUCCO 1984, pp. 147-148; ATTARDI 1988b, pp. 134; SARTORI 1989, p. 34; BACCHI 1994, p. 51; F. Benedettucci, in *Basilica* 1995, p. 103; DAL POZZOLO 1996, p. 172; FONTANAROSSA 2004, p. 22; TANZI 2007, p. 19; VINCO 2018, p. 290.

La Madonna tiene con una mano il Figlio sul suo grembo, mentre l'altra è poggiata teneramente sul braccio della Santa Caterina, che sta ricevendo l'anello dal Bambino. La martire reca nella destra la palma, nell'angolo si scorge la ruota, attributo del suo supplizio; la corona invece ne identifica la regalità; i capelli sono acconciati e parzialmente coperti da un velo. Sopra un abito dal corsetto ornato a filo d'oro cade un manto dello stesso giallo del risolto di quello della Vergine. Alla destra, Sant'Antonio

regge il giglio, simbolo di castità e purezza. Le figure frontali, rappresentate a tre quarti riempiono interamente lo spazio, lasciando intravedere soltanto una porzione di cielo; il grafismo insistito si rileva bene nelle pieghe delle vesti della due donne e nei lineamenti dei volti ovali. Lo stato di conservazione è molto consunto anche a causa del distacco dalla sede originaria, con alcune zone lacunose, integrate da restauri.

Già nel 1817 Giannantonio MOSCHINI si rendeva conto che l'affresco con «M.V. tra due santi», al tempo situato nel chiostro del Noviziato della basilica di Sant'Antonio a Padova, era opera di «Filippo Veronesi», lo stesso che aveva realizzato la *Madonna con il Bambino tra San Felice che presenta un francescano e Santa Caterina* all'interno della chiesa (cat. 4). Pietro SELVATICO (1842) si limita a ritenerla «opera non ignobile». Bernardo GONZATI (1852) racconta di come l'affresco sia ciò che rimane della più antica decorazione del chiostro, dopo esser stato intonato nel 1673; «che ne sia autore il Montagnana, ci pare fuor d'ogni dubbio; tanto vi si appalesa la scuola a cui egli era educato, nella posa dignitosa delle figure, nella tranquillità delle tinte, e sino in quel non so che di duretto e stentato delle pieghe, ch'era proprio del maestro e dei tempi». Per Antonio ISNENGI (1863) è ancora «opera non ignobile del secolo XV». CAVALCASELLE (1871) torna a un'attribuzione a Filippo da Verona, che qui ricorda i modi di alcuni seguaci di Vittore Carpaccio. Nel 1907 l'opera è registrata nel primo inventario manoscritto del Museo Antoniano, con il numero 47 e sotto il nome di Giulio Campagnola, ma non è precisato quando viene staccato dalle pareti del chiostro. In una seconda copia del catalogo manoscritto, redatta il 7 settembre 1909, vi è un'annotazione lacunosa «stava nel I chiostro, fu levato nel...». Andrea MOSCHETTI (1928) si aggrega al Gonzati e pubblica una riproduzione del dipinto, ormai conservato nel Museo Antoniano con il nome di Jacopo da Montagnana, il quale nel 1487/1488 aveva affrescato con aiuti le pareti del chiostro: «caratteristici sono gli occhi di Santa Caterina dalle palpebre scodellate, un po' gravi e pizzicate agli angoli, come nella Santa Margherita di Belluno. Le pieghe, rilevate e piatte con anse profonde,

ci richiamano a quelle della Sant'Orsola nella pala del Santo». Giuseppe FIOCCO (1932) si accoda a quanti hanno fatto il nome di Filippo da Verona, insieme a Luigi GUIDALDI (1932); quest'ultimo, tuttavia, ignora che l'attribuzione al pittore veronese era già stata fatta dal Moschini, più di mezzo secolo prima del Cavalcaselle. Per lo studioso l'artista «ricopia» la composizione della tavola di Andrea Previtali per la sagrestia della chiesa di San Giobbe a Venezia, in cui il San Giovanni Battista è derivazione fedele da quello raffigurato da Giovanni Bellini nella cosiddetta *Sacra conversazione* Giovannelli delle Gallerie dell'Accademia (inv. 881), *ante* 1504: «in sostanza quindi l'affresco, anche a prescindere dagli indizi cronologici forniti dai suoi caratteri, appare più recente della data 1487-1488, in cui il Montagnana lavorava nel chiostro del Noviziato». Lucio GROSSATO, elencando e descrivendo le opere padovane attribuite a Filippo da Verona, non cita questa in esame. Mauro LUCCO (1977), che ignora a sua volta l'attribuzione del Moschini, rileva che le condizioni dell'opera sono soddisfacenti, «fra tanti casi pressoché disperati», nonostante i guasti dell'incuria. Luisa ATTARDI (1980) si accorge che l'impianto del dipinto deriva da un prototipo di Andrea Previtali, lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina e San Giovanni Battista*, firmato e datato 1504 (Londra, National Gallery, inv. NG1409), «ma la traduzione di Filippo è in un linguaggio più fiacco e insicuro, tipico di un artista che stenta ad uscire dai limiti di un estenuato provincialismo, per trovare un'espressione più personale»; inoltre, la Santa Caterina è fortemente legata alla Santa Giustina del polittico di Mestre di Cima da Conegliano (credo che la Attardi si riferisca allo scomparto di polittico oggi nella collezione di Gilbert H. Kinney a Washington). Per la studiosa l'affresco del Museo Antoniano costituisce un anello di congiunzione tra le primissime opere e quelle dell'attività padovana, «frutto quest'ultima di una fusione più eclettica di elementi culturali diversi». LUCCO scheda il dipinto nel 1981: «non sembra dubbio, in realtà che l'opera debba riportarsi al pittore vagabondo Filippo da Verona, dati i punti di contatto assai stringenti con gli affreschi da lui compiuti nella basilica e nella Scoletta del

Santo fra il 1509 e il 1510; è tipicissima infatti quella mistura fra un mantegnismo di seconda mano, secco e stentato, ed i richiami agli umori della civiltà figurativa veronese, da Domenico Morone al Bonsignori, fino alle più moderne ricerche di classicismo, malintese ovviamente, di un Francesco Morone, che Filippo da Verona attua in tutti i suoi dipinti». Colloca poi l'affresco a un momento di poco anteriore al 1509-1510 delle opere documentate al Santo, molto vicino al *San Girolamo* (cat. 3) già nella collezione Böhler di Monaco: si tratterebbe, dunque, della prima opera realizzata da Filippo a Padova. Lo studioso, inoltre (1984), nota come la letteratura precedente non sia del tutto concorde con la posizione dell'affresco, mettendone quindi in dubbio la provenienza dal chiostro dei Novizi: tuttavia, mi pare che le discordanze tra la parete orientale o quella occidentale dipendano unicamente dalla direzione da cui si giunge al chiostro. Ritiene, infine, che l'opera sia stata staccata e collocata nel Museo Antoniano ad una data non lontana dall'inizio del Novecento. Un'altra scheda è redatta nel 1995 da Fabio Benedettucci (in *Basilica* 1995), che rileva uno stato di conservazione discreto e segnala un intervento di restauro, avvenuto lo stesso anno, per mano di Egidio Arlango, che ha colmato una grossa lacuna in corrispondenza della spalla di Maria e fino alla testa della Santa Caterina esclusa; la superficie mostra parecchie abrasioni, più fitte nella zona della veste della santa. Benedettucci accetta la cronologia proposta da Attardi e Lucco; mi sembra, inoltre, che sia il primo a ricordarsi della più antica attribuzione a Filippo da Verona (MOSCHINI 1817). Anche per Marco TANZI (2007) l'affresco costituisce lo snodo tra le primissime opere e quelle del periodo padovano: «una ricerca di maggiore saldezza spaziale sembra improntare l'affresco con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina alla presenza di Sant'Antonio*, eseguito per il chiostro del Noviziato; si tratta comunque di un'altra operina alquanto modesta nel solco delle due tavole di Torino e Bergamo, ma che si collega, almeno sul versante della committenza, a un'opera più matura, la *Madonna con il Bambino tra San Felice papa che presenta un francescano e Santa Caterina* del 1509».

Alla luce della ricostruzione cronologica che sto tentando in questa circostanza, credo che la datazione del murale sia leggermente posteriore a quanto finora affermato, perché sembra rappresentare una sorta di anello di congiunzione tra la prima acerba fase belliniano-cimesca e quella, minimamente più monumentale e contraddistinta da influssi di più diretta matrice veronese – alla Girolamo Dai Libri per intenderci – del momento immediatamente successivo, inaugurato dall'*Arianna a Nasso* di Amsterdam (cat. 7).

#### 7. *Arianna a Nasso* (FIG. 11)

1510 circa

tavola – cm 128 x 119

Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK A 3967

Esposizioni: Amsterdam 1906; Amsterdam 1934; Parigi 1935; Rotterdam 1938; L'Aia 1946; Amsterdam 1978.

*Bibliografia:* PIT 1906, pp. 7, 13; BERENSON 1907, p. 188; REINACH 1907, p. 740, fig. 1; SWARZENSKI 1914-1915, pp. 95-97; SCHUBRING 1915, p. 377; VON DER BERCKEN 1927, p. 108; VENTURI 1928, p. 888; BERENSON 1932, p. 129; *Italiaansche Kunst* 1934, p. 56; *Exposition* 1935, p. 40, n. 86; VAN MARLE 1935, p. 391; 1936, pp. 371-372; BERENSON 1936, p. 112; *Meesterwerken* 1938, p. 9; TROCHE 1940, pp. 20-22; DEGENHART 1941, p. 36; *Herkwonen kunstbezit* 1946, p. 34, n. 87; GERSON 1946, p. 124; HEINEMANN 1959, 6, I, p. 216; 1959, 6, II, fig. 799; *Paintings* 1960, pp. 21-22; BERENSON 1968, p. 78; FRANCO FIORIO 1971, p. 105; BRENZONI 1972, p. 77; EBERHARDT 1974, pp. 144, 151; *Paintings* 1976, p. 86; BOSCHLOO 1978, pp. 701-702; VAN OS 1978; F. Wagemans, in *The early* 1978, pp. 10, 95-100; M. Hiemstra, in *Aan de oorsprong* 1989, pp. 279-283; KÖHN 1999, pp. 128, 272; MOLTENI 2001, p. 211; TANZI 2007, pp. 20-22; F. Rossi, in *Museo* 2010, p. 437; VINCO 2018, pp. 292-293.

La giovane donna in primo piano, a volte identificata in Didone abbandonata da Enea, si torce le mani in segno di disperazione su uno sperone roccioso a strapiombo su un corso d'acqua che

si fa largo in un paesaggio collinare ricco di vegetazione. Due piccoli promontori ospitano rispettivamente una chiesa e un campanile; nel frattempo due navi solcano il mare e l'equipaggio di quella più vicina alla riva è composta da satiri (lo si capisce dalle zampe caprine): questo fatto ha consentito di riconoscere la protagonista della tavola in Arianna a Nasso, disperata per l'abbandono di Teseo, ma in procinto di essere raggiunta da Dioniso e dal suo corteo.

La prima menzione è nel catalogo di vendita della collezione di Enrico Cernuschi presso l'antiquario parigino Georges Petit del 25 maggio 1900; il riferimento è a un non meglio precisato membro della famiglia Vivarini. In questa occasione viene acquistata dal celebre collezionista e chirurgo svizzero Otto Lanz per 1500 franchi. Nel 1906 e nel 1909 l'opera è esposta a Amsterdam, dove Lanz tiene da quattro anni la cattedra di chirurgia all'Università, alla mostra *Het "Quattrocento" uit de verzameling Otto Lanz*, come «Onbekende meester, wellicht Nic. Giolfinio». Bernard BERENSON nel 1907 attribuisce l'opera, identificata come *Dido watching the Departure of Aeneas*, al veronese Giovanni Francesco Caroto. Per Georg SWARZENSKI (1914-1915), il quale correttamente ritiene che il soggetto sia piuttosto *Arianna a Nasso*, il riferimento a Caroto non è sostenibile e, pensando che la tavola sia di un allievo di Giovanni Bellini, preferisce fare il nome di Vincenzo Catena, non respingendo nemmeno l'ipotesi che si possa trattare, in alternativa, di Francesco Bonsignori, sulla base del confronto con la *Madonna con il Bambino in trono tra San Girolamo e San Giorgio*, datata 1488, in San Bernardino a Verona.

Anche Paul SCHUBRING (1915) propone dubitativamente il nome di Francesco Bonsignori, mentre per Erich VON DER BERCKEN (1927) si tratta di Vincenzo Catena, in una strana miscela di influssi da Giovanni Bellini e Vittore Carpaccio. L'anno dopo Adolfo VENTURI concorda con Berenson sia per il soggetto che per l'autore. Nel 1934 la tavola è allo Stedelijk Museum di Amsterdam all'esposizione *Italiaansche Kunst in Nederlandsch Bezit*, riprodotta a colori sul retro del frontespizio del catalogo; qui lo stesso Otto Lanz si occupa di una breve descrizione, non

sbilanciandosi troppo da un «toegeschreven aan Carpaccio». Alla sua morte nel 1935, la collezione passa alla moglie Anna Theresia Elisabeth Lanz. Raimond VAN MARLE inserisce, forse con qualche perplessità, l'*Arianna a Nasso* nel catalogo di Vittore Carpaccio mentre nel 1936 lo dice più vicino alla maniera del figlio Benedetto. Sempre nel 1935, la tavola è all'*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo* presso il Petit Palais di Parigi (n. 86); porta il riferimento di Berenson a Giovanni Francesco Caroto – ma «cette composition rappelle beaucoup la manière de Carpaccio» – e il soggetto è identificato con *Didon abandonnée par Enée*. Poco dopo la morte di Lanz, l'intera collezione è affidata in custodia al Rijksmuseum, a causa della instabile situazione finanziaria della vedova. Nel 1938 è al Museum Boyman di Rotterdam alla mostra *Meesterwerken uit vier eeuwen 1400-1800: tentoonstelling van schilderijen en teekeningen uit particuliere verzamelingen in Nederland* come Vittore Carpaccio.

Nel 1940 Ernst Günther TROCHE mette in gioco il parmense Josaphat Araldi, documentato intorno al 1519-1520, sulla base del confronto con il *San Sebastiano* firmato della Galleria Nazionale di Parma (inv. 203), che data a questi anni; di conseguenza, l'*Arianna* si collocherebbe nel decennio precedente, per la costruzione ancora un po' impacciata e la pittura incerta.

La vedova Lanz vende nel 1941, dopo lunghi negoziati, tramite il mercante olandese Nathan Katz, l'*Arianna* e l'intera collezione a Hans Posse, per due milioni di franchi e 350 mila fiorini olandesi. Posse, direttore della Gemäldegalerie di Dresda, era stato incaricato da Hitler di raccogliere e confiscare opere d'arte per il Führermuseum di Linz: sul retro della tavola si legge ancora, su un'etichetta, il numero di inventario, 3214, del museo di Hitler, dove portava l'attribuzione a Vittore Carpaccio. Non molto tempo più tardi, la collezione è trasferita nel monastero di Kremsmünster in Austria, quindi nel 1944 nascosta nella miniera di Altaussee insieme a migliaia di altri dipinti. Alla fine del secondo conflitto mondiale, le opere sono inviate al Munich Central Collecting Point, nato con lo scopo di recuperare, fotografare e inventariare tutti i dipinti e oggetti d'arte confiscati dai

nazisti; qui l'*Arianna a Nasso* è schedata con il numero 9072 – scritto anche a inchiostro nero sul retro della tavola – e risulta essere in buone condizioni. Il 20 novembre 1945 è restituita alla Stichting Nederlandsh Kunstbezit (SNK, inv. NK 320) e rimane nella Nederlands Kunstbezit-Collectie fino al 1948, quando viene data in deposito al Rijksmuseum di Amsterdam (inv. SK-C-1380): nel 1960 diventa parte della collezione permanente del museo.

Fritz HEINEMANN (1959) accetta il riferimento di Troche a Josaphat Araldi e così l'opera è schedata anche nel catalogo del Rijksmuseum (inv. 1960, n. 372 B1), mentre per Maria Teresa FRANCO FIORIO è un'opera certamente nata nel Veneto all'inizio del Cinquecento. Hans Joachim EBERHARDT (1974) la inserisce tra le opere attribuite a Girolamo Dai Libri. Nel catalogo del museo olandese del 1976 è «attributed to Josaphat Araldi». Fred WAGEMANS (in *The early* 1978) redige un'approfondita scheda dell'opera, da cui si evince che la cornice non è originale e il supporto del dipinto è formato da sei tavole verticali di circa 22 cm di larghezza ciascuna, ad eccezione dell'ultima a destra, di soli 6,5 cm: «this suggests that the panel was originally wider». Ritiene, inoltre, che le due navi non appartengano alla composizione originaria, ma siano un'aggiunta posteriore. Dopo un'accurata disamina dell'iconografia, corredata di confronti, lo studioso passa in rassegna la letteratura critica sull'*Arianna a Nasso* e accetta l'attribuzione di Eberhardt a Girolamo Dai Libri, nome avanzato anche da Roberto Longhi in una lettera a Otto Lanz, del 1929: «this strikes us as being the correct attribution, taking into account the similar interpretation of a highly distinctive landscape, the sort of love of detail one would expect of a miniaturist, a similar facial type, and the same marked interest in plastic movement within a garment. Comparison with dated works of Girolamo suggests that our panel was probably executed around 1520». Alla pubblicazione di *The early Venetian paintings in Holland* segue una mostra tenutasi al Rijksmuseum dal 22 luglio al 14 ottobre 1978, con quasi tutti i dipinti presentati nel volume. Anche per Hiemstra (in *Aan de oorsprong* 1989) la tavola è opera di Girolamo Dai Libri intorno al 1520; questi

sottolinea come l'iconografia del dipinto non sia affatto certa: ricorda, infatti, come gli studiosi dell'inizio del Novecento ritenessero che si trattasse di *Didone abbandonata da Enea*, oppure anche *Callisto abbandonata da Odisseo*; dalla metà del secolo si è poi preferito optare per *Arianna a Nasso*. Dal momento che la tavola è probabilmente stata ridotta sulla destra, lo studioso ipotizza che vi fosse rappresentato anche Dioniso, così da poter meglio spiegare l'espressione spaventata della donna. È inoltre probabile, secondo la sua opinione, che l'aggiunta posteriore delle due navi, una delle quali governata da satiri, sia stata fatta in modo da poter dare un chiaro significato all'opera e identificare la donna dagli abiti svolazzanti e il volto supplichevole. Monica MOLteni (2001) ritiene, tuttavia, che le tangenze con i titoli certi di Girolamo Dai Libri siano quanto mai generiche, «e soprattutto manca quella proprietà di scrittura anatomica e quella meticolosa attenzione alla resa dei dettagli (in particolare la varietà della flora) che emergono con estrema evidenza fin dalle prime prove. Rimane tuttavia difficile sganciare da un ambito strettamente collegato di cultura specificamente veronese l'Arianna (?), che si è tentati di credere opera di un anonimo maestro attivo nella bottega dei Dai Libri nei primi decenni del Cinquecento». Marco TANZI (2007) cambia direzione rispetto alla lunga tradizione critica precedente e attribuisce l'*Arianna a Nasso* a Filippo da Verona. Lo studioso, tuttavia, sembra non tener conto che l'opera è ormai schedata con il nome di Girolamo Dai Libri, mentre quella a Josaphat Araldi è un'attribuzione ormai superata; vale la pena, comunque, di riportare l'intero passo: «il quadro Lanz non ha niente a che vedere con il *San Sebastiano* firmato dall'Araldi nella Galleria Nazionale di Parma, che rappresenta fra l'altro l'unico numero certo del suo catalogo, ma solamente generiche suggestioni non supportate da affinità stilistiche di sicuro rilievo e derivate più che altro da presunte analogie riscontrabili nell'apertura di paese su uno sfondo lacustre o nel panneggio più o meno cartaceo e svolazzante. La tavola di Amsterdam risulta invece impaginata con ben altra consapevolezza spaziale rispetto a quella di Parma, 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 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. C'è soprattutto un preciso accordo stilistico e cronologico con la *Madonna allattante il Bambino* del Museo di Castelvechio a Verona». La proposta di Tanzi è stata in seguito accettata con cautela da Francesca Rossi (in *Museo* 2010), e ampiamente condivisa da Mattia VINCO (2018), il quale pubblica un documento dattiloscritto conservato alla Witt Library di Londra, con i pareri di molti studiosi riguardo all'attribuzione dell'opera. Molto prossima alla stagione di Padova, ma con uno sguardo alla situazione figurativa della sua città, tra Caroto e Girolamo Dai Libri, l'*Arianna a Nasso* già Otto Lanz sembra aprire timidamente verso una nuova fase in cui il linguaggio di Filippo andrà progressivamente complicandosi, arricchendosi di nuovi e variegati stimoli non ancora percepibili in questo piccolo nucleo più direttamente "veronese", che comprende anche la *Madonna allattante* di Castelvechio (cat. 8).

8. *Madonna allattante il Bambino* (FIG. 12)  
1510 circa  
tavola – cm 59,5 x 45  
Verona, Museo di Castelvechio, inv. 895–1B123  
*Esposizioni*: Mantova 2006

*Bibliografia*: [ALEARDI, BERNASCONI] 1851, p. 36, n. 142; FERRARI 1871, cc. 40v-42r; MALAGUZZI VALERI 1902, p. 77; FRIZZONI 1904, p. 35; TRECCA 1912, pp. 149-150, 198; SANDBERG VAVALÀ 1929, pp. 199, 205, fig. 1; BERENSON 1932, p. 151; BERENSON 1936, p. 130; AVENA 1937, p. 24; GALETTI, CAMESASCA 1950, I, p. 682; AVENA 1954, p. 30; BOMBELLI 1957, pp. 28, 45; GRISERI 1958, p. 71; ALDRIGHETTI 1960, p. 61, n. 123; PUPPI 1962, p. 55; PANAZZA 1963, p. 982; BERENSON 1968, I, p. 90; ASTRUA 1982, p. 92; MARUBBI 1986, pp. 155, 158; MARANI 1991, pp. 200-203; 1992, p. 31, 34; 1998, p. 23; MOLteni 2001, pp. 219-220; KUSTODIEVA 2003, p. 35; BERTELLI 2004, pp. 103; TANZI 2005, pp. 22-23; M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, pp. 174-175; LUCCO 2006, p. 11; TANZI 2006, pp. 101-104; 2007, pp. 22-23; F. Rossi, in *Museo* 2010, pp. 436-437; VINCO 2018, pp. 291, 293.

Su un paesaggio che rappresenta il miglior tratto distintivo di Filippo da Verona – ma con uno sguardo che sta diventando più articolato e complesso, e che avrà della sua produzione degli sviluppi estremamente importanti – è come incollata la Madonna che allatta il Bambino il quale rivolge lo sguardo verso lo spettatore: si tratta di una copia della leonardesca *Madonna Litta* di San Pietroburgo. Emerge con evidenza un gusto per i panneggi metallici, che rimanda a sua volta al mondo lombardo e, in particolare, ai modi di Bramantino e Zenale.

La prima citazione della tavola è nel 1851 nella raccolta veronese di Cesare BERNASCONI, esponente dell'alta borghesia cittadina, intellettuale e membro fondatore della Società di Belle Arti. «La Madonna in piedi ritra sostiene sulle braccia il figliuolo tutto ignudo, che staccandosi dalla mammella, si volge a chi lo guarda. Il campo è un paese con figurine a macchia, e un cielo caldissimo»: per il proprietario l'autore è Bernardo Zenale. Anche Carlo

FERRARI, nel 1871, quando l'opera entra nelle collezioni civiche, allora in Palazzo Pompei, pensa a Zenale e coglie un riflesso del «famoso quadro di Leonardo da Vinci che esisteva in casa Litta a Milano, del quale il Veronese Bernardi ne fece un'incisione. Sembra che il Zenale abbia preso questo soggetto dal quadro di Leonardo per fare il suo Dipinto»; aggiunge infine: «proviene dalla Casa Medici». Francesco MALAGUZZI VALERI (1902) rifiuta con decisione il riferimento a Zenale; così Gustavo FRIZZONI (1904), che propone una dubitativa attribuzione al giovane Girolamo Dai Libri. Giuseppe TRECCA, nel catalogo del 1912, mantiene l'attribuzione al trevigliese, menzionando l'opinione di Frizzoni e la primitiva provenienza da casa Medici; la tavola, con il numero di inventario 123, è messa a confronto con «un quadro di Leonardo, già in casa Litta a Milano». Il primo autorevole contributo sull'opera è di Evelyn SANDBERG VAVALÀ (1929), la quale conferma che la composizione è una delle derivazioni più arcaiche della *Madonna Litta* dell'Ermitage. Di conseguenza l'autore, nella sua lettura, non può che essere milanese, certamente non il giovane Girolamo Dai Libri, che non avrebbe potuto conoscere così bene l'opera leonardesca. La Sandberg Vavalà ritiene che l'autore debba essere lo stesso del trittico con la *Madonna con il Bambino, Sant'Ambrogio e San Girolamo* oggi conservato al Museo di Sant'Ambrogio a Milano; i due dipinti mostrano infatti «the same juxtaposition of bright and simple colours, the same high polish, which transforms every drapery to glowing satin – material which indeed sits unhappily upon the modest and peasant-like simplicity of the Verona *Virgin*; the same hard, restless facet-folds, which further accentuate the impression of a stiff and satiny splendour and effectually conceal all indication of the underlying human form». Sarebbe la tavola centrale a mostrare numerose affinità con il dipinto veronese, in particolare per quanto riguarda la resa delle palpebre, pesanti, che sembrano incombere sugli occhi cadenti. La studiosa sostiene con forza che le due opere siano di mano di Bernardo Zenale – nonostante le opinioni contrarie, nel momento in cui scrive, di Malaguzzi

Valeri e di Wilhelm Suida – a cui lega anche la *Natività* della Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 5507). Con l'ingresso della *Madonna allattante* di Verona nel catalogo di Zenale, che adotterebbe consapevolmente una composizione leonardesca, questi diventa un importante punto di snodo tra la vecchia e la nuova scuola milanese, «adhering on the one side to Butinone and to Foppa and to the Paduans, and reaching out on the other at least superficially and as regards compositions and gestures and motives to the first generation of Leonardians. [...] Zenale's crude version at Verona is a little pathetic beside the full-blown charms of these later achievements, ripe with easy sensuality of the later Milanese. In it we see a halting endeavour to translate into his own rugged language a half-understood phrase which has pleased him». Bernard BERENSON nelle liste del 1932 e del 1936 sposta la *Madonna* nel catalogo del cremasco Vincenzo Civerchio; con lui anche Antonio AVENA (1937 e 1954), Ugo GALETTI e Ettore CAMESASCA (1950) e Andrea BOMBELLI (1957). Per Andreina GRISERI (1958) la tavola rientra nel «foppismo di chiara datazione giovanile» di Civerchio, lombarda in certi inserti del paesaggio e nel bimbo, ma anche veneta «addirittura tra un Montagna giovane e uno Zaganelli, e Girolamo Dai Libri, nel profilo pungente della Vergine». Angelo ALDRIGHETTI (1960), che si accoda all'attribuzione al Civerchio, fa decisamente confusione nel riportare la provenienza dell'opera: «era in casa Medici, poi Litta (Milano)». Lionello PUPPI (1962), seguito da Gaetano PANAZZA (1963), colloca il dipinto, «piuttosto debolezza ma non senza una sua timida dolcezza» agli anni giovanili del cremasco, intorno al 1495. Nelle liste del 1968, BERENSON aggiunge un punto interrogativo alla sua attribuzione a Civerchio; mentre Paola ASTRUA (1982) conferma il riferimento al pittore cremasco entro il primo decennio del Cinquecento. Per Mario MARUBBI (1986) «i caratteri stilistici escludono la paternità civerchiana e rimandano all'ambiente milanese della fine del XV secolo, anche se non pare sostenibile l'autografia zenaliana». Pietro Cesare MARANI (1991 e 1992) la considera una «Madonna Litta tedesca», opera di un artista

«che doveva aver avuto occasione molto presto di frequentare o Leonardo o il suo studio», giustificando così la totale libertà inventiva del dipinto veronese rispetto al prototipo, in particolare nei panneggi accartocciati e spezzettati, che chiamerebbero in causa pittori della zona dell'alto Reno (Schongauer, Katzheimer, Dürer). L'ipotesi troverebbe conforto nel disegno connesso alla *Madonna Litta* conservato allo Städel Museum di Francoforte, che presenta sul recto uno *Studio di testa maschile* di mano evidentemente nordica, opera appunto – nella sua lettura – di un collaboratore di Leonardo. Per lo studioso «la tipologia, l'anatomia e la fisionomia del Bambino, indicano inoltre un artista assai impacciato con la rappresentazione del dato naturale e anche debole interprete dei "moti dell'animo" leonardeschi», mentre «l'aria veneta o venezieggiante nel paesaggio» denuncerebbe un soggiorno lagunare dell'autore. Si tratterebbe, dunque, di un pittore veneto-tedesco che ha avuto la possibilità di vedere e copiare la *Madonna Litta*, che – sempre nella lettura di Marani – Leonardo si sarebbe portato con sé nel passaggio da Venezia del marzo 1500. In alternativa, «è pur possibile che egli abbia potuto prima aver soggiornato a Milano, cosa che potrebbe spiegare certe consonanze del dipinto di Verona con l'arte di Civerchio o, più alla lontana, di Zenale». Oppure ancora, potrebbe essere un artista italiano «ad un tempo influenzato dall'arte lombarda e da quella belliniana e che impiega, in aggiunta, stilemi tedeschi nella raffigurazione dei panneggi e delle tipologie». Monica MOLteni (2001) torna a collocare la tavola al tempo dell'attività giovanile di Civerchio, mentre per Tatiana KUSTODIEVA (2003) questa «rielaborazione della *Madonna Litta*» è opera «di uno dei seguaci di Leonardo». Per Carlo BERTELLI (2004) è «il solo dipinto, di probabile area veneta ispirato alla *Madonna Litta*, reso noto finora»; poi elenca i vari elementi che la distanziano dal modello: «la testa della Madonna è ora coperta e sulla fronte compare il *maphorion*, omaggio veneziano alla tradizione dell'icona. Al posto della sciarpa trasparente, ora un panno pesante, color cromo, ricade sulla spalla sinistra della Vergine, che appare stante, al di là di un davan-

zale contro uno sfondo alpestre. Solo è rimasto quel divincolarsi del Bambino sorretto dalla Madre, ossia l'idea di fondo del modello, che per il resto appare ormai del tutto assimilato nel mondo della pittura veneta». Marco TANZI (2005) rigetta con forza le proposte di Marani; ritiene che l'opera rappresenti un problema lombardo, pur iniziando a domandarsi se non si possa trattare del «primo numero di Filippo da Verona». Il dipinto è esposto nella mostra *Mantegna a Mantova*, tenutasi a Palazzo Tè nel 2006. La scheda di Michele Danieli situa la tavola in ambiente veneto, all'inizio del XVI secolo e, come Marani, pur dissentendo sul riferimento a un pittore tedesco, ritiene più che valida la possibilità che l'autore abbia potuto confrontarsi con la *Madonna Litta* durante il soggiorno di Leonardo a Venezia del 1500. Marco TANZI riprende la questione nel 2006: «la Madonna e il Bambino non sono che una decalcomania incollata su un paesaggio di Filippo da Verona, ovvero la celebre incisione dal capolavoro di Boltraffio di San Pietroburgo appiccicata su un paesaggio "giorgionesco" degli inizi del secondo decennio del Cinquecento». Lo studioso fa riferimento all'ambientazione sempre florida e grondante umidità e alle figure dei contadini in lontananza, «elementi in procinto di diventare le sigle tipiche di Filippo». La tavola veronese, insieme al *Cristo morto sorretto da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea* di Cesena (cat. 11), secondo la sua ricostruzione di poco successivo, sarebbe per Tanzi l'anello di congiunzione tra il periodo padovano e le opere che si legano meglio alla pala di Fabriano del 1514, così da sciogliere la questione sull'esistenza o meno di due pittori omonimi veronesi di nome Filippo. La *Madonna allattante* si pone in continuità stilistica con la *Madonna con il Bambino tra San Felice e Santa Caterina* della basilica del Santo (cat. 4): «i due dipinti sembrano collegati non solo dalle analogie nel paesaggio, ma anche dal tentativo di dare una geometria più metallica (si vedano la manica verde e il manto giallo della Santa Caterina) e una più salda monumentalità». Sempre TANZI, nel 2007, accosta convincentemente la tavola di Castelvechio anche all'*Arianna a Nasso* del Rijksmuseum di

Amsterdam (cat. 7), un'altra opera che lo studioso inserisce nel catalogo del pittore veronese. La scheda per il catalogo del Museo di Castelvechio di Francesca Rossi (in *Museo* 2010) rende conto delle diverse posizioni della critica e assegna l'opera a «Pittore veneto-lombardo» dell'inizio del XVI secolo. La studiosa segnala un restauro del 2006, per mano di Francesca Mariotto, e precisa che la provenienza da casa Medici, precedente alla raccolta Bernasconi, è da riferire a una collezione veronese dispersa e non a una raccolta milanese, come erroneamente tramandato dagli studi. Nella sua lettura, la composizione è certamente una ripresa dalla leonardesca *Madonna Litta*, che tuttavia è variata nell'aggiunta di un parapetto con tappeto da cui si affaccia la mezza figura della Vergine e l'aggiunta di un paesaggio tipicamente veneto, che richiama da vicino la maniera di Cima da Conegliano, in particolare il *San Girolamo* di Brera (Reg. Cron. 324), ma anche quella di Marco Palmezzano «in dipinti di cultura cimessa come la pala con la *Madonna in trono e santi* dell'abbazia di San Mercuriale a Forlì, vicina al soggetto veronese nei modelli e nel trattamento pittorico delle figure, e in particolare anche del fondale roccioso». Per quanto riguarda la componente lombarda, che aveva fatto propendere parte della critica per il nome di Zenale, avanza un confronto con Giovanni Agostino da Lodi, nella cerchia dei leonardeschi presenti a Venezia all'inizio del Cinquecento, «avvicinabile nelle vesti e nell'arcaismo dei panneggi spezzettati della *Lavanda dei piedi* alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 90), datata 1500 e vicina al dipinto veronese per cronologia». Dall'analisi a raggi infrarossi è emersa la presenza del disegno preparatorio di un albero biforcuto sulla destra, poi non realizzato. Mattia VINCO (2018), infine, concorda con la proposta di Tanzi. Anche alla scrivente sembra che l'ipotesi di Marco Tanzi sia pienamente condivisibile, una volta considerato anche il riferimento a Filippo dell'*Arianna a Nasso* di Amsterdam. Le due opere, infatti, sono stilisticamente omogenee e sembrano rappresentare un punto di tangenza con il *San Girolamo* già Böhler. È forse il primo dei numerosi snodi delicati che accompagnano

tutta la carriera del pittore: oltre alla forte valenza veronese che caratterizza queste due opere, che aveva fatto sì che entrambe fossero sempre collocate nel catalogo di pittori della città scaligera, comincia a insinuarsi nella *Madonna allattante* uno sguardo verso ovest e verso la Milano di Leonardo e Zenale estremamente suggestivo, per quanto superficiale e di facciata.

**9. *Madonna con il Bambino in gloria tra i Santi Pietro e Nicola di Bari*** (FIGG. 14, 38)

1514

tavola – cm 200 x 165

*Iscrizioni:* «Opus philippi / Veronen. anno / salut 1514»

Fabriano, Museo Civico “Bruno Molajoli”

*Esposizioni:* Ancona 1981

*Bibliografia:* MARCOALDI 1862, pp. 25-26; 1873, pp. 94, 243; CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 508; 1912, II, p. 216; ANONIMO 1915, p. 565; SERRA 1921, pp. 29, 31; SERRA 1925, p. 26; MOLAJOLI 1936, p. 64; BERENSON 1957, p. 76; BERENSON 1958, pp. 78-79; MOLAJOLI 1968, p. 81; ZAMPETTI 1970, p. 52; ATTARDI 1980, pp. 41, 46-48; G. Pasquini, in *Lorenzo Lotto* 1981, pp. 153-156; DAL POGGETTO 1981, p. 66; FERRETTI 1982a, pp. 60-61; LUCCO 1984, pp. 147-148; ATTARDI 1988a, p. 714; ZAMPETTI 1989, pp. 356-357; BENATI 1990, p. 138; BENATI 1991, p. 117; ANGELELLI 1995, pp. 431-432; FERRETTI 1996, pp. 37-39; TANZI 1996, pp. 119, 129-130; ANGELELLI 1997, p. 771; MARCELLI 1997, p. 89; ANDERSON 2000, pp. 136, 346; FONTANAROSSA 2004, p. 22; C. Cremonini, in *Niccolò* 2005, pp. 215-216; TANZI 2006, pp. 99-105; TANZI 2007, pp. 34-38; MAZZA 2008, p. 73; D. Benati, in *Antichi maestri* 2015, p. 16; VINCO 2018, p. 290.

In cielo, immersa nelle nubi e circondata da una folta schiera di cherubini, la Madonna tiene il Bambino sulle ginocchia, con il corpo che risulta quasi compresso nella posizione seduta; alla sua sinistra, San Pietro reca nelle mani le chiavi e il libro. Alla destra è San Nicola con i paramenti vescovili, il pastorale e i consueti attributi del libro e i tre sacchetti di monete;

il piviale ha la bordura ornata di riquadrature in cui sono rappresentati San Sebastiano, San Paolo, Sant'Andrea, San Rocco, Santa Maria Maddalena e San Martino. I due santi lasciano intravedere alle loro spalle una vegetazione rigogliosa, mentre, in basso al centro, la scena si apre su un villaggio che si inerpica sulle montagne, delimitato da un fiume che passa attraverso un acquedotto, in un'atmosfera, come di consueto per il pittore, plumbea e alluvionale. Di fianco al piede sinistro di San Pietro si intravede nell'erba un profilo umano: dal momento che la pala, in origine, era un trittico – come mi ricorda Vittorio Sgarbi e si evince dalle giunture delle tavole in alto – piacerebbe capire se si tratta di una traccia di antica pittura. L'opera è firmata e datata nell'angolo in basso a destra: «Opus philippi / Veronen. anno / salut 1514», e costituisce pressoché l'unico punto fermo all'interno del catalogo di Filippo da Verona. Merita attenzione anche la cornice, finemente decorata a candelabre, girali e mascheroni monocromi, mentre lo stemma di una torre in campo rosso è quello della città di Fabriano. Giovanni Battista Cavalcaselle era stato nelle Marche, e in particolare a Fabriano, nel 1858 insieme a Charles Eastlake, poi nel 1861 insieme a Giovanni Morelli. Quest'ultimo annota, sul cosiddetto Taccuino B (f. 63v e f. 64), «Fabbriano. Nella sagrestia della collegiata di S. Niccolò. Gran tavola, spaccata in tre (piccolissimi), una cornice del tempo, dorata – e tutta arabescata a chiaroscuro su fondo azzurro – rappresentante la Madonna sulle nubi col Putto nudo in braccio, cherubini – al basso dai lati le figure dei ss. Pietro e Niccolò di Bari – sotto la figura di S. Niccolò sta scritto: opvs philippi Veronen. anno Salutis 1514. Nel fondo alberi – la Madonna e il Putto ricordano scuole umbre – anzi Raffaello. Buona conservazione. [...] Annerita – Valore 12000 L.». Oreste MARCOALDI, solo un anno più tardi, nel 1862, scheda il dipinto nel catalogo della Pinacoteca fabrianese, che era stata istituita proprio quell'anno in alcuni locali della sede comunale, dove nel frattempo era transitato; ne apprezza la composizione, i colori, la resa dei panneggi, oltre a reputare interessante la cornice; di Filippo da Verona scrive: «autore di cui rari sono i

dipinti, o il nome non famoso a misura del suo merito». CAVALCASELLE segnala il dipinto nella *History* (1871), ignorando che nel frattempo non si trova più in San Niccolò; nell'edizione del 1912, BORENIUS si premura di aggiungere che «this picture is now in the Palazzo Comunale at Fabriano». La voce dedicata al pittore sul Thieme-Becker (1915) ignora a sua volta il trasferimento dell'opera. All'inizio del secondo decennio del secolo scorso, a causa dell'incremento continuo della collezione, si rende necessario lo spostamento della sede espositiva in spazi più adeguati, individuati in alcune sale del palazzo vescovile; dal catalogo del 1921 si evince che il dipinto si trova nella quarta sala. Vale la pena riportare l'analisi di Bruno MOLAJOLI (1936) nella sua *Guida artistica di Fabriano*: «nonostante debolezze e scorrezioni formali, il dipinto si fa notare per le qualità del colore, che derivano dalla tradizione veneta. Specialmente il paesaggio ha vivo risalto. È interessante notare che per questa pittura è stato utilizzato un trittico trecentesco, la cui sagoma è identificabile nelle giunture delle tavole, in alto. V'è il dubbio che il dipinto copra resti di antica pittura; e tale dubbio è avvalorato in senso affermativo dalla scoperta di una testa di profilo, riaffiorata di sotto lo strato di colore, nella rupe a sinistra, presso il piede di S. Pietro. Meriterebbe il conto di procedere, con mezzi idonei, all'accertamento della effettiva estensione e dell'importanza dello strato di pittura sottostante». È proprio a partire da quest'opera che Luisa ATTARDI (1980) solleva l'ipotesi, che da questo momento influenzerà tutta la critica successiva, dell'esistenza di due personalità omonime dal nome Filippo da Verona, dal momento che qui, a soli quattro anni di distanza dall'affresco della Scuola del Santo (cat. 5), l'artista sembra dimenticare le sue precedenti coordinate culturali, affacciandosi a una maniera pienamente cinquecentesca. La pala di Fabriano – verosimilmente eseguita in loco, viste le dimensioni, ma la studiosa ignora che lo stemma della torre in campo rosso è proprio il simbolo della città marchigiana – è ricca di motivi sia veneti che centroitaliani: «mentre infatti la struttura corposa e monumentale dei due santi e il senso caldo e

pastoso del colore ci conducono immediatamente in area veneta, l'adozione di una sottile linea di contorno è sintomo di un gusto neomantegnesco inserito in un linguaggio centroitaliano». Il recupero dell'arte mantegnesca, per la Attardi, è evidente nel gruppo della Madonna con il Bambino e nei puttini che escono dalle nuvole, mentre lo schema della composizione è derivato dalla *Madonna di Foligno* di Raffaello (fig. 15), che Filippo può avere visto dal vivo a Roma (ma non c'è alcuna notizia documentaria a proposito), oppure, ed è più verosimile per la studiosa, attraverso contatti con il Garofalo – che aveva certamente visto l'opera dell'urbinate – a Ferrara durante la sua discesa nelle Marche, «come dimostrerebbe del resto anche il paesaggio della pala di Fabriano, legato all'interpretazione della cultura giorgionesca in area emiliano-ferrarese, ed in particolare alle prime opere del Dosso e del Garofalo». Questo passaggio dall'Emilia sarebbe dimostrato anche dal volto della Madonna, che, con la fronte molto alta, tradisce la conoscenza del bolognese Amico Aspertini; mentre il movimento del Bambino che cerca di divincolarsi dalla Madre fa parte della tradizione centroitaliana, come la collana di coralli, e lombarda per influsso di Leonardo. Nello stesso tempo, «i santi, tizianeschi nella loro monumentalità e ampiezza di forme, sono resi con un colore caldo, pastoso, ricco di sapienti lumeggiature che sfumano le fisionomie realistiche ed espressive. [...] Mentre dunque la Madonna, che nella struttura bloccata del volto ricorda i puri e nitidi volumi geometrici di Piero della Francesca, è vista attraverso il recupero di una linea tesa e sottile nella perfetta immobilità statuaria quattrocentesca, i santi esprimono, con un gioco sottilissimo di luci ed ombre sui piani del volto per rendere il segreto movimento dei muscoli, un sentimento inquieto che sfrangia la forma e preannuncia l'inquietudine formale manieristica». Esistono, tuttavia, alcuni elementi di contatto con il “primo” Filippo, oltre al modo di dipingere la bocca o di segnare le dita e le unghie, come il gusto per il decorativismo che emerge nel bordo del piviale di San Nicola, decisamente simile a quelli dei dipinti di Torino e Bergamo (catt. 1, 2). La Attardi avanza



inoltre l'ipotesi che l'ideatore ed esecutore del fregio della cornice sia lo stesso Filippo, per la forte vicinanza con quello dell'affresco padovano del 1509 (cat. 4), mentre per quanto riguarda la testina che si intravede ai piedi di San Pietro, è d'accordo con Molajoli sul fatto che si possa trattare di una traccia di antica pittura; riporta infatti una comunicazione di Pietro Zampetti, che ritiene si tratti di un trittico trecentesco di scuola locale, forse opera di Allegretto Nuzi. A questo proposito, Giuliana Pasquini, che redige la scheda di catalogo per la mostra anconetana *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, dove l'opera è esposta nel 1981, pensa invece che sia semplicemente un pentimento dell'artista: «l'iconografia della *Madonna col Bambino tra Santi* e con il committente in basso (a questi apparterebbe infatti la "stravagante" testina dipinta nello stesso strato di pellicola del resto del dipinto) era tipica della composizione a trittico, che in un secondo momento dovette sembrare all'artista troppo antiquata». La studiosa rileva l'importante ricezione della lezione di Amico Aspertini, oltre a quella della *Madonna di Foligno* di Raffaello, a cui si affiancano reminiscenze da Alvise Vivarini nei santi e da Giovanni Bellini nei puttini e nel paesaggio; l'*Assunta* di Asolo di Lorenzo Lotto è un ulteriore riferimento compositivo (fig. 13). In occasione dell'esposizione del 1981, l'opera è restaurata da Isidoro Bacchiocca, Romeo Bigini e Osvaldo Pieramici. Paolo DAL POGGETTO, nella medesima circostanza, segnala l'uso da parte del pittore di «un "trittico" riquadrato col riempitivo di triangoli capovolti»; inoltre, le radiografie hanno escluso la presenza di pittura sottostante. Aggiunge, infine, che «non è impossibile che Filippo abbia visto la *Madonna* di Asolo del Lotto: sarebbe questa la prima citazione di un motivo lottesco nella regione, seppur non di un'opera marchigiana». Pietro ZAMPETTI (1989) ritiene che Filippo abbia potuto vedere la *Madonna* di Raffaello proprio a Foligno, cittadina non lontana da Fabriano; tuttavia l'opera era stata realizzata a Roma, e fino al 1565 si trovava sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Aracoeli. Per Walter ANGELELLI (1995) «la cultura composita ma monocorde documentata fino al 1510 è scomparsa, sostituita da riferimenti

culturali e da ascendenze differenti, distesi con modalità esecutive del tutto nuove, apprese con grande sollecitudine e già in tutto cinquecentesche e moderne. È soprattutto la consapevolezza delle capacità costruttive ed espressive del colore a indicare un nuovo terreno di ricerca. La resa vibrata e calda del paesaggio non soltanto tradisce l'avvenuto adeguamento del pittore sui testi di Giorgione, ma indica anche la sua intima partecipazione a quella corrente di sperimentalismo eccentrico e anticlassico, che caratterizza l'ambiente cremonese dell'inizio del Cinquecento». Lo studioso sottolinea, inoltre, che dagli studi della Attardi del 1980 il catalogo di Filippo si è notevolmente ampliato e la tavola del 1514 non costituisce più un'opera isolata, ma un punto di riferimento stabile cui legare altri lavori. Dà poi più risalto all'influenza dello stile lottesco della pala di Asolo, mentre le citazioni da Raffaello, mancando dati sicuri relativi a un viaggio a Roma, potrebbero essere state mediate da incisioni e stampe. Marco TANZI (1996) coinvolge in questa rete di rimandi e richiami anche il nome del ferrarese Dosso Dossi, mettendo a confronto il San Pietro della tavola marchigiana ed il suo omonimo nella pala Da Varano, oggi nell'Arcivescovado di Ferrara (fig. 16). Rivede la sua posizione dieci anni dopo (2006), dando più spazio alla suggestione aspertiniana, mentre quello di Dosso è un capitolo successivo della storia di Filippo: «credo che il modello della pala di Fabriano sia quello di Lorenzo Lotto ad Asolo, sul quale il pittore applica, ancora una volta come una decalcomania, la derivazione personalizzata dell'incisione di Marcantonio Raimondi dalla *Madonna di Foligno*». Riconosce poi (2007) che il Bambino sgambettante è una citazione puntuale in controparte da Amico Aspertini nella pala già in San Cristoforo a Lucca; e torna a fare un passo indietro, verso Dosso, non rinnegando del tutto i rimandi esistenti con la pala Da Varano: «mi sembra che la pala del 1514 mostri delle contaminazioni stilistiche tra l'impaginazione del capolavoro lottesco, con il rapporto privilegiato delle figure nel paesaggio, e l'espressività marcata dei personaggi della tela ferrarese».

La pala oggi nella Pinacoteca Bruno Molajoli è l'unica opera tra quelle rimasteci di Filippo da

Verona fornita di una data, 1514, che segue il 1510 dell'affresco della Scuola del Santo a Padova. Entrambi i dipinti appaiono quindi fondamentali per poter fornire giudizi e chiavi di lettura per la scansione dell'attività pittorica dell'artista. Quattro anni rappresentano un arco di tempo enorme in momenti così rivoluzionari per la storia della pittura, non solo padana, ma dell'Italia intera. Se sono stati rilevati debiti compositivi dall'*Assunta* di Lorenzo Lotto ad Asolo, datata 1506, e dalla raffaellesca *Madonna di Foligno* (1511-1512) per quanto riguarda il gruppo della Madonna con il Bambino, non si può certo definire la pala di Fabriano, a questa data precisa, un dipinto dossesco. Questo naturalmente volendo qualificare con dossesco delle peculiarità paesaggistiche ben precise. Se proprio di dossismo si vuole parlare per la tavola marchigiana credo che si possa riferire esclusivamente a un rapporto d'ordine compositivo, tutto da dimostrare però, con la pala Da Varano dell'Arcivescovado di Ferrara; un dipinto dove tuttavia la presenza del paesaggio è quasi inavvertibile. Se il volto di San Nicola sulla destra rimanda in qualche modo, nella sua spigolosità, a quello della *Madonna allattante* di Castelvecchio, possiamo invece leggere uno stacco deciso nelle diverse aperture di paesaggio dei due dipinti. Il dipinto veronese, come l'*Arianna a Nasso*, ha orizzonti più vasti e aperti, con cieli azzurri solo lievemente imbiancati di nubi, larghe specchiature di acque argentee e non solcate da onde, ma solo da lievi increspature. Non mancano mai le rocce e gli alberi alti e sottili, dai tronchi lunghissimi, che dimostrano un'attenzione precisa per le incisioni düreriane. Il paesaggio di Fabriano è totalmente diverso, nuvoloso, corrusco e grondante umidità; le fronde degli alberi che fanno da quinta alle spalle dei due santi sono molto più ricche di foglie, come sarà in seguito per tutta la produzione del pittore. Si capisce benissimo da quest'opera che molto è cambiato da Padova 1510. La direzione tuttavia non è quella veneziana in senso giorgionesco-dossesco, che era stata in precedenza considerata come referente di una simile tipologia: c'è infatti una componente nordica molto più accentuata, come potremo verificare dagli altri dipinti che si raggruppano

intorno alla pala, che si collegano a una lettura personale del linguaggio di Lorenzo Lotto nel periodo trevigiano del primo decennio del secolo, quando il grande veneziano risulta strettamente connesso, in un rapporto di dare e avere ancora tutto da sistemare nei termini più corretti, con la produzione di Albrecht Altdorfer. A ben vedere inoltre c'è molto più Lotto giovane di quanto sia stato detto finora: anche le fisionomie dei due santi, pur nelle loro caratterizzazioni così accentuate, sembrano trovare i loro maggiori stimoli nelle opere trevigiane e del primissimo momento marchigiano del maestro, a partire, per esempio, dal San Pietro e dal San Girolamo ai piedi del trono della Vergine della pala di Santa Cristina al Tiverone, databile entro il 1506; o ai vari santi della *Sacra Conversazione* di Edimburgo, dello stesso momento, o al Sant'Onofrio della *Sacra Conversazione* del 1508 della Galleria Borghese. Ma c'è anche Raffaello; nello spazio centrale tra i due santi e sotto la gloria d'angeli, completamente in ombra, è un borgo con gli edifici digradanti verso un lago, che richiama fortemente il paesaggio della già citata *Madonna di Foligno*: credo che vada tenuta in maggiore considerazione rispetto al passato l'influenza di questo dipinto capitale di Raffaello, non solo, come si è detto, per il gruppo della Madonna con il Bambino tra le nuvole, tramite la mediazione a stampa di Marcantonio Raimondi, ma per la percezione quasi romantica del paesaggio.

#### 10. *San Giuseppe* (FIG. 17)

1514 circa

tavola – cm 124 x 68

Lucca, Museo della cattedrale

*Esposizioni*: Mantova 2004

*Bibliografia*: BELLI BARSALI 1953, p. 64; 1970, p. 64; BARACCHINI, CALECA 1973, pp. 147-148; FERRETTI 1996, pp. 35-43; TANZI 1996, pp. 119, 127-129, 131; G. C. F. Villa, in *Le ceneri* 2004, p. 204-205, n. 56; C. Cremonini, in *Nicolò* 2005, p. 215; TANZI 2006, pp. 100, 104; 2007, pp. 16, 28, 32; MAZZA 2008, p. 73; A. Mazza, in *Amico* 2008, pp. 188-189.

Il santo regge tra le mani la verga fiorita e riempie con monumentalità lo spazio della tavola; il contrasto tra la veste rossa e il mantello giallo arricchisce di un cromatismo caldo e prezioso l'insieme. Giuseppe si staglia contro un paesaggio ricco di acque, piante, muschi ed edifici rurali. È da notare la natura spinosa e irta degli arbusti senza foglie e degli steccati alle sue spalle; sul ramo di un albero si posa un uccello.

Nel 1953 Isa BELLÌ BARSALI segnala, sulle pareti della sagrestia del Duomo di Lucca, un «olio su tela (cm 1,24 x 0,68), rappresentante un santo con tre rose in mano; di scuola umbra della fine del sec. XV o primi del XVI». Vent'anni dopo Clara BARACCHINI e Antonino CALECA (1973) riconoscono correttamente che vi è raffigurato San Giuseppe, che il supporto è su tavola, e non su tela, e propongono un accostamento con l'attività tarda del Maestro del tondo Lathrop, nonostante le pessime condizioni dell'opera ne rendano difficile la lettura. Avanzano inoltre l'ipotesi che il dipinto sia forse da identificare con parte della tavoletta con le immagini di San Giuseppe e San Girolamo sull'altare di San Pietro in Vincoli, citata nella visita pastorale del 1575 e riportata da Enrico RIDOLFI (1882). Massimo FERRETTI, con il conforto di Andrea De Marchi, vi riconosce la mano di Filippo da Verona e pubblica la tavola nel 1996, indicando la nuova collocazione nel Museo della cattedrale, dove è esposto con l'indicazione di «Pittore dell'Italia Centrale»; la sistemazione precedente e la sporcizia non consentivano di apprezzare e comprendere il dipinto. Citando Enrico Pea, lo studioso evidenzia la giovane età di questo San Giuseppe, ricordando che, all'inizio del Cinquecento, a Lucca e a Ferrara (ma anche a Bologna, si veda LONGHI 1956, p. 144) una diversa sensibilità religiosa aveva determinato una nuova fisionomia e importanza per il culto di San Giuseppe. Ferretti colloca l'opera prima del 1514 dell'altare di Fabriano – punto di appoggio per tutta la ricostruzione del «suo» Filippo da Verona, distinto dal pittore omonimo, «necessariamente più vecchio», attivo a Padova poco tempo prima –, non lontano dal 1510 della tavola per San Cristoforo di Lucca (oggi nel Museo Nazionale di Villa Guinigi) di Amico Aspertini, che è riecheggiata nell'opera

in esame. Vale la pena riprendere *in toto* la suggestiva lettura di Ferretti: «c'è qualcosa di danubiano, a suo modo, nel dipinto lucchese: il bagliore quasi lunare che si riflette sull'acqua; l'incombere dei tronchi disusati in controluce e dalla parte opposta l'albero secco, spinoso; un cantabile pittorico che risponde ad un sentimento naturale che è fiabesco e panicamente sovrastato. È come se un rivolo del Danubio fosse finito nella confluenza fra Po, Adige, Tevere o viceversa. Ma il vero punto di partenza degli stacchi luminosi nel paesaggio, di un più inquieto risalire degli scuri, una volta ancora, è il Boccaccino, sono opere come la *Crocefissione* del Duomo di Cremona. Romanino e Altobello Melone sono all'origine immediata (tanto immediata da non sopportare sensibili scarti di tempo) del pulviscolo dorato che vela le colline. Al primissimo Romanino, come quello della paletta bresciana di San Giovanni Evangelista, risale l'effetto ancora naturale della schiarita di luce che sforma la testa di San Giuseppe». L'opera si daterebbe, quindi, intorno al 1513, quando, all'interno del percorso di Filippo, è ancora forte l'ascendente di Amico Aspertini, mentre non si avverte ancora l'influenza di Raffaello; successivamente, nella strettissima seriazione operata dallo studioso, alla *Madonna* Kress e alla tela già Loeser che da essa dipende (catt. 16, 15). Una datazione così precoce consente di riconoscere che il nostro pittore «ha una statura che non è quella del semplice seguace di Dosso, del quale fu compagno, piuttosto; e se non di strada, almeno di crocevia».

Marco TANZI, ancora nel 1996, concorda con la cronologia proposta da Ferretti e ritiene che il repentino passaggio da Lucca sia successivo all'arrivo in Romagna, di cui è testimonianza il *San Giovanni Evangelista* di Ravenna, ma anche il *Battista* di Vicenza, che dovrebbero provenire dal medesimo complesso (catt. 14, 13). «Sembra quasi che Filippo sia giunto ad un bivio, e debba districarsi con tempismo fra le esperienze lombardo-venete degli esordi e la nuova congiuntura Aspertini-Dosso giovane che lo assorbirà nelle prove successive».

L'opera è esposta nel 2004 alla mostra *Le ceneri violette di Giorgione. Natura e Maniera tra Tiziano e Caravaggio*. La scheda di catalogo non porta

novità e, tra i vari refusi del testo, il soggetto, seppur riconosciuto come San Giuseppe, è più volte indicato come San Girolamo. Nella lettura di Giovanni C. F. Villa la resa atmosferica, calda e vibrata del paesaggio, è espressione di un adeguamento alla poetica di Giorgione a cui si sovrappone «quello sperimentalismo anticlassico in un linguaggio prossimo a quello dossesco». È accettata la cronologia di Ferretti sul 1513, in un momento appena successivo al *San Giovanni Evangelista* di Ravenna e al *Battista* di Vicenza, a cui il San Giuseppe «è iconograficamente ed emotivamente accostabile». Nei suoi studi successivi (2006 e 2007), Marco TANZI sottolinea una forte affinità stilistica – e di conseguenza cronologica – tra il dipinto in esame e il *Cristo Morto sorretto da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea* della Cassa di Risparmio di Cesena (cat. 11), «con la stessa instabile nevrosi che anima i protagonisti e la medesima espressività un po' folle dei volti che si attenua in una misura leggermente meno febbrile nei due San Giovanni, probabilmente di pochissimo successivi». Lo studioso rivede, quindi, il rapporto di precedenza tra il *San Giuseppe* e i santi di Vicenza e Ravenna, con prima la tavola, nella quale non si avvertono ancora gli accenti romaniniani presenti nei due San Giovanni. Si percepisce piuttosto un aggiornamento su quanto lasciato da Amico Aspertini nell'oratorio di Santa Cecilia a Bologna e in San Frediano nella stessa Lucca: «il seguito del soggiorno padovano di Filippo è a Lucca, passando da Bologna, e non a Ravenna come pensavo anni fa. Anche il San Giuseppe non è immune da questo influsso, per lo meno sul versante iconografico, una volta confrontato con i santi dei pilastri in San Frediano, in particolare Pietro; con una monumentalità più rigida e statuina rispetto ai due San Giovanni immediatamente successivi». Per Angelo MAZZA (2008), l'artista qui conferma di essere un «compagno di crocevia, se non proprio di strada, di Amico Aspertini». Nonostante la quasi unanime scelta di collocare la tavola lucchese prima del 1514, mi sembra verosimile mantenere, da una parte, lo stretto collegamento con la pala di Fabriano, dall'altra, una riflessione sulle differenze con il piccolo nucleo «veronese» dell'*Arianna a Nasso* di Amsterdam e

della *Madonna allattante* di Castelvecchio (catt. 7, 8) mi induce a un leggero spostamento del *San Giuseppe* nella complessa scacchiera del catalogo di Filippo, che trova con maggiore agio la sua collocazione a ridosso della pala marchigiana. Cominciano a insinuarsi in maniera quasi subliminale le prime fascinazioni dal Romanino più danubiano della paletta di San Rocco in San Giovanni Evangelista a Brescia e del *Compianto* delle Gallerie dell'Accademia (rispettivamente 1509 circa e 1510), soprattutto nell'immersione della figura in un paesaggio che non è ancora così preponderante nell'economia del dipinto rispetto ai successivi dipinti del bresciano. Questi paesaggi con rocce, specchi d'acqua, steccati e alberi stecchiti e spinosi hanno anche una forte componente lottesca, del momento in cui lo stile di Lotto si intreccia a quello di Altdorfer, come nel *San Girolamo* (inv. III/50) del Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo. Questa di Lorenzo Lotto è una componente che è stata a lungo obliata negli studi su Filippo da Verona: credo invece che vada recuperata per una lettura più corretta di un certo momento dell'artista. Nel dipinto di Castel Sant'Angelo, per esempio, Lotto appare meno altdorferiano rispetto all'omonimo santo del Louvre di pochi anni precedente; vi troviamo tuttavia un'altra caratteristica che Filippo percepisce e adotterà per tutta la sua produzione: ovvero la scelta di inserire figurette ben leggibili e, in qualche modo accessorie, all'economia iconografica del dipinto, in zone secondarie. Il paesaggio del *San Giuseppe* di Lucca sembra essere quello in più diretta conseguenza di quello di Fabriano, che tuttavia arricchisce di questo gusto spinoso ed irto, di questi rami e steccati così acuminati da aver timore soltanto ad avvicinarsi. Sarà la suggestione topografica del luogo dove si trova la tavola, ma questo di Lucca è forse il dipinto di Filippo in cui maggiormente si coglie nell'espressione stralunata del santo una componente aspertiniana di inquietudine e nevrosi. Il soggiorno lucchese potrebbe configurarsi più agevolmente come tappa intermedia nel passaggio tra Fabriano, 1514, e Savona, dove è documentato nel 1515.

**11. Cristo morto sorretto da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea** (FIG. 18)

1514 circa

tela – cm 86,1 x 84

Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio, Galleria dei dipinti antichi

Esposizioni: Bologna 2008

*Bibliografia:* DE MARCHI 2002; TANZI 2006, pp. 100-101, 104-105; DE MARCHI 2007, pp. 9-12; TANZI 2007, pp. 24-28, 31-32; CAUZZI, SECCARONI 2007, pp. 91-111; MAZZA 2008, p. 73; A. Mazza, in *Amico* 2008, pp. 188-189, n. 50; MAZZA 2012, p. 86; MAZZA 2014, p. 54.

L'immagine *pietatis* con la monumentale figura del Cristo morto è sorretta sull'orlo del sepolcro da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea ed è pianta da due angeli in primo piano. Lo studio prospettico della scena suggerisce una visione dal basso da parte dello spettatore e quindi che la tela abbia rappresentato l'elemento superiore centrale di un complesso pittorico più ampio. I due personaggi maschili sono contraddistinti da una tipologia di abbigliamento spiccatamente giudaica, con note cromatiche molto accese, mentre gli angeli, che piangono davanti al sepolcro marmoreo sbrecciato, pure arricchiti da un cromatismo molto prezioso, hanno raffinatezze e iridescenze del tutto particolari.

In precedenza di proprietà dell'antiquario romano Francesco Sensi, l'opera entra nella collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena nel 2002. Nella scheda che accompagna l'acquisto della tela, provvisto di una cornice a tabernacolo ottocentesca, Andrea G. DE MARCHI rende noto che si tratta di un'iconografia non frequente. Lo studioso ritiene che «l'eccentrico autore di tale formula polimorfa è un anticonformista, che deve essere individuato senza dubbio in Filippo da Verona», nel cui partito formale confluiscono elementi veneti, lombardi, ferraresi, romagnoli e marchigiani, perfino con qualche nota germanica. Non addentrandosi nella questione di una possibile omonimia di due artisti diversi, De Marchi colloca il dipinto «fra le cose della personalità artistica più moderna e interessante (oppure della fase matura dell'eventuale unico pittore)». Nonostante la sua lettura fraintenda

la ricostruzione di Tanzi, propone che il *Cristo morto* costituisse in origine il coronamento del complesso i cui elementi laterali sono costituiti dai San Giovanni di Vicenza e Ravenna (catt. 13 e 14), non lontano cronologicamente dalla pala della Pinacoteca Civica di Fabriano: è un modulo che si ritrova ampiamente, come, per esempio, nel polittico di Lorenzo Lotto di Recanati (Pinacoteca Civica). Qualche anno più tardi (2007), in occasione di una pubblicazione più ampia, lo studioso si convince dell'esistenza di un solo Filippo da Verona: gli occhi di Gesù, infatti, sono gli stessi di quelli rappresentati nelle prime prove del pittore; confronta inoltre il personaggio con il turbante della tela di Cesena con il Santo vescovo delle tavole giovanili di Bergamo e Torino. Nella tela in esame, per lo studioso, i referenti sono Amico Aspertini e, più ancora, Dosso Dossi: «le risposdenze con l'arte di Dosso si profilano con una precocità di date imbarazzante per quest'ultimo e favorevole, almeno per quanto se ne sa finora, proprio al semiconosciuto Filippo». Dalle analisi esperte nello stesso volume da Diego CAUZZI e Claudio SECCARONI emerge l'utilizzo, nel *Cristo morto*, di un'imprimatura di colore rosso-bruno. Si tratta di una pratica peculiare in area lombarda, già adottata dal giovane Correggio e da Dosso Dossi, con forte anticipo rispetto alle tradizioni emiliana e veneta, con la significativa eccezione di Sebastiano del Piombo: il tutto a voler sottolineare una scelta tecnica particolarmente all'avanguardia del nostro pittore. Marco TANZI prende in esame il dipinto per la prima volta nel 2006, accettando la ricostruzione di De Marchi, ma avvicinando cronologicamente la tela, più che ai due *San Giovanni* di Ravenna e Vicenza, al *San Giuseppe* di Lucca (cat. 10), legati dalla «stessa instabile nevrosi che anima i protagonisti e la medesima espressività un po' folle dei volti che si attenua in maniera leggermente meno febbrile nei due San Giovanni, probabilmente di pochissimo successivi». Il *Cristo morto* viene quindi a rappresentare, nella sua lettura, l'anello di congiunzione tra il catalogo padovano e la pala di Fabriano, in un momento in cui la suggestione di Amico Aspertini è più forte rispetto a quella di Dosso Dossi; tanto che lo studioso ravvisa nella tela cesenate un

debito nei confronti della *Deposizione* del pittore bolognese nella lunetta di sinistra nella cappella di Sant'Agostino in San Frediano a Lucca, «per lo schema irrigidito del corpo di Cristo e il rapporto fra la testa e quella del dolente, come per le assonanze tra la scarmigliata Maddalena e l'angelo in basso a destra (ma anche l'oculo al centro del sottarco con gli angeli musicanti sembra avere un riflesso sugli angeli della tela)». Lo studioso riprende l'analisi del dipinto nel 2007, stavolta ravvisando continuità stilistica con l'*Apparizione di Sant'Antonio al Beato Luca Belludi* nella Scuola del Santo (cat. 5), «con un leggero stacco temporale tuttavia che permette a Filippo di elaborare alcune novità di rilievo nel linguaggio espressivo». Tanzi ritiene inoltre che l'opera nasca come autonoma, a causa del punto di vista del corpo di Cristo non particolarmente ribassato, escludendo quindi la funzione di cimasa, come ipotizzato da De Marchi, o l'appartenenza alla parte superiore di un complesso a più scomparti. Lo studioso avverte l'insinuarsi nello stile di un'impressione lottesca, quella delle opere trevigiane prima della partenza per Recanati; oltre alle sottili inquietudini di Amico Aspertini tanto nelle fisionomie di Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, quanto nel corpo erculeo del Cristo. Non si coglie ancora l'«incondizionata adesione romaniniana» che anima la *Madonna con il Bambino* già Loeser (cat. 15), il *San Giovanni Battista* della Banca Popolare di Vicenza e il *San Giovanni Evangelista* della Pinacoteca di Ravenna. La continuità stilistica con l'affresco padovano della Scuola del Santo e le affinità con il *San Giuseppe* di Lucca inducono lo studioso a ritenere che questa fase tra Padova e Lucca debba procedere il momento bresciano. La tela è esposta alla mostra dedicata ad *Amico Aspertini*, presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, nel 2008. Angelo Mazza, che redige la scheda, la avvicina al *San Giuseppe* di Lucca, in un momento non lontano dal 1514 della pala di Fabriano, «premessa di un polittico destinato con tutta verosimiglianza all'area ravennate in ragione delle peculiarità iconografiche, del quale dovevano fare parte il *San Giovanni Evangelista con donatore* della Pinacoteca Comunale di Ravenna e il *San Giovanni Battista* della Banca Popolare di Vicenza». Più recentemente lo

studioso (2012 e 2014) avvicina il dipinto alla tela di ubicazione ignota, da lui riconosciuta a Filippo da Verona, con la *Madonna con il Bambino e i Santi Agostino, Monica e Maria Maddalena* (cat. A2); opera che, secondo la sua lettura, sarebbe appena successiva: «analoga, nelle due tele, è l'impalcatura compositiva che in basso dispone in primo piano, di profilo, le teste emergenti dei due angeli in quella della Fondazione cesenate e la testa della Maddalena volta verso il Bambino [...]; del tutto simili inoltre, nella fissità della scena, il ritmo ondulato delle sciarpe e la semplificazione delle pieghe parallele che infittiscono i panneggi». Concordo con la proposta di Marco Tanzi di sistemare il *San Giuseppe* di Lucca accanto al *Cristo morto* di Cesena, l'unico dipinto del veronese non concepito *en plein air*, senza un minimo di vegetazione, come solamente la tarsia savonese con la *Disputa di Gesù al tempio* (cat. 12), un altro puntello cronologico per datare la tela romagnola. Rispetto alla ricostruzione di Tanzi tuttavia mi sembra più congruo spostare questo dipinto e il *San Giuseppe* di Lucca a una data circoscritta tra la pala di Fabriano e, appunto, il soggiorno nel Ponente ligure, che potrebbe, peraltro, essersi allargato ad altre tappe nella regione, come il trittico della chiesa dell'Assunta a Nervi farebbe ragionevolmente ipotizzare (si veda cat. 20). Nel *Cristo morto* le componenti espressive, e più ancora espressionistiche, dei protagonisti dimostrano un'attenzione, finalmente tangibile, per analoghe raffigurazioni grintose, caricate e sopra tono di tutto l'Aspertini lucchese in San Frediano, sia negli episodi principali che nelle parti figurative; per qualche confronto significativo si veda il repertorio stralunato dei volti, per esempio, nell'episodio con *il Trasporto del volto santo*.

## 12. Gian Michele de' Pantaleoni

(su cartone di Filippo da Verona)

*Adorazione dei Magi* (FIGG. 32, 33)

*Disputa di Gesù nel tempio* (FIG. 31)  
1517

Pannelli del leggio portacorali

Savona, Duomo

*Bibliografia:* ALIZERI 1874, pp. 75-76; TORRITI 1952, p. 192-193; PARMA ARMANI 1971, p. 239; BARBERO 1977, p. 87, nota 20; FERRETTI 1982b, p. 549; NATALE 1989, pp. 103, 110; TANZI 1996, pp. 129-131; MORO 1997, pp. 100-101; FUSCONI 2001, pp. 78, 81 nota 16; TANZI 1996, pp. 129-131; 2006, pp. 99-100; 2007, pp. 39-40; ZANELLI 2008, pp. 150-154; NOVELLO 2015, p. 16.

Le due tarsie con l'*Adorazione dei Magi* e la *Disputa di Gesù nel tempio* ornano la parte inferiore del leggio del Duomo di Savona, collocato, come di consueto, nello spazio presbiteriale e circondato dal coro. La prima delle due scene è ambientata sotto una capanna e mostra un erculeo Bambin Gesù che, dal grembo della Vergine, benedice i tre re e i loro doni; sulla destra, Giuseppe siede su un gradino, pensoso e appoggiato al suo bastone, recando nelle mani una coppa, verosimilmente quella appena portata dal primo mago, inginocchiato ai piedi di Cristo dall'ampio mantello finemente decorato. All'avvenimento assistono curiosi il bue e l'asinello, che sporgono il muso dalla stalla. Sulla sinistra e in lontananza si intravede il corteo, con molti cavalli, fanti e cavalieri.

Nella *Disputa* il dodicenne Gesù è seduto su trono, al centro e circondato da due gruppi di dottori; sulla sinistra, da una porta entrano anche Giuseppe e Maria, che nel viaggio di ritorno da Gerusalemme si accorgono di aver smarrito il figlio e tornano in città a cercarlo. Lo trovano appunto nel tempio, intento a conversare con gli anziani (Lc 2, 41-50).

Grazie a un documento datato 28 agosto 1517 è stato possibile sapere con certezza che il leggio, a quelle date già in corso d'opera, è stato commissionato a Gian Michele de' Pantaleoni, a

cui gli Anziani del Comune di Savona avevano concesso la licenza di svolgere, sin dal 1511, la professione di *magister lignaminum*. È a lui, infatti, che i Massari della Cattedrale affidano, a partire dal 1516, la realizzazione degli stalli mancanti del coro, iniziato nel 1500 da Anselmo de Fornari ed Elia de Rocchi, e, appunto, le specchiature principali del maestoso leggio. Federico ALIZERI (1874), il quale conosceva il documento del 1517, ritiene che «le due facce principali dove sono istoriate l'Adorazione dei Magi e la Disputa di Gesù coi dottori, non pur si veggono volentieri dopo tante bellezze, ma non ti lasciano senza una tal compiacenza gratissima e nuova». Per Piero TORRITI (1952) le tarsie risentono «di quel gusto ancora quattrocentesco (vedi nell'Epifania i cavallini di fondo, il panneggio delle veste nelle varie figure, ecc.) tenuto vivo in Liguria da un Mazzone, Luca Baudo, Fasolo, ecc. E forse ad uno di questi pittori, il Pantaleoni deve aver chiesto i disegni per le tarsie del leggio, oppure deve avere egli stesso tratta ispirazione da qualche loro dipinto». Per Elena PARMA ARMANI (1971) nell'*Adorazione dei Magi* l'intagliatore rivelerebbe la conoscenza di opere raffaellesche, mentre Bruno BARBERO (1977) segnala come Baudo e Fasolo, alla data 1517, siano già defunti e avanza con sicurezza il nome di Fra Gerolamo da Brescia. Il dibattito si anima a partire dal contributo del 1982 di Massimo FERRETTI, il quale ritiene che, per l'*Epifania*, il Pantaleoni si sia servito di un cartone di Albertino Piazza da Lodi che nel 1517 si trovava a Savona. Per Mauro NATALE (1989), invece, il cartone sarebbe stato eseguito dallo stesso autore della *Madonna con il Bambino e i Santi Pietro e Luca* (?) della cattedrale di Savona – identificato nel cosiddetto Maestro della Visitazione di Wiesbaden –, il quale avrebbe fornito inoltre, nel 1521, i disegni per le tre tarsie – *San Barnaba*, la *Madonna con il Bambino e Giulio II* e l'*Adorazione dei pastori* – destinate al completamento del coro del duomo.

È Marco TANZI, sin dal 1996, a imprimere una svolta sulla questione, collocando i perduti cartoni delle specchiature principali del leggio all'interno del catalogo di Filippo da Verona.

Vale la pena riportare l'intero passo: «Nell'ottobre 1515 Filippo è documentato a Savona dove si impegna ad eseguire trentadue ritratti di vescovi e cardinali per il capitolo della chiesa di Santa Maria, il vecchio Duomo della città, ma di tale attività non ci è pervenuto alcun dipinto. Si può però tentare qualche ipotesi riconsiderando una parte delle tarsie eseguite per lo stesso Duomo: nel 1517 Gian Michele de' Pantaleoni realizza il leggio, mentre quattro anni dopo completa con tre stalli il coro iniziato nel 1500 da Anselmo de Fornari e Elia de Rocchi. Ho l'impressione che le specchiature principali che ornano il leggio, l'*Adorazione dei magi* e la *Disputa nel tempio* (ma non *San Pietro e San Paolo* sui lati minori), non nascano da progetti di Albertino Piazza o dall'autore della già ricordata *Madonna con il Bambino e i Santi Pietro e Luca*, ma possano invece derivare da cartoni dello stesso veronese: se nella *Disputa* è la matrice aspertiniana delle fisionomie ad intrigare per le affinità di ordine morelliano con i personaggi nei dipinti, l'*Epifania* già dall'affollamento compositivo e dalla ricerca un po' maniaca del primo piano rivela analogie con le sue opere, soprattutto con il *Riposo di Chambéry*. Nel 1997 Franco MORO si accoda a Ferretti nell'attribuire i cartoni ad Albertino Piazza, mentre quattro anni dopo, Giulia FUSCONI dà una sintesi delle diverse posizioni critiche. Nel 2006 (e ancora l'anno successivo), Marco TANZI riprende la questione sottolineando le affinità di ordine morelliano con le opere del veronese, «ma poi, ancora, l'impostazione compositiva, la solidità monumentale dell'impianto e dei personaggi, le soluzioni nella resa dei panneggi, eccetera, rimandano alle opere di Filippo da Verona senza quei problemi che invece provocano i confronti con le opere certe di Albertino Piazza». Il più recente contributo sull'argomento è, nel 2008, di Gianluca ZANELLI, il quale torna a fare il nome di Albertino Piazza, nella fase matura della sua carriera, «il cui apice qualitativo fu verosimilmente raggiunto proprio durante il soggiorno nel centro ligure. Nelle opere licenziate da Alberto subito dopo il ritorno in patria, appaiono presenti strette connessioni linguistiche con le composizioni

dispiegate sul leggio, connotate da un'analogia impronta linguistica». Mi sembrano significativi e probanti gli accostamenti, anche di carattere strettamente morelliano, proposti da Marco Tanzi; come, per esempio, il volto del mago moro al centro della scena con quelle delle Madonne Loeser e Foresti (catt. 15, 17), così come la struttura fisica del Bambino, da avvicinare a quello di numerosi dipinti più o meno coevi. Il formicolio che anima invece l'episodio della *Disputa* si riscontra nelle predelle modenese (cat. 20), che condividono anche l'espressività dei volti dei personaggi. A un rinnovato esame del leggio, ho l'impressione che verosimilmente anche il cartone per i Santi Pietro e Paolo nei lati brevi sia da far risalire al medesimo artefice.

## 13. San Giovanni Battista (FIGG. 19, 21)

1515-1520 circa

tela – cm 113 x 73

Vicenza, Banca Popolare di Vicenza

*Bibliografia:* M. Tanzi, in *Disegni* 1989 p. 80; W. Angelelli, in *Pittori* 1991, pp. 145-146; ANGELELLI 1995, p. 437; TANZI 1996, pp. 119, 126; ANGELELLI 1997, p. 771; C. Beltrami, in *La pinacoteca* 2001, pp. 84-85, n. 4; DE MARCHI 2002; G. C. F. Villa, in *Le ceneri* 2004, p. 204; CREMONINI 2005, p. 41, nota 17; C. Cremonini, in *Nicòlò* 2005, p. 215; TANZI 2006, pp. 98-99, 101, 104; DE MARCHI 2007, p. 10; TANZI 2007, pp. 16, 28-34; A. Mazza, in *Amico* 2008, pp. 188-189, n. 50; ZANELLI 2008, pp. 153-154.

Il Precursore è al centro della tela e indica con la destra l'agnello in miniatura, poggiato sul libro che regge nella sinistra e dal quale svolazza anche il cartiglio con la scritta «ECCE AGNUS DEI». Ha la sua consueta croce di canne sottili intrecciate e il mantello rosso sangue sopra la veste di pelle di cammello. È immerso in un ampio paesaggio di forre e monti azzurrini, con scabri arbusti che lasciano intravedere una cascata, sulla sinistra e di boschi frondosi e verdeggianti sulla destra, dove un contadino sta appoggiando una scala a un albero.

Il dipinto appare per la prima volta sul mercato antiquario milanese, in un'asta Finarte, il 23

novembre 1972 (lotto 79), con riferimento a Calisto Piazza. In questa occasione la tela risulta applicata su tavola, con una misura di cm 115 x 77. Nel 1980 si trova presso l'antiquario Bruno Vangelisti di Lucca, dove è notificato dalla Soprintendenza. Nel 1989 Marco Tanzi (in *Disegni* 1989) riunisce alcune opere, il *San Giovanni Battista*, la *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, oggi allo Spencer Museum of Art di Lawrence, e la *Madonna allattante* già Loeser (catt. 16, 15), escludendo tuttavia la loro appartenenza al catalogo di Filippo da Verona. Il 27 marzo 1990 il dipinto è di nuovo in un'asta Finarte (lotto 119), ancora riferito a Calisto Piazza; tuttavia la tavola è stata rimossa e l'opera risulta ridotta di un paio di centimetri (113 x 73). Nel 1994 il dipinto transita presso l'antiquario Pietro Scarpa a Venezia, dove viene confermata la notifica. È Walter Angelelli (in *Pittori* 1991) a collegare la tela ai modi di Filippo da Verona; riprende la questione nel 1995, precisando che il santo è «sovrapponibile nella fisionomia all'appuntito tre quarti della Vergine Foresti: dalla bocca socchiusa come in una continua espressione di stupore all'irrequieta ciocca di capelli che taglia l'orecchio, secondo un tratto distintivo del pittore». Per quanto riguarda la cronologia, lo studioso propone una datazione non lontana dal «solito» 1514. Angelelli ritiene inoltre che l'opera appartenga a una composizione più ampia, forse un complesso a due o tre sportelli, di cui dovrebbe fare parte anche un *Santo vescovo con donatore* della Pinacoteca civica di Ravenna – che Angelelli identifica in San Benedetto da Norcia (cat. 14) – in considerazione del formato, pur con qualche riserva dovuta alle «proporzioni dei personaggi un po' diverse tra loro». Marco TANZI, nel 1996, rivede la propria posizione del 1989, accogliendo il riferimento a Filippo da Verona. Rivela le variazioni di supporto e dimensioni del *San Giovanni Battista* e si dice d'accordo con l'ipotesi di Angelelli su una possibile comune provenienza con il *Santo vescovo* di Ravenna, che riconosce correttamente essere *San Giovanni Evangelista*, secondo un'iconografia particolarmente venerata nella città romagnola, in considerazione del culto del santo in relazione con Galla Placidia. Lo studioso ipotizza che i due santi possano

essere stati gli elementi laterali di un trittico, con al centro una Madonna. Si sofferma anche sul punto di stile, particolarmente legato alla congiuntura bresciano-cremonese dell'inizio del secondo decennio del XVI secolo, che vede come protagonisti Girolamo Romanino e Altobello Melone. È il medesimo evidenziato dalla *Madonna* Loeser: Tanzi però non ha mai affermato, come in seguito è stato erroneamente riportato, che la *Madonna* Loeser abbia potuto rappresentare, anche in considerazione delle misure di dipinto da stanza, l'elemento centrale tra i due santi, come puntualizzerà nel 2006. Nel 1998 la tela entra nella collezione della Banca Popolare di Vicenza; la scheda di catalogo non porta alcuna sostanziale novità, a eccezione di un formato diverso rispetto a quanto segnalato nei precedenti cataloghi delle aste Finarte (cm 122 x 71); è sottolineata la familiarità con dipinti quali la pala di San Pietro a Modena e il *San Giuseppe* di Lucca (cat. 10) «con il quale il Battista "vicentino" condivide la postura dei piedi e la resa dei tratti del volto, di cui Filippo generalmente lascia in luce la fronte». La tela è collocata da Cristina Beltrami (in *La Pinacoteca*, 2001) nella fase matura del pittore, quando i referenti sono Amico Aspertini e il giovane Dosso Dossi. Vengono inoltre segnalati i procedimenti di notifica del 4 dicembre 1980 e del 27 dicembre 1994. Andrea G. DE MARCHI, nel pubblicare su una *brochure* il *Cristo morto sorretto da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea* della Collezione Cassa di Risparmio di Cesena (cat. 11), pone la tela «fra le cose più evolute», tra cui il *San Giovanni Battista*. La nuova collocazione nella Pinacoteca di Palazzo Thiene è ignota a Giovanni C. F. Villa (in *Le Ceneri* 2004) e a Claudia Cremonini (in *Nicolò* 2005). Quest'ultima manifesta inoltre perplessità sulla «"continuità nel paesaggio" tra la tela di Ravenna e il Battista già Finarte» e non aderisce all'ipotetica ricostruzione della conformazione originaria a trittico con l'inclusione di una *Madonna con il Bambino* al centro. Ancora TANZI, nel 2006, segnala l'approdo dell'opera nelle collezioni della banca vicentina e ribadisce che «il paesaggio dei due San Giovanni è ugualmente da leggere in chiave Romanino-Altobello-Aspertini». Lo studioso torna sull'argomento l'anno successivo,

specificando ulteriormente il contesto in cui evolve la pittura di Filippo da Verona al tempo del *Battista*: «emerge l'influsso della congiuntura pittorica che si sviluppa a Brescia intorno al 1510-1512 tra il *Compianto* del 1510 delle Gallerie dell'Accademia a Venezia (inv. 737) e l'affresco di Tavernola Bergamasca, ovvero le novità proposte da Girolamo Romanino e dai pittori che lo seguono più da vicino, il cremonese Altobello Melone e il cosiddetto Maestro V di Nave, ancora anonimo». Lo studioso, inoltre, riconosce il forte debito dei due San Giovanni nei confronti dei personaggi dei pannelli laterali del polittico di Romanino per l'altare maggiore della chiesa del Corpo di Cristo a Brescia (1512; fig. 23): «la collocazione dei santi nello spazio tiene conto dei *Santi Pietro e Paolo* di Kassel (invv. 503a e 503b), mentre la tipologia aspra e grintosa dei volti è la stessa dei *Santi* già Cunietti». Nel 2008 Gianluca ZANELLI pubblica tre tavole nella chiesa dell'Assunta di Genova-Nervi: sono elementi di un trittico smembrato, che consentono forse di aggiungere qualche nuovo dato alla cronologia di Filippo. Sono una *Madonna con il Bambino in trono* con alle spalle una grande tenda rossa, collocata sopra l'altare maggiore, *San Giovanni Battista* e *San Pietro* ora in una cappella laterale (fig. 24); la figura del Battista dipende con poche varianti dalla tela in esame. Avendo potuto, per il momento, basarmi soltanto su una fotografia, mi sento di escludere la paternità di Filippo per i dipinti genovesi e mi trovo d'accordo con Zanelli nel ritenervi cautamente, piuttosto, opera di un anonimo artista attivo nel terzo decennio del Cinquecento fortemente suggestionato dagli esiti del veronese. La qualità evidenziata dalle immagini si addice di più a una copia che non a un autografo; le varianti nella figura del Battista rispetto alla tela di Vicenza sembrano a loro volta piuttosto significative: a Nervi mancano infatti gli attributi del Precursore nella mano sinistra e il cartiglio dell'*Ecce Agnus Dei* è molto più elaborato e arricchito; il santo porta inoltre i calzari alla greca. La mia ipotesi è che, intorno alla metà del secondo decennio, Filippo da Verona elabori un'immagine di San Giovanni Battista molto peculiare, da riutilizzare in più

occasioni. Credo infatti che la tela di Vicenza non sia da staccare dal *San Giovanni Evangelista* della Pinacoteca di Ravenna, la cui provenienza non solo dalla collocazione attuale, ma anche dalle questioni di carattere iconografico che discuto nella sua scheda (cat. 14). Sappiamo che Filippo nel 1515 è a Savona per realizzare trentadue ritratti di vescovi e cardinali per il capitolo del Duomo della città roveresca, ora perduti; nulla ci vieta quindi di pensare che, intorno a quella data, il suo soggiorno in Liguria si possa essere protratto anche in altri centri dove il veronese può avere lasciato ulteriori tracce della sua attività. L'impressione è che il trittico ora all'Assunta di Nervi rappresenti una copia da un trittico – anche questo perduto – lasciato da Filippo sotto la Lanterna o, quanto meno, in Liguria. Se non abbiamo confronti palmari per quanto riguarda il *San Pietro* sulla destra, l'immagine della Vergine, oltre a richiamare i tratti somatici delle altre Madonne realizzate da Filippo (Loeser, Lawrence, Foresti, Frascione: catt. 15, 16, 17, A1), mostra anche precisi rimandi a quella tra le nubi nella pala Mazzoni di San Pietro a Modena (cat. 20), con la stessa monumentalità, più solida di quella di Fabriano. Il modello di fondo è sempre quello raffaellesco della *Madonna di Foligno* (fig. 15) incisa da Marcantonio Raimondi nel 1512-1513, in questo caso la Vergine è però seduta su un trono decorato all'antica e ha alle spalle una tenda che riempie lo spazio della tavola. Sebbene sia passato solo un anno tra la pala di Fabriano, 1514, e il soggiorno ligure, 1515, questa tipologia di Madonna ha volumetrie più grandiose e definite rispetto a quelle della tavola marchigiana.

Va comunque ribadito, in conclusione, che il nucleo dei due San Giovanni e delle Madonne Loeser e Kress appare vivificato, sul versante dello stile, da una serie di stimoli derivati dalla produzione bresciana di Girolamo Romanino, Altobello Melone e del cosiddetto Maestro V di Nave, un pittore di notevoli mezzi espressivi, probabilmente morto giovane [TANZI, in corso di stampa]. Ho volutamente parlato di produzione bresciana perché, in apertura di decennio, l'attività del cremonese Altobello

Melone è intrecciata indissolubilmente, in un'orbita intensamente düreriana, a quella di Romanino, tanto che uno specialista delle "cose bresciane" come Alessandro Ballarin ha più volte cambiato parere sul riferimento all'uno o all'altro di dipinti per molti aspetti decisivi di questa congiuntura. Rispetto alla ricostruzione cronologica di questo momento del percorso di Filippo proposta da Tanzi, lo slittamento in avanti, seppure lieve, a dopo la metà del secondo decennio, mostra il pittore non più in presa diretta su questo emozionante passaggio della cultura figurativa anticlassica tra Brescia e Cremona; ma è come se il veronese ci abbia ragionato per un breve torno di anni, producendone una sua più meditata, quanto peculiare, lettura.

#### 14. *San Giovanni Evangelista e donatore*

(FIGG. 20, 26)

1515-1520 circa

tela – cm 123 x 79

Ravenna, Museo d'Arte della Città, inv. 325 (1994)

*Esposizioni:* Modena 2005

*Bibliografia:* G. Viroli, in *Pinacoteca* 1988, pp. 64-65, n. 61; BENATI 1991, p. 120, n. 11; BACCHI 1994, p. 55; ANGELELLI 1995, p. 437; TANZI 1996, pp. 119, 126-127; ANGELELLI 1997, p. 771; C. Beltrami, in *La pinacoteca* 2001, pp. 84-85; G. Viroli, in *Pinacoteca* 2001, p. 73, n. 68; DE MARCHI 2002; FONTANAROSSA 2004, p. 22; G. C. F. Villa, in *Le ceneri* 2004, p. 204; C. Cremonini, in *Nicolò* 2005, pp. 214-215; TANZI 2006, pp. 97-98; 2007, pp. 28-32; DE MARCHI 2007, p. 10; MAZZA 2008, p. 73; A. Mazza, in *Amico* 2008, pp. 188-189; MAZZA 2012, pp. 83-84.

Nel consueto paesaggio avvolgente, ombroso e corrusco, si pone con agio monumentale l'immagine di San Giovanni Evangelista, secondo l'iconografia che lo vede anziano in abiti vescovili e pastorale stretto nella mano sinistra; indossa un sontuoso piviale in oro ricamato, con immagini di santi sui bordi. L'attributo dell'aquila poggiata sul libro dell'Apocalisse assume quasi

le sembianze di un grosso corvo. *In abyssis* è il busto di un religioso, probabilmente dell'ordine benedettino, – un ritratto molto bello, di rara intensità – che rivolge il suo sguardo a una figura centrale mancante, verosimilmente una Madonna con il Bambino. L'orientamento delle due figure verso sinistra fa presupporre che si tratti del pannello destro di un complesso di maggiori dimensioni. Come sempre, nel paesaggio ampio e profondo sono inserite delle figurette: in questo caso le macchiette di un pastore con un cane sulla riva di un lago, definiti rapidamente con pochissime pennellate.

La tela, di cui si ignora la collocazione originaria, è stata recuperata nel 1975 nella cappella della pineta del Fossatone nei pressi di Ravenna; dello stesso anno è l'intervento per mano della Scuola di Restauro dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna. L'attribuzione a Filippo da Verona è avanzata con cautela nel 1988 da Giordano Viroli (in *Pinacoteca* 1988), per i molti punti di contatto con la tavola di Fabriano (cat. 9) «specie nel fondo, nelle fronde a sinistra e nella tipologia del santo»; lo studioso ne certifica il discreto stato di conservazione dopo il restauro e identifica il santo in Benedetto da Norcia, «che è generalmente ritratto, secondo la formula iconografica consueta, in età matura, con il pastorale e sovente anche con il libro della Regola. Un frequente attributo del santo è il corvo, che qui si presenta nimbato». Viroli ritiene che l'opera facesse parte di un complesso di maggiori dimensioni, di cui costituiva in origine un elemento laterale, forse un'ancona sull'altare di qualche chiesa ravennate. Daniele BENATI nel 1991 è d'accordo con l'aggiunta al catalogo del veronese, «ad evidenza parte di un complesso più vasto», ma si riferisce più genericamente – per quanto riguarda il soggetto – a un "Santo vescovo". Di quegli anni dev'essere l'annotazione a matita di Federico Zeri sul retro della riproduzione nella sua fototeca: «Viroli: Filippo da Verona? / v. Fabriano / da Fossatone (Ravenna), Chiesa / dei Benedettini». Nel 1994, Andrea BACCHI, volendo evidenziare una non breve presenza in Emilia del pittore, riferisce, senza tuttavia fornire ulteriori riferimenti bibliografici, che il dipinto, prima di entrare in pinacoteca, si trovava in Santa Maria in Porto

Fuori a Ravenna. È Walter ANGELELLI, nel 1995, a identificare nel *San Giovanni Battista* passato da Finarte (cat. 13) un altro elemento del complesso di cui avrebbe dovuto fare parte anche la tela in esame. Vale la pena di riportare la lettura critica dello studioso: «l'accostamento tra i due frammenti non soltanto consente di sciogliere ogni riserva sull'attribuzione dell'esemplare romagnolo ma, se non fosse per le proporzioni dei personaggi un po' diverse tra loro, lascia spazio all'ipotesi di una comune provenienza da un insieme smembrato. Da quanto è possibile ricavare da ciò che ne rimane, il suo stile doveva accostarsi a quello della *Madonna* Foresti, in una contiguità che, di conseguenza, è anche di carattere cronologico. Non va dimenticato infatti che il San Benedetto è ancora in Romagna, a metà strada tra Modena e Fabriano, quasi ad indicare l'ennesima tappa dell'itinerario di Filippo, secondo una successione che, con buona dose di probabilità, porta ad accostarsi al solito 1514 di Fabriano». Marco TANZI (1996) si mostra concorde con l'ipotesi di una provenienza comune dei due santi; ipotesi avvalorata dal fatto che – insieme alla *Madonna* Loeser (cat. 15) – si tratta delle uniche opere su tela di Filippo da Verona: «al di là delle misure quasi identiche, si può facilmente rilevare la continuità nel paesaggio ed immaginare che al centro ci fosse una Madonna col Bambino, più o meno come nel trittico Rabinovitz-Lechi-Bettoni di Romanino o in quello più tardo e frammentario di Altobello Melone già in San Prospero a Cremona» (fig. 25). È merito dello studioso la corretta identificazione del santo con Giovanni Evangelista, per la presenza dell'aquila posata sul libro: fatto che potrebbe suggerire una provenienza locale dell'opera, dal momento che a Ravenna tale rappresentazione dell'Evangelista, anziano e in abiti vescovili, è legata a una consolidata tradizione di culto. I referenti stilistici sono i *Santi* Cunietti e la *Trasfigurazione* di Budapest (inv. 1086) di Romanino, il *Cesare Borgia* dell'Accademia Carrara (fig. 22) di Altobello Melone, l'*Adorazione dei Magi* al Museo Borgogna di Vercelli di Francesco Casella, la *Crocifissione* del Duomo di Cremona di Boccacino, in particolare nella figura del religioso

ai piedi del santo. Per Tanzi, se fosse accertata l'origine locale della tela, si tratterebbe del primo contatto con un'area geografica di fondamentale importanza per i futuri sviluppi dell'artista, prima del repentino passaggio da Lucca intorno al 1513. Viroli (in *Pinacoteca* 2001) riprende la questione, ipotizzando che l'opera sia stata eseguita durante una breve sosta nel viaggio tra Modena e Fabriano, in questo ordine nella sua ricostruzione, e considerando ancora San Benedetto il protagonista. Nella tela, i fondamenti stilistici rivelerebbero la conoscenza di componenti giorgionesche, forse filtrate attraverso il giovane Dosso Dossi, mentre nel paesaggio è forte l'influenza della *Madonna di Foligno* di Raffaello (fig. 15). Il personaggio a mezzo busto ai piedi del santo è probabilmente il committente, che rivolge la sua preghiera ai protagonisti che dovevano essere presenti in un pannello contiguo, costituente il centro di un trittico. Cristina Beltrami (in *La Pinacoteca* 2001) riconosce nel *San Giovanni Evangelista* l'ovvio pendant del *San Giovanni Battista* di Vicenza, sia per il supporto su tela, sia per le dimensioni pressoché identiche dei due dipinti. Giovanni C. F. Villa (in *Le Ceneri* 2004) ritiene che i due San Giovanni precedano immediatamente il *San Giuseppe* del museo di Lucca (cat. 10), «da Ferretti giustamente datato 1513». Andrea G. DE MARCHI (2002, poi 2007) riconosce la coincidenza, in parte anche stilistica dei dipinti di Vicenza e Ravenna; tuttavia lo studioso fraintende le parole di Tanzi, il quale non ha mai affermato che, come elemento centrale tra i due santi, ci fosse la *Madonna allattante* già in collezione Loeser. Avanza poi l'ipotesi che al complesso si possa legare il *Cristo morto sorretto da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea* di Cesena (cat. 11): «se così fosse, il complesso doveva raggiungere misure ragguardevoli e, considerando le consuetudini tipologiche, è lecito credere che la nostra tela possa essere stata concepita quale coronamento. È un modulo che si ritrova variamente e di cui, tanto per fare qualche esempio, possono essere ricordati i casi dei polittici di Andrea Previtali a Berbenno (Bergamo, Accademia Carrara) o di Lorenzo Lotto a Recanati (Pinacoteca Civica)». Il dipin-

to è esposto alla mostra *Nicolò dell'Abate* nel 2005 a Modena. Claudia Cremonini, nella scheda di catalogo, rimanda alla tesi di laurea di E. M. Olivi (2002-2003), il quale precisa che il luogo dove venne recuperata la tela nel 1975, la piccola cappella della pineta del Foscatone nei pressi di Ravenna, era sorta nel Settecento nel luogo dove era in antico la chiesa di Santa Maria in Palazzolo, demolita nel 1438. L'edificio, costruito per volontà dell'abate di San Vitale, era poi divenuto di proprietà della famiglia Guiccioli di Ravenna. La Cremonini segnala che il dipinto, prima dell'attribuzione di Viroli a Filippo da Verona (1988), era già stato riferito nell'inventario del museo a "scuola romagnola della seconda metà del XVI secolo". Accetta poi dubitativamente l'identificazione di Tanzi di San Giovanni Evangelista in luogo di San Benedetto da Norcia proposto da Viroli. La sua lettura, inoltre, mostra non poche perplessità sull'ipotesi che l'opera potesse far parte di un trittico con al centro una Madonna con il Bambino – anche lei fraintende le parole di Tanzi – pur non negando la vicinanza, soprattutto per le dimensioni, tra i due San Giovanni. «L'opera dovrebbe situarsi in un momento abbastanza precoce del percorso del pittore, anteriore l'attività modenese e ancora fortemente imbevuto di suggestioni veneto-lombarde. [...] Una generica datazione tra il 1510 e il 1514 di Fabriano è quindi per il momento l'unico dato certo su cui orientarsi in attesa di auspicabili chiarimenti sulla biografia dell'artista e sulla sequenza dei suoi itinerari in questo periodo». Nel 2006 Marco TANZI si premura di chiarire la questione che aveva dato luogo a vari fraintendimenti: «ribadisco comunque che in mezzo ai due santi doveva trovarsi una *Madonna con il Bambino* stilisticamente non lontana dal quadro Loeser, certo *non* la Madonna Loeser». È lo stesso studioso, l'anno successivo, a sottolineare nel dipinto gli accenti romaniniani e l'aggiornamento sulla congiuntura pittorica che si sviluppa a Brescia tra il 1510-1512, che ne indicano una fase posteriore rispetto al *Cristo morto sorretto da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea* di Cesena e una maggiore consentaneità con il *San Giuseppe* del Museo della cattedrale di

Lucca: Tanzi, a differenza da quanto sostiene nel 1996, ritiene ora che il passaggio dalla città toscana di Filippo da Verona sia immediatamente precedente all'arrivo in Romagna e sottolinea che l'evangelista recupera «l'eccitazione grintosa del *San Cassio* affrescato da Aspertini nel sottarco della cappella Cenami in San Frediano a Lucca». Angelo MAZZA (2012) concorda sostanzialmente con Tanzi.

Vale la pena di riprendere la questione del culto di San Giovanni Evangelista in veste episcopale a Ravenna, come si legge, per esempio, nella pala del ravennate Niccolò Rondinelli nella Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 91) con l'*Apparizione di San Giovanni a Galla Placidia*, per poter così confermare l'identità del santo nella tela in esame: «Il soggetto di questo dipinto, molto raro, è illustrato dalle fonti storico-agiografiche ravennate. L'episodio, connesso alla fondazione e alla consacrazione della chiesa di San Giovanni Evangelista a Ravenna, compare, scolpito, anche nel portale trecentesco della chiesa, oltre che, miniato, nel *Trattato* di Rainaldo Concoreggio risalente al XIV secolo [...]. Riporta G. Fabri [...] che, al termine della costruzione della chiesa ravennate di San Giovanni Evangelista promossa in scioglimento del voto per lo scampato pericolo di naufragio nel viaggio di ritorno da Costantinopoli a Ravenna in compagnia del giovane Valentiniano, l'imperatrice Galla Placidia desiderò dotare il tempio di qualche reliquia di San Giovanni. Il suo desiderio fu soddisfatto dallo stesso santo il quale, "vestito di abiti pontificali, e con un Turibolo in mano", apparve a Galla Placidia che vegliava in preghiera, accompagnata dal sacerdote Barbaziano. Galla Placidia accorse all'altare e si inginocchiò ai piedi dell'Evangelista, ma questi scomparve lasciando nelle mani dell'imperatrice, a dimostrazione del fatto miracoloso e ad esaudimento del desiderio, "la scarpa del destro piede, quale poi ella come pretiosa Reliquia collocò nella stessa chiesa"». La collocazione antica della tela e questo imprescindibile riferimento iconografico e topografico fanno sì, a mio avviso, che gli elementi di Vicenza e Ravenna non possano avere avuto una provenienza diversa, come il trittico di Genova-Nervi potrebbe far ipotizzare e come, invece, ho già tentato di spiegare nella scheda precedente.

**15. *Madonna allattante il Bambino (Madonna Loeser)*** (FIG. 28)

1515-1520 circa

tela – cm 98 x 73

Milano, collezione privata (già Firenze, collezione Charles Loeser)

*Bibliografia:* M. Tanzi, in *Disegni* 1989, p. 80; NATALE 1989 p. 105; BENATI 1991, p. 120, nota 11; ANGELELLI 1995, pp. 433-434; FERRETTI 1996, pp. 40, 42; TANZI 1996, pp. 119, 123-126, 129; ANGELELLI 1997, p. 771; FONTANAROSSA 2004, p. 22; TANZI 2006, pp. 97, 104; TANZI 2007, pp. 16, 29, 32.

In un'ambientazione ricchissima di vegetazione ombrosa e abbondante di muschi, è la Madonna che regge in grembo un Bambino sgambettante, bello sodo e pronto ad attaccarsi al seno. Davanti al gruppo, un cespuglio d'edera si abbarbica a una sorta di staccionata di legno marcio, sbrecciata e piena di spuntoni; mentre la parte destra del dipinto è chiusa da un cespuglio di rose. L'edera, nella simbologia cristiana, rappresenta la Croce, mentre la rosa è uno dei più comuni attributi mariani. Sullo sfondo, ancora alberi, e, a sinistra, un sentiero in cui si scorge una croce dipinta con due pennellate scure, adorata da un'evanescente figurina umana; sulla destra, invece, tra i cespugli, un omino con le mani in tasca, anche questo quasi invisibile. È da sottolineare la lussureggiante ricchezza e l'atmosfericità verdeggiante del paesaggio. Sul retro della riproduzione nella fototeca di Federico Zeri una nota autografa del grande conoscitore attribuisce la tela al cremonese Gianfrancesco Bembo e segnala un passaggio dalla collezione Sestieri di Roma nel 1960. Anche Bernard Berenson ne possedeva due fotografie: sul verso della prima si trovano degli appunti manoscritti con la collocazione nella collezione Loeser di Firenze e l'attribuzione di Zeri a "Bembo il Vetraio"; c'è inoltre un'annotazione, poi barrata, con "Dosso? or Mazzolino – filled with Bianchi Ferrari". Sul verso dell'altra riproduzione, evidentemente posteriore, dal momento che l'opera risulta "ex-Loeser" – ma mancano riferimenti alla successiva collocazione –, si trova un'attribuzione a Ludovico Mazzo-

lino. L'opera ricompare sul mercato antiquario milanese (Finarte 12 giugno 1989, lotto 135) con il nome di Gianfrancesco Bembo; lo stesso anno, tuttavia, Mauro NATALE vi riconosce la mano di Filippo da Verona, come per la pala di Chambéry (cat. 18), «entrambe ancora nella scia delle esperienze dossesche del terzo decennio del secolo». Marco Tanzi, sempre nel 1989, riunisce, come di un medesimo autore, le *Madonne Kress e Loeser* e il *San Giovanni Battista*, che al tempo non è ancora approdato a Vicenza (catt. 16, 13), ma non concorda sulla paternità del gruppo, gravitante in quest'area eccentrica della Valpadana, a Filippo da Verona, senza proporre, tuttavia, un nome alternativo. Walter ANGELELLI nel 1995 conferma l'attribuzione al pittore veronese, confrontando l'opera con la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* Kress, per il medesimo paesaggio ombroso con San Girolamo sullo sfondo, per i volti dei protagonisti e la minuzia descrittiva con cui è rappresentata la vegetazione e l'edera rampicante. «Dall'animazione che caratterizza i bambini, fino ai particolari dei riflessi sui capelli e delle aureole intessute di pagliuzze dorate che sembrano rubate a una tavola di Boccaccio, tutto parla a favore di un'esecuzione a opera del medesimo artista». Lo studioso sostiene una datazione di poco più tarda rispetto a quella da lui ipotizzata per la *Madonna* Kress (intorno al 1511-1512), in quanto l'artista mostra un repertorio espressivo più maturo e personale. Conferma quest'ultima impressione anche Massimo FERRETTI (1996), collocando l'opera in un momento appena successivo alla *Madonna* Kress – non oltre l'inizio del secondo decennio – poiché qui si registra l'asestamento di stile del pittore. Nel 1996 TANZI riprende la questione, accettando alcune nuove aggiunte al catalogo di Filippo, tra cui la *Madonna* Loeser, che avvicina cronologicamente alla *Madonna con il Bambino e San Giovannino* Kress, collocandole non lontano dal 1510: «comunque le si voglia guardare, da una parte si dimostrano estranee al linguaggio dell'affresco alla Scuola del Santo a Padova, dall'altra non vi si avvertono ancora quei fermenti emiliani che emergono con decisione in opere successive». Lo studioso ritiene che i referenti stilistici sia-

no il Boccaccio Boccaccino del *San Girolamo* del Museo e della *Crocefissione* del Duomo di Cremona, il giovane Altobello Melone e il primo Romanino della *Madonna con il Bambino* del Louvre (fig. 29), del *Narciso alla fonte* di Francoforte e della paletta di San Rocco in San Giovanni Evangelista a Brescia: in tutti i casi opere eseguite entro la fine del primo decennio del secolo. Scorge inoltre qualche parallelo con le opere giovanili di un conterraneo di Filippo, Zenone Veronese. Tanzi avvicina poi stilisticamente la tela alle uniche due opere sul medesimo supporto allora conosciute dell'artista, il *San Giovanni Battista* Finarte poi a Vicenza e il *Santo vescovo* – in seguito dallo studioso riconosciuto come *San Giovanni Evangelista* – della Pinacoteca civica di Ravenna (catt. 13, 14), senza tuttavia affermare, come altri hanno in seguito frainteso, che le tre opere facessero parte di un medesimo complesso. Si confonde nella lettura del saggio di Angelelli, il quale confronta i due santi non con la *Madonna* in esame, ma con la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* già in collezione Foresti a Carpi (cat. 17). Nel 2006 TANZI chiarisce la sua opinione sui tre dipinti: «in mezzo ai due santi doveva trovarsi una *Madonna con il Bambino* stilisticamente non lontana dal quadro Loeser, certo non la *Madonna Loeser*». Infine, nel 2007: «in questo gruppo di opere emerge l'influsso della congiuntura pittorica che si sviluppa a Brescia intorno al 1510-1512 tra il *Compianto* del 1510 delle Gallerie dell'Accademia a Venezia e l'affresco di Tavernola Bergamasca, ovvero le novità proposte da Girolamo Romanino e dai pittori che lo seguono più da vicino, il cremonese Altobello Melone e il cosiddetto Maestro V di Nave, ancora anonimo. Sono citazioni puntuali – a partire dalla dipendenza, nel rapporto tra figure e paesaggio, della *Madonna allattante* ora a Milano – da analoghe immagini di Romanino, in prima istanza dalla straordinaria *Madonna con il Bambino* del Louvre». Si tratta, quindi, secondo lo studioso, di un vertice romaniniano nel catalogo del veronese. Il dipinto apre a una serie di Madonne in parte analoghe ma tutte segnate da lievi quanto significative differenze. Rispetto al dipinto Kress, la *Madonna Loeser* sembra rifarsi in maniera più

determinata, ma a date leggermente sfalsate, al clima che definisce la cultura figurativa di Cremona e Brescia all'aprirsi del secondo decennio. Per quanto riguarda il volto della Madonna, è fortissimo il gusto quasi inciso dei tratti che richiama in primo luogo Dürer, in secondo Romanino e i cremonesi; mentre le aureole dorate sembrano trarre ispirazione da quelle del primissimo tempo di Boccaccio Boccaccino ed ereditate dalla scuola ferrarese, in particolare da Ludovico Mazzolino. È suggestivo, come sempre e con i medesimi influssi cui si è accennato, il deciso contrasto cromatico tra la veste e il mantello azzurro bordato d'oro. Nonostante il continuo rimando ad Amico Aspertini per le questioni formali relative al veronese, ho tuttavia l'impressione che Filippo faccia ricorso a modelli del bolognese in maniera episodica ed esclusivamente tipologica, come, in questo caso e più volte, nella figura irrequieta del Bambino. La temperatura stilistica del paesaggio è anche questa da leggere in chiave tedesca, mediata attraverso opere del giovane Romanino, come la *Madonna* del Louvre, il *Narciso* di Francoforte e la paletta di San Rocco in San Giovanni Evangelista a Brescia.

**16. *Madonna con il Bambino e San Giovannino* (*Madonna Kress*) (FIG. 30)**

1515-1520 circa  
tavola – cm 66,4 x 51,1  
Lawrence (Kansas), Spencer Museum of Art,  
inv. 1960.0050 (K1207)

Esposizioni: Washington 1946, Los Angeles 1949

*Bibliografia:* W. Suida, in *Leonardo* 1949, p. 78, n. 14; GREGORI 1955, pp. 13-14; MANNING 1960, pp. 25-27; *Handbook* 1962, p. 36; RUSK SHAPLEY 1968, p. 86; FREDERICKSEN, ZERI 1972, p. 24; M. Tanzi, in *Disegni* 1989, p. 80; W. Angelelli, in *Pittori* 1991, pp. 145-146; 1995, pp. 433-434; FERRETTI 1996, pp. 40, 42; TANZI 1996, pp. 119, 123-124, 129; ANGELELLI 1997, p. 771; FONTANAROSSA 2004, p. 22; TANZI 2006, p. 101; 2007, pp. 16, 32, 38, 42-43; DE MARCHI 2007, p. 10; YEIDE, ZANINELLI 2013; YEIDE 2014, pp. 267-268.

Tra le braccia di una Madonna dal volto fortemente “robbiano” – ma forse la componente toscana è accentuata da vecchi restauri – un Bambino compatto si sporge benedicendo il cugino. Il gruppo è impaginato in un'ambientazione paesistica che comincia ad essere veramente lussureggiante e si giova di tutti gli artifici che il pittore utilizza soprattutto a partire dalla metà del secondo decennio. Dietro una balaustra velata da un drappo elegantemente ricamato, un tronco completamente ricoperto di edera sulla sinistra e una boscaglia di alberi dai tronchi ancora una volta sottili e dalla cima frondosa in mezzo a vari cespugli; in una radura è la figurina di San Girolamo che si batte il petto con la pietra.

Il più antico riferimento alla tavola è del 13 aprile 1878, quando Emilie Parvey, coniugata Raynaud nel 1873, la mette in vendita presso Feral a Parigi, in seguito alla morte del padre, avvenuta l'anno precedente, dal quale probabilmente l'aveva avuta in eredità. Non avendo ricevuto offerte, il dipinto rimane nelle disponibilità della famiglia. È acquistato per 42.000 franchi dall'antiquario Terrisse il 16 dicembre 1929, durante l'asta di Mme Raynaud presso l'Hotel Drouot di Parigi, come opera di Giovanni Bellini. Da una lettera datata 29 ottobre 1935 di Jean de La Roncière, nipote di Emilie Parvey, si apprende che, nella stessa occasione, l'antiquario Daniel Wildenstein si aggiudicherà per 1.200.000 franchi la tavola con la *Madonna adorante il Bambino* di Sandro Botticelli, oggi alla National Gallery of Art di Washington (inv. 1952.2.4).

Tornando alla *Madonna con il Bambino e San Giovannino* oggi allo Spencer Museum of Art di Lawrence, rimangono oscuri i dieci anni che trascorrono tra il 1929 della vendita a Terrisse al 1939 del passaggio di proprietà dalla collezione di Alessandro Contini Bonacossi a quella di Samuel H. Kress a Washington; anni in cui risulta transitare anche da una misteriosa collezione privata inglese. L'opera compare per la prima volta in pubblico alla mostra *Paintings and Sculpture from the Kress Collection* del 1946 alla National Gallery of Art di Washington con un'attribuzione a Macrino d'Alba. Tre anni dopo è al County Museum of Art di Los An-

geles, in occasione dell'esposizione dedicata a Leonardo (*Leonardo da Vinci, Loan Exhibition. Los Angeles County Museum, June 3 to July 17, 1949, Los Angeles, California*), come “Lombard painter of the beginning of the Sixteenth century”. Nella sintetica scheda in catalogo, il dipinto è avvicinato alla maniera di Martino Piazza, senza tuttavia giungere a un'attribuzione garantita al lodigiano. Mina GREGORI pubblica la tavola, che colloca genericamente in collezione privata, nel 1955 come opera del cremonese Altobello Melone: spetta al suo maestro Roberto Longhi l'aver situato il dipinto in area cremonese con una proposta in direzione di Gianfrancesco Bembo. Come tale è infatti catalogata la riproduzione nella fototeca del maggiore storico dell'arte italiano del Novecento. Longhi aveva appuntato sul retro della fotografia le seguenti indicazioni: “Scuola cremonese primo decennio '500 – Altobello Melone? – Gianfrancesco Bembo? – Rapporti anche con Juan de Borgoña”. Va evidenziato come Longhi e, in seguito, anche la Gregori e Federico Zeri, scambino spesso le opere di Filippo da Verona con quelle di Altobello e Gianfrancesco Bembo. Nella cartella longhiana di quest'ultimo sono infatti inserite le immagini di dipinti che passano in seguito a Filippo: la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* già nella collezione Foresti a Carpi, un'altra *Madonna allattante il Bambino*, ancora inedita, all'epoca presso l'antiquario Frascione di Firenze, e la grande *Scena di caccia*, oggi in collezione privata parigina, allora in una raccolta italiana (catt. 17, A1, 24). La Gregori per parte sua riconosce nella tavola un prodotto della congiuntura cremonese tra il secondo e il terzo lustro del Cinquecento, con «il ricordo boccaccinesco che s'intuisce nell'alone punteggiato dei nimbi e nella testa della Madre» e con una meditazione, nel San Girolamo che si scorge nel fondo, sulla presenza di Lorenzo Lotto in Lombardia. Il modello compositivo di matrice toscana non basta alla studiosa per collocare l'opera nell'orbita di Gianfrancesco Bembo e, anzi, la pone in rapporto sicuro con il giovane Altobello Melone, non oltre al 1513-1514. Nel 1960 Samuel H. Kress deposita il dipinto al University of Kansas Museum of Art, oggi



Spencer Museum of Art; qui la tavola risulta ancora riferita a “Lombard painter, beginning of 16th century”. Robert L. MANNING riporta le comunicazioni manoscritte di alcuni tra i maggiori conoscitori del Novecento: Bernard Berenson la attribuisce a Macrino d’Alba; Roberto Longhi, nel 1937, a Gianfrancesco Bembo; Adolfo Venturi al parmense Gianfrancesco Maineri; Giuseppe Fiocco, Frederick Mason Perkins e Wilhelm Suida ad anonimo maestro lombardo dell’inizio del Cinquecento. Manning cita, inoltre, l’opinione di Suida secondo la quale il Gesù Bambino e il San Giovannino non si allontanerebbero da quelli presenti nelle *Natività* di Martino Piazza da Lodi, e pensa di poterlo collocare al periodo giovanile del pittore, intorno al 1510. Fern RUSK SHAPLEY nel 1968 giudica la tavola di scuola cremonese dell’inizio del XVI secolo e nel paesaggio scorge delle affinità coi modi di Johannes Hispanus, un altro pittore girovago. Quattro anni dopo, FREDERICKSEN e ZERI tornano all’attribuzione a Gianfrancesco Bembo; mentre nel 1989, Marco Tanzi (in *Disegni* 1989), pur escludendo la paternità di Filippo da Verona, si rende conto che alcune opere già riferite a Altobello Melone o a Gianfrancesco Bembo formano il catalogo di un unico “altro artista”: si tratta, oltre alla *Madonna* dello Spencer Museum of Art, di una *Madonna allattante il Bambino* e di un *San Giovanni Battista* passati da Finarte, (rispettivamente il 12 giugno 1989, lotto 135, con attribuzione al Bembo; e 23 novembre 1972, lotto 79, con riferimento a Calisto Piazza (catt. 15 e 13). È Walter Angelelli (in *Pittori* 1991) che per primo colloca la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* Kress nel novero delle opere di Filippo da Verona, vicina alla *Madonna* già Foresti; lo studioso cita inoltre l’asta del 1929 presso l’Hotel Drouot di Parigi e la provenienza dalla collezione Paravey. Riprende più approfonditamente la questione nel 1995, proponendo una datazione intorno al 1511-1512 a suo avviso, nel momento più oscuro del percorso del pittore: «dietro la definizione netta dei volumi, la forma del volto e le sopracciglia sottili della Madonna, traspaiono soluzioni analoghe a quelle dell’affresco padovano del

1510». Massimo FERRETTI pubblicando nel 1996 il *San Giuseppe* del Museo della cattedrale di Lucca (cat. 10), distingue due personalità omonime (il Filippo da Verona di Fabriano e di San Pietro a Modena e quello «necessariamente più vecchio, che è attivo a Padova pochissimo tempo prima»): la *Madonna* Kress non può che situarsi al punto di partenza della carriera del “suo” Filippo, non oltre l’inizio del secondo decennio del Cinquecento. Nel 1996 anche Marco TANZI si pronuncia in favore di una possibile omonimia di due diversi artisti veronesi: per lo studioso, il Filippo da Verona che dipinge la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* Kress è un pittore che si forma «in quell’area “lombardo-veneta” in cui, sul finire del primo decennio del secolo, il rapporto veneziano tra Giorgione e Dürer ha un’influenza del tutto particolare: tra Boccaccio Boccaccino e Giovanni Agostino da Lodi, Romanino ed Altobello giovane. La *Madonna* Kress e la *Madonna allattante* già Loeser non si possono allontanare troppo dal crinale del 1510: comunque le si voglia guardare, da una parte si dimostrano estranee al linguaggio dell’affresco alla Scuola del Santo a Padova, dall’altra non vi si avvertono ancora quei fermenti emiliani che emergono con decisione in opere successive. I referenti stilistici principali sono da cercare più ad occidente nella valle Padana, nella declinazione cremonese e bresciana di una certa Venezia intorno al 1505-1506, quella della *Laura* e dei *Tre filosofi*, oltre che della *Festa del Rosario* (fig. 27): il Boccaccino del *San Girolamo* del Museo e della *Crocefissione* del Duomo di Cremona e l’Altobello giovane della *Madonna con il Bambino e San Giovannino* dell’Accademia Carrara e della *Adorazione del Bambino* già Böhler (oggi a Zurigo); il primo Romanino della *Madonna con il Bambino* del Louvre (fig. 29), della *Santa Caterina* di Francoforte e della paletta di San Rocco in San Giovanni Evangelista a Brescia; tutte opere eseguite entro la fine del primo decennio». Nel 2007, TANZI tuttavia rivede la propria posizione sull’esistenza di due artisti diversi e omonimi, convincendosi che si tratti, invece, di «un unico pittore alle prese con una decisa virata negli intendimenti stilistici per il contat-

to con i più significativi “eccentrici” della pittura nell’Italia settentrionale». Corregge il tiro anche sulla *Madonna* di Lawrence, spostandola più avanti nella cronologia del pittore, non lontana dalla tavola oggi a Chambéry (cat. 18) «per le analogie stringenti con i personaggi della parte destra del *Riposo* e per una sorta di rinnovata temperatura classicista [...] che si può cogliere con un certo agio fra i due dipinti». Andrea G. DE MARCHI sottolinea, nella medesima occasione, «il legame esistente fra il volto della Madonna “arcaica” del Museo Antoniano e quella Kress». Il contributo più recente sull’opera risale al giugno 2013; si tratta di una ricerca svolta da Nancy YEIDE e Fulvia ZANINELLI per il Kress Provenance Research Project, in cui vengono sviluppate alcune interessanti novità riguardanti la storia collezionistica della tavola, in particolare i passaggi di proprietà precedenti all’arrivo, negli anni Trenta del secolo scorso, in una collezione privata inglese. In questo caso, sono state ampiamente registrate dalla critica le influenze cremonesi che, nella conformazione di un volto così classicheggiante parrebbero trovare il referente principale nella produzione di Boccaccio Boccaccino. Non di meno cominciano a insinuarsi elementi di più sottile inquietudine anticlassica, soprattutto per quanto riguarda il paesaggio, che può rifarsi sì ai prototipi di Romanino e di Altobello Melone, ma che comincia a nutrirsi in maniera più intensa di componenti altdorferiane: non genericamente nordiche, ma specificamente altdorferiane, come si vedrà con maggiore e più consapevole insistenza nelle redazioni successive. Ha quindi ragione Mina Gregori a evocare per questa composizione il nome – spesso dimenticato negli studi successivi sul maestro veronese – di Lorenzo Lotto. Quella lottesca è infatti una presenza fondamentale che accompagna a lungo il percorso artistico di Filippo.

17. *Madonna con il Bambino e San Giovannino* (*Madonna* Foresti) (FIG. 34)

1515-1520 circa

tavola – cm 70 x 52

Ubicazione ignota (già Carpi, collezione Foresti)

*Esposizioni*: Venezia 1947

*Bibliografia*: RICCOBONI 1947, pp. XII, 8; W. Angelelli, in *Pittori* 1991, pp. 145-146, n. 266; ANGELELLI 1995, pp. 435-437; FERRETTI 1996, pp. 38, 42; TANZI 1996, pp. 119, 129; ANGELELLI 1997, p. 771; FONTANAROSSA 2004, p. 22; TANZI 2006, pp. 100-101, 105; 2007, pp. 16, 34, 38-40; MAZZA 2012, pp. 82-83.

La tipologia compositiva della *Madonna* già Foresti è in diretta sintonia con le altre opere da cavalletto con questo soggetto eseguite da Filippo da Verona, quella già Loeser e quella Kress (catt. 15, 16). Si distacca tuttavia dalle due redazioni appena citate per una sorta di nuova e più articolata scioltezza esecutiva e irrequietezza formale. Sembrano meno statiche le due figurette della Madonna e del Bambino, e anche il San Giovannino si distingue da quello Kress per una caratterizzazione nel profilo perduto leggermente più accentuata. I fili d’oro dei capelli biondi di quest’ultimo sono della stessa natura, toccati di luce, della vegetazione sulla destra della scena. Alle spalle della Vergine, nella consueta radura in mezzo al bosco, c’è la figuretta evanescente di San Girolamo in penitenza. Il paesaggio della *Madonna* Foresti è più aperto e atmosferico, rispetto ai quadri Kress e Loeser, non così intricato di alberi, arbusti e spini in direzione altdorferiana così marcata, come altra parte della produzione di Filippo.

La tavola compare per la prima volta in occasione della vendita della collezione del conte di Kirchberg presso la Galleria Geri di Milano nel 1929 (9-11 aprile, lotto 31); ed è riproposta l’anno seguente presso la sede romana della casa d’aste (12-14 maggio 1930, lotto 33). Nel catalogo si fa riferimento a una comunicazione del marzo 1929 di Wilhelm Suida, che la attribuisce ad Amico Aspertini e la pone in relazione con le opere firmate dall’artista nella Pinacoteca Nazionale e in Santa Cecilia a Bologna. L’opera nel

1947 è esposta a Venezia in *Quattrocento pitture inedite. Prima mostra nazionale antiquaria*, nella sala dei maestri veneti, con il nome di Dosso Dossi, «che peraltro non può qui dirsi del tutto un intruso». A conferma della sua temperatura anticlassica, nell'ultimo passaggio pubblico, in occasione di due aste presso la Galleria Salomon, Augustoni e Algranti (Milano, 27 ottobre 1983, n. 13; 8 giugno 1985, n. 894; nei cataloghi la tavola è riprodotta a colori per la prima e unica, credo, volta), il dipinto porta un'attribuzione a Niccolò Giolfino, intorno al 1520-1530: l'artista si sarebbe ormai affrancato dalla maniera di Liberale da Verona per affacciarsi al modello raffaellesco «in modo un po' provinciale ma piacevolmente decorativo». La *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, che Federico Zeri considerava di Gianfrancesco Bembo, come appuntato sulla fotografia di sua proprietà, è pubblicata da Walter Angelelli (in *Pittori* 1991); lo studioso segnala i numerosi passaggi di proprietà e le vendite all'asta di cui il dipinto è stato protagonista, oltre a un'indicazione sulla lastra fotografica Bombelli, presso il Gabinetto Fotografico Nazionale, che ne ricorda il transito presso la collezione Foresti a Carpi. Attribuisce, inoltre, l'opera a Filippo da Verona, accostandola alla *Madonna allattante il Bambino* già Loeser, alle pale di Fabriano e di San Pietro a Modena, al *San Giovanni Battista* di Vicenza e, in particolare, alla *Madonna con il Bambino e San Giovannino* dello Spencer Museum of Art di Lawrence (rispettivamente catt. 15, 9, 20, 13 e 16): «caratteristica di questi lavori è la felice miscela di elementi dosseschi e veneto-giorgioneschi (si veda lo schema più volte ripetuto del Bambino, ripreso in controparte dalla pala dell'Aspertini già in San Cristoforo a Lucca) diluiti, come già notava Natale, nella liquidità di un tratto maturato a contatto delle prove più originali della pittura cremonese quali i primi lavori di Altobello Melone». A seguito di questi confronti, Angelelli ritiene che sotto il nome di Filippo da Verona si celino due maestri distinti: «il primo, modesto seguace di Mantegna, autore di un *San Girolamo* penitente già in collezione J. Böhler a Monaco e di due *Madonna col Bambino e un Santo vescovo* firmate, conservate a Torino e a Bergamo [...]; il secondo,

assai più moderno». Nel 1995, però corregge il tiro e sembra accettare un'unica paternità per tutte le opere in cui ricorre il nome di Filippo. Per quanto riguarda la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* Foresti, dà notizia di uno stato di conservazione dell'opera non ottimale a causa di una generalizzata abrasione della superficie pittorica. Ciò nonostante «il più accentuato tono fantastico del paesaggio sullo sfondo tradisce la piena consapevolezza di quanto andava accadendo in Padania tra Lodi e Cremona». Lo studioso ribadisce l'aggiornamento di Filippo sulle opere eseguite da Romanino e Altobello tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio del Cinquecento; in particolare, la *Madonna con il Bambino* di Romanino, conservata al Louvre (fig. 29), datata intorno al 1507, «può provare quale peso formativo avesse sul più ingenuo Filippo l'interpretazione del giorgionismo data dal bresciano; pochi anni più tardi, il *Compianto sul Cristo morto* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 737), sempre di Romanino (1510), e il successivo *Compianto* di Altobello a Brera (1511 c.) legano definitivamente ai due maestri la produzione di questa fase filippesca». Nella sua lettura, inoltre, viene ridimensionato il ruolo di Dosso Dossi sull'evoluzione stilistica del veronese: «nel 1514, la pala di Fabriano mostra già la sicura padronanza di un repertorio che in Dosso è ancora in formazione». Ipotizza, infine, che il passaggio presso l'antiquario Foresti di Carpi, come documentato sulla lastra fotografica già Bombelli, sia avvenuto in un momento situabile tra le vendite Geri e l'esposizione antiquaria di Venezia. Marco TANZI, nel 1996, ritiene che la tavola sia un tassello del percorso «emiliano» di Filippo da Verona, quello nato dalla congiuntura Aspertini-Dosso giovane; l'opera è «nel solco delle Madonne Kress e Loeser dal punto di vista compositivo, ma collocata in un paesaggio arricchito di quelle nuove formule che segnano gran parte della produzione più nota. Dalla pala lucchese di Aspertini a Villa Guinigi, già in San Cristoforo, Filippo recupera poi la citazione puntuale del Bambino sgambettante che ripeterà in controparte nelle pale di Fabriano e di Modena». Dieci anni più tardi, lo studioso riprende l'argomento e ricorda come per Roberto Longhi la fisionomia di Filippo da

Verona si intrecciasse con quella di Gianfrancesco Bembo: nella cartella del pittore cremonese della fototeca di Longhi si incontrano, infatti, la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* già Foresti insieme alla tavola con il medesimo soggetto dello Spencer Museum of Art, a una *Madonna allattante il Bambino*, all'epoca presso l'antiquario Frascione a Firenze (cat. A1), e alla grande *Scena di caccia*, oggi in collezione privata a Parigi, ma che allora era in Italia (cat. 24). TANZI (2006 e 2007) pensa che il dipinto sia da collocarsi tra la *Madonna allattante* già Loeser e la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* Kress; ampliarsi sinuoso del manto segna un'evoluzione rispetto alle opere precedenti e il paesaggio è già arricchito di quelle formule che si assesteranno poi in tutta la produzione più nota del pittore. Per Angelo MAZZA (2012) «la vicenda critica dell'opera un tempo in collezione Foresti getta luce peraltro sulla cultura figurativa dell'autore e delle sue presumibili relazioni, essendo apparsa nei diversi passaggi sul mercato, di volta in volta, come opera di Amico Aspertini nel 1930, di Dosso Dossi nel 1947 e di Nicola Giolfino nel 1985; di artisti che però solo in parte coprono la sorprendente, diramata articolazione degli itinerari del pittore veronese [...]».

**18. Sacra Famiglia e angeli (*Riposo durante la fuga in Egitto*) (FIG. 41)**

1515-1520 circa

tavola – cm 242 x 175

Chambéry, Musée des Beaux-Arts, inv. 76-14-1

*Bibliografia*: LAZARELLI 1714, p. 70; PAGANI 1770, p. 51; AUBERT, DUMAS 1982, pp. 28-29; NATALE 1989, p. 105; BENATI 1990, p. 140; BENATI 1991, pp. 117-118; ANGELELLI 1995, p. 440; TANZI 1996, pp. 119, 129-130; ANGELELLI 1997, pp. 771-772; FONTANAROSSA 2004, p. 22; CREMONINI 2005, pp. 29-33; C. Cremonini, in *Nicolò* 2005, p. 217; TANZI 2006, pp. 98-102; 2007, pp. 41-43; MAZZA 2012, p. 84.

In un'ampia ambientazione paesistica, con edifici nordicizzanti – verosimilmente derivati da qualche incisione d'oltralpe – un grappolo di angeli assiste alla scena del *Riposo durante la fuga in Egitto*. Maria, seduta su un trono di roccia, passa il Bambino nelle mani nodose dell'anziano San Giuseppe, il cui volto è reso in un soffuso controtuce. Sullo sfondo, oltre alla consueta visione lacustre, si coglie sulle rive dello specchio d'acqua l'accensione di un fuoco. La bella tavola è con molta probabilità la stessa che Mauro Alessandro LAZARELLI (1714) segnala sull'altare di San Giuseppe nella chiesa di Santa Maria del Carmine di Modena, in cui è raffigurata la «Beata Vergine sedente col Bambino in grembo e San Giosseffo, che le sta davanti inginocchiato, con molti angeli che discendono». Nel 1768 la vicina chiesa di San Biagio viene soppressa e la parrocchia si trasferisce in Santa Maria del Carmine, che da quel momento prende il nome di San Biagio del Carmine. Nel 1770 l'opera in esame viene detta dal PAGANI «dipinta su lo stile di Francesco Francia Pittor Bolognese»: si tratta di una valutazione tutto sommato comprensibile se si tiene presente l'orizzonte localistico in cui si muoveva la letteratura periegetica dell'epoca. La tavola nel 1833 non è più in chiesa. Non si hanno più notizie del dipinto fino al 1967, anno in cui, secondo quanto appuntato a matita da Federico Zeri sulla fotografia del dipinto nell'agosto del 1968, si trova presso la galleria parigina Brimo de Laroussilhe. Lo studioso annota inoltre il possibile ambito di riferimento della tavola: «Cremonese 16th? / near G.F. Bembo?». La tavola viene poi acquistata nel 1974 dal Musée des Beaux-Arts di Chambéry. Nella scheda del catalogo (1982) l'esecuzione è genericamente riferita ad «Anonimo italiano del XVI secolo», con una datazione al terzo decennio. Le forme e le dimensioni dell'opera sono state modificate: la tavola, in origine, era rettangolare; è stata aggiunta una striscia di 10 centimetri a destra e la centina con il fogliame dell'albero; secondo lo schedatore si tratta di aggiustamenti di epoca antica e per mano di un abile artista. Il formato originale era di 204 x 165 cm. È Mauro NATALE, nel 1989, che riconosce nell'opera qui in esame e nella *Madonna allattante* già Loeser

(cat. 15) la mano di Filippo da Verona. Daniele BENATI (1990) accetta la nuova attribuzione ed esalta le abilità di questo pittore, che nella pala di Chambéry «dimostra di fatto una capacità di articolare un discorso personale tra “antico (l’integrità polita e mantegnesca delle figure) e “moderno” (il turbamento atmosferico che domina l’amplessima veduta alle loro spalle) che trova a queste date ben pochi corrispettivi». Lo studioso ignora quale possa essere la provenienza della grande tavola. A questo proposito, Walter ANGELELLI (1995) ipotizza che l’opera sia da porre in relazione il soggiorno ligure del 1515 (quando Filippo è documentato a Savona, dove si impegna ad eseguire trentadue ritratti di vescovi e cardinali per il Capitolo della chiesa di Santa Maria), successivamente all’esperienza marchigiana e alla pala di Fabriano (cat. 9). Anche Marco TANZI (1996) si domanda quale possa essere la provenienza del dipinto, «un’opera di intelligenza compositiva superiore rispetto alle precedenti, con raffinatezze formali rimarchevoli in cui si mescolano Cremona e Brescia, Ferrara e il Nord, ma anche qualche impressione raffaellesca che complica non poco per una sua sicura collocazione topografica e cronologica – anche se nell’angelo che sovrasta la Vergine si scorgono somiglianze innegabili con il giovane *San Giuseppe* lucchese – che, forse un poco genericamente, assesteremmo intorno alla metà del decennio». Nel tentativo di collocare la tavola nella cronologia di Filippo, lo studioso prende come punti di riferimento la forte suggestione dossesca e i vari rimandi ai personaggi della *Sacra Conversazione* di Dosso a Glasgow, datata intorno al 1511 da Alessandro Ballarin. È Claudia Cremonini (in *Nicolò* 2005) a intuire la coincidenza con la descrizione di Lazarelli (1714) della pala posta sull’altare di San Giuseppe nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Modena (oggi San Biagio); la stessa che poi Pagani, nel 1770, riferisce allo stile di Francesco Francia. La studiosa rende nota, inoltre, una memoria manoscritta conservata nell’archivio di San Biagio, da cui si apprende che la pala, intorno al 1770, aveva subito una riduzione delle sue dimensioni per adattarla a un nuovo ornato in scagliola. La tavola viene rimossa dall’altare entro il 1826, quando è sostituita

da un quadro di Paolo Beroaldi. Sempre la Cremonini riferisce tuttavia che sul secondo altare di sinistra della chiesa del Carmine era in precedenza collocata la *Maddalena* di Antonio Begarelli, messa in opera nel 1531 e rimossa in occasione del rifacimento della chiesa intorno alla metà del XVII secolo. Il dato sostanziale rimane comunque la presenza del dipinto *ab antiquo* sul territorio modenese insieme alla pala di San Pietro (cat. 20). La tavola di Chambéry è in contiguità stilistica con l’elemento centrale dell’altare Mazzoni: la studiosa ritiene infatti, per l’altare benedettino, che si tratti di «una realtà esecutiva protrattasi nel tempo, in cui a essere compiute furono, nell’ordine, la cimasa con la *Pietà*, la pala centrale coi due Santi Geminiano e Martino, e da ultima, la bella predella con le *Storie di San Geminiano*, accostabile ormai a esiti ritenuti più tardi del pittore, quali ad esempio il *San Francesco* di Bologna. Entro questo stesso arco di tempo, che a nostro avviso precede comunque l’arrivo in città della pala di *San Michele* di Dosso sullo scorcio del decennio, dovrebbe cadere anche la pala di Chambéry. Con un probabile e non meglio precisabile anticipo sul completamento della tavola centrale di San Pietro che ben potrebbe calzare, tutto sommato, a quella generica collocazione intorno alla metà del secondo decennio proposta da Tanzi; benché preferibilmente a margine, e non prima, del soggiorno ligure, della cui effettiva durata non abbiamo notizie». Nel *Riposo* si comincia a intravedere un’attenzione ai modelli raffaelleschi, combinata però «ancora con lontani echi mantegneschi (ravvisabili soprattutto nella figura del Bambino) e con una attenzione spiccata per la cultura nordica, del tutto nuova a queste date per Modena». Nei successivi contributi sul pittore (2006 e 2007), Marco TANZI registra le importanti novità della Cremonini, ma non accetta la proposta di un’esecuzione protrattasi nel tempo per la pala Mazzoni e riafferma la precedenza cronologica del quadro francese, «anche in rapporto ai contatti con gli artisti presenti a Savona e con l’immediata ricezione di novità emiliane. Mi sembra che sia qui infatti il vero innesto di Dosso sullo stile di Filippo [...]. Può focalizzare meglio le coordinate del dipinto la selettiva suggestione dossesca che si coglie nella

repentina torsione del volto del Bambino, nel profilo di San Giuseppe reso con un sapiente effetto di controluce e in quello di uno degli angeli». Nel paesaggio lo studioso riconosce evidenti caratteri nordici, che tuttavia non consentono di individuare la citazione da una singola incisione, pur trovando richiami al *Mostro marino* di Dürer «per l’unione di architetture e vegetazione che si affacciano su uno specchio d’acqua». Per lo scorcio paesistico in lontananza Angelo MAZZA (2012) chiama in causa la *Madonna di Foligno* di Raffaello (fig. 15), che, a suo avviso, il pittore evidentemente conosce e intreccia con i modi di Dosso Dossi.

La pala francese, grazie all’importante acquisizione della Cremonini, viene a collocarsi nel momento modenese del pittore: uno sguardo più attento contribuisce a farci notare meglio le affinità di carattere morfologico nel volto del San Giuseppe, in stretta contiguità con il San Geminiano Mazzoni, e la nuova monumentalità e l’ampiezza dei panneggi della Vergine. Se la figura del Bambino trae ancora origine dall’Aspertini lucchese della pala oggi a Villa Guinigi, va detto che l’impianto compositivo e la tipologia del paesaggio risultano ancora una volta rinnovati rispetto al passato. Lo spazio della pala è bipartito: sulla sinistra il San Giuseppe – con il volto in controluce costruito con raffinate sottigliezze chiaroscurali – inginocchiato che sta per prendere in braccio il Bambino ha alle sue spalle un’ampia apertura nella quale la vegetazione si mescola con uno specchio d’acqua, edifici rurali, e apre sullo sfondo, prima dei monti azzurrini, a una città fatta di edifici architettonicamente più raffinati e complessi di matrice più decisamente nordica e che sembrano suggerire la loro derivazione da incisioni d’oltralpe. La zona di destra è invece particolarmente affollata: la Vergine è seduta su un trono di roccia ed è accudita da una folta schiera di angeli, definiti cromaticamente nelle loro vesti da eleganti iridescenze. Il gruppo angelico ha alle sue spalle alti alberi cui si avvinghiano tenaci i rampicanti. È un paesaggio piuttosto complesso e non basato su una definizione stilistica univoca: sembra infatti che su una base genericamente nordica-düreriana si innestino con maggiore consapevolezza elementi danu-

biano-altodorferiani. Se nella *Madonna* Kress di Lawrence (cat. 16) Mina Gregori coglieva elementi stilistici lotteschi, ma anche influenze toscane, credo che a una simile lettura si possa fare riferimento anche per il gruppo angelico della tavola di Chambéry. Quella che mi sento di sostenere, anche in questo caso, è la difficoltà di una lettura in chiave esclusivamente dossesca, con una tipologia di paesaggio come questa e alle date che emergono da questo tentativo di scansione cronologica della produzione di Filippo da Verona.

19. *Madonna con il Bambino* (FIG. 40)

1515-1520 circa

tavola – cm 71,5 x 53

Bologna, Galleria Fondantico

*Bibliografia*: ANGELELLI 1995, p. 434.

La Madonna è in adorazione del Bambino, sorridente e sgambettante, sdraiato su un cuscino appoggiato ad una balaustra, il quale tiene nella manina un cardellino, simbolo della Passione; la Vergine regge delicatamente tra le dita un velo leggerissimo. Alle sue spalle, metà della scena è occupata da una pesante tenda, dello stesso bellissimo verde del cuscino, mentre la parte restante si apre su un paesaggio ricco di vegetazione, corsi d’acqua ed edifici rurali. Nel dipinto si trova inoltre esplicitata un’altra caratteristica che Filippo da Verona percepisce e adotterà per tutta la sua produzione, ovvero la scelta di inserire figurette in qualche modo accessorie all’economia iconografica del dipinto, in zone secondarie.

La tavola, in ottime condizioni conservative, per la prima volta viene riprodotta in tutti i suoi smaglianti colori; la fotografia in bianco e nero conservata presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze porta un’attribuzione a Macrino d’Alba, mentre Ferdinando Arisi, in una comunicazione privata agli attuali proprietari, la considera «opera certa di Amico Aspertini». Lo studioso propone inoltre una datazione verso il 1505, «tenendo conto specialmente dello splendido paesaggio». Dall’immagine conservata presso l’istituto fiorentino si ricava inoltre il passaggio dell’opera

dal mercato antiquario londinese (Christie's, 26 marzo 1971, lotto 43). È Walter ANGELELLI (1995) il primo a collocare il dipinto, seppur dubitativamente, nel catalogo di Filippo da Verona: «si tratta di un'opera assai problematica che non nasconde una miscela di caratteri per molti versi analoga a quella riscontrata nelle opere di Filippo».

Dopo aver visto l'opera dal vivo ed averne constatato l'ottimo stato di conservazione, mi sento di confermare senza margine di dubbio l'attribuzione al nostro pittore. Già Angelelli riconosceva l'affinità con le altre Madonne nella fisionomia di Maria e nella resa del paesaggio con le solite figurette evanescenti; tuttavia, mi sembra che, rispetto alla fotografia del Kunsthistorisches Institut, in cui il volto del Bambino risulta alterato da ritocchi, sia stato corretto grazie a un intervento di restauro che ha restituito gli originali tratti somatici.

**20. Madonna con il Bambino in gloria tra i Santi Geminiano e Martino** (FIGG. 37, 39) nella predella: *Storie di San Geminiano* (FIGG. 35-36)

nella cimasa: *Pietà*  
post 1515 – ante 1522  
tavola – cm 200 x 164  
Modena, San Pietro  
Esposizioni: Modena 2005

*Bibliografia:* LAZARELLI XVIII secolo, II, cc. 198-199; LAZARELLI 1714, p. 111; PAGANI 1770, pp. 58-59; TIRABOSCHI 1786, p. 349; SOSSAJ 1833, p. 86, SOSSAJ 1841, p. 104; MALMUSI 1851, pp. 108-109; CAMPORI 1855, p. 191; CRESPELLANI 1887, p. 22; VENTURI 1894, p. 102; CHELLINI, PANCALDI 1926, p. 181; GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1966, pp. 15-16, 57; SOLI 1974, III, p. 115, 189-190; FERRETTI 1982a, pp. 60-61; PISTONI 1983, pp. 429, 461-462; BENATI 1984, p. 90; ATTARDI 1988a, p. 714; BENATI 1990, pp. 138-140; BENATI 1991, pp. 117-118; BONSAITI 1992, p. 57; BACCHI 1994, pp. 52-56; ANGELELLI 1995, pp. 432-433; FERRETTI 1996, pp. 37-40; TANZI 1996, pp. 119, 130; BOSI 1997, p. 52; ANGELELLI 1997, p. 771; M. Lucco, in *La Pinacoteca* 2003, p. 53; G. C. F. Villa, in *Le ceneri* 2004,

p. 204; FONTANAROSSA 2004, p. 22; CREMONINI 2005, p. 30; C. Cremonini, in *Nicolò* 2005, pp. 215-217; TANZI 2006, p. 99; 2007, pp. 43-47; MAZZA 2008, p. 73; MAZZA 2012, p. 83; D. Benati, in *Antichi maestri* 2015, p. 16.

La grande tavola, corredata da una cimasa con la *Pietà* e da una predella con sei *Storie della vita di San Geminiano* (*l'Elezione a vescovo*, il *Miracolo di Attila*, *l'Esorcismo della figlia dell'imperatore Gioviano*, i *Doni offerti dall'imperatore*, il *Miracolo della tempesta sedata*, le *Esequie del Santo*) raffigura la Madonna con il Bambino in cielo, inondata di luce, immersa nelle nubi e circordata da cherubini. Nella dimensione terrestre si trovano San Geminiano e San Martino, riconoscibili anche grazie alle iscrizioni sulle rocce sotto ai loro piedi, con sontuosi abiti vescovili ornati con figurette di santi e con le mitrie in testa; San Geminiano offre alla Vergine il modellino della città di Modena. In secondo piano si apre un paesaggio da cui sbucca il busto di San Giovanni Battista.

L'ancona è nella cappella di San Geminiano nella chiesa di San Pietro a Modena nel 1522, quando Bernardino Mazzoni, detentore del giuspatronato, la menziona nel suo testamento, lasciando indicazioni per l'ufficiatura delle messe all'altare e per la celebrazione delle feste dei Santi Geminiano e Martino, «quorum imagines ibi sunt depicte». Il testamento era stato trascritto da Mauro Alessandro Lazarelli intorno al 1710-1711; nel 1714, lo stesso LAZARELLI rimarca le qualità pittoriche dell'opera, ma non riconosce l'autore, mentre Gian Filiberto PAGANI, nel 1770, la dice dipinta «su la maniera del Dosso di Ferrara». Girolamo TIRABOSCHI (1786) avanza il nome di Francesco Cappelli da Sassuolo, ma Francesco SOSSAJ (1833 e 1841) si accoda al Pagani, mentre MALMUSI (1851) è d'accordo con Tiraboschi, persuaso da «quel tondeggiar delle figure, quella magia di colorito e di chiaroscuro superiore ai Dossi, e infine quel genere di stile che vi regna, in ispecial modo nella taglia de' volti, e ne' putti», seguito poi da Arsenio CRESPELLANI (1887). Adolfo VENTURI avanza, invece, nel 1894, il nome del parmenese Francesco Maria Rondani; è smentito da Augusta GHIDIGLIA QUINTAVALLE (1966), la

quale preferisce il riferimento al Cappelli, mentre il *Cristo morto* della cimasa sarebbe da attribuire a un altro artista, lo stesso che ha dipinto la *Pietà* sull'altare della terza cappella di destra (oggi assegnata concordemente a Pellegrino Munari). Gusmano SOLI (1974) si preoccupa di rendere note le ultime volontà di Bernardino Mazzoni, così da sottolineare il sicuro termine *ante quem* per l'opera, ma non si pronuncia sul nome dell'artista. È Massimo FERRETTI (1982a) ad accorgersi che «l'altare corrisponde in maniera così puntualmente ripetuta (negli schemi costruttivi, oltre che nella realizzazione pittorica) a quello datato e firmato da Filippo da Verona nella Pinacoteca Civica di Fabriano»: l'opera modenese la precederebbe di qualche mese, per «l'andamento più raccolto dei santi e l'affusolatura della testa della Madonna: possibili, generici residui di una primissima formazione nei pressi di un Girolamo Dai Libri o di un Giovan Francesco Caroto. Nella predella, la fibrosità pittorica, densa e sensibile alle pressioni spaziali del racconto, potrebbe riuscire non del tutto estranea al Giolfino». Lo studioso smentisce quindi l'ipotesi di un diverso autore per la cimasa, avanzata dalla Ghidiglia Quintavalle; si domanda, tuttavia, se il pittore di Fabriano (cat. 9) e Modena sia lo stesso Filippo da Verona che è documentato tra il 1506 e il 1510. Nella sua lettura l'artista, per realizzare questo altare, doveva essere già passato per Roma, dal momento che riprende la *Madonna di Foligno* di Raffaello (fig. 15), soprattutto per quanto riguarda le qualità pittoriche, in chiave giorgionesca. Il modello raffaellesco è tuttavia scavalcato proprio nel gruppo della Madonna con il Bambino, ovvero ciò che poteva essere conosciuto anche tramite la stampa di Marcantonio Raimondi: «per il Bambino, Filippo riprende in controparte uno schema prossimo a quello dell'Aspertini nella tavola lucchese di San Cristoforo. Dove invece il pittore veronese dichiara di aver avuto diretta esperienza della *Madonna di Foligno* (dipinta fra il '10 e l'11) è nell'angelo ai piedi della Madonna (gli altri, specie quello alle spalle di San Geminiano, sono stati regolarizzati naturalisticamente da vecchi restauri)». Mette poi in connessione la pala con

quella Da Varano pervenuta all'Arcivescovado di Ferrara da Santa Maria in Vado, accettando la ricostruzione di Carlo VOLPE (1982) che la colloca nell'attività giovanile di Dosso Dossi: l'estremo *ante quem non* sarebbe il 1514 della commissione della *Santa Cecilia* di Raffaello, ripresa nell'impianto dal ferrarese. Non lontano da quell'anno si daterebbe anche la pala modenese di Filippo da Verona, peraltro da alcuni riferita in passato proprio a Dosso; lo studioso propone quindi una riflessione sui referenti stilistici delle due opere, che sarebbero dunque pressoché contemporanee: «l'altare di San Pietro testimonia assai per tempo quella complessità di fronti culturali, verso Venezia e verso Roma, che Dosso trovò aperti a Ferrara». Nel 1983, Giuseppe PISTONI ignora il contributo di Ferretti e torna a un'attribuzione a Francesco Cappelli da Sassuolo, mentre Daniele BENATI (1984) accetta il riferimento a Filippo, che qui «si mostra già al corrente delle soluzioni già esperite dal raffaellismo emiliano entro un impianto compositivo che rimanda ancora alla *Madonna Trivulzio* eseguita dal Mantegna per la città di Verona nel 1497». Qualche anno dopo BENATI (1990) ritiene che l'altare modenese sia leggermente successivo alla pala di Fabriano del 1514. Nel 1991, riprende la questione lasciata aperta da Ferretti sul rapporto di Filippo da Verona con Dosso Dossi, sottolineando come la pala di San Pietro sia intrisa di caratteri stilistici che si è soliti riferire al giovane Dosso, «ma a date più inoltrate rispetto a quelle che sembrerebbero toccare al dipinto modenese». L'attribuzione al veronese è ampiamente condivisa da Andrea BACCHI (1994), che ipotizza contatti non episodici tra Filippo e Dosso, insieme a un importante soggiorno emiliano dell'artista; e da Walter ANGELELLI (1995), il quale, ravvisando un rimando ai tipi femminili di Francesco Morone, propende per la precedenza della pala modenese su quella marchigiana, dove il modello lottesco della pala di Asolo insieme alla citazione da Raffaello del putto che si affaccia ai piedi della Vergine sono risolti con maggiore autonomia e consapevole maturità. Nel 1996, Massimo FERRETTI rivede la propria posizione, datando l'altare di Modena subito dopo il 1515

del soggiorno documentato, ma privo di opere – ad eccezione dei cartoni per le specchiature principali del leggio del Duomo con l'Adorazione dei Magi e la Disputa nel tempio (cat. 12), convincentemente riferite a Filippo da Marco Tanzi –, a Savona. La nuova cronologia è accolta da Marco TANZI (1996): «ad un esame ravvicinato le indubbie analogie con la pala di Fabriano sembrano in qualche modo stemperarsi e suggerire una certa scansione nella loro cronologia: senza voler allargare troppo il compasso, nell'altare Mazzoni la meditazione sulla Madonna di Foligno è spinta ad ulteriore approfondimento, con una "maggiore consistenza atmosferica" (Benati) rispetto alla tavola marchigiana, e a tale proposito potrebbe risultare utile una sorta di mappatura del precoce successo del capolavoro raffaellesco in area padana. Si ha anche l'impressione che nelle due pale Filippo possa avere subito l'influsso da esemplari di scultura lignea: la solida struttura volumetrica dei santi, la caratterizzazione spasmodica, quasi ipertiroidea dei volti in contrasto con la staticità teatrale delle pose, sono caratteristiche che, quantomeno, suggeriscono questa possibilità». L'opera è esposta nel 2005 alla mostra modenese su Nicolò dell'Abate e, per l'occasione, Claudia Cremonini (in Nicolò 2005) avanza l'ipotesi di un'esecuzione scagliata nel tempo per l'insieme pittorico, dal momento che nella cimasa sarebbero ancora forti i legami con l'espressionismo anticlassico di Romanino e di Altobello Melone, insieme a echi dell'Aspertini lucchese, mentre nella tavola centrale i prelievi raffaelleschi fanno pensare ad un soggiorno romano dell'artista. Nella sua lettura, la Pietà del coronamento è la prima ad essere portata a compimento e in seguito, dopo un viaggio a Roma nel 1515, il centrale e gli scomparti della predella. La studiosa riporta, infatti, la notizia, ricavata dalla Cronaca di Tomasino Lancellotti, di un soggiorno a Roma di Bernardino Mazzoni nel 1515, in qualità di ambasciatore della città presso il papa Leone X: «è interessante notare che tra le "grazie" concesse dal pontefice alla comunità di Modena – oggetto di processioni e pubblici festeggiamenti al ritorno degli "oratori" – il cronista conferisce rilievo

primario all'indulgenza plenaria perpetua per le feste di gennaio ed aprile in onore del Santo patrono della città, Geminiano, cui – forse non a caso – potrebbe essere stato deciso di dedicare l'altare di San Pietro in quell'occasione. Di uguale interesse è poi il fatto che durante il periodo di permanenza di Bernardino nell'Urbe – prolungatosi per circa cinque mesi e trascorso a contatto stretto con gli ambienti vaticani e con l'arte romana – il committente del dipinto sia stato nominato cavaliere. L'inserimento nella pala dell'altare Mazzoni della figura di San Martino, protettore dei cavalieri, accanto a quello più scontato del patrono della città, dovrebbe dunque avere il suo verosimile termine *post quem* proprio nel maggio 1515». Si domanda poi se non ci possa essere qualche nesso tra l'affidamento dell'incarico a Filippo e il fatto che, tra il 1514 e il 1518, fosse abate del monastero Marco da Verona, conterraneo del pittore. Grazie alle ricerche della Cremonini, è stato possibile confermare una provenienza modenese anche per il Riposo di Chambéry (cat. 18), configurandosi così un vero e proprio "momento emiliano" del pittore, già prospettato dalla critica ma non ancora avvallato da documenti. Segnala, infine, che l'altare è stato restaurato poco prima dell'esposizione da Marta Galvan, sotto la direzione di Daniela Ferriani. TANZI, riprendendo la questione nel 2007, non è d'accordo con la studiosa su una realizzazione dell'insieme pittorico dilazionata nel tempo; inoltre, il quadro modenese sarebbe successivo, e non precedente, alla pala di Chambéry.

La grande ancona, nella sua tavola principale, come aveva giustamente evidenziato Ferretti, è in diretto rapporto compositivo con la pala di Fabriano del 1514. Se gli estremi cronologici tra i quali deve trovare una sua collocazione verosimile sono il 1515 e il 1522 – anno in cui il pittore è documentato a Rieti –, la mia impressione è che ci sia uno stacco tangibile con l'altare marchigiano e che quindi la pala modenese sia da ritenere eseguita, rimanendo larghi, verso la fine del secondo decennio. Non credo a una esecuzione prolungata nel tempo dei vari elementi dell'ancona; scorgo naturalmente un'evoluzione formale, una più salda

monumentalità e nuove raffinatezze pittoriche e chiaroscurali rispetto alla pala di Fabriano. Nell'intervallo temporale tra le due imprese va naturalmente collocato il soggiorno ligure. Sappiamo infatti che Filippo nel 1515 è a Savona per realizzare trentadue ritratti di vescovi e cardinali per il capitolo del Duomo della città roveresca, ora perduti; nulla ci vieta di pensare che, intorno a quella data, il suo soggiorno in Liguria si possa essere protratto anche in altri centri dove il veronese può avere lasciato ulteriori tracce della sua attività. Nel 2008 Gianluca ZANELLI pubblica infatti tre tavole nella chiesa dell'Assunta di Genova-Nervi: sono elementi di un trittico smembrato, che consentono forse di aggiungere qualche nuovo dato alla cronologia di Filippo. Sono una Madonna con il Bambino in trono con alle spalle una grande tenda rossa, collocata sopra l'altare maggiore, San Giovanni Battista e San Pietro ora in una cappella laterale (fig. 24); la figura del Battista dipende con poche varianti dalla tela di Vicenza (cat. 13), mentre l'immagine della Vergine mostra precisi rimandi a quella tra le nubi nella pala Mazzoni, con la stessa imponenza, maggiore che a Fabriano. Il modello è sempre quello raffaellesco della Madonna di Foligno, incisa da Marcantonio Raimondi nel 1512-1513: nella tavola ligure la Vergine è però seduta su un trono decorato all'antica e ha alle spalle una tenda che riempie lo spazio della tavola. Sebbene sia passato solo un anno tra la pala di Fabriano, 1514, e il soggiorno ligure, 1515, questa tipologia di Madonna ha volumetrie più grandiose e definite rispetto a quelle della tavola marchigiana. Avendo potuto, per il momento, basarmi soltanto su una fotografia, mi sento di escludere la paternità di Filippo per i dipinti genovesi e mi trovo d'accordo con Zanelli nel ritenerli cautamente, piuttosto, opera di un anonimo artista fortemente suggestionato dagli esiti del veronese. La qualità evidenziata dalle immagini si addice di più a una copia che non a un autografo; l'impressione è che il trittico ora all'Assunta di Nervi rappresenti la derivazione da un'ancona – anche questa perduta – lasciata da Filippo in Liguria. Un'indiretta conferma del fatto che Filippo possa avere realizzato pale d'altare con una struttura simile a quella di Modena è

chiaramente percepibile nella Madonna con il Bambino in gloria tra i Santi Biagio e Girolamo, datata 1520, a San Biagio a Ravecchia, presso Bellinzona in Canton Ticino: una tavola del pittore ticinese Domenico Pezzi, che sappiamo attivo a Genova almeno in due occasioni, nel 1516 e nel 1532. La presenza a Genova del pittore «de lacu Lugani» nel 1516 sembra fornire un termine *ante quem* che conforta in maniera precisa questa attività ligure di Filippo da Verona (S. Valle Parri, in *Il Rinascimento* 2011, pp. 186-188, n. 45).

Nonostante la fama del dipinto modenese, dopo l'intelligente attribuzione di Ferretti a Filippo, sia stata strettamente vincolata «ai margini di Dosso», anche per quest'opera, come per quella di Fabriano, non mi sembra che si possa parlare in maniera determinante dell'apporto stilistico di Dosso Dossi, quanto di una commistione più complessa di elementi raffaelleschi ed anticlassici, con una forte inclinazione, soprattutto nel paesaggio e negli elementi minori della cimasa e della predella, verso il mondo nordico. Alcuni di questi pannelli hanno esiti formali particolarmente godibili e gustosi; se le scene d'interno con i miracoli avvenuti negli edifici ecclesiastici hanno una forte valenza espressiva, con la presenza di nani, indemoniate, diavoletti, le scenette *en plein air* dimostrano una suggestione ancora superiore. Il secondo episodio di sinistra nella predella, *Il Miracolo di Attila*, reso con una tavolozza sgargiante, è un episodio di grande freschezza narrativa, con la cavalcata che si dimostra ad una temperatura qualitativa ben più elevata di quella della grande *Caccia* (cat. 24) parigina: non sembra solamente frutto di riflessioni sull'anticlassicismo padano, ma dà il polso di un pittore che potrebbe essere anche passato per le Stanze Vaticane. Parimenti suggestivo è *Il Miracolo della tempesta sedata*, con i diavoli che assalgono la nave: si tratta di una trasposizione come centrifugata e spiritata di matrice più decisamente altdorferiana dell'arrivo di Dioniso nel paesaggio dell'*Arianna a Nasso* di Amsterdam (cat. 7). Simili riflessioni si possono formulare anche per la *Pietà* della cimasa, che sembra rappresentare un vero e proprio vertice eccentrico all'interno dell'ancona; non tanto per quei motivi che ho appena descritto, ma per

la resa particolarmente grottesca e sovrecitata dei tre protagonisti, che potrebbero essere stati eseguiti, secondo diverse, ma in qualche modo analoghe, sensibilità, a qualsiasi latitudine della Valpadana, dal Piemonte al Friuli.

**21. *San Girolamo in preghiera***

(FIGG. 43, 44, 47,48)

tavola – cm 213 x 163

1515-1520 circa

Bologna, Galleria Fondantico

*Esposizioni:* Bologna 2015

*Bibliografia:* MAZZA 2014, p. 54, nota 41; D. Benati, in *Antichi maestri* 2015, pp. 13-18.

Il monumentale San Girolamo si percuote il petto con un sasso, sommariamente coperto dal lungo manto color porpora, mentre il cappello cardinalizio è appoggiato su una pietra in primo piano; accanto a lui si aggira il fido leone, dall'espressione mansueta, in un bosco dal terreno roccioso, coperto da alcune macchie d'erba e con i tronchi in controluce rivestiti di muschio, davanti a una croce di legno legata a un albero. L'edera che si abbarbica sul tronco a cui è legata la croce è la stessa che si arrampica dietro alla *Madonna* Kress (cat. 16). In lontananza si intravedono gli altri protagonisti della vicenda narrata nella *Legenda Aurea*: alcuni religiosi, uno di loro nel bosco alle prese forse con il leone, altri acquattati in una grotta; più in alto si trova un edificio, delineato con pochi tocchi di pennello. Tutta la scena è calata nella luce del tramonto, che rende i colori quasi fosforescenti, dal verde dell'erba, all'azzurro delle vette in secondo piano.

È la più recente e straordinaria acquisizione al catalogo di Filippo da Verona, pubblicata nel 2015 da Daniele Benati. Lo studioso la colloca in contiguità temporale e stilistica con il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Chambéry e con il *San Francesco stigmatizzato* delle Collezioni Comunali d'arte di Bologna (catt. 18, 22), in cui, in maniera altrettanto stupefacente, il pittore si mostra al corrente dei risultati conseguiti dai grandi protagonisti del naturalismo tedesco, Albrecht Altdorfer in particolare.

Si ignora la collocazione originaria di questa pala d'altare che trova un suo corrispettivo in piccolo nel dipinto con il medesimo soggetto eseguito, nel 1507, da Albrecht Altdorfer nella Gemäldegalerie di Berlino (inv. 638; fig. 42). È suggestiva l'immersione dell'anacoreta in un paesaggio ricco, quanti mai altri prima nella produzione del veronese, di lontananze azzurrine e di raffinatissime minuzie descrittive. Il muschio e l'edera che si abbarbicano sulla rozza palizzata, intrecciata con rami e che regge la croce, sono di una suggestione pittorica estrema, di passaggi cromatici e luminosi. Il muschio cresce anche sui tronchi e si colgono qua e là notazioni di rustica verità, come la corda che stringe il tronco dell'albero intorno alla croce, o la complessità dei rami sottili dell'edera che si avvinghiano alla pianta sulla sinistra. Il volto patetico del santo è accarezzato da un gioco avvolgente di luci e ombre, che asseconda con sapienza il suo contrasto cromatico con lo sfondo di rocce che sembrano quasi di ghiaccio, sulle quali è costruita una grande chiesa a pianta centrale. È un dipinto di notevole impatto, perché il pittore riesce a inserire magistralmente la figura, con il suo manto rosso sangue, e il leone ammansito in una natura diversa da tutte quelle finora viste negli altri suoi dipinti. Il verde e i muschi giocano con le concrezioni rocciose in primo piano, con il rosso del mantello, e lasciano spazio a un fondale di azzurri ghiacciati. Il santo in penitenza, ancora una volta, più che a Dosso, a Romanino o ad Altobello, sembra dialogare con le opere di Lorenzo Lotto di qualche anno prima, a meno che non lo si voglia far dipendere dalla pala di Dosso nel Duomo di Modena, che, alla data 1522, sembra piuttosto riflettere il *San Girolamo* in esame.

**22. *San Girolamo penitente*** (FIG. 46)

1515-1520 circa

tavola – cm 50 x 46,5

Milano, collezione privata

*Bibliografia:* MORO 1997, pp. 90-91, fig. 43.

Il santo è raffigurato a mezzo busto, coperto da un manto leggero mentre si percuote il petto. La tavola è stata pubblicata in bianco e nero

da Franco MORO nel 1997 con attribuzione ad Albertino Piazza: sebbene non sia semplice parlare di un dipinto che si conosce soltanto grazie a un'immagine come quella riprodotta dallo studioso, sono numerosi i confronti che si possono stabilire con altri personaggi adusti e grifagni di Filippo da Verona, come i protagonisti della pala di Fabriano (cat. 9), ma soprattutto con il bellissimo *San Girolamo* di Fondantico (cat. 21); anche la resa del paesaggio fitto di fronde illuminate da bagliori di luce spingono nella medesima direzione.

La figura occupa con agio lo spazio della tavola, circondata dalla tipica vegetazione lussureggiante che abbiamo appena sottolineato. Lo sguardo intenso e patetico è rivolto al crocifisso; la barba e i capelli sono corti e come spelacchiati, mentre il chiaroscuro sembra favorito dall'utilizzo consueto di pennellate brevi e luminose.

La collocazione cronologica sembrerebbe contigua a quelle delle opere appena ricordate, intorno o appena dopo la metà del secondo decennio del Cinquecento.

**23. *San Francesco stigmatizzato*** (FIGG. 49, 51)

1515-1520 circa

Tavola – cm 130 x 95

Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, inv. P. 78

*Bibliografia:* MALAGUZZI VALERI 1926, I, p. 19; RICCI, ZUCCHINI 1930, p. 107; BUSCAROLI 1935, p. 153; MAUCERI 1936, pp. 15-17; ZUCCHINI 1938, p. 105; BENATI 1990, pp. 139-140; 1991, pp. 117-120; ANGELELLI 1995, p. 435; TANZI 1996, pp. 119, 130; ANGELELLI 1997, p. 771; FONTANAROSSA 2004, p. 22; CREMONINI 2005, p. 31; C. Cremonini, in *Nicolò* 2005, p. 216; TANZI 2007, pp. 16, 44-47; MAZZA 2008, p. 73; D. Benati, in *Antichi maestri* 2015, p. 18.

San Francesco riceve le stigmate inginocchiato nel mezzo di una boscaglia piena di rocce e contraddistinta da una specie di colonnato di alberi dal fusto sottilissimo, che sembrano creare una cornice. È investito dal lume che dà un effetto chiaroscurale e di controluce di grande suggestione. Frate Leone è sulla destra, in una zona d'ombra, dietro alla consueta staccionata

sbrecciata di rami e ricoperta di muschi; fronde e rami spinosi ed irti danno il senso atmosferico del paesaggio. Sullo sfondo, dietro un'altra staccionata più sottile, un Santo vescovo e Santa Lucia sono come sempre presenze, all'apparenza incongrue, tipiche degli sfondi di Filippo. Nella valletta sulla sinistra, un omino spinge un quadrupede sopra un ponticello.

La tavola risulta conservata presso la Regia Pinacoteca di Bologna, quando, nel 1926, Francesco MALAGUZZI VALERI la definisce «fra i più preziosi depositi del Comune». Nei suoi anni bolognesi, infatti, lo studioso rivisita complessivamente l'allestimento precedente della galleria, acquisendo importanti dipinti dalle Collezioni Comunali, molti dei quali disseminati tra uffici e magazzini; tra questi compariva anche il *San Francesco*. Malaguzzi Valeri avanza un'attribuzione a Dosso Dossi, che si sarebbe avvalso di stampe tedesche nella realizzazione del paesaggio. Successivamente, nelle bozze del catalogo della pinacoteca (1928), rimasto inedito, l'opera è collocata nella Sala VII, cosiddetta «del Francia». Nella scheda, in cui il numero di inventario è in cifre romane (XXXVI) – a differenza degli altri in cifre arabe – è genericamente ricondotta a «Scuola ferrarese del sec. XVI» e non vengono date indicazioni sulla provenienza precedente all'acquisizione da parte delle Collezioni Comunali. Pur riconoscendo nel paesaggio l'ascendente dossesco, Malaguzzi Valeri non propone più un'attribuzione al «primo di quei pittori ferraresi», quanto piuttosto ad un ignoto artista dell'Italia settentrionale certamente influenzato dalla maniera dei fratelli Dossi, a cui altri studiosi avevano alternativamente riferito l'esecuzione del dipinto. Ricorda inoltre di un'ulteriore assegnazione al catalogo di Silvio Orsi. Nella *Guida di Bologna* del 1930, la tavola, ora trasferita nella Sala V, è considerata assai interessante e da attribuirsi ai Dossi. Il dipinto si trova ancora in pinacoteca nel 1935, quando Rezio BUSCAROLI lo colloca nel catalogo di Amico Aspertini. L'anno successivo Enrico MAUCERI ne registra il ritorno in Comune e il contrassegno H. 2222. Lo studioso propone una fuorviante attribuzione a Lavinia Fontana, sullo scorcio del Cinquecento, con un'intonazione

ferrarese e ricordi di Dosso Dossi e Garofalo, mentre – per primo – riconosce l'ascendente di Altdorfer nel ricco paesaggio. Avanza, inoltre, un'ipotesi sulla provenienza della tavola dalla chiesa di Santa Lucia, riconoscendo la Santa, insieme a un vescovo, tra i personaggi immersi nel paesaggio in secondo piano. Senza fornire riferimenti precisi, Mauceri ricorda le dubitative attribuzioni di «autorevoli storici dell'arte» a Lelio Orsi e Nicolò dell'Abate. L'attribuzione a Lavinia Fontana è giustificata tramite l'accostamento ad un quadro di analogo soggetto, conservato alla Pinacoteca di Budrio (cm 53 x 66), con la firma della pittrice bolognese e la data certamente errata 1618, dal momento che Lavinia muore nel 1614. Guido ZUCCHINI, nel catalogo delle Collezioni Comunali (1938), ripercorre la storia critica del dipinto, assegnandolo genericamente a "Scuola Bolognese (sec. XVI)". Di Mauceri accetta la ricostruzione iconografica, mentre si premura di precisare che il dipinto di Budrio è la replica di una tela conservata presso il Seminario arcivescovile di Bologna (cm 63 x 75), firmata e datata 1579 – alternativamente considerata copia (C. Giudici, in *Dall'avanguardia* 1988; CANTARO 1989; S. Biancani, in *Lavinia* 1994) o replica autografa (BERNARDINI 1989) dell'esemplare del Seminario Vescovile. Una terza versione con varianti di questo stesso soggetto è stata rintracciata in una collezione privata bolognese (MAZZA 2005). Zucchini si confonde con la data di morte della pittrice, 1609 invece di 1614. Nella sua ricostruzione, il *San Francesco* della Fontana deriverebbe dalla tavola in esame «dovuta a un eclettico pittore bolognese della metà del Cinquecento da ricercarsi nella cerchia di Calvaert e del Cesi, non dimentico, specie nel paesaggio, delle calde intonazioni tintorettesche». Gli studi sul dipinto si interrompono fino al 1990, quando Daniele BENATI si accorge che l'autore della tavola è lo stesso della pala Mazzoni in San Pietro a Modena e del *Riposo* di Chambéry (catt. 18, 20): «la sagoma atticiata del santo corrisponde a quelle dei protagonisti nella pala di San Pietro, così come alla sua predella rinvianno la scioltezza esecutiva delle due figurette in lontananza, degna di un Giolfino, e la resa folta

e densamente naturalistica della frasca». Nella lettura di Benati, Filippo da Verona rinnova l'inquadratura delle raffigurazioni tardoquattrocentesche di questo tema, ambientando la scena – in maniera affatto originale – «in uno scuro sottobosco, entro il quale i raggi provenienti dal Crocifisso si fanno strada a stento, determinando le lunghe ombre dei ciottoli sulla viottola». È sorprendente il naturalismo del paesaggio, che rientra in un ambito di rilevanti ricerche luministiche «e appare determinato da un senso della natura così panico e romantico da apparire di segno davvero francescano (si noti come le foglie degli alberi siano individuate secondo le diverse essenze)», tanto da aver richiamato datazioni assai più inoltrate. Non avendo notizie sulla provenienza originaria della tavola, la collocazione attuale suggerisce a Benati la possibilità di un'originaria destinazione emiliana – oramai accertata l'attività di Filippo per Modena –, in considerazione dei molteplici punti di contatto con la pala di San Pietro, come la sorprendente apertura paesistica del *Miracolo della nave* nella predella (fig. 35). Walter ANGELELLI (1995) sembra accettare la proposta di Benati, sottolineando la suggestione altdorferiana del paesaggio e, a conforto dell'attribuzione, il ricordo del Sant'Antonio nell'affresco della Scuola del Santo, del 1510, nel profilo di San Francesco. Segnala, inoltre, che l'episodio francescano è ripetuto in maniera identica sullo sfondo un *Matrimonio mistico di Santa Caterina e Sant'Anna*, già in collezione privata a Tortona, che riferisce allo stesso Filippo (cat. A4). Marco TANZI (1996) ritiene che il dipinto in esame si leghi particolarmente alla pala Mazzoni di Modena; qui si amplifica ulteriormente la temperatura "danubiana" ravvisata da Ferretti nella tavola di Lucca: «è uno dei vertici nella produzione dell'artista, con un senso della natura di grande respiro "panico e romantico", e ricerche luministiche del tutto ragguardevoli in direzione altdorferiana». Il referente stilistico di Filippo da Verona, per lo studioso, è un momento preciso della produzione di Dosso Dossi, intorno al 1517-1518, ovvero gli anni che dal *San Girolamo* di Vienna (inv. 623; fig. 57) portano alla *Circe* (o *Melissa*, inv. 217) della Galleria Borghese. Nel 2007 TANZI

precisa che esistono importanti differenze tra la concezione del paesaggio nel *San Francesco* di Bologna e nella *Scena di caccia* in collezione privata parigina (cat. 24), per quanto situabili verosimilmente a poca distanza nella carriera del pittore: «tanto è corrusco e baluginante il primo tanto è dossesco, nell'accezione banalizzata di Battista, la seconda»

Il *San Francesco* di Bologna è senza dubbio il dipinto più intensamente danubiano della pittura del primo Cinquecento italiano, con un'intelligenza compositiva e luministica del tutto rimarchevole. Le suggestioni dalle opere di Albrecht Altdorfer, in una miscela di rimandi che non ha più niente di dureriano, riguardano naturalmente la ricchezza del paesaggio e i raffinatissimi giochi di luce. Se la tavoletta berlinese (Gemäldegalerie, inv. 638; fig. 50) del pittore di Ratisbona riprende il modello dell'incisione dureriana per la figura del santo, come si può non citare la foresta che avvolge – e quasi shakespearianamente cammina – il *San Giorgio* dell'Alte Pinakothek di Monaco, o i numerosi disegni del danubiano, a partire dal bellissimo *Piramo morto* del Kupferstichkabinett di Berlino, o i vari studi di piante eseguiti dai pittori e disegnatori della sua cerchia (si veda WOOD 2014). Paesaggi simili, ma non a questo grado di inquietudine, si possono incontrare in opere celebri di Dosso Dossi, eseguite alla fine del secondo decennio – lo ha già notato Tanzi – come il *San Girolamo* di Vienna e la *Melissa* della Galleria Borghese. Quelli dosseschi, comunque, nella loro straordinaria qualità inventiva ed esecutiva, sembrano sempre paesaggi in qualche modo "pacificati", dove non aleggia quell'aura aspra, intricata e corrusca delle opere di Filippo.

#### 24. *Scena di caccia* (FIGG. 54, 56, 58)

1515-1520 circa  
tavola – cm 168 x 240  
Parigi, collezione privata

*Bibliografia:* BACCHI 1994, pp. 51-56; F. Benedettucci, in *Basilica* 1995, p. 103; TANZI 1996, pp. 119, 130; 2006, p. 100; 2007, pp. 44, 47; MAZZA 2008, p. 73; 2012, pp. 85-86; VINCO 2018, p. 294.

Nella ricchissima ambientazione paesistica, piena di fronde, nella quale i modi di Albrecht Altdorfer e Dosso Dossi si compenetrano in maniera suggestivamente peculiare, si svolge un'affollata battuta di caccia: i cinque personaggi a piedi in primo piano, accompagnati da cani dall'espressione contrita, sono abbigliati secondo i dettami della moda dell'epoca. Il secondo cacciatore da sinistra esibisce sulle braghe un monogramma FV, che allude verosimilmente all'autore. In secondo piano, tre cavalieri fanno abbeverare i cavalli sulla riva di un fiume; mentre l'amplessima apertura di paesaggio, abitata da lepri e altra selvaggina, è divisa tra boschi frondosi che lasciano intravedere alle loro spalle un villaggio fortificato, e radure affollate, probabilmente da una scena nuziale o di danza, sulle soglie di un villaggio rurale con carri e fienili. Non conoscendo il dipinto dal vivo non sono in grado di riferire con certezza su altre presenze curiose, come quella, per esempio, di una figurina inginocchiata in preghiera, in alto sull'estrema destra, e su altri particolari che meriterebbero di essere illustrati con maggiore dovizia.

Sul retro della riproduzione nella sua fototeca, Roberto Longhi ne aveva annotato le dimensioni e il nome "Bembo Gio. Francesco". L'imponente tavola, in collezione privata parigina, è stata poi pubblicata da Andrea BACCHI nel 1994, per il quale l'opera è senza dubbio di Filippo da Verona, in un momento non lontano dal 1514 della pala di Fabriano (cat. 9). Anche se non si volesse far troppo conto sul monogramma FV «basterebbe osservare la resa così individualmente caratterizzata del paesaggio, dove le fronde degli alberi rifrangono il mobilissimo trascorrere delle luci e delle ombre con la medesima crepitante sensibilità atmosferica che ritroviamo a Fabriano, a Modena e soprattutto nel *San Francesco* bolognese». Ciò nonostante, Bacchi non si sottrae dal segnalare come, se l'interpretazione del paesaggio testimonia una forte parentela stilistica con il personale giorgionismo di Dosso Dossi, le figure dei cacciatori non riescono a sostenere la temperatura qualitativa dell'ambientazione naturale nella quale sono collocate: «tradiscono invece una sorta di impaccio compositivo che li fa muovere senza naturalezza, quasi manichini

anchilosati». Lo studioso suggerisce la possibilità dell'esistenza di un solo pittore chiamato Filippo da Verona, la cui repentina metamorfosi stilistica, aderendo ad una pittura più moderna, tra il 1510 e il 1514 non riesce comunque a cancellare la radice più antica della sua formazione. Bacchi propone anche una plausibile committenza bentivolesca, facendo riferimento alla sega che compare sul brachetto del secondo personaggio a sinistra e al rosso e al giallo – che, purtroppo, dalle riproduzioni unicamente in bianco e nero non si possono apprezzare – dei suoi calzoni: si tratterebbe di allusioni all'emblema dei Bentivoglio, i cui colori araldici sono proprio il rosso e l'oro. Negli anni in cui va collocata l'esecuzione dell'opera – secondo lo studioso, tra il 1514 e il 1520 circa – gli eredi della famiglia bolognese si stavano man mano trasferendo a Ferrara: «e in realtà, anche per ragioni di ordine stilistico, pensare che questa tavola sia stata dipinta per il capoluogo estense è ipotesi tentante e non peregrina». Per quanto riguarda la datazione, che non dovrebbe oltrepassare lo scadere del secondo decennio, essa si collocerebbe in un momento assai precoce, soprattutto in relazione alla cronologia dossesca. Bacchi propone pertanto che siano avvenuti dei contatti tra il ferrarese e Filippo: «la pala di Modena, il *San Francesco* delle Collezioni Comunali di Bologna e il *Santo vescovo* della Pinacoteca Comunale di Ravenna, ed ora questo dipinto, sono tutti tasselli che, in modi diversi, contribuiscono a rafforzare l'ipotesi di un importante soggiorno emiliano del nostro artista». La *Scena di caccia* è probabilmente lo stesso dipinto citato da Fabio Benedettucci (in *Basilica* 1995) anche se ignora la collocazione parigina e menziona un passaggio precedente in una collezione privata romana. Marco TANZI, nel 1996, pone la tavola in contiguità cronologica con le scene della predella della pala di San Pietro a Modena (cat. 20), nonostante qui si avverta un'esecuzione più corsiva rispetto al passato. Il termine più prossimo per Filippo sarebbe «una fase ben precisa del percorso di Dosso sul 1517-18, quella che dal *San Girolamo* di Vienna (fig. 57) porta alla *Circe* della Galleria Borghese», convenendo con Bacchi nel porre come riferimento la *Passeggiata nel bosco* di Besançon (fig. 55). Tanzi si discosta, invece,

dall'ipotesi di una committenza bentivolesca, a causa della posizione poco decorosa in cui sarebbe collocato il presunto emblema della famiglia bolognese. Riprendendo l'argomento dieci anni più tardi, lo studioso ricorda come, nella fototeca longhiana, la riproduzione della *Scena di caccia* si trovasse all'interno della cartella dedicata a Gianfrancesco Bembo, insieme ad altre opere di Filippo, venendosi così a intrecciare le fisionomie dei due artisti.

Nel 2007, sempre TANZI sente la necessità di precisare le differenze di concezione che corrono tra il paesaggio del *San Francesco* delle Collezioni Comunali di Bologna (cat. 23) e quello nella *Caccia* parigina, considerati molto vicini nel tempo: «tanto è corrusco e danubiano il primo tanto è dossesca, nell'accezione banalizzata di Battista, la seconda, che si lega maggiormente a opere come l'*Arianna* di Amsterdam o le predelle Mazzoni piuttosto che al *Riposo* di Chambéry o alla *Madonna* Kress, con un gusto più accentuato per la parodia e la macchietta. Ciò nonostante la tavola parigina rappresenta un notevole e precoce esemplare di pittura profana, del tutto rilevante nella pittura di Filippo».

Nel 2012, Angelo MAZZA ritiene che il dipinto in esame sia stilisticamente vicino alle opere modenesi; riconosce come la modernità del paesaggio si accompagni all'arcaismo delle figure dei cacciatori vestiti in abiti contemporanei, «ferme sul proscenio come tarsie lignee a denunciare combinazioni stilistiche che, nel teatro delle eccentriche sperimentazioni anticlassiche di primo Cinquecento nei territori settentrionali, già erano apparse a Cremona, Brescia, Ferrara e Bologna per estendersi quindi a Trento e ad alcuni centri delle Marche dove si registra la presenza di Johannes Ispanus». Vanno innanzitutto notate le dimensioni di un dipinto di soggetto profano così suggestivo, di cui si ignora la possibile collocazione originaria: è un'opera piuttosto rara e affascinante nel panorama figurativo dell'Italia settentrionale nel secondo decennio del Cinquecento. A questo proposito, Mattia VINCO (2018) segnala un dipinto elencato in uno degli inventari della collezione Caldana di Verona, descritto come «dello stesso [Andrea Mantegna]. La Caccia al Cervo e di volatili con cacciatori a piedi, ed

a cavallo. Veduta di lontano Castello, il tutto dipinto con massima finitezza ed amore». La tela è stata naturalmente letta in chiave dossesca e, tra i dipinti di Filippo da Verona, è certamente quello più legato alla produzione del maestro ferrarese, basti ricordare la cosiddetta *Passeggiata nel bosco* di Besançon. Anche in questo caso, tuttavia, non si può parlare esclusivamente di dossismo, ma è un'opera che guarda da vicino la produzione di Albrecht Altdorfer, magari attraverso la mediazione di Lorenzo Lotto; mi sembra inoltre da non escludere tassativamente uno sguardo «lacustre» sull'attività del concittadino Zenone. L'impressione derivata da una conoscenza parziale e unicamente fotografica fa apprezzare il dipinto per il suo carattere profano e per la preponderanza del paesaggio rispetto alle figure nelle quali è inevitabile cogliere qualche sgrammaticatura formale. Va tuttavia confermata la relativa contiguità cronologica con la pala Mazzoni in San Pietro a Modena.

**25. Eterno benedicente tra angeli** (FIG. 60)  
1522 circa  
tela – cm 135 x 270  
Collezione privata

*Bibliografia:* TANZI 2007, pp. 47-52.

La grande lunetta in collezione privata è resa nota da TANZI nel 2007, il quale la colloca all'ultimo periodo della produzione di Filippo da Verona. Lo studioso ipotizza inoltre che si tratti del coronamento di una più complessa e grandiosa pala d'altare: il dipinto sottostante, per ragioni proporzionali, deve aver avuto un'altezza di almeno tre metri e mezzo, venendo quindi a configurarsi una macchina alta intorno ai cinque-sei metri. Per sostenere l'autografia dell'opera, lo studioso confronta convincentemente gli angeli della zona inferiore con la schiera che sovrasta la Vergine nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di Chambéry (cat. 18), ma anche «quelli più grandicelli che affiancano la figura dell'Eterno», i quali risultano altresì vicini ai due dolenti ai piedi del *Cristo morto* di Cesena (cat. 11) e «con gli stessi riccioli colpiti da brevi pennellate di luce come quelli dei bim-

bi nei quadri Kress e Foresti». L'opera – nella lettura dello studioso – sarebbe ad oggi l'unica testimonianza riferibile all'ultimo documento conosciuto di Filippo, quello che lo vede a Rieti nel maggio del 1522, quando risulta presente all'atto di locazione di due camere. In questo momento cambiano i referenti stilistici: «una tale raffigurazione di Dio Padre non si può giustificare senza l'esperienza diretta della volta della Stanza di Eliodoro, 1514 (fig. 59), e delle novità michelangiolesche della Sistina. Qui si evidenziano infatti una misura monumentale e una salda consapevolezza spaziale inedite rispetto alle prove precedenti, che solo la conoscenza di questi fatti romani poteva avere favorito». Precisa poi che i riferimenti più diretti si trovano nel Raffaello estremo, quello grandioso degli arazzi per la Sistina, e in una fase ulteriore degli influssi di Amico Aspertini e di Dosso Dossi, che non è più quella della stagione di Fabriano (cat. 9): «ovvero in una congiuntura sul 1520 che vede da una parte l'Aspertini della *Pietà* di San Petronio a Bologna e del disegno degli Uffizi con *Ercole che incatena l'Idra*, dall'altra il Dosso della stupenda serie dei *Sapienti dell'antichità*». Tanzi, infine, immagina la struttura della pala sottostante, certamente non di impianto simmetrico e centralizzato – vista la posizione del Padre eterno nella cimasa, che dal centro si sporge nettamente verso sinistra – ma, più probabilmente, un'*Annunciazione* memore del soggiorno modenese del pittore e, in particolare, della tavola di medesimo soggetto di Francesco Bianchi Ferrari, oggi alla Galleria Estense (inv. 476). Non credo di dover cambiare di molto questa lettura. Il dipinto dimostra uno stato di conservazione piuttosto compromesso, soprattutto per il fatto che è stato piegato e/o arrotolato in passato, viste le sue dimensioni. Proprio le misure ribadiscono l'impressione di una composizione di particolare monumentalità, come non se ne trovano altre nella produzione del pittore. I rimandi al Raffaello della Stanza di Eliodoro e l'ipotetica struttura di una pala di queste misure potrebbero corroborare la proposta di sistemare il dipinto nell'ultimo momento del pittore a Rieti, proprio quando, in Sabina, erano presenti i suoi conterranei Bartolomeo e Lorenzo Torrioni, che risultano segnati dallo stile di Filippo.



## OPERE ATTRIBUITE

**A1. *Madonna allattante il Bambino*** (FIG. 62)  
Ubicazione ignota (già Firenze, collezione Frascione)

*Bibliografia:* TANZI 2006, p. 101.

La Madonna porge delicatamente il seno al Bambino, che guarda verso lo spettatore; la scena, inquadrata da una balaustra, è immersa in un paesaggio ricchissimo di fronde che riflettono il baluginare della luce, e dove, in lontananza, si scorgono ancora una volta delle figurette che si addentrano nel bosco. È molto difficile parlare di un'opera che non si conosce dal vero, ma soltanto da una fotografia in bianco e nero; oltretutto, a uno sguardo attento, il dipinto, in particolare nel volto del Bambino, quasi "boccaccinizzato", e nel manto sulle ginocchia della Vergine, sembra ampiamente ritoccati da restauri non particolarmente delicati. Ma questa, lo ripeto, è solamente l'impressione comunicata dalla fotografia. Aldilà di queste considerazioni, i tratti del volto della Vergine sono gli stessi di molti altri soggetti dipinti da Filippo; ma è soprattutto il bosco, che rimanda ancora una volta al mondo danubiano e ad Albrecht Altdorfer, a togliere ogni residuo dubbio sulla paternità del dipinto, soprattutto se lo si confronta con il *San Francesco stigmatizzato* delle Collezioni Comunali di Bologna (cat. 23).

Per Roberto Longhi, l'opera è da ricollegare ai modi di Gianfrancesco Bembo: nella sua fototeca l'immagine della *Madonna allattante* si trova infatti nella cartella del pittore cremonese, insieme alla *Madonna* già Foresti a quella Kress e alla grande *Scena di caccia*, oggi in collezione privata a Parigi, ma che allora era in Italia (catt. 17, 16, 22). Marco TANZI (2006) sottolinea come nel pensiero di Longhi e in seguito in quello di Federico Zeri e di Mina Gregori la fisionomia di Filippo da Verona si intrecciasse con quella di Gianfrancesco Bembo.

**A2. *Madonna con il Bambino e i Santi Agostino, Monica e Maria Maddalena*** (FIG. 63)  
tela – cm 106 x 81  
Ubicazione ignota

*Bibliografia:* MAZZA 2012, pp. 81-82; MAZZA 2014, p. 54.

La Madonna e la Maddalena sono in adorazione del Bambino seduto su un cuscino, poggiato su una balaustra; alle loro spalle Sant'Agostino e l'emaciata madre Monica assistono alla scena. Tre iscrizioni identificano con certezza i santi raffigurati. La composizione è chiusa da un pesante tendaggio rosso che apre sulla sinistra su un paesaggio poco leggibile.

La tela compare per la prima volta sul mercato antiquario genovese, nell'asta Wannenes tenutasi il 30 novembre 2010 (lotto 25) sotto la classificazione di "pittore piemontese del XVI secolo". Nel commento che accompagna l'illustrazione nel catalogo, che identifica il soggetto come *Madonna col Bambino, Santa Maria Maddalena, Santa Caterina da Siena e un Santo vescovo*, si propone una data di esecuzione intorno alla seconda metà del Cinquecento, con accostamenti alla «zona nord occidentale della penisola, in modo particolare l'area piemontese, attorno ai seguaci di Macrino d'Alba, con nette influenze desunte dalla pittura centro italiana». Viene poi proposto il nome del Maestro di San Martino Alfieri, «che nei primi anni del Cinquecento opera a stretto contatto con Macrino e grazie all'unificazione linguistica del maestro, mantiene aperti canali d'influenza artistica con la Liguria, percepibile ad esempio in Lorenzo Fasolo».

Angelo MAZZA pubblica il dipinto nel 2012 come opera di Filippo da Verona; corregge, innanzitutto, grazie alle iscrizioni, le imprecisioni relative all'identificazione dei due santi alle spalle della Vergine. Mazza coglie inoltre l'influsso della cultura anticlassica che circola in area padana nel primo quarto del XVI secolo «nell'espressione del volto del Bambino dalle ombreggiature lombarde, nel disegno dell'anatomia scompartita in campiture geometrizzanti che evocano le origini veronesi dell'autore, nel profilo fermo della Maddalena nel quale si raccoglie la connotazione fisionomica e infine nel

dettaglio dei capelli fini, seguiti analiticamente dal pennello nel ritmo ondulato». Colloca senza esitazione il dipinto nel catalogo di Filippo da Verona, confrontandolo con la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* già in collezione Foresti a Carpi (cat. 17) in cui «il rapporto diagonale tra le figure, la costruzione dello spazio, la sensibile modulazione delle luci, la condizione psicologica dei personaggi e le stesse tipologie presentano affinità stringenti che trovano spiegazione solo in riferimento ad un'unica personalità artistica ed entro un arco cronologico alquanto ristretto».

A uno sguardo attento, sia pure esclusivamente sulla base della riproduzione fotografica in catalogo, il dipinto non rappresenta certo uno dei vertici della produzione del veronese: si ha come l'impressione di un'opera "aggiustata" in un secondo tempo con l'aggiunta di Sant'Agostino, Santa Monica e della tenda rossa che non compare mai negli altri dipinti conosciuti di Filippo. In questo caso il dipinto avrebbe avuto una composizione non troppo diversa dalle *Madonne Kress* (cat. 16) e Foresti; una tale ipotesi tuttavia va esclusa perché la più corsiva qualità di queste zone è forse imputabile a una situazione conservativa non ottimale. Guardando infatti nel dettaglio le effigi dei due santi ci accorgiamo che in fondo le caratteristiche stilistiche sono molto simili a quelle di analoghi personaggi in altri dipinti; così anche la definizione di alcuni particolari, come le figurette di santi ricamate sul piviale di Agostino e l'espressività caricata di Santa Monica. Per quanto riguarda la tenda infine, va ricordato che nella *Madonna con il Bambino in trono* al centro del trittico nella chiesa dell'Assunta a Nervi, verosimile copia da un originale perduto di Filippo intorno al 1515, compare un tendaggio molto simile e una gradazione di rosso molto affine è quella che si coglie, per esempio, nel manto del *Battista* di Vicenza e nel *San Girolamo* di Fondantico (catt. 13, 21). La tela già Wannenes sembra comunque dipinta con diversa morbidezza di tratto rispetto alle opere citate, che potrebbe collocarla nella fase finale del catalogo del pittore ricostruito in questa occasione.

**A3. *Madonna con il Bambino*** (FIG. 61)  
tavola – cm 93 x 58  
Collezione Castello di San Martino in Soverzano

*Bibliografia:* A. Mazza, in *Rinascimento* 2017, pp. 158-159.

*Esposizioni:* Pesaro 2017.

Seduta su una roccia, una monumentale Madonna vestita di colori sgargianti, un abito rosa e un mantello blu con il risvolto giallo, tiene in braccio il Bambino ignudo che si volge, in una posa leggermente sforzata, verso lo spettatore; ai loro piedi dorme un cagnolino. In secondo piano, in un villaggio con un castello e un fosso, si scorgono delle figurette e una vegetazione, ancora una volta, molto ricca, ma forse resa in maniera un po' più svagata del solito. La visione diretta fa percepire molto bene che la tavola è stata ampliata con aggiunte di diverse misure sui quattro lati. L'ovale porcellanato della Vergine e l'espressione smorfiosa del Bambino potrebbero creare qualche dubbio nell'attribuire il dipinto a Filippo da Verona, tuttavia, si può tentativamente istituire un parallelo, non di carattere stilistico ma, in qualche modo, compositivo, con la *Madonna allattante* di Castelvechio (cat. 8), per la maniera in cui il gruppo sacro sembra come applicato al paesaggio, quasi a guisa di una decalcomania incollata su un fondale tipico di Filippo. Del passato della tavola sappiamo soltanto che si trovava nella collezione romana di Enrico Marinucci con un'attribuzione a Francesco del Cossa: questo dato è ricavabile da alcune fotografie in bianco e nero, eseguite da Otto Lehmann-Brockhaus prima del 1963, come risulta dai cartellini di schedatura, conservate presso il Bildarchiv di Malburg. Il dipinto ricompare nel 2014 a Roma, in occasione di un'asta presso Minerva Auctions (24 novembre 2014, lotto 96), con un'attribuzione, confermata da Angelo Mazza e Marco Tanzi, a Filippo da Verona. La tavola è esposta per la prima volta in pubblico nel 2017 a Pesaro; nella scheda di catalogo, Mazza ne segnala l'acquisizione da parte della Collezione Castello di San Martino in Soverzano ed il restauro eseguito nel 2015 dal laboratorio di Manuela Mattioli a Bologna: è

stato così possibile accorgersi di alcune aggiunte, verosimilmente ottocentesche, sui lati superiore, destro ed inferiore (le dimensioni originali dovevano essere 84 x 48 cm). Per quanto riguarda la collocazione nella complessa cronologia del pittore, lo studioso propone confronti in particolare con la *Madonna* Foresti con il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Chambéry (catt. 17, 18).

È certamente un'attribuzione complessa e per niente ovvia, perché il dipinto, come nel caso della *Madonna* Kress e della già citata *Madonna allattante* di Castelvecchio, emergono dati stilistici che rimandano a un contesto figurativo di Lombardia meridionale che evoca pittori come, per esempio, il lodigiano Martino Piazza. È invece il paesaggio a parlare il linguaggio di Filippo da Verona, ancora una volta arricchito da specchi d'acqua, borghi formati da abitazioni che non derivano da incisioni nordiche, cespugli frondosi, alberi sottili e stecchi appuntiti, macchiette di santi, o comunque di personaggi fuori contesto. Il recente restauro ha certamente riportato alla luce il cromatismo squillante e il disegno nitido; mi sento quindi ora, dopo alcuni dubbi iniziali, di concordare con Mazza nell'attribuire la tavola a Filippo. Il problema reale è una collocazione cronologica coerente con il resto della sua produzione. Il paesaggio infatti sembra appartenere alla famiglia di quello della pala di Fabriano (cat. 9), mentre la tavolozza rimanda alla *Madonna* di Castelvecchio. Rimane comunque un interrogativo sul quale, al momento, non trovo una soluzione soddisfacente.

**A4. Matrimonio mistico di Santa Caterina e Sant'Anna** (FIG. 64)  
Ubicazione ignota (già Tortona, collezione Cavanna)

*Bibliografia:* ANGELELLI 1995, p. 435; TANZI 1996, p. 119; ANGELELLI 1997, p. 771; FONTANAROSSA 2004, p. 22.

Purtroppo non è semplice parlare di un dipinto che si conosce soltanto da una fotografia in bianco e nero, ma ciò che induce ad attribuirlo a Filippo da Verona è, ancora una volta, la resa del paesaggio, in cui si ripete in maniera identica

l'episodio del *San Francesco stigmatizzato* delle Collezioni Comunali bolognesi (cat. 23); anche i tipi femminili rimandano fortemente alle altre figure del pittore veronese. Una fotografia dell'opera è conservata nella cartella «Anonimi piemontesi dal '300 al '500» della fototeca della Fondazione Longhi di Firenze; sul retro, oltre all'indicazione di un passaggio dalla collezione Cavanna di Tortona, è appuntato un riferimento dubitativo a Macrino d'Alba. È Walter ANGELELLI, nel 1995, ad avanzare la possibilità di una paternità di Filippo, in particolare per il dato iconografico, ma anche in buona parte per lo stile. Per Marco TANZI nel 1996 l'attribuzione è «tutt'altro che scontata»; più recentemente lo studioso si è invece mostrato più possibilista. Con tutte le difficoltà del caso, c'è un piccolo nucleo di opere che mostrano affinità di un certo significato che faticano a trovare una collocazione cronologica coerente nel percorso di Filippo da Verona così come lo sto ricostruendo. Mi sembra plausibile comunque avvicinare il dipinto già Cavanna alla *Madonna con il Bambino* passata nel 2014 dall'asta romana di Minerva Auctions (cat A3).

#### **A5. Tommaso Aleni, detto il Fadino**

*Annunciazione* (FIG. 65)

tavola – cm 52 x 36, 5

Dronero (Cuneo), Museo Luigi Mallè

Il dipinto è passato il 31 maggio 1966 (lotto 9) da un'asta milanese di Finarte con l'attribuzione a Filippo da Verona. È ora conservato presso il Museo Mallè di Dronero, come Pittore spagnolo (?) del XVI secolo. Ringrazio la dottoressa Mulatero, curatrice del museo, per le informazioni che ha condiviso con me: la Soprintendenza curò nel 1994 una scheda di catalogo, traendo i dati dall'inventario di casa Mallè del 1980. I dettagli della scheda, molto scarni, non riportavano il riferimento all'asta Finarte e neppure dell'attribuzione a Filippo da Verona. Mancano inoltre indicazioni di quando Luigi Mallè potrebbe aver acquistato il dipinto. Si tratta tuttavia, come mi suggerisce Marco Tanzi, di un esemplare tipico della pittura cremonese di primissimo Cinquecento e, in particolare,

di Tommaso Aleni detto il Fadino (sul quale si veda TANZI 1986, pp. 75-94)

#### **A6. Pittore dell'Italia settentrionale, inizi del XVI secolo**

*Crocifissione* (FIG. 66)

tela – cm 80 x 63

Ubicazione ignota (già Roma, collezione Coreos)

Segnalata da Federico Zeri nel 1946, sulla fotografia di sua proprietà, nella collezione Coreos di Roma come opera di Filippo da Verona per una firma che si leggerebbe sullo

scudo di uno dei soldati in basso sulla sinistra; la tela è passata da un'asta veneziana di Finarte-Semenzato il 17 ottobre 2004 (lotto 5). Non avendo potuto vederla dal vivo, non posso confermare la bontà dell'iscrizione. La curiosa operetta, non priva di un certo interesse, non corrisponde tuttavia allo stile di Filippo, né di quello del momento padovano, né di quello più marcatamente anticlassico. È una curiosa commistione di elementi mantegneschi, con un'espressività particolarmente marcata, e di altri che sembrerebbero in sintonia con certa pittura minore lombarda di fine Quattrocento.

# BIBLIOGRAFIA

Aan de oorsprong 1989

*Aan de oorsprong van de schilderkunst: vroege Italiaanse schilderijen in Nederlands bezit*, a cura di R. Vos e H. van Os, 's-Gravenhage 1989.

ALDRIGHETTI 1960

A. Aldrighetti, *Il Museo di Castelvecchio*, Venezia 1960.

[ALEARDI, BERNASCONI] 1851

A. Aleardi, C. Bernasconi, *Descrizione dei dipinti raccolti dal Dr. Cesare Bernasconi nella sua casa di Verona*, Verona 1851.

ALIZERI 1874

F. Alizeri, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, III, Genova 1874.

Amico 2008

*Amico Aspertini 1474-1552: artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani e D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo 2008.

ANDERSON 2000

J. Anderson, *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Milano 2000.

ANGELELLI 1995

W. Angelelli, *Ipotesi sull'ultimo tempo di Filippo da Verona*, in «Storia dell'arte», 85, 1995, pp. 431-444.

ANGELELLI 1997

W. Angelelli, s.v. *Filippo da Verona*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 47, Roma 1997, pp. 770-772.

ANONIMO 1915

Anonimo, s.v. *Filippo da Verona*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, XI, Leipzig 1915, pp. 564-565.

Antichi Maestri 2015

*Antichi maestri italiani: disegni e dipinti dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra, a cura di D. Benati, Bologna 2015.

ASTRUA 1982

P. Astrua, s. v. *Civerchio Vincenzo*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 26, Roma 1982, pp. 91-94.

ATTARDI 1980

L. Attardi, *Filippo da Verona: un pittore tra arte e artigianato*, in «Arte Veneta», 34, 1980, pp. 41-51.

ATTARDI 1988a

L. Attardi, *Filippo da Verona* in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1988, II, p. 714.

ATTARDI 1988b

L. Attardi, *Una "Circoncisione" di Filippo da Verona* in «Arte Veneta», 42, 1988, pp. 133-134.

AUBERT, DUMAS 1982

J. Aubert, P. Dumas, *Musée de Chambéry: peintures*, Chambéry 1982.

AVENA 1937

A. Avena, *Il Museo di Castelvecchio a Verona*, Roma 1937.

AVENA 1954

A. Avena, *Il Museo di Castelvecchio a Verona*, Roma 1954.

BACCHI 1994

A. Bacchi, *Un appunto su Filippo da Verona*, in «Verona illustrata», 7, 1994, pp. 51-56.

BALLARIN 1994-1995

A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, registi e apparati di catalogo a cura di A. Pattanaro e V. Romani con la collaborazione di S. Momesso e G. Pacchioni, I-II, «Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale», Cittadella 1994-1995.

BALLARIN 2006

A. Ballarin, *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. M. Savy, *Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale*, 9°, I-II, Cittadella 2006.

BARACCHINI, CALECA 1973

C. Baracchini, A. Caleca, *Il Duomo di Lucca*, Lucca 1973.

BARBERO 1977

B. Barbero, *Albertino Piazza e alcuni aspetti di proto classicismo a Savona*, in «Arte Lombarda», 47-48, 1997, pp. 81-88.

BASILICA 1995

*Basilica del Santo. Dipinti, Sculture, Tarsie, Disegni e Modelli*, a cura di G. Lorenzoni, Padova 1995.

BELLI BARSALI 1953

I. Belli Barsali, *Guida di Lucca*, Lucca 1953.

BELLI BARSALI 1970

I. Belli Barsali, *Guida di Lucca*, Lucca 1970.

BENATI 1984

D. Benati, *La decorazione pittorica. Il Cinquecento, in San Pietro di Modena. Mille anni di storia e di arte*, Cinisello Balsamo 1984.

BENATI 1990

D. Benati, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena fra '4 e '500*, Modena 1990.

BENATI 1991

D. Benati, *Presenze forestiere nelle raccolte comunali di Bologna: due casi*, in «Arte a Bologna», 1, 1991, pp. 115-120.

BERENSON 1907

B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London 1907.

BERENSON 1932

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932.

BERENSON 1936

B. Berenson, *Pitture Italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano 1936.

BERENSON 1957

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Venetian School*, London 1957.

BERENSON 1958

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Elenco dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi. La scuola veneta*, Firenze 1958.

BERENSON 1968

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian & North Italian Schools*, London 1968.

BERNARDINI 1989

C. Bernardini, *La Pinacoteca civica di Budrio*, Bologna 1989.

BERNASCONI 1864

C. Bernasconi, *Studj sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medj tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Verona 1864.

BERTELLI 2004

C. Bertelli, *Per il ritorno a Venezia della Madonna Litta*, in «Arte Documento», 20, 2004, pp. 103-111.

BIGONI 1816

A. Bigoni, *Il forestiere istruito delle meraviglie e delle cose più belle che si ammirano internamente ed esternamente nella basilica del gran taumaturgo S. Antonio di Padova: con una raccolta intera e ordinata di tutte le iscrizioni della chiesa e de' chiostri e con l'aggiunta di tutte le sacre funzioni che vi si eseguono fra l'anno*, Padova 1816.

BOLLEA 1930

L. C. Bollea, *La R. Accademia Albertina delle Belle Arti e la R. Casa di Savoia*, Torino 1930.

BOLLEA 1932

L. C. Bollea, *La donazione Mossi di Morano alla R. Accademia Albertina*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», XXXIV, 1932, pp. 300-325.

BOMBELLI 1957

A. Bombelli, *I pittori cremaschi dal 1400 ad oggi*, Milano 1957.

BONSANTI 1992

G. Bonsanti, *Antonio Begarelli*, Modena 1992.

BORENIUS 1909

T. Borenius, *The Painters of Vicenza*, London 1909.

BOSCHLOO 1978

A. W. A. Boschloo, *Venetian Renaissance Paintings at the Rijksmuseum, Amsterdam*, in «The Burlington Magazine», CXX, 907, 1948, pp. 701-704.

BOSI 1997

R. Bosi, *Le storie del Santo*, in *Civitas Geminiana. La città e il suo Patrono*, catalogo della mostra, a cura di F. Piccinini, Modena 1997, pp. 47-55.

BRAMBILLA 2007

G. Brambilla Ranise, *La raccolta dimezzata: storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789-1859)*, Bergamo 2007.

BRANDOLESE 1791

P. Brandolese, *Le cose più notabili di Padova, principalmente riguardo alle belle arti*, Padova 1791.

BRANDOLESE 1795

P. Brandolese, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte con alcune brevi notizie intorno gli artefici mentovati nell'opera*, Padova 1795.

BRENZONI 1972

R. Brenzoni, *Dizionario di artisti veneti: pittori, scultori, architetti, etc. dal XIII al XVIII secolo*, Firenze 1972.

BUSCAROLI 1935

R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna 1935.

CAMPORI 1855

G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena 1855.

CANTARO 1989

M. T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese: "pittora singolare", 1552-1614*, Milano 1989.

CASTELNUOVO, GINZBURG 1979

E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, I, Torino 1979, pp. 285-352.

Catalogo 1881

*Catalogo dei quadri esistenti nelle Gallerie della Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo*, Bergamo 1881.

CAUZZI, SECCARONI 2007

G. Cauzzi, C. Seccaroni, *Filippo da Verona e l'evoluzione di un modello*, in *Il "Cristo morto" di Filippo da Verona pittore itinerante*, a cura di A. Mazza, Cesena 2007.

CHELLINI, PANCALDI 1926

L. Chellini, E. Pancaldi, *Guida storico artistica di Modena e i suoi dintorni*, Modena 1926.

COLETTI 1959

L. Coletti, *Cima da Conegliano*, Venezia 1959.

CREMONINI 2005

C. Cremonini, *Prima di Nicolò dell'Abate: cultura*

*figurativa a Modena nei primi decenni del Cinquecento; Filippo da Verona e Gian Gherardo dalle Catene*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra, a cura di S. Béguin e F. Piccinini, Cinisello Balsamo 2005 pp. 27-45.

CRESPELLANI 1887  
A. Crespellani, *Guida popolare di Modena e suoi dintorni*, Modena 1887.

CROWE, CAVALCASELLE 1871  
J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, I-II, London 1871.

CROWE, CAVALCASELLE 1912  
J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, a cura di T. Borenius, I-III, London 1912.

*Dall'avanguardia* 1988  
*Dall'avanguardia dei Carracci al secolo Barocco: Bologna 1580-1600*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, Bologna 1988.

DAL POGGETTO 1981  
P. Dal Poggetto, *Pittura nelle Marche agli inizi dell'attività del Lotto (1495-1515 c.)*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, a cura di P. Dal Poggetto e P. Zampetti, Firenze 1981.

DAL POZZOLO 1996  
E. Dal Pozzolo, *Padova: 1500-1540*, in *La pittura nel Veneto*, a cura di M. Lucco, Milano 1996, I, pp. 147-224.

DEGENHART 1941  
B. Degenhart, *Zur Ausstellung der Sammlung Otto Lanz im Rijksmuseum von Amsterdam*, in «Pantheon», XXVII, 1941, pp. 34-40.

DE MANDACH 1899  
C. De Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'art italien*, Paris 1899.

DE MARCHI 2002  
A. G. De Marchi, *La Pietà di Filippo da Verona*, Cesena 2002.

DE MARCHI 2007  
A. G. De Marchi, *Filippo da Verona: "Cristo Morto sorretto da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea"*, in *Il "Cristo morto" di Filippo da Verona pittore itinerante*, a cura di A. Mazza, Cesena 2007.

*Disegni* 1989  
*Disegni della Galleria Estense di Modena*, a cura di J. Bentini, Modena 1989.

EBERHARDT 1974  
H.-J. Eberhardt, *Girolamo dai Libri*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1974, pp. 141-152.

*Exposition* 1935  
*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, Paris 1935.

FACCHINETTI 1925  
V. Facchinetti, *Antonio di Padova: il Santo, l'Apostolo, il Taumaturgo*, Milano 1925.

FELICETTI 1997  
S. Felicetti, *Lorenzo e Bartolomeo Torresani pittori veronesi nella chiesa di S. Agostino a Narni (1523)*, in «Studi di Storia dell'Arte», 8, 1997, pp. 297-306.

FERRARI 1871  
C. Ferrari, *Catalogo con Stima dei Quadri componenti la Pinacoteca di ragione del benemerito Cavaliere fu D.r Cesare Bernasconi lasciata in proprietà col Testamento 27 Dicembre 1869 al Comune di Verona*, BMCVr, ms 2629, 1871.

FERRETTI 1982a  
M. Ferretti, *Ai margini di Dosso (tre altari in san Pietro a Modena)*, in «Ricerche di storia dell'arte», 17, 1982, pp. 57-75.

FERRETTI 1982b  
M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, 11, Torino 1982, pp. 487-585.

FERRETTI 1996  
M. Ferretti, *Trittico lucchese*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, in «Quaderni di storia della critica d'arte», 6, Scuola Normale di Pisa, Pisa 1996, pp. 35-43.

FIOCOCCO 1932  
G. Fiocco, *Un affresco di Bernardo Parentano*, in «Bollettino d'arte», XXV, 1931-1932, pp. 433-439.

FOLIGNO 1910  
C. Foligno, *The story of Padua*, London 1910.

FONTANAROSSA 2004  
R. Fontanarossa, s.v. *Filippo da Verona* in «Saur allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker», 40, 2004, pp. 22-23.

FRANCO FIORIO 1971  
M. T. Franco Fiorio, *Giovan Francesco Caroto*, Verona 1971.

FREDERICKSEN, ZERI 1972  
B. B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972.

FRIZZONI 1904  
G. Frizzoni, *Alcuni appunti critici intorno alla Galleria di Verona (Lettera aperta al Sig. Pietro Sgulmero)*, in «Rassegna d'Arte», IV, 3, 1904, pp. 33-38.

FUSCONI 2001  
G. Fusconi, *Il coro ligneo di Anselmo de' Fornari, Elia de' Rocchi e Gian Michele Pantaleoni*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 2001, pp. 68-81.

GABRIELLI 1933a  
N. Gabrielli, *La Regia Galleria dell'Accademia Albertina di Torino*, Roma 1933.

GABRIELLI 1933b  
N. Gabrielli, *Inventario degli oggetti d'arte esistenti nella R. Accademia Albertina di belle arti in Torino*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», XXXV, 1933, pp. 137-200.

GALETTI, CAMESASCA 1951  
U. Galetti, E. Camesasca, *Enciclopedia della pittura italiana*, Milano 1951.

GERSON 1946  
H. Gerson, «*Herkwonnen kunstbezit*» («*Art treasures regained*») – *Exhibition at the Mauritshuis, The Hague*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», LXXXVIII, 518, 1946, pp. 123-127.

GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1966  
A. Ghidiglia Quintavalle, *San Pietro in Modena*, Modena 1966.

GONZATI 1852  
B. Gonzati, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, Padova 1852.

GREGORI 1955  
M. Gregori, *Altobello, il Romanino e il Cinquecento cremonese*, in «Paragone», 69, 1955, pp. 3-28.

GRISERI 1958  
A. Griseri, *Una revisione nella Galleria dell'Accademia Albertina in Torino*, in «Bollettino d'Arte», XLIII, 1958, pp. 69-85.

GROSSATO 1966  
L. Grossato, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano 1966.

GUIDALDI 1932  
L. Guidaldi, *Contributi alla storia dell'arte Antoniana*, in «Il Santo», 4, 1932, pp. 3-18.

*Handbook* 1962  
*Handbook: the Museum of Art, Lawrence, Kansas*, a cura di M. Stokstad, Lawrence 1962.

HEINEMANN 1962 (I-II)  
F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, I-II, Venezia 1959.

*Herkwonnen kunstbezit* 1946  
*Herkwonnen kunstbezit tentoonstelling van uit Duitschland teruggekeerde nederlandsche kunstschaten*, Haag 1946.

*Il Rinascimento* 2011  
*Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2011.

ISNENGI 1863  
A. Isnenghi, *Guida della basilica di S. Antonio di Padova*, Padova 1863.

*Italiaansche Kunst* 1934  
*Italiaansche Kunst in Nederlandsch Bezit. Stedelijk Museum, Amsterdam. 1 July-1 October 1934*, catalogo della mostra, a cura di F. Schmidt-Degener, Amsterdam 1934.

JACOBSEN 1896  
E. Jacobsen, *Die Galerie zu Bergamo*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XIX, 1986, pp. 249-268.

KÖHN 1999  
S. Köhn, *Ariadne auf Naxos: Rezeption und Motivesgeschichte von der Antike bis 1600*, München 1999.

KUSTODIEVA 2003  
T. Kustodieva, *La Madonna Litta. Storia di un capolavoro di Leonardo*, in *Leonardo. La Madonna Litta dell'Ermitage di San Pietroburgo*, catalogo della mostra, a cura di C. Strinati, Roma 2003, pp. 27-49.

*La pinacoteca* 2001  
*La pinacoteca di Palazzo Thiene: collezione della Banca Popolare di Vicenza*, a cura di F. Rigon, Milano 2001.

*La Pinacoteca* 2003  
*La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 2003.

*Lavinia* 1994  
*Lavinia Fontana 1552-1614*, catalogo della mostra, a cura di V. Fortunati, Milano 1994.

LAZARELLI MS. XVIII SECOLO  
M. A. Lazarelli, *Informazione dell'Archivio del Monistero di S. Pietro di Modana, scritta e trascritta da D. Maoro Alessandro Lazarelli da Modana ...*

*Archivista negli anni 1710, 1711*, ms XVIII secolo, Modena, Biblioteca Estense (R. 8).

LAZARELLI 1714  
M. A. Lazarelli, *Pitture delle chiese di Modena* [1714], ed. a cura di O. Baracchi Giovanardi, Modena 1982.

*Le ceneri* 2004  
*Le ceneri violette di Giorgione. Natura e Maniera tra Tiziano e Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi, Ginevra-Milano 2004.

LEONARDO 1949  
*Leonardo da Vinci, Loan Exhibition. Los Angeles County Museum, June 3 to July 17, 1949, Los Angeles, California*, catalogo della mostra, a cura di W. R. Valentiner, Los Angeles 1949.

LOCHIS 1846  
G. Lochis, *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo con notizie biografiche degli autori dei quadri*, Milano 1846.

LOCHIS 1858  
G. Lochis, *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo: con notizie biografiche degli autori dei quadri*, Bergamo 1858.

LONGHI 1956  
R. Longhi, *Officina ferrarese. 1934. Seguita dagli Ampliamenti 1940 a dai Nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956.

Lorenzo Lotto 1981  
*Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, a cura di P. Dal Poggetto e P. Zampetti, Firenze 1981.

LUCCO 1977  
M. Lucco, *"Me pinxit". Schede per un catalogo del Museo Antoniano*, in «Il Santo», 17, 1977, pp. 243-279.

LUCCO 1981  
M. Lucco, *Opere d'arte dal convento antoniano: due parole a mo' d'introduzione*, in *S. Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto e la sua città*, catalogo della mostra, a cura di G. Gorini, Padova 1981, pp. 18-83.

LUCCO 1984  
M. Lucco, *Il Cinquecento in Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Vicenza 1984, pp. 145-174.

LUCCO 2006  
M. Lucco, *Mantegna a Mantova, e i suoi eredi, in Mantegna a Mantova*, catalogo della mostra, a cura di M. Lucco, Ginevra-Milano 2006, pp. 3-17.

MALAGUZZI VALERI 1902  
F. Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano 1902.

MALMUSI 1851  
C. Malmusi, *Notizie storiche ed artistiche della chiesa e del monastero di S. Pietro in Modena*, in «Annuario Storico Modenese», I, 1851, pp. 79-123.

MANNING 1960  
R. L. Manning, *The Samuel H. Kress Foundation Study Collection*, in «The Register of the Museum of Art. The University of Kansas», II, 4, 1960, pp. 25-27.

*Mantegna a Mantova* 2006  
*Mantegna a Mantova*, catalogo della mostra, a cura di M. Lucco, Ginevra-Milano 2006.

MARANI 1991  
P. C. Marani, *Una "Madonna Litta" tedesca?*, in «Achademia Leonardi Vinci», IV, 1991, pp. 200-203.

MARANI 1992  
P. C. Marani, *Leonardo a Venezia e nel Veneto: documenti e testimonianze*, in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, a cura di G. Nepi Scirè e P. C. Marani, Milano 1992, pp. 23-36.

MARANI 1998  
P. C. Marani, *Il problema della "bottega" di Leonardo: la "praticca" e la trasmissione delle idee di Leonardo sull'arte e la pittura*, in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Ginevra-Milano 1998, pp. 9-37.

MARCELLI 1997  
F. Marcelli, *Pinacoteca Civica "Bruno Molajoli"*, Fano 1997.

MARCOALDI 1862  
O. Marcoaldi, *Quadri della Pinacoteca Fabrianese*, Fabriano 1862.

MARCOALDI 1873  
O. Marcoaldi, *Guida e statistica della città e Comune di Fabriano*, Fabriano 1873.

MARUBBI 1986  
M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio. Contributi alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986.

MAUCERI 1936  
E. Mauceri, *Lavinia Fontana nella pittura bolognese*, in «Bologna», XXIII, 14, 1936, pp. 15-17.

MAZZA 2008  
A. Mazza, *Compagni di strada o di crocevia pittori "vaganti" e "stravaganti" dell'anticlassicismo padano in Amico Aspertini 1474-1552: artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani e D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo 2008, pp. 69-75.

MAZZA 2012  
A. Mazza, *Filippo da Verona: un nuovo dipinto*, in «Aldèbaran», 1, 2012, pp. 81-87.

MAZZA 2014  
A. Mazza, *L'Andata al Calvario di Lovere. Iterazioni di modelli figurative nell'ultimo tempo di Marco Palmezzano*, in *L'Andata al Calvario di Marco Palmezzano*, Lovere 2014, pp. 45-57.

*Meesterwerken* 1938  
*Meesterwerken uit vier eeuwen, 1400-1800: tentoonstelling van schilderijen en teekeningen uit particuliere verzamelingen in Nederland bijeengebracht gedurende de veertigjarige regering van H. M. Koningin Wilhelmina*, Museum Boymans, Rotterdam, 25 Juni-15 October 1938, Rotterdam 1938.

MOLAJOLI 1936  
B. Molajoli, *Guida artistica di Fabriano*, Fabriano 1936.

MOLAJOLI 1968  
B. Molajoli, *Guida artistica di Fabriano*, Fabriano 1968.

- MOLTENI 2001  
M. Molteni, *Girolamo Dai Libri pittore*, tesi di dottorato, XIII ciclo, Università Ca' Foscari, Venezia 2001.
- MORASSI 1934  
A. Morassi, *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Roma 1934.
- MORASSI 1956  
A. Morassi, *Tiziano: gli affreschi della Scuola del Santo a Padova; 50 illustrazioni di cui 26 a colori e 24 in bianco e nero*, Milano 1956.
- MORO 1997  
F. Moro, *Due fratelli due differenti percorsi: Martino e Alberto Piazza*, in «Studi di Storia dell'Arte», 8, 1997, pp. 69-184.
- MORTARI 1957  
L. Mortari, *Opere d'arte in Sabina dall'XI al XVII secolo*, Roma 1957.
- MOSCHETTI 1928  
A. Moschetti, *Di Jacopo da Montagnana e delle opere sue*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 21, 1928, pp. 165-219.
- MOSCHINI 1817  
G. Moschini, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Venezia 1817.
- Museo 2010  
*Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. 1. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo 2010.
- NATALE 1989  
M. Natale, *Alberto e Martino Piazza: problemi aperti*, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. C. Sciolla, Milano 1989, pp. 99-111.
- NOVELLO 2015  
R. P. Novello, s.v. *Gian Michele Pantaleoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, Roma 2015, p. 16.
- Nicolò 2005  
*Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra, a cura di S. Béguin e F. Piccinini, Cinisello Balsamo 2005.
- PAGANI 1770  
G. F. Pagani, *Le pitture e sculture di Modena*, Modena 1770.
- Paintings 1960  
*Catalogue of paintings. Rijksmuseum Amsterdam*, Amsterdam 1960.
- Paintings 1976  
*All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam 1976.
- PANAZZA 1963  
G. Panazza, *La pittura nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia*, II, *La dominazione veneta (1426-1575)*, Brescia 1963, pp.
- PAOLA ARMANI 1971  
E. Parma Armani, *A proposito delle tarsie del Duomo di Savona e della Cattedrale di San Lorenzo di Genova*, in «Arte Lombarda», XVI, 1971, pp. 231-242.
- Pinacoteca 1988  
*Pinacoteca Comunale di Ravenna: opere dal XIV al XVIII secolo*, a cura di N. Ceroni, Ravenna 1988.
- Pinacoteca 2001  
*Pinacoteca Comunale di Ravenna: Museo d'Arte della Città; la collezione antica*, a cura di N. Ceroni, Ravenna 2001.
- PISTONI 1983  
G. Pistoni, *San Geminiano, vescovo e protettore di Modena, nella vita, nel culto, nell'arte*, Modena 1983.
- PIT 1906  
A. Pit, *Het "Quattrocento" uit de verzameling Otto Lanz*, Amsterdam 1906.
- PITTORI 1991  
*Pittori dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Mombelli*, a cura di A. G. De Marchi e W. Angelelli Milano 1991.
- PUPPI 1962  
L. Puppi, *Pitture lombarde del Quattrocento*, in «Arte Lombarda», VII, 2, 1962, pp. 49-59.
- RICCI 1912  
C. Ricci, *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo 1912.
- REINACH 1907  
S. Reinach, *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance*, II, Paris 1907.
- RICCI 1930  
C. Ricci, *Accademia Carrara in Bergamo: elenco dei quadri*, Bergamo 1930.
- RICCI, ZUCCHINI 1930  
C. Ricci, G. Zucchini, *Guida di Bologna*, Bologna 1930.
- RICCOBONI 1947  
A. Riccoboni, *Quattrocento pitture inedite. Prima mostra nazionale antiquaria*, catalogo della mostra, Venezia 1947.
- RIDOLFI 1882  
E. Ridolfi, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucca 1882.
- RIGONI 1940-1941  
E. Rigoni, *Appunti e documenti sul pittore Girolamo dal Santo*, in «Arti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», 22, 1940-1941, pp. 35-38.
- RIGONI 1970  
E. Rigoni, *L'arte rinascimentale in Padova: studi e documenti*, Padova 1970.
- Rinascimento 2017  
*Rinascimento segreto*, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi e P. Di Natale, Santarcangelo di Romagna 2017.
- RIZZOLI 1907  
L. Rizzoli, *Il Museo Antoniano*, Padova 1907.
- ROMANO 1982  
G. Romano, *Il Cinquecento di Roberto Longhi: eccentrici, classicismo precoce, "maniera"* in «Ricerche di Storia dell'Arte», 17, 1982, pp. 5-27 [ristampato in G. Romano, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi Wittkower, Previtali*, Roma 1998, pp. 23-62; e anche, con alcune varianti e con titolo diverso, *Gli eccentrici del Cinquecento, tra classicismo e "maniera"*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di Giovanni Previtali, Roma 1982 pp. 171-208].
- ROSINI 1850  
G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti. Seconda edizione*, IV, Pisa 1850.
- ROSSETTI 1765  
G. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padova 1765.
- ROSSI 1979  
F. Rossi, *Accademia Carrara, Bergamo: catalogo dei dipinti*, Bergamo 1979.
- ROSSI 1988  
F. Rossi, *Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Bergamo 1988.
- RUSK SHAPLEY 1968  
F. Rusk Shapley, *Complete catalogue of the Samuel H. Kress Collection. XV-XVI century*, London 1968.
- SACCHETTI SASSETTI 1932  
A. Sacchetti Sasseti, *Lorenzo e Bartolomeo Torresani pittori del secolo XVI*, Roma 1932.
- SANDBERG VAVALÀ 1929  
E. Sandberg Valalà, *The Reintegration of the Artistic Personality of Bernardo Zenale*, in «Art in America», XVII, 1929, pp. 199-222.
- SAPORI 1994  
G. Saporì, *Di stanza o di passaggio. Pittori del Cinquecento in un'area umbra*, in *La pittura nell'Umbria meridionale dal Trecento al Novecento*, Terni 1994.

- SARTORI 1955  
A. Sartori, *L'Arciconfraternita del Santo*, Padova 1955.
- SARTORI 1989  
A. Sartori, *Guida della Basilica del Santo, varie, artisti e musicisti al Santo e nel Veneto*, Padova 1989.
- SCHUBRING 1915  
P. Schubring, *Cassoni*, I-II, Leipzig 1915.
- SELVATICO 1842  
P. Selvatico, *Guida di Padova e della sua provincia*, Padova 1842.
- SELVATICO 1869  
P. Selvatico, *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, Padova 1869.
- SERRA 1921  
L. Serra *La Pinacoteca Civica e il Museo degli Arazzi di Fabriano*, Fabriano 1921.
- SERRA 1925  
L. Serra, *Le gallerie comunali delle Marche*, Roma 1925.
- SOLI 1974  
G. Soli, *Chiese di Modena*, a cura di G. Bertuzzi, Modena 1974.
- SOSSAJ 1833  
F. Sossaj, *Descrizione della Città di Modena nell'anno MDCCCXXXIII*, Modena 1833.
- SOSSAJ 1841  
F. Sossaj, *Modena descritta da F. Sossaj, II edizione con aggiunte e modificazioni*, Modena 1841.
- SWARZENSKI 1914-1915  
G. Swarzenski, *Gemälde der Sammlung Lanz*, in «Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst», I-II, 1914-1915, pp. 87-105.
- TANZI 1986  
M. Tanzi, *Risarcimento dell'Aleni: verifiche in margine ad una mostra*, in «Bollettino d'Arte», 37-38, 1986, pp. 75-94.
- TANZI 1996  
M. Tanzi, *Filippo da Verona, affini & omonimi*, in *La pittura veneta negli stati estensi*, Verona 1996, a cura di J. Bentini, pp. 159-197.
- TANZI 1997  
M. Tanzi, *Pedro Fernández da Murcia lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 1997.
- TANZI 2005  
M. Tanzi, *Margini zenaliani: gli affreschi di Casalmaggiore e il trittico di Assiano*, in *Materiali zenaliani*, in «Solchi», VIII, 3, 2005, pp. 13-39.
- TANZI 2006  
M. Tanzi, *Aggiornamenti per Filippo da Verona*, in «Verona illustrata», 19, 2006, pp. 97-107.
- TANZI 2007  
M. Tanzi, *Girovaghi, eccentrici, ponentini: un altro capitolo per Filippo da Verona*, in *Il "Cristo morto" di Filippo da Verona pittore itinerante*, a cura di A. Mazza, Cesena 2007.
- TANZI, in corso di stampa  
M. Tanzi, *Il vertice anticlassico di Marcello Fogolino*, in «Prospettiva», in corso di stampa.
- The early* 1978  
*The early Venetian Paintings in Holland*, a cura di H. W. van Os e J. R. J. van Asperen De Boer, Amsterdam 1978.
- TIRABOSCHI 1786  
G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese o Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti natii degli stati del Ser.mo Duca di Modena*, VI, Modena 1786.
- TRECCA 1912  
G. Trecca, *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Bergamo 1912.
- TROCHE 1940  
E. G. Troche, *Die "Ariadne" der Sammlung Lanz*, in «Pantheon», XXV, 1940, pp. 20-22.
- VAN MARLE 1935  
R. van Marle, *La pittura all'esposizione d'arte antica italiana di Amsterdam*, in «Bollettino d'arte», 28, 1935, pp. 389-408.
- VAN MARLE 1935  
R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Paintings*, XVIII, L'Aja 1935.
- VAN OS 1978  
H. W. van Os, *Otto Lanz en het verzamelen van vroege en Italiaanse kunst in Nederland*, in «The Rijksmuseum Bulletin», 26, 1978, pp. 147-174.
- VENTURI 1894  
A. Venturi, *L'arte emiliana*, in «Archivio Storico dell'Arte», VII, 1894, pp. 88-106.
- VENTURI 1914  
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, *La pittura del Quattrocento*, III, Milano 1914.
- VENTURI 1928  
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Quattrocento*, III, Milano 1928.
- VOLPE 1974  
C. Volpe, *Dosso: segnalazioni e proposte per il suo primo itinerario*, in «Paragone Arte», 293, 1974, pp. 20-29.
- VOLPE 1982  
C. Volpe, *Una pala d'altare del giovane Dosso*, in «Paragone», 383-385, pp. 3-14.
- VON DER BERCKEN 1927  
E. von der Bercken, *Malerei der Renaissance in Oberitalien*, Potsdam 1927.
- WILK 1983  
S. Wilk, *Titian's Paduan Experience and Its Influence on His Style*, in «The Art Bulletin», LXV, 1983, pp. 51-61.
- WOOD 2014  
C. S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape. Revised & expanded second edition*, London 2014.
- YEIDE 2014  
N. H. Yeide, *Princes, Dukes and Counts. Pedigrees and Problems in the Kress Collection*, in «Collections: A Journal for Museums and Archives Professionals», 10, 3, 2014, pp. 265-272.
- YEIDE, ZANINELLI 2013  
N. Yeide, F. Zaninelli, *Kress Provenance Research Project. Case study: Filippo da Verona, Madonna and Child (K-I207)*. Spencer Museum of Art, University of Kansas, Lawrence 2013.
- ZAMPETTI 1970  
P. Zampetti, *A Dictionary of Venetian Painters: Volume 2. 16<sup>th</sup> Century*, Leigh-on-Sea 1970.
- ZAMPETTI 1984  
P. Zampetti, *La Scuola del Santo*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Vicenza 1984, pp. 75-118.
- ZAMPETTI 1989  
P. Zampetti, *Pittura nelle Marche, dal Rinascimento alla Controriforma*, Urbino 1989.
- ZANELLI 2008  
G. Zanelli, *Maestri lombardi per i cartoni delle tarsie savonesi: proposte, conferme e ipotesi*, in *Il coro ligneo della Cattedrale di Savona*, a cura di M. Bartoletti, Cinisello Balsamo 2008, pp. 145-156.
- ZANI 1824  
P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate d. Pietro Zani fidentino*, I, XIX, 1824.
- ZUCCHINI 1938  
G. Zucchini, *Catalogo delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna*, Bologna 1938.



## INDICE DEI NOMI

- Agosti Giovanni 7  
Aldrichetti Angelo 42  
Alessandro IV (Rinaldo dei Signori di Jenne), papa 33  
Alizeri Federico 52  
Altdorfer Albrecht 9, 16, 18, 19, 21, 22, 47, 49, 72, 74, 75, 77, 78  
Angelelli Walter 8, 12, 12n, 21, 28, 30, 46, 54, 57, 59, 60, 62, 64, 66, 68, 69, 74, 80  
Ansedisio 33, 34  
Araldi Josaphat 39, 40  
Arisi Ferdinando 67  
Arlango Egidio 37  
Aspertini Amico 12, 14, 15, 22, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 54, 58, 60, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 73, 77  
Astrua Paola 42  
Attardi Luisa 7, 8, 11, 11n, 17, 19, 19n, 27, 28, 29, 30, 32, 35, 37, 45, 46  
Avena Antonio 42  
Bacchi Andrea 8, 12, 12n, 28, 35, 56, 69, 75, 76  
Bacchiocca Isidoro 46  
Ballarin Alessandro 13, 13n, 15, 20, 56, 66  
Baracchini Clara 48  
Barbero Bruno 52  
Bartolomeo di Corradino, frate 33  
Bastiani Lazzaro 30, 35  
Baudo Luca 52  
Begarelli Antonio 66  
Bellano Bartolomeo 35  
Belli Barsali Isa 48  
Bellini Gentile 35  
Bellini Giovanni 17, 28, 29, 31, 37, 38, 46, 61  
Belludi Luca, beato 33,  
Beltrami Cristina 54, 57  
Bembo Gianfrancesco 11, 14, 59, 61, 62, 64, 65, 75, 76, 78  
Benati Daniele 7, 8, 12, 12n, 13, 13n, 56, 66, 69, 70, 72, 74  
Benedettucci Fabio 37, 76  
Berenson Bernard 11, 11n, 17, 27, 30, 32, 35, 38, 39, 42, 59, 62  
Bernardi Jacopo 41  
Bernardini Carla 74  
Bernasconi Cesare 31, 41, 43  
Beroaldi Paolo 66  
Bertelli Carlo 42  
Biancani Stefania 74  
Bianchi Ferrari Francesco 59, 77  
Bigini Romeo 46  
Bigoni Angelo 31, 34  
Boccaccino Boccaccio 48, 57, 59, 60, 62, 63  
Böhler, galleria 28, 30, 37, 40, 43, 62, 64  
Böhler Julius 17, 29, 30  
Böhler Julius Harry 30  
Böhler Julius Wilhelm 30  
Böhler Otto Alfons 30  
Bollea Luigi Cesare 27  
Boltraffio Giovanni Antonio 43  
Bombelli Andrea 42, 64  
Bonsignori Francesco 37, 38  
Borenius Tancred 34, 45  
Bottazzo Domenico 34  
Bramante Donato 32  
Bramantino (Bartolomeo Suardi, detto il) 41  
Brandolese Pietro 31, 34  
Brimo de Laroussilhe, galleria 65  
Buscaroli Rezio 73  
Butinone Bernardino 42  
Caleca Antonino 48  
Calvaert Denijs 74  
Camesasca Ettore 42  
Campagnola Domenico 34  
Campagnola Giulio 36  
Cantaro Maria Teresa 74  
Cappelli Francesco 68, 69  
Caroto Giovanni Francesco 38, 39, 40, 69  
Carpaccio Benedetto 39  
Carpaccio Vittore 30, 35, 36, 38, 39  
Castellana Stefania 8  
Castelnuovo Enrico 14, 14n  
Catena Vincenzo 38  
Cauzzi Diego 13, 13n, 50  
Cavalcaselle Giovanni Battista 11, 11n, 27, 31, 34, 36, 37, 44, 45  
Cernuschi Enrico 38  
Cesi Bartolomeo 74  
Cima da Conegliano 27, 28, 29, 32, 37, 43  
Civerchio Vincenzo 42  
Coletti Luigi 27  
Concoreggio Rainaldo 58  
Contini Bonacossi Alessandro 61  
Corona (Giovanni Antonio Re-  
questa, detto) 34, 35, 36  
Correggio (Antonio Allegri,  
detto il) 50  
Costa Lorenzo 32  
Cremonini Claudia 8, 12, 12n,  
21n, 54, 58, 66, 67, 70

Crespellani Arsenio 68  
 Crimella Mario 30  
 Cussetti Carlo 27  
 Dai Libri Girolamo 38, 39, 40, 41, 42, 69  
 Dal Poggetto Paolo 46  
 Dal Pozzolo Enrico Maria 35  
 Danieli Michele 43  
 De Fornari Anselmo 52, 53  
 De La Roncière Jean 61  
 De Mandach Conrad 34  
 De Marchi Andrea 48  
 De Marchi Andrea G. 8, 12, 12n, 13n, 50, 51, 54, 57, 63  
 De Pantaleoni Gian Michele 52, 53  
 De Rocchi Elia 52, 53  
 De' Roberti Ercole 32  
 Del Cossa Francesco 79  
 Dell'Abate Nicolò 58, 70, 74  
 Della Rovere Francesco 29  
 Dossi Dosso 8, 11, 12, 13, 14, 15, 21, 22, 45, 46, 48, 50, 54, 57, 59, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77  
 Dürer Albrecht 9, 14, 16, 42, 60, 62, 67  
 Eastlake Charles 44  
 Eberhardt Hans Joachim 39  
 Ezzelino da Romano 33, 34  
 Fabri Girolamo 58  
 Facchinetti Vittorino 34  
 Fadino (Tommaso Aleni, detto il) 80, 81  
 Fasolo Lorenzo 52, 78  
 FavaboschiZambonodiAndrea33  
 Felice II, papa 31  
 Felicetti Stefano 23n  
 Ferrari Carlo 41  
 Ferretti Massimo 7, 8, 11, 12, 12n, 16, 16n, 21, 21n, 23n, 48, 49, 52, 53, 57, 59, 62, 69, 70, 71, 74  
 Ferriani Daniela 70  
 Fiocco Giuseppe 37, 62  
 Fogolino Marcello 34  
 Foligno Cesare 32, 34  
 Fontana Federico 33, 34  
 Fontana Lavinia 73, 74  
 Foppa Vincenzo 42  
 Francesco da Milano 32  
 Francia Francesco 65, 66, 73  
 Franco Fiorio Maria Teresa 39  
 Frascione Vittorio 55, 61, 65, 78  
 Fredericksen Burton B. 62  
 Frizzoni Gustavo 41  
 Fusconi Giulia 53  
 Gabrielli Noemi 27  
 Galetti Ugo 42  
 Gallo Tommaso 19  
 Galvan Marta 70  
 Garofalo (Benvenuto Tisi, detto il) 45, 74  
 Gerolamo da Brescia, frate 52  
 Ghidiglia Quintavalle Augusta 68, 69  
 Ginzburg Carlo 14, 14n  
 Giolfino Niccolò 38, 64, 65, 69, 74  
 Giorgione 9, 15, 17, 28, 46, 49, 62  
 Giovanni Agostino da Lodi 43, 62  
 Girolamo da Treviso 9  
 Girolamo del Santo 34  
 Girolamo di Bernardino da Udine 17, 27  
 Giudici Corinna 74  
 Gonzati Bernardo 31, 34, 36  
 Gregori Mina 11, 14, 14n, 61, 63, 67, 78  
 Gregorio Magno, papa 32  
 Griseri Andreina 27, 42  
 Grossato Lucio 32, 35, 37  
 Guidaldi Luigi 37  
 Heinemann Fritz 39  
 Hiemstra M. 39  
 Hispanus Johannes 8, 62  
 Hitler Adolf 39  
 Isnenghi Antonio 36  
 Jacopo da Montagnana 36, 37  
 Jacopo da Valenza 32  
 Juan de Borgoña 61  
 Katz Nathan 39  
 Katzheimer Wolfgang 42  
 Kress Samuel H. 61  
 Kustodieva Tatiana 42  
 Lancellotti Tomasino 70  
 Lanz Anna Theresia Elisabeth 39  
 Lanz Otto 38, 39, 40  
 Lazarelli Mauro Alessandro 65, 66, 68  
 Lehmann-Brockhaus Otto 79  
 Leonardo da Vinci 18, 41, 42, 43, 44, 45, 61  
 Leone X (Giovanni di Lorenzo de' Medici), papa 70  
 Leone, frate 73  
 Liberale da Verona 64  
 Lippi Filippino 32  
 Lochis Guglielmo 29  
 Longhi Roberto 11, 13, 14, 15, 15n, 23, 39, 48, 61, 62, 64, 65, 75, 78, 80  
 Lotto Lorenzo 9, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 46, 47, 49, 50, 57, 61, 63, 72, 77  
 Lucco Mauro 8, 12n, 23, 23n, 28, 29, 30, 32, 37  
 Macrino d'Alba 61, 62, 67, 78, 80  
 Maestro del tondo Lathrop 48  
 Maestro della Visitazione di Wiesbaden 19, 52  
 Maestro di San Martino Alfieri 78  
 Maestro V di Nave 20, 55, 60  
 Maineri Gianfrancesco 62  
 Malaguzzi Valeri Francesco 41, 73  
 Malmusi Carlo 68  
 Manning Robert L. 62  
 Mansueti Giovanni 35  
 Mantegna Andrea 8, 28, 30, 32, 64, 69, 76  
 Marani Pietro Cesare 42, 43  
 MarchesiGirolamodaCotignola9  
 Marco da Verona 70  
 Marcoaldi Oreste 44  
 Marinucci Enrico 79  
 Mariotto Francesca 43  
 Marubbi Mario 42  
 Mason Perkins Frederick 62  
 Mattioli Manuela 79  
 Mauceri Enrico 73, 74  
 Mazzone Giovanni 52  
 Mazza Angelo 8, 12, 13, 13n, 49, 51, 58, 65, 67, 74, 75, 76, 78, 79, 80  
 Mazzola Filippo 32  
 Mazzolino Ludovico 59, 60  
 Mazzoni Bernardino 21, 68, 69, 70  
 Melone Altobello 9, 12, 14, 15, 20, 22, 23, 48, 54, 55, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 70, 72  
 Michele da Verona 34, 35  
 Molajoli Bruno 11, 18, 45, 46  
 Molteni Monica 40, 42  
 Montagna Bartolomeo 30, 34, 42  
 Morassi Antonio 35  
 Morelli Giovanni 29, 44  
 Moro Franco 53, 73  
 Morone Domenico 37  
 Morone Francesco 37, 69  
 Mortari Luisa 23n  
 Moschetti Andrea 36  
 Moschini Giannantonio 31, 34, 36, 37  
 Mossi Vincenzo Maria 27  
 Mulatero Ivana 80  
 Munari Pellegrino 69  
 Natale Mauro 8, 12, 12n, 13, 52, 59, 64, 65  
 Nuzi Allegretto 46  
 Oberhuber Konrad 15  
 Olivi E. M. 58  
 Orsi Lelio 74  
 Orsi Silvio 73  
 Paganì Gian Filiberto 65, 66, 68  
 Pallucchini Rodolfo 11  
 Palmezzano Marco 43  
 Panazza Gaetano 42  
 Parenzano Bernardo 34  
 Parma Armani Elena 52  
 Parvey Raynaud Emilie 61  
 Pasqualino di Niccolò 17, 27  
 Pasquini Giuliana 28, 32, 46  
 Pea Enrico 48  
 Pelliccioli Mauro 29  
 Petit Georges 38  
 Pezzi Domenico 71  
 Piazza Albertino 19, 22, 52, 53, 73  
 Piazza Calisto 54, 62  
 Piazza Martino 61, 62, 80  
 Pieramici Osvaldo 46  
 Piero della Francesca 45  
 Pinelli Antonio 11  
 Pistoni Giuseppe 69  
 Posse Hans 39  
 Previtali Andrea 37, 57  
 Previtali Giovanni 14  
 Pseudo Bramantino (Pedro Fernández da Murcia, detto lo) 14  
 Puppi Lionello 42  
 Raffaello 9, 15, 18, 22, 44, 45, 46, 47, 48, 57, 67, 69, 77  
 Raimondi Marcantonio 15, 19, 46, 47, 55, 69, 71  
 Riccio (Andrea Briosco, detto il) 35  
 Ridolfi Enrico 48  
 Rigoni Erice 35  
 Rolandino da Padova 33, 34  
 Romanino (Girolamo Romani, detto il) 9, 12, 14, 15, 19, 20, 22, 48, 49, 54, 55, 56, 57, 60, 62, 63, 64, 70, 72  
 Romano Giovanni 7, 13, 13n  
 Rondani Francesco Maria 68  
 Rondinelli Niccolò 58  
 Rosini Giovanni 29  
 Rossetti Giovambattista 31, 34  
 Rossi Francesca 40, 43  
 Rusk Shapley Fern 62  
 Sacchetti Sasseti Angelo 22n, 23n  
 Sandberg Valalà Evelyn 41  
 Sanquirico Antonio 29  
 Saporì Giovanna 23n  
 Sartori Antonio 32, 35  
 Saueremann Hans 30  
 Scarpa Pietro 54  
 Schongauer Martin 42  
 Schubring Paul 38  
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani, detto) 50  
 Seccaroni Claudio 13, 13n, 50  
 Selvatico Pietro 31, 34  
 Sensi Francesco 50  
 Sgarbi Vittorio 44  
 Shearman John 15  
 Soli Gusmano 69  
 Sossaj Francesco 68  
 Steinmeyer Fritz 30  
 Suida Wilhelm 14, 42, 62, 63  
 Swarzenski Georg 38  
 Tanzi Marco 7, 8, 9, 12, 12n, 13, 13n, 14n, 15, 15n, 20, 20n, 28, 30, 31, 32, 35, 37, 40, 43, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81  
 Terrisse, Galerie 61  
 Tiraboschi Girolamo 68  
 Tiziano Vecellio 9, 15, 17, 34  
 Torresani Bartolomeo 22, 77  
 Torresani Lorenzo 22, 77  
 Torriti Pietro 52  
 Trecca Giuseppe 41  
 Trevisan Melchiorre 32  
 Trichies Silvia 29  
 Troche Ernst Günther 39  
 Tura Cosmè 32  
 Valle Parri Silvia 71  
 Van Marle Raimond 39  
 Vangelisti Bruno 54  
 Vecellio Francesco 34  
 Venturi Adolfo 34, 38, 62, 68  
 Verla Francesco 32  
 Villa Giovanni C. F. 28, 49, 54, 57  
 Vinco Mattia 40, 43, 76  
 Viroli Giordano 56, 57, 58  
 Vivarini Alvise 32, 35, 46  
 Volpe Carlo 15, 15n, 18, 18n, 69  
 Von der Bercken Enrich 38  
 Wagemans Fred 39  
 Wildenstein Daniel 61  
 Wilk Sarah 35  
 Wood Christopher S. 75  
 Yeide Nancy 63  
 Zaganelli Bernardino 9, 42  
 Zaganelli Francesco 9, 42  
 Zampetti Pietro 35, 46  
 Zanellati Enrico 28  
 Zanelli Gianluca 13, 13n, 20, 20n, 53, 55, 71  
 Zaninelli Fulvia 63  
 Zenale Bernardo 18, 41, 42, 43, 44  
 Zenone Veronese 22, 60, 77  
 Zeri Federico 11, 14, 30, 32, 56, 59, 61, 62, 64, 65, 78, 81  
 Zucchini Guido 74

TAVOLE



1. Filippo da Verona, *Madonna con il Bambino e un Santo vescovo*,  
Torino, Galleria dell'Accademia Albertina di Belle Arti



2. Filippo da Verona, *Madonna con il Bambino e un Santo vescovo*, Bergamo, Accademia Carrara (© Bergamo, su concessione di Fondazione Accademia Carrara)  
3. Carlo Rancini, *Madonna con il Bambino e un Santo vescovo*, acquaforte (da Filippo da Verona)



4. Cima da Conegliano, *Madonna con il Bambino tra San Michele Arcangelo e Sant'Andrea*, Parma, Galleria Nazionale (© Parma, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Complesso Monumentale della Pilotta)



5. Filippo da Verona, *San Girolamo*, già Monaco, Julius Böhler



6. Cima da Conegliano, *San Girolamo*, Washington, National Gallery of Art



7. Filippo da Verona, *Sposalizio mistico di Santa Caterina alla presenza di Sant'Antonio*, Padova, Museo Antoniano



8. Filippo da Verona, *Madonna con il Bambino tra San Felice che presenta un francescano e Santa Caterina*, 1509 (prima del restauro), Padova, basilica di Sant'Antonio



9. Marcello Fogolino, *Adorazione dei Magi*, Vicenza, Musei Civici



10. Filippo da Verona, *Apparizione di Sant'Antonio al Beato Luca Belludi*, 1510, Padova, Scuola del Santo





11. Filippo da Verona, *Arianna a Nasso*, Amsterdam, Rijksmuseum



12. Filippo da Verona, *Madonna allattante il Bambino*, Verona, Museo di Castelvecchio



13. Lorenzo Lotto, *Assunta tra i Santi Antonio Abate e Ludovico di Tolosa*, 1506, Asolo, Duomo



14. Filippo da Verona, *Madonna con il Bambino in gloria tra i Santi Pietro e Nicola di Bari*, 1514, Fabriano, Museo Civico "Bruno Molajoli"



15. Raffaello, *Madonna di Foligno*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana



16. Dosso Dossi, *Madonna con il Bambino in gloria e Santi*, Ferrara, Arcivescovado



17. Filippo da Verona, *San Giuseppe*, Lucca, Museo della Cattedrale



18. Filippo da Verona, *Cristo morto sorretto da Nicodemo e da Giuseppe d'Arimatea con due angeli*, Cesena, Cassa di Risparmio



19. Filippo da Verona, *San Giovanni Battista*, Vicenza, Banca Popolare di Vicenza



20. Filippo da Verona, *San Giovanni Evangelista con donatore*, Ravenna, Pinacoteca Comunale



21. Filippo da Verona, *San Giovanni Battista*, Vicenza, Banca Popolare di Vicenza



22. Altobello Melone, *Ritratto di gentiluomo (Cesare Borgia?)*, Bergamo, Accademia Carrara (© Bergamo, su concessione di Fondazione Accademia Carrara)

23. Girolamo Romanino, *San Bartolomeo e Sant'Agostino* (particolare), Brescia, Collezione privata

24. Anonimo ligure-lombardo, *Madonna con il Bambino in trono tra San Giovanni Battista e San Pietro*, Genova Nervi, Santa Maria Assunta



25. Altobello Melone, *San Prospero*,  
Hatfield House, Earl of Salisbury



26. Filippo da Verona, *San Giovanni Evangelista con donatore*,  
Ravenna, Pinacoteca Comunale



27. Albrecht Dürer, *Festa del Rosario* (particolare), Praga, Národní Galerie

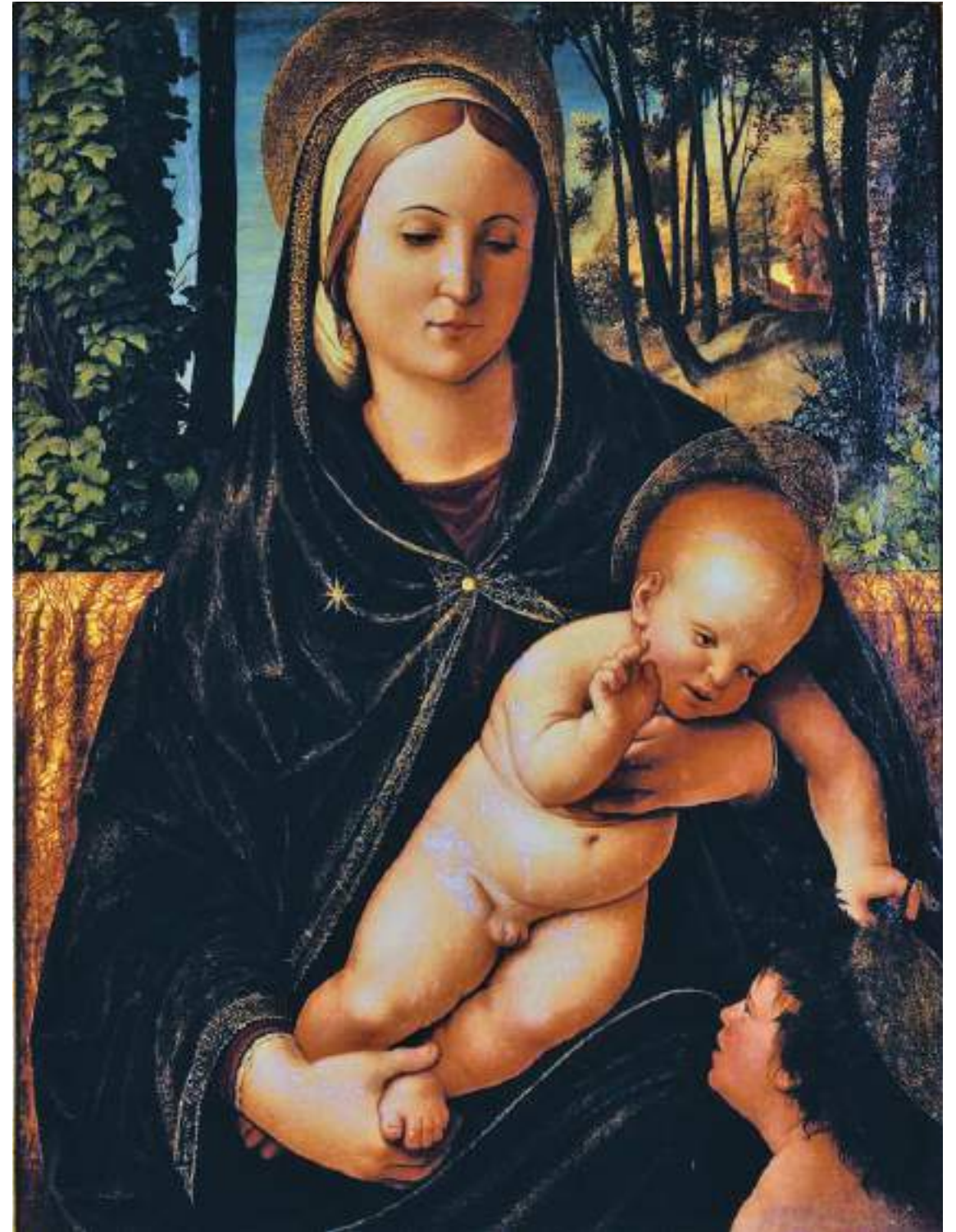


28. Filippo da Verona, *Madonna allattante il Bambino* (*Madonna Loeser*), Milano, collezione privata





29. Girolamo Romanino, *Madonna con il Bambino*, Parigi, Louvre



30. Filippo da Verona, *Madonna con il Bambino e San Giovannino (Madonna Kress)*, Lawrence (Kansas), Spencer Museum of Art



31. Gian Michele de' Pantaleoni (su cartone di Filippo da Verona), *Disputa di Gesù nel tempio*, 1517, Savona, Duomo



32. Gian Michele de' Pantaleoni (su cartone di Filippo da Verona), *Adorazione dei Magi*, 1517, Savona, Duomo



33. Gian Michele de' Pantaleoni (su cartone di Filippo da Verona),  
*Adorazione dei Magi* (particolare), 1517, Savona, Duomo



34. Filippo da Verona, *Madonna con il Bambino e San Giovannino* (*Madonna Foresti*), ubicazione ignota  
(già Carpi, collezione Foresti)



35-36. Filippo da Verona, *Storie di San Geminiano* (particolari della *Pala Mazzoni*), Modena, San Pietro



37. Filippo da Verona, *Madonna con il Bambino in gloria tra i Santi Geminiano e Martino*, *Storie di San Geminiano, Pietà (Pala Mazzoni)*, Modena, San Pietro



38. Filippo da Verona, *Madonna con il Bambino in gloria tra i Santi Pietro e Nicola di Bari*, 1514, Fabriano, Museo Civico "Bruno Molajoli"



39. Filippo da Verona, *Madonna con il Bambino in gloria tra i Santi Geminiano e Martino*, Modena, San Pietro



40. Filippo da Verona, *Madonna con il Bambino*, Bologna, Galleria Fondantico



41. Filippo da Verona, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Chambéry, Musée des Beaux-Arts



42. Albrecht Altdorfer, *San Girolamo*, Berlino, Gemäldegalerie



43. Filippo da Verona, *San Girolamo*, Bologna, Galleria Fondantico

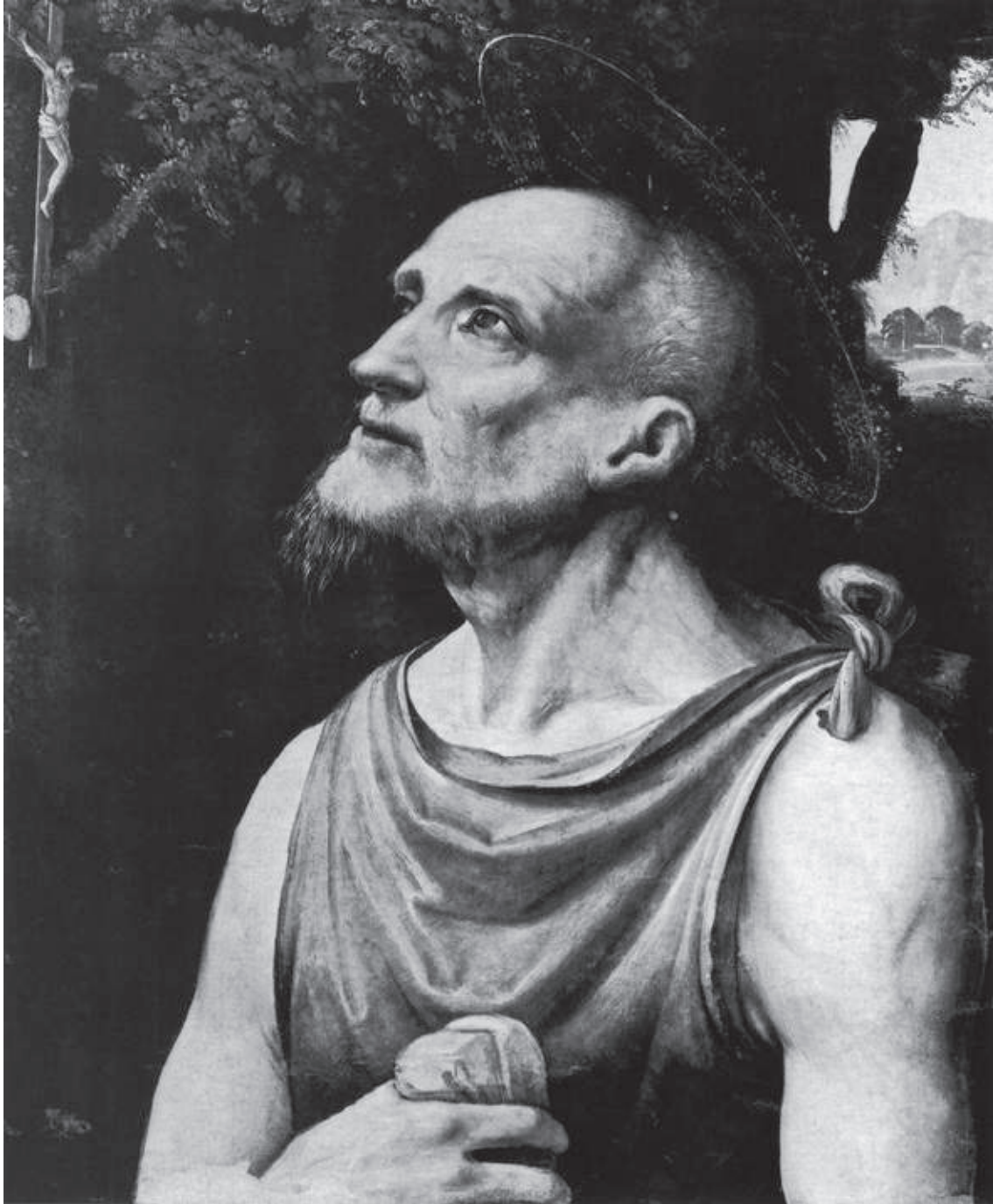


44. Filippo da Verona, *San Girolamo* (particolare), Bologna, Galleria Fondantico



45. Lorenzo Lotto, *San Girolamo*, Parigi, Musée du Louvre





46. Filippo da Verona, *San Girolamo*, ubicazione ignota



47. Filippo da Verona, *San Girolamo* (particolare), Bologna, Galleria Fondantico



48. Filippo da Verona, *San Girolamo*, Bologna, Galleria Fondantico



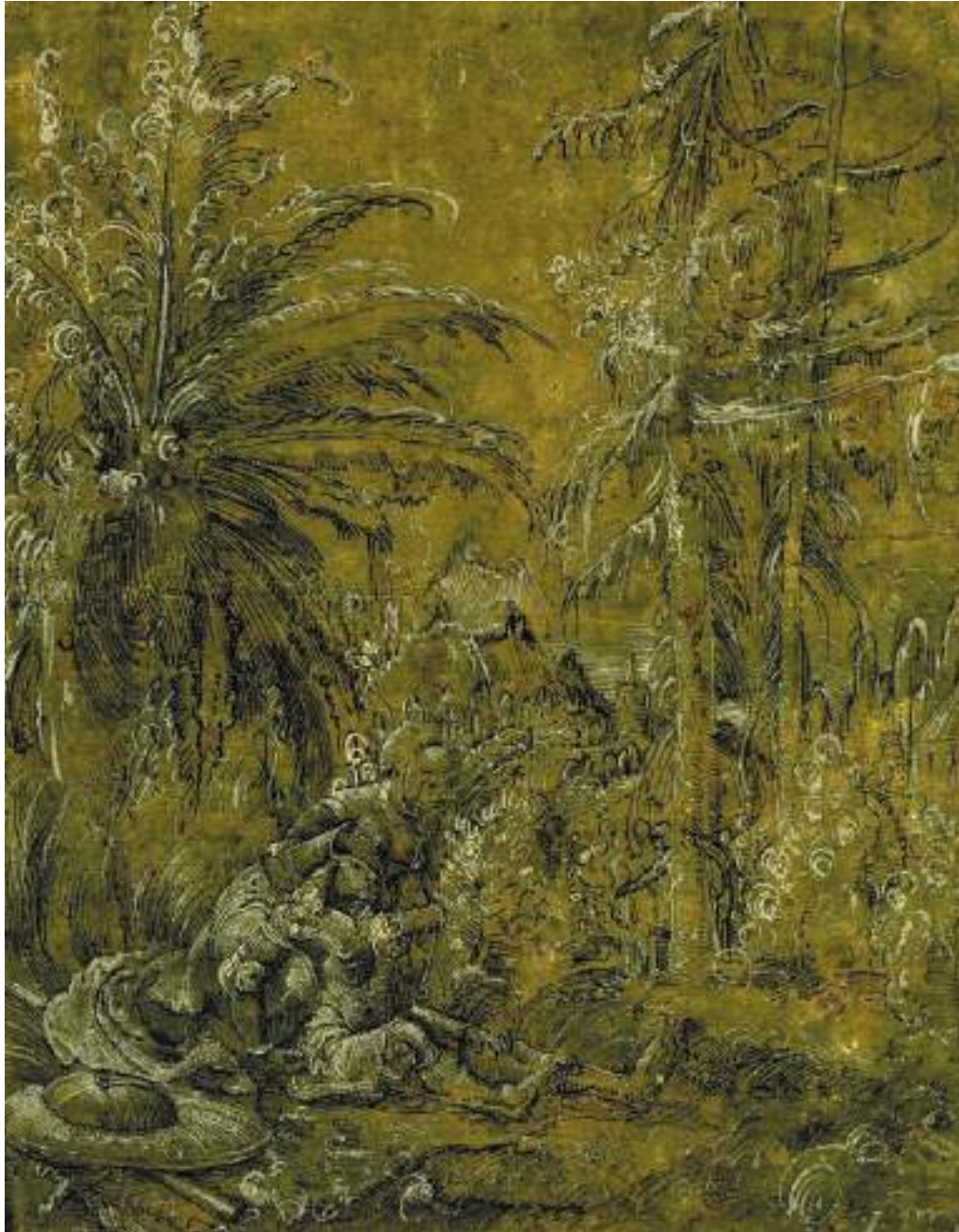
49. Filippo da Verona, *San Francesco stigmatizzato*, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte



50. Albrecht Altdorfer, *San Francesco stigmatizzato*, Berlino, Gemäldegalerie



51. Filippo da Verona, *San Francesco stigmatizzato (particolare)*, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte



52. Albrecht Altdorfer, *Soldato ferito nel bosco*, Londra, British Museum



53. Albrecht Altdorfer, *San Girolamo*, Londra, British Museum



54. Filippo da Verona, *Scena di caccia*, Parigi, collezione privata  
(Bologna, Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna;  
i diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti)



55. Dosso Dossi, *Passeggiata nel bosco*, Besançon, Musée des Beaux-Arts  
56. Filippo da Verona, *Scena di caccia* (particolare), Parigi, collezione privata

57. Dosso Dossi, *San Girolamo* (particolare), Vienna, Kunsthistorisches Museum  
58. Filippo da Verona, *Scena di caccia* (particolare), Parigi, collezione privata



59. Raffaello, *Volta della Stanza di Eliodoro* (particolare), Città del Vaticano, Musei Vaticani  
60. Filippo da Verona, *Eterno benedicente tra angeli*, collezione privata



61. Filippo da Verona, *Madonna con il Bambino*,  
San Martino in Soverzano (Bologna), Castello dei Manzoli



62. Filippo da Verona, *Madonna allattante il Bambino*, ubicazione ignota



63. Filippo da Verona, *Madonna con il Bambino e i Santi Agostino, Monica e Maria Maddalena*, ubicazione ignota





64. Filippo da Verona, *Sposalizio mistico di Santa Caterina e Sant'Anna*, ubicazione ignota



65. Tommaso Aleni, detto il Fadino, *Annunciazione*,  
Dronero (Cuneo), Museo Luigi Mallè



66. Pittore dell'Italia settentrionale, inizi del XVI secolo, *Crocifissione*, ubicazione ignota

## CREDITI FOTOGRAFICI

Amsterdam, Rijksmuseum  
© Bergamo, su concessione di Fondazione Accademia Carrara  
Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Jörg P. Anders  
Bologna, Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna  
(i diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti)  
Bologna, Musei Civici d'Arte Antica  
Brescia, Fotostudio Rapuzzi  
Cesena, Archivio Fondazione Cassa di Risparmio  
Città del Vaticano, Foto © Musei Vaticani  
Cremona, Archivio Marco Tanzi  
Fabriano, Pinacoteca Civica "Bruno Molajoli"  
Ferrara, Arcidiocesi di Ferrara-Comacchio  
Firenze, Biblioteca Berenson, Fototeca, Villa I Tatti  
The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies  
Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi  
Londra, © Christie's Images Limited  
Londra, © Trustees of the British Museum  
Lucca, Complesso Museale e Archeologico della Cattedrale di Lucca  
© Parma, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Complesso Monumentale della Pilotta  
Padova, Centro Studi Antoniani  
Parigi, Photo (©) RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Franck Raux  
Parigi, Photo (©) RMN-Grand Palais / Thierry Ollivier  
Ravenna, Museo d'Arte della città di Ravenna  
Roma, Minerva Auctions  
Savona, Studio Piccardo  
© Verona, Archivio Fotografico del Museo di Castelvecchio  
Vicenza, Collezione della Banca Popolare  
Vicenza, Musei Civici  
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie  
Washington, National Gallery of Art | NGA Images

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018  
presso Service Lito, Persico Dosimo (Cremona)