

Museo di Castelvecchio

Catalogo generale dei dipinti e delle miniature
delle collezioni civiche veronesi

II. Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo



Museo di Castelvecchio

Catalogo generale dei dipinti e delle miniature
delle collezioni civiche veronesi

Il Dallo metà del XVI alla metà del XVII secolo

e cura di

Paola Marini
Ettore Napsone
Gianni Peretti

MUSEI D'ARTE
e Monumenti



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

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

Con il patrocinio di



REGIONE del VENETO

Con il fondamentale contributo di



Salute di

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

Luca Trevisan

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

Si ringraziano

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

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

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

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



figure sul proscenio. Anche le architetture del fondo sono diventate nella pala molto più luminose e veronesiane, simili a quelle che si vedono nel telerò alla Loggia del Consiglio (cat. 73), commissionato dalle autorità cittadine nel 1564, con un punto di fuga a precipizio che rimanda allo schema prospettico della *Coma in casa di Simone* di Paolo Veronese, collocata nel refettorio dei Santi Nazario e Celso nel 1556 (Marinelli 1988a, p. 330). Per questo motivo si può ipotizzare che il modello delle collezioni civiche non oltrepassi questa data e che la pala sia stata dipinta invece negli anni immediatamente successivi.

Giovanni Perotti

bibliografia: *Elevo dei quadri* 1819, p. 3 n. 65 (Orlando Flacco); [Aleari, Bernasconi] 1851, p. 16 n. 55; Ferrari 1871, ca. 12v-13r n. 55; Franzoni 1970, p. 105 nota 29; Guzzo 1997b), p. 267.

76. Orlando Flacco (?)

Verona, 1530 circa-1592/1593

Madonna in gloria con il bambino tra i santi Pietro martire e Zeno

olio su tela, 146,8 × 128,8 cm
inv. 6329-1B403

provenienza: Verona, palazzo del Comune, camera dei Provveditori; dal 1817 al Museo
notare: Lorenzo Muttoni, 1859; Pierpaolo Cristiani, 1976

Nel 1817 «la galleria comunale si [arricchisce] di altri quattro dipinti, che esistevano nelle camere un tempo occupate dall'ufficio della Cassa municipale, e poi della Polizia, in Mercato vecchio». Questa la veloce segnalazione di Avena (1907) che registra l'ingresso nella quadrella della pala attribuita a Domenico Brusaporci, accanto alle tre tele databili intorno alla metà del Settecento di Felice Boscarati (*Prodezza*, inv. 5639-1B1210), Pietro Antonio Rotari (*Vigilanza*, inv. 5640-1B1209) e Giambettino Cignaroli (*Verona rende omaggio alla Vergine*, inv. 4181-1B493). Tre anni dopo le opere settecentesche «escano dalla pinacoteca, per riacquiescere nelle loro antiche nicchie del palazzo già dei provveditori del comune» (Avena 1907, p. 38), mentre la *Madonna in gloria con il bambino tra i santi Pietro martire e Zeno* – presumibilmente già molto compromessa – rimane nelle collezioni comunali. Della povertà materica dell'opera, «in pessima condizione (meno il pinto verde del vescovo e il paese)», di conto, infatti, Lorenzo Muttoni pochi anni dopo: rimangono poche tracce ben conservate del bambino e della Madonna, così come del san Pietro martire, di cui sono visibili «la nuda l'occhia e un poco di naso»; infine di san Zeno si distinguono «la mitra l'incassatura degli occhi la punta del naso, e qualche traccia della bocca» (Procesi Ferhál 1857-1861). Assai problematica risulta la ricostruzione della vicenda della pala prima del suo ingresso nella



Pinacoteca civica. Muttoni, seguito da Ballardoro e Bernasconi (1865), crede di poterne identificare la provenienza dalla chiesa della Disciplina. L'indicazione è quindi corretta in favore di San Zeno in Oratorio, riconoscendo l'opera nella «Madonna in alto, & abbaso S. Zeno, e S. Pietro Martire di Felice Brusaporci» segnalata dalle fonti sul primo altare sinistro (Dal Pozzo 1718, p. 269). Stando a questa tesi, la pala – in seguito alla spoliazione della chiesa conseguente al decreto di soppressione (1807) – avrebbe trovato ricovero nel palazzo del Comune, per poi passare alle collezioni museali. Del esordio credibile, l'ipotesi non tiene conto delle diverse attestazioni settecentesche: sarà sufficiente ricordare che Bartolomeo Dal Pozzo cita due opere del medesimo soggetto attribuite a Felice Brusaporci, l'una «nella camera de' signori provveditori», l'altra nella chiesa di San Zeno in Oratorio (1718, pp. 224, 269). Lo stesso può dirsi di Lanceni (1720, I, pp. 55 [Camera di Provveditori], 189 [San Zeno in Oratorio]), mentre per un probabile eroe di sdoppiamento Saverio Dalla Rosa ne elenca addirittura tre: una «nelle Camere Terrene delle ex Provveditori», la seconda «nelle Camere della Cassa della Città» (con i tre quadri di Boscarati, Rotari e Cignaroli), la terza nella predetta chiesa «[1803-1804] 1996, pp. 34, 35, 147). La testimonianza delle fonti porta a credere, quindi, che l'opera in questione debba identificarsi con quella citata, almeno fin dal principio del Settecento, nel palazzo del Comune, mentre la pala in San Zeno in Oratorio, che Dalla Rosa dice «opera assai bella di Felice Brusaporci» ([1803-1804] 1996, p. 147), debba purtroppo essere considerata dispersa (cfr. Zamperini 2017a, p. 275, per una plausibile attribuzione di quest'ultima a Giuseppe Della Corte). Altro punto critico, strettamente legato a quanto detto finora, è costituito dall'individuazione del suo artefice: Dalla Rosa stesso nel Catanio la ritiene opera di Felice, mentre nell'elenco delle opere selezionate a corredo illustrativo della sua *Scuola veronese di pittura* (Guzzo 2002) la inserisce nell'elenco dedicato a Domenico Brusaporci. In

favore di Brusaporci padre si esprimono anche Zannandrei e Venturi, mentre chi accoglie l'ipotesi della provenienza da San Zeno in Oratorio, preferisce il nome di Felice Brusaporci (Ferrari, Zava Boccazzi, Magagnato, Marinelli). Si segnalano tuttavia anche il parere discordante di Muttoni, che reputa più opportuna una generica dizione di «scuola di Brusaporci», e un giudizio anonimo vergato sulla scheda manoscritta presente nell'archivio del Museo, favorevole invece a Giambettino Brusaporci. Quanto resta della superficie pittorica, dopo l'eliminazione delle estese ridipinture ottocentesche (documentate da alcune fotografie presenti nell'archivio del museo; cfr. anche Magagnato 1967, II, fig. 130), non permette un'agevole lettura, suggerendo estrema prudenza; di grande interesse appare, tuttavia, l'indicazione di Enrico Maria Guzzo (comunicazione orale) di sterzare piuttosto in direzione di Orlando Flacco. Ciò che fa pendere la delicata bilancia degli argomenti verso quest'ultimo sono in particolare i convincenti riscontri con il san Zeno del telerò per la loggia del Consiglio (cat. 73), misurabili nel caratteristico sfioricare delle dita di san Pietro martire, nell'impostazione rigida delle due figure di santi e nell'intensità – ancora intuibile, nonostante lo stato conservativo molto compromesso – del volto di san Zeno. Le pessime condizioni di leggibilità della tela rendono problematico ogni ulteriore tentativo di approfondimento; si può tuttavia amente ipotizzare una collocazione cronologica attorno agli anni sessanta.

Sara dell'Autonio

bibliografia: Zannandrei (1831-1834) 1891, p. 111 (Domenico Brusaporci); Ferrari (1859) 1907, p. 66 n. 10 (Felice Brusaporci); Procesi Ferhál 1857-1861, n. 83 (scuola di Brusaporci); [Balladoro, Bernasconi] 1865, p. 21 n. 137 (scuola di Felice Brusaporci); Avena 1907, p. 35 (Domenico Brusaporci); Venturi 1929, p. 1068; Magagnato 1967, II, fig. 130; Zava Boccazzi 1967, pp. 141-142 nota 20 (Felice Brusaporci); Marinelli 1996(e), p. 290.

77. Orlando Flacco (e bottega di Felice Brusaporci?)

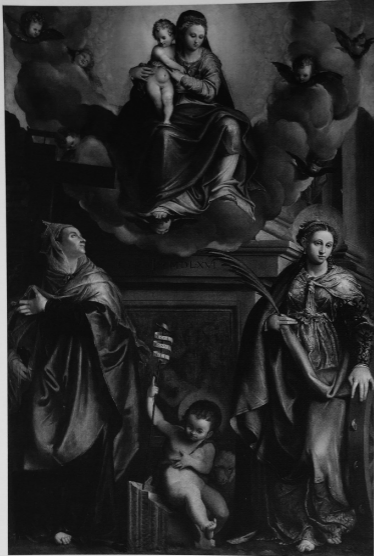
Verona, 1530 circa-1592/1593

Madonna con il bambino e i santi Giovannina, Elena e Caterina d'Alessandria (Pala Serego)

olio su tela, 271 × 170 cm
inv. 6654-1B506

notizie: al centro, sul bordo del piatto O.F.F. MEXVX
provenienza: Verona, chiesa di Sant'Andrea; dal 1812 al Museo
notare: Lorenzo Muttoni, 1857; Romano Pedrocchi e Sergio Stevanato, 1980
analisi scientifiche: IR-R, Paola Arzoni, Centro LANIAC, Università di Verona, 2014
epoche: Verona 1980, n.VIII, 31; Verona 1988, n. 50

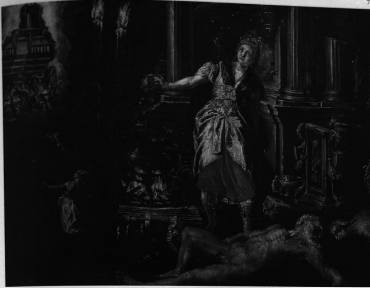
Sebbene la tela sia firmata con il monogramma di Orlando Flacco e datata 1566 sul basamento al centro, fino a Dalla Rosa era stata considerata



opera di Domenico Brusaporzi (Marinelli 1980, p. 229). A confermare il corretto ripristino dell'autorialità principale contribuirono una serie di documenti resi noti da Biadego nel 1905, dove figurano cinque istanze di pagamento per Orlando Flacco, o tramite il pittore per Bernardo *managion*, emesse dal committente Federico Serego tra il 1564 e il 1566. Recentemente è inoltre emerso un ulteriore documento che ha retrodatato la commissione e chiarito il contesto nel quale maturò la richiesta della pala (Zavatta 2013, pp. 150-153): nel novembre del 1563 Iseppo Maran, fattore di Federico Serego, scriveva infatti al conte in merito al dipinto da collocarsi in Sant'Andrea,

ricordando sia «Orlando Flacco», sia il tagliapietra Lorenzo Quaini che avrebbe dovuto costruire un altare dedicato alla memoria di Violante Canossa, moglie del committente morta nello stesso anno. Alla luce della nuova carta d'archivio, il lungo lasso di tempo intercorso tra la commissione e la realizzazione dell'opera, circa tre anni, e alcune evidenti «sproporzioni difficilmente motivabili» (Marinelli 1980) hanno confermato una lunga e travagliata gestazione. La pala è infatti connotata da frequenti modifiche e consistenti ridipinture che insistono in particolare nel semiovale di nuvole e nelle relative teste di cherubini, nel basamento, nel profilo dei vestiti della Vergine,

nella figura del san Giovannino e soprattutto nella santa Caterina, come messo in evidenza dalle indagini non invasive attuate da Paola Artoni del Centro LANIAC dell'Università di Verona in occasione della campagna di studi per la redazione di questo volume. Se si escludono le grossolane riprese pittoriche delle nubi e del basamento, le figure sono risultate frutto di diversi interventi antichi che riguardano specialmente la testa della santa di Alessandria, evidentemente sovrapposta a una prima stesura che aveva un'altezza e una postura diverse. La considerazione di questi ripensamenti è resa particolarmente complessa anche per il tenore qualitativo molto differente dei volti: vivido e realistico, degno della fama del Flacco ritrattista, quello di Elena; algido e quasi astratto quello di Caterina; stereotipo quello della Vergine, assai prossimo ai modi dei Brusaporzi o di Bernardino India, con il quale Orlando si trovò spesso a collaborare. Se le evidenti sproporzioni complessive possono essere spiegate con le note difficoltà compositive di Flacco, che giusta una lettera resa nota da Marinelli (1986, p. 40), «fa assai bene, ma bisogna dargli il disegno», difficilmente si spiega invece l'evidente differenza dei ritratti. Studi recentemente condotti su Federico Serego possono aggiungere nuovi spunti di riflessione (Zavatta 2014, pp. 215-245): lo stesso ritratto di questo committente realizzato da Flacco (ivi, pp. 228-229) dimostra infatti la notevole capacità dell'artista nel cogliere il carattere di un volto, evidenziando ulteriormente le differenze con la pala sotto questo aspetto. Il conte veronese fu in rapporto con numerosi artisti, ma in quasi tutti i casi si dimostrò cliente insoddisfatto e invadente. Ciò avvenne con Andrea Palladio, al quale contestò un progetto per la villa della Cucca, e in maniera eclatante con il pittore colognese Melchiorre Galluzzi, il quale fu costretto, dopo un lungo questionare, a ridipingere buona parte del *Battesimo di Cristo* commissionato nel 1586 per la chiesa di Veronella, dove tuttora si trova (Zavatta 2014, pp. 230-231; Zavatta 2016). Federico Serego impose infatti al pittore di rifare il Cristo in piedi e non in ginocchio, come era stato concepito dall'artista, che si era avvalso delle consulenze e dell'appoggio di Alessandro Vittoria e Giulio Licinio, la cui autorevole opinione non fu comunque tenuta in considerazione dal nobile. La *Pala Serego* risulta dunque dall'incontro di un committente difficile e un pittore talvolta insicuro nelle opere di grandi dimensioni, il che probabilmente portò alla lunga gestazione triennale e causò le frequenti turbanze, ma ancora non giustifica le già rilevate diversità dei volti. La spiegazione di quest'ultimo discrasia potrebbe allora fornirla un documento recentemente scoperto che testimonia rapporti tra Federico Serego e Felice Brusaporzi: il pittore nel 1589 fu sollecitato a restaurare un dipinto del nobile, con la richiesta «che accomodi il mio quadretto del Sudario di Nostro Signore» (ivi, p. 231). La famiglia Serego, anche con Marcantonio e Giordano, intrattene duraturi rapporti con Domenico e Felice Brusaporzi, e la documentata attività di quest'ultimo per «accomodare» i dipinti di Federico induce a



chiedersi se nell'evidente differenza ravvisabile nei volti, in particolare in quello di Caterina, non sia da ricercare un successivo intervento di Felice o della sua bottega piuttosto che un rifacimento dello stesso Flacco, giustificando in un certo modo anche il tradizionale – e altrimenti inspiegabile – riferimento attribuito a Domenico Brusaporzi (probabilmente confuso col figlio) di una tela evidentemente siglata e datata da Flacco.

Giulio Zavatta

biografie: Dal Pozzo 1718, p. 218 (Domenico Brusaporzi); [Lancini] 1720, p. 111; Maffei 1731-1732, III, c. 185; Biancolini 1749-1771, II (1749), p. 452; Dalla Rosa (1803-1804) 1996, p. 15; Dalla Rosa (1806) 1996, p. 296; Dalla Rosa, Ugolini, Marchesini (1812) 1907, pp. 54-55, nn. 16/829 (Orlando Flacco); [Dalla Rosa, Pompili] 1829, p. 7; Ferrazi (1850) 1907, p. 69 n. 81; *Processi Verbali* 1857-1861, n. 51; [Balladorea, Bernasconi] 1865, p. 7 n. 3; Biadego 1905, p. 40; Trecca 1912, pp. 73, 197-198; Tusa 1912, p. 158; *Catalogo* 1913, p. 65; Gerola 1919, p. 224 n. 1; *Maggiolino* 1967, II, fig. 123; Franzoni 1970, p. 71; Roggini 1974(b), p. 240; Marinelli 1980, p. 229 n. VIII, 31; Marinelli 1986, p. 40, fig. 12; Marinelli 1988(a), pp. 326-327 n. 50; Rama 1988, p. 715; Guzzo 1997(b), p. 266; Marinelli 1998(b), pp. 847-848, fig. 910; Poeschi 2004, p. 30; Zamperini 2011, p. 74; Zavatta 2013, pp. 150-153; Zavatta 2014, pp. 228-229.

78. Orlando Flacco

Verona, 1530 circa-1592/1593

Medea ringiovanisce Esone

olio su tela, 57 × 77 cm
inv. 4030-1B215

provenienza: Verona, Ludovico Moscardo; Francesco Caldana; Cesare Bernasconi; dal 1871 al Museo
esposizioni: Venezia 1946, n. 242; Venezia 1981, n. 79

«Medea che fa g'incanti per ringiovenir Oeta re de Colchi suo padre, mano di Paolo Caliarì; così Ludovico Moscardo descrive il dipinto nel catalogo a stampa del suo museo (Moscardo 1672, p. 468). Centocinquant'anni più tardi lo ritroviamo nell'inventario della collezione di Francesco Caldana, dove conserva l'attribuzione a Caliarì e ancora si rammenta la provenienza Moscardo (Descrizione 1822, n. 41). Passò poi, entro il 1842, nella quadreria di Cesare Bernasconi, ancora fregiato della prestigiosa etichetta veronesiana. Nel secolo scorso la sua vicenda critica perse per sempre la primitiva unanimità, conoscendo dapprima un riferimento a Domenico Theotokopoulos, proposto nel 1904 da Adolfo Venturi in una comunicazione al Museo e ripreso da Mayer (1926); poi uno più deciso in favore del pittore feltrino Pietro de Marascalchi, avanzato per primo da Fiocco (1929b, 1934b, 1947) e condiviso da Venturi (1934), Pallucchini (1946, 1950, 1981b), Pignatti (1957) e Sgarbi (1981).

Spetta a Sergio Marinelli (1994a) il merito di aver riconosciuto, per la complessità culturale del dipinto e per il caratteristico luminismo notturno che lo pervade, tutto profili e riflessi di luce, un'opera tarda di Orlando Flacco, pittore coltissimo, conoscitore delle più diverse maniere artistiche, consulente di Mario Bevilacqua nella raccolta delle sue splendide collezioni d'arte, ritrattista alla moda dell'aristocrazia veronese del secondo Cinquecento. Contestualmente, lo studioso pubblicava una ulteriore versione dello stesso soggetto, con alcune varianti, già nella collezione di Richard Neumann all'Avana (Cuba), proponendone un'attribuzione a Francesco Montemezzano e

ipotizzando che entrambe le redazioni potessero derivare da un prototipo più importante e a noi sconosciuto.

Per l'argomento assai pellegrino, intriso di suggestioni magiche ed esoteriche, il dipinto era destinato allo studio di un committente aristocratico e dai gusti letterari non comuni. Esso non deriva né dalla *Medea* di Euripide né da quella di Seneca, come è stato affermato, quanto piuttosto dal brano dedicato alla maga nelle *Metamorfosi* di Ovidio (VII, 215-293). Persuasa dalle suppliche dell'amato Giasone a ringiovanirne il padre Esone, ormai in punto di morte, Medea si accinge all'incantesimo mediante un filtro potentissimo, composto da erbe e radici che ella stessa, durante nove giorni e nove notti, aveva raccolto sui monti più impervi grazie a un carro trainato da draghi alati inviati- le dal Sole, suo avo, che vediamo irrompere sulla sinistra. Disteso il corpo di Esone addormentato sull'erba, lo svena per farne uscire il sangue guasto, che sostituisce con la magica pozione messa a bollire in un calderone: ed è proprio questo il momento che il pittore sceglie di raffigurare. Rispetto alle altre fonti classiche, il riferimento alle *Metamorfosi* è garantito da alcuni puntuali particolari narrativi: l'agnella sgozzata per il sacrificio, il ramo di olivo rinsecchito usato per mescolare l'infuso, che per magia ritrova nuova vita e riorfisce. Il tema doveva essere molto amato a Verona tra Cinque e Seicento. Oltre alle versioni citate, conosciamo un esemplare su paragone di Felice Brusaporzi in una collezione privata milanese, piuttosto tardo, probabilmente dei primi anni del XVII secolo (21,5 × 37,5 cm; Marinelli 2000b, p. 47 n. 13); un altro, sempre su paragone, di Pasquale Ottino, forse un tempo nelle raccolte gonza-ghesche (Sotheby's, London, 12 dicembre 1979; Marinelli 1991b, p. 60, fig. 85); inoltre un disegno di Paolo Farinati conservato presso la Fondazione Museo Miniscalchi Erizzo (gesso nero, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 305 × 210 mm, inv. 102). Tra le redazioni disperse, ma segnalate dalle fonti, si possono ricordare quelle attribuite a Felice Brusaporzi nelle collezioni Giusti del Giardino (Pona 1620, pp. 58-59), Curtioni (Campori 1870, p. 198) e Stoppi (Brugnoli 1993, p. 39); nonché due disegni di Alessandro Turchi nell'inventario della collezione Caldana, in cui era anche la nostra tela (a meno che non si tratti dello stesso foglio registrato per errore due volte: *Descrizione* 1822, nn. 68 e 178).

Gianni Pretti

biografie: Moscardo 1672, p. 468 (Paolo Caliarì); *Descrizione* 1822, n. 41; Bernasconi 1842, p. 98; [Alessandri, Bernasconi] 1851, p. 9 n. 24; Ferrazi 1871, cc. 60-71 n. 24; Trecca 1912, pp. 126-127 (El Greco?); *Catalogo* 1913, p. 31; Mayer 1926, p. 50 n. 313 (El Greco); Fiocco 1929(b), p. 215, fig. 20 (Pietro de Marascalchi); Fiocco 1933, p. 919; Fiocco 1934(b), pp. 113-114; Venturi 1934, p. 143 nota 1; Avesa 1937(a), p. 11 (El Greco o Marascalchi?); Pallucchini 1946, p. 148 n. 242 (Marascalchi); Fiocco 1947, pp. 99, 107, fig. 101; Camón Aznar 1950, n. 693 (dubbio del Greco); Pallucchini 1950, p. 60 (Marascalchi); Galeni, Camesasca 1951, II, p. 1551; Avesa 1954, p. 15 (El Greco); Bertson 1957, p. 111