

© edizioni **osiride** - 2010
Rovereto - Via Pasqui, 10
tel. 0464 422372 - fax 0464 489854
osiride@osiride.it

Realizzazione grafica:
Osiride - Rovereto

Tutti i diritti sono riservati. Non è concessa nessuna duplicazione di quanto pubblicato se non con permesso scritto dell'Editore

ISBN: 978-88-7498-122-9

ALESSANDRA ZAMPERINI

**Élites e committenze a Verona.
Il recupero dell'antico
e la lezione di Mantegna**

edizioni **osiride**

Il volume esce con il contributo del Dipartimento di Discipline Storiche, Artistiche, Archeologiche e Geografiche dell'Università degli Studi di Verona

Ringraziamenti

Un ringraziamento particolare va a Loredana Olivato, per la generosità e la grazia con cui da sempre mi è stata maestra.

A lei aggiungo Mario Allegri, Paola Artoni, Giuseppe Barbieri, Paolo Bertelli, Claudio Bismara, Guglielmo Bottari, Pierpaolo Brugnoli, Fabio Coden, Enrico Maria Dal Pozzolo, Francesco Donadi, Carmen Flaim, Enrico Maria Guzzo, Hans Eberhardt, Maria Lanari, Monica Molteni, Francesco Monicelli, Sara Moretto, Claudio Paschetto, Gianni Peretti, Francesca Rossi, Silvino Salgare, Arianna Strazieri, Luca Trevisan, Gian Maria Varanini, Mattia Vinco, Daniela Zumiani.

Fotografie di Fabio Coden.

Le immagini relative agli interni di San Lorenzo, di Sant'Anastasia e della Cattedrale sono pubblicate per gentile concessione dell'Associazione Chiese Vive di Verona.

Legenda delle abbreviazioni utilizzate

AAC	= Antico Archivio del Comune
ACuVr	= Archivio della Curia di Verona
ASVr	= Archivio di Stato di Verona
AUR	= Antico Ufficio del Registro
BCaVr	= Biblioteca Capitolare di Verona
BCVr	= Biblioteca Civica di Verona
Comune, Anagrafi	= Archivio del Comune, Cancelleria dell'Estimo, Anagrafi
Provincia, Anagrafi	= Deputazione Provinciale, Antichi Estimi Provvisori, Anagrafi
Estimo	= Antico Archivio del Comune, Campione dell'estimo
SNC	= Santi Nazzaro e Celso
T	= Antico Ufficio del Registro, Testamenti

Verona e il valore perenne dell'antico, <i>Loredana Olivato</i>	pag.	7
Le contraddizioni dell'antico	»	15
I presupposti della prima metà del XV secolo	»	23
L'antico di Mantegna. Correr, San Bernardino e Francesco Benaglio	»	31
1. <i>Il trittico di Francesco Benaglio a San Bernardino: datazione e iconografia</i>	»	32
2. <i>Le motivazioni dell'antico "mantegnesco" a San Bernardino</i>	»	38
Matteo Canato a San Lorenzo. L'antico della <i>pars episcopi</i>	»	41
1. <i>L'arco di San Lorenzo: committenza, funzioni e modelli</i>	»	41
2. <i>Le motivazioni dell'antico a San Lorenzo</i>	»	46
Le cappelle della cattedrale. L'antico dei canonici	»	51
1. <i>Cronologia, committenti e iconografia delle cappelle</i>	»	52
2. <i>Gli artisti delle cappelle</i>	»	60
3. <i>Modelli tipologici della cappelle</i>	»	66
4. <i>L'antico della cappelle: carattere, fonti e ispirazioni</i>	»	74
5. <i>Il valore dell'antico nelle commissioni dei canonici</i>	»	83
6. <i>Una reazione "all'antica": il portale del Vescovado</i>	»	94
Santa Anastasia. L'antico dell'aristocrazia laica	»	99
1. <i>Cronologia, committenti e iconografia delle cappelle</i>	»	99
2. <i>Le fonti formali e l'antico delle cappelle</i>	»	107
3. <i>Il valore dell'antico nelle commissioni dell'élite veronese</i>	»	114
4. <i>Un confronto ideologico</i>	»	122

Gli ordini religiosi. L'antico delle reliquie	pag. 125
1. <i>La cappella di San Biagio e Falconetto: l'archeologismo e i benedettini</i>	» 127
2. <i>Santa Maria in Organo: il classicismo e gli olivetani</i>	» 139
3. <i>Le reliquie di San Procolo: l'antico "veronese"</i>	» 151
La versatilità dell'antico	» 155
1. <i>Antonio Badile (1424/25-ante 1512): l'antico del Comune</i>	» 155
2. <i>Giovanni Maria Falconetto (1468-1535): l'antico imperiale</i>	» 159
Il sepolcro di Ludovico Nogarola. L'antico come distinzione	» 167
L'antico del Comune	» 175
1. <i>La Loggia del Consiglio: il mito del Buon Governo e la nuova immagine della città</i>	» 176
2. <i>La Virtus dei cittadini</i>	» 192
Dopo Cambrai. L'antico della restaurazione	» 205
1. <i>L'antico come historia</i>	» 205
2. <i>Il monumento Della Torre</i>	» 206
Alcune conclusioni	» 211
Bibliografia	» 217
Indice dei nomi	» 265

Verona e il valore perenne dell'antico

«Trascorsi successivamente un'intera settimana a Verona; è una città di grandi dimensioni, con strade larghe e ben allineate; le case sono molto belle. Andai a vedere per prima cosa le rovine dell'anfiteatro, che venne costruito sotto l'impero di Adriano e che fu poi distrutto dai Galli»¹.

Alla fine dell'estate del 1792, nell'arco di otto giorni si concludeva il breve soggiorno veronese di Elisabeth Vigée Le Brun. Su questa affascinante figura non vale la pena di soffermarsi oltre, se non rammentandone il ruolo, mantenuto sino a pochi anni prima, di ammiratissima e controversa pittrice alla corte di Francia; e che ora, tuttavia, si trovava a percorreva la penisola in un drammatico, quanto provvidenziale, *Grand Tour*, onde fuggire ai disordini rivoluzionari di Parigi e a tutte le conseguenze che il suo *status* avrebbe implicato, risparmiandosi di assistere in prima persona alla caduta di quel mondo dorato, graziosamente e ostinatamente settecentesco, che in patria – ma di lì a poco in tutta Europa – si sarebbe sgretolato per sempre.

Fuor di dubbio che il passaggio a Verona di Elisabeth dovesse rappresentare soltanto la breve tappa di un ben più lungo percorso – peraltro in larga parte addolcito dai riconoscimenti tributati con sincero entusiasmo tanto dalle aristocrazie locali quanto dalle cosmopolite *élites* incontrate lungo il cammino –, che transitando da Torino, Bologna, Firenze, l'aveva vista infine giungere a Roma, e di qui a Napoli, per poi risalire, toccando nuovamente Roma e Firenze, fino a Parma, a Mantova, poi nel Veneto, quindi Milano e ancora Torino: Verona, insomma, non era che uno degli intermezzi che avevano costellato il viaggio dell'artista e che, nondimeno, giustappunto per la rapidità del passaggio, aveva pure sollecitato una selezione accurata dei godimenti da ricercare, così da rendere

¹ Le parole di Elisabeth Vigée Le Brun sono tratte dal diario della pittrice, nella versione pubblicata in *Viaggio in Italia di una donna artista. I "Souvenirs" di Elisabeth Vigée Le Brun 1789-1792*, a cura di F. Maz-zocca, Milano 2004, p. 179. I diari della pittrice (usciti in tre volumi fra il 1835 e il 1837) sono stati parzialmente tradotti in italiano nell'edizione E. VIGÉE LE BRUN, *Memorie di una ritrattista*, a cura di B. Craveri, Milano 1990. In particolare, sui viaggiatori francesi in Italia esiste anche lo specifico contributo di B. GILLES, *Le Grand Tour revisité: pour une archéologie du tourisme. Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII siècle-début XIX siècle)*, Roma 2008.

oltremodo efficace – nella percezione del divertimento presente e nella notazione della sua memoria futura – quella sosta di pochi momenti.

La permanenza a Verona, in realtà, non si era risolta nelle visite ai luoghi appena menzionati. Essa era continuata con alcune chiese della città: così, a San Giorgio, Elisabeth aveva potuto ammirare Paolo Veronese; a Santa Anastasia aveva apprezzato – ma, in fondo, non molto – il gotico proporzionato dell'architettura; a San Zeno, invece, aveva assaporato l'«aspetto misterioso e malinconico» che la luce conferiva all'interno del tempio. Bellezze artistiche, queste, alle quali la pittrice non aveva mancato di unire le *conversazioni*, «termine con cui notoriamente vengono definite in Italia le adunanze», il cui interesse – annotava divertita – stava soprattutto nella «vivacità, nel modo di gesticolare tipicamente italiani»; anche se tanta animazione, alla fine, aveva avuto il suo contrappunto in un alloggio piuttosto rumoroso, nonostante le assicurazioni in contrario della locandiera, che aveva costretto la viaggiatrice a cambiare stanza dopo pochi giorni dal suo arrivo.

Tuttavia, disguidi a parte, va da sé come, nei primi termini di quella veloce notazione diaristica che abbiamo ripercorso in apertura, fosse eloquentemente, e fin da subito, chiamato in scena uno degli angoli più suggestivi del panorama veronese: Elisabeth, infatti, «per prima cosa», aveva voluto vedere l'Arena, di cui, con garbata disinvoltura, riportava quelle informazioni che – possiamo immaginare – le erano state suggerite all'atto della visita da qualche cortese accompagnatore o che lei stessa aveva letto in qualche guida consultata all'uopo.

Che le notizie storiche riportate nei *Souvenirs* sull'anfiteatro veronese siano non del tutto corrette, a questo punto, poco importa; perché, invece, conta piuttosto rimarcare che il ruolo di monumento principe della città era assegnato non a una delle pur ammirabili chiese visitate, bensì a quel maestoso edificio di epoca classica, che diveniva in tal modo una delle *highlights* più emozionanti della città stessa e, soprattutto – almeno per quel che qui ci interessa – della sua romanità: sicché, la citazione, pur nella sua semplicità (o forse proprio per questa *nonchalance* che ne dava per scontata l'importanza giusto nel momento in cui riteneva di non dovervi indugiare oltre) confermava all'Arena la *facies* di luogo paradigmatico di un tessuto storico e urbano, il cui valore era coralmemente riconosciuto senza esitazione.

E tanto più, insomma, il discorso di Elisabeth Vigée Le Brun acquistava peso qualora si consideri che le osservazioni in questione provenivano non da una fine intenditrice di archeologia, bensì da una persona, per sua stessa ammissione, non proprio coltissima; che tuttavia era stata capace – magari distillando la *communis opinio* del *Grand Tour* – di riconoscere e privilegiare il sito urbano più famoso quale maglia ineludibile in una rete di erudizione e di cultura che a Verona non avrebbe mancato di essere condivisa fra i cittadini e gli ospiti: e possiamo immaginare che, al momento di accompagnare qualche visitatore (come all'evi-

denza poté essere il caso di Elisabeth), nessuna delle due parti si sarebbe astenuta dall'esibire la cortesia, gli uni insistendo per la visita a quel luogo carico di memoria, gli altri non rifiutandola ma, anzi, sollecitandola, a segno di una condivisione di valori universali che l'antico non aveva mai smesso di rappresentare nel mondo dell'*ancien régime*.

Di fatto, come è oramai superfluo ricordare, l'interesse della pittrice emigrata era tutto, fuorché una nota isolata. Al pari di Elisabeth Vigée Le Brun, ogni visitatore in transito per Verona, dal cancelliere de Brosses a Goethe, per non citare che qualche nome – sebbene, ben inteso, la lista sia oltremodo più ricca² –, avrebbe ricordato l'Arena; ciascuno ne avrebbe riconosciuto – pur con una consapevolezza differente a seconda del gusto, della sensibilità e del grado di cultura – l'esemplare posizione di epicentro visivo e culturale di un passato classico sempre attuale: un passato che, senza dubbio, era gratificato dai riflessi dei clamorosi scavi di Ercolano e Pompei, allorquando le nuove scoperte, con tutto il bagaglio di curiosità e di attenzione che le accompagnava oramai da decenni, avevano rilanciato sempre più diffuse attenzioni per l'antichità romana³; e che, tuttavia, diveniva ancor più influente per quel suo scorrere nella scia dei Lumi e delle Riforme, vale a dire, nel pieno recupero del classicismo anche come modello moralizzatore, giusta la lezione – per restare al contesto veneto, ma i casi enumerabili sono di portata europea – offerta magistralmente dalle teorizzazioni di Scipione Maffei e Carlo Lodoli, subito recepite dalle aristocrazie locali⁴.

² Per i visitatori menzionati nel testo segnaliamo almeno W. Goethe, *Italienische Reise 1787. Viaggio in Italia*, a cura di H. von Einem e E. Castellani, Milano 1983, p. 39. Sul soggiorno veronese del grande poeta tedesco si consultino anche, tra i molti contributi, quelli di E. GUIDORIZZI, *Goethe a Verona nel museo Maffei*, in *Per Guido Trojani*, a cura di G.F. Viviani, Verona 1973, pp. 127-141; G. P. MARCHI, *Una lettera di Goethe a Gian Giacomo Dionisi sui fossili di Bolca*, in «Belfagor», 2004, pp. 276-300. Ma si veda anche L. FRANZONI, *Diario del viaggio in Italia del principe August von Gotha, 1777-1778*, in «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», 1988-1989, CLXV, pp. 329-350, specialmente, per l'Arena, alle pp. 333, 335, 337; nonché H. HARDER, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Genève 1981, p. 106, dove a soffermarsi sull'Arena, questa volta, è Etienne de Silhouette. Anche sul tema del *Grand Tour* e dei visitatori stranieri è necessario operare una selezione dei titoli, per cui bastino C. DE SETA, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli 1992; A. BRILLI, *Quando viaggiare era un'arte: il romanzo del Grand Tour*, Bologna 1995; *Grand Tour: il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-7 aprile 1997), a cura di A. Wilton e I. Bignamini, Milano 1997; J. BLACK, *Italy and the Grand Tour*, New Haven 2003. Sul presidente De Brosses e il suo viaggio a Verona, si rimanda a C. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, prefazione di C. Levi, Roma-Bari 1992, pp. 96-97. Sull'interesse per l'antichità, basti H. HONOUR, *Neoclassicismo*, Torino 1993, pp. 28-48; nonché, con ulteriore bibliografia, il volume *Viewing antiquity: the Grand Tour, antiquarianism and collecting*, Roma 2000.

³ In merito alla fortuna delle scoperte campane, è impossibile ripercorrere tutta la bibliografia, per si vedano almeno H. HONOUR, *Neoclassicismo*, cit., pp. 28-33; *Pompei: pitture e mosaici. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, a cura di I. Baldassarre, Roma 1995; L. FINO, *Ercolano e Pompei tra '700 e '800: acquarelli, disegni, stampe e ricordi di viaggio*, Napoli 2005. E, più in generale, A. PINELLI, *Il neoclassicismo nell'arte del Settecento*, Roma 2005.

⁴ Per il quadro veronese, è d'obbligo rimandare al saggio, oramai classico ma tuttora ricco di suggestioni, di A. SANDRINI, *Il Settecento: tendenze rigoriste e anticipi "neoclassici"*, in *L'Architettura a Verona nell'età della*

Certo, alla stima dell'anfiteatro doveva aver contribuito la dimensione materiale, che, a dispetto dei danni e del depauperamento, ne faceva pur sempre uno dei reperti archeologici di maggior visibilità. Tuttavia, non era solo questo. L'Arena – in tal senso, la scorsa ai documenti del passato diventa emblematica – era stata da sempre il monumento più “vivo” per la sua integrazione col tessuto palpitante della città, costante oggetto di studio, di citazioni letterarie e artistiche lungo i secoli, persino di comodo utilizzo, dato che – oltre ad essere divenuta, come sovente accadeva anche altrove, una sorta di cava da cui trarre pietre per gli edifici cittadini – l'anfiteatro aveva visto i suoi arcovoli trasformati in officine, stalle, botteghe, persino in ostelli per le meretrici. Con il risultato, però – a conferma di un'importanza mai negata – di portare sovente a invocare l'intervento riparatore delle autorità veneziane, le quali, in effetti, si mossero in pro del monumento con atti di conservazione e tutela, non soltanto perché conscie dell'importanza che uno spazio così vasto aveva nell'economia della cerimonia aristocratica e dell'intrattenimento popolare, bensì pure, più profondamente, perché ben consapevoli del valore di memoria storica e culturale che quel grandioso reperto, in quanto epitome dell'antico, rivestiva da sempre agli occhi della città suddita⁵.

E, dunque, per essere compreso a pieno, il senso delle parole pronunciate da Elisabeth Vigée Le Brun andava calato nel quadro veronese, ove il portato classico si era sempre configurato come una cornice onnipresente, un *Leitmotiv* ribadito con insistenza nelle vicende di una città, che aveva goduto a lungo – sino a quando il suo primato, come giustappunto accadeva in quegli anni, non era stato superato dalle sfortunate città vesuviane – della nomea di città “romana” *par excellence*, la cui posizione privilegiata poggiava nel numero degli edifici antichi sopravvissuti e delle vestigia rinvenute⁶: da secoli, insomma, Verona, forte di questo patrimonio, andava forgiando per se stessa l'immagine di *altera Roma*, secondo le coordinate di un mito e di un'ambizione che, sin dal Medioevo, avevano connotato, fondato e persino nobilitato le pretese di tutte quelle città che, in qualsiasi modo, avessero potuto vantare l'ascendenza romana.

Serenissima (sec. XV-XVIII), a cura di P. Brugnoli e A. Sandrini, I, Verona 1988, pp. 261-346. Per Carlo Lodoli, valga il recente L. CELLAURO, *Carlo Lodoli and architecture: career and theory of an eighteenth-century pioneer of modernism*, in «Architectura», 36, 2006, I, pp. 25-59; e più in generale, sul dibattito veneziano di quel momento, M. BRUSATIN, *Venezia nel Settecento. Stato, architettura, territorio*, Torino 1980.

⁵ Sull'importanza dell'anfiteatro romano nel panorama veronese e nel coinvolgimento delle autorità veronesi nella sua conservazione, in questa sede, basti il rimando a L. FRANZONI, *La conoscenza dell'anfiteatro di Verona dal XVI al XIX secolo*, in «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», CLXXV, 1998-99, pp. 173-183.

⁶ Non casualmente, il presidente De Brosses avrebbe scritto parole altamente significative in merito: «La città ha una decisa propensione per le antichità, e ne contiene un numero»: C. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, cit., p. 96.

Va da sé che, per quel che concerne Verona, gli studi hanno sviscerato un rapporto costante di confronto e di emulazione con l'antico in ogni epoca (dal medioevo in poi, come asserito), seppur modulato secondo le coordinate culturali proprie di ciascuna di esse.

Giustappunto in virtù di tale coerenza storica, allora, ne consegue che il rapporto con il passato romano – e veniamo al punto che qui preme evidenziare – assunse connotati peculiari pure nel Quattrocento, e specialmente nella seconda metà del secolo, allorquando la riforma umanistica intervenne a sollecitare una diversa (“moderna” si diceva allora) relazione con l'antico, che, fin da subito, apparve incentrata su due versanti: non solo, infatti, Verona partecipava delle più aggiornate ricerche coeve dei filologi e degli artisti, muovendosi all'unisono con la voga dei recuperi letterari e delle esperienze antiquarie, ma pure inseriva queste sue inclinazioni in una mutata situazione politica che, dal 1405, aveva visto la fine della signoria scaligera – dunque, della piena sovranità – e l'inizio della sottomissione a Venezia, con l'ingresso, accortamente blandito ma pur sempre bruciante, in uno stato sovracittadino più organizzato e potente. Dopo aver perduto la sua secolare indipendenza, che l'aveva trasformata in un centro politico di rilievo e in una corte di prestigio (della cui ospitalità, per fare pochi, ma significativi, nomi, avevano beneficiato personaggi come Dante e Giotto), Verona aveva infine ceduto il passo all'avanzata di San Marco, sotto il cui dominio sarebbe restata – come noto e a dispetto della fugace presenza asburgica dal 1509 al 1517 – sino al trattato di Campoformio del 1797.

Il senso della sconfitta, dunque, analogamente a quanto in quel medesimo frangente sarebbe toccato agli altri centri della Terraferma – Vicenza, Padova, Treviso, ma, più tardi, sarà anche la volta di Brescia e Bergamo – veniva dunque a riflettersi non in una eversiva scelta politica, bensì, quasi a guisa di compensazione, in un indirizzo culturale che prendeva forza dalla peculiare eredità cittadina per creare una propria “propaganda”, da affiancare alla politica delle immagini impostata e divulgata dalla capitale.

Come, di fatto, mettono in rilievo le pagine di questo contributo, il risultato fu una strada tesa al recupero dell'antico anche in chiave strumentale, laddove allo studio e alla citazione delle forme classiche veniva assegnato il compito di affermare il valore del passato veronese, tentando di opporre a Venezia, che non poteva vantare la stessa progenitura romana (e che non casualmente aveva trovato in altre direzioni, in particolare verso Oriente, la matrice dei suoi modelli più prestigiosi), una specificità con cui contingentare il peso ineluttabile della dipendenza politica.

L'antico, dunque, diveniva a Verona un suggello culturale, di cui le classi aristocratiche si servirono anche per dimostrare una loro autonomia, o, meglio, un loro diritto a un riconoscimento che, negato dalla *Realpolitik*, sarebbe rimasto ancorato a più neutre – almeno all'apparenza – istanze artistiche e letterarie.

In tal senso, dunque, crediamo che le ricerche condotte in questo volume possano contribuire a delineare un primo ma assai interessante – e per certi versi inedito – profilo del contesto, delle modalità, degli esiti con cui l'antico venne ripreso a Verona nella seconda metà del XV secolo. Un antico che, poi, come si potrà constatare dalla lettura delle prossime pagine, era parte integrante della città: era l'antico che, attraverso i monumenti, si affacciava sulle strade e ne segnava il tragitto; era l'antico che, attraverso il secolare reimpiego, affiorava dai palazzi e dalle chiese, movimentandone le superfici; era, insomma, l'antico che aveva informato nel tempo la percezione dell'*imago urbis* e che, adesso, era destinato a essere colto non come *mirabilia*, bensì come principio guida di un processo selettivo più vasto, più accurato filologicamente e, per ciò stesso, più “moderno”.

Ed è per questo che l'analisi sulle committenze e sulla prassi peculiare con cui esse si posero dinnanzi al modello classico, a cui giova ulteriormente la discussione iconografica, hanno, in questo volume, il significativo pregio di offrire uno spaccato vivo e dinamico dell'orizzonte veronese della seconda metà del Quattrocento: un orizzonte dove – inutile dirlo – il primo *input* venne impresso, grazie alla lungimiranza di Gregorio Correr, quasi simbolicamente alla metà del secolo, dall'eccezionale trittico di Mantegna per San Zeno; ma dove, pure, la voglia di svecchiare il rigoglioso panorama tardogotico non mancò di venire ben presto allo scoperto, coinvolgendo laici e religiosi, aristocratici illustri e più oscuri *nouveaux riches*, che infine trovarono degli spazi consoni (o modificarono quelli esistenti) in funzione delle loro istanze di celebrazione; incontrando poi, *last but not least*, gli artisti giusti per conciliare opportunamente una certa timidezza provinciale con il nuovo gusto classicheggiante, così da fare sempre tesoro delle premesse mantegnesche, questo sì, ma a modo loro, in una declinazione particolare e domestica, senza tentennamenti e senza traumi.

Tutti elementi, questi, oramai familiari agli studiosi nei loro versanti stilistici, dai quali, ovviamente, non è nemmeno opportuno escludere ulteriori influssi, per non creare la falsa impressione di un tutto omogeneamente orientato in una sola direzione.

Nondimeno, grazie alle ricerche che qui si presentano, la contestualizzazione delle commissioni in cui il recupero dell'antico giocò un ruolo da protagonista consente di leggere – anche con il supporto di inediti documenti d'archivio – un cospicuo numero di opere uscite dalla produzione artistica atesina.

Al quadro tradizionale, insomma, si aggiunge un diverso punto di vista, il cui valore risiede nel tentativo di ricostruire – come viene più volte ribadito nel corso della trattazione – le “intenzioni” degli stessi veronesi. Come avviene in tutte le riesumazioni storiche, è impossibile rievocare nella loro interezza i pensieri concreti, le discussioni quotidiane, magari anche le invidie e le gelosie che poterono accompagnare quelle che, in maniera asettica, sono indicate con il termine di “opere d'arte”, quasi laconici reperti documentari da cui trarre date e dati.

Eppure è vero che le ricerche condotte in questo studio hanno il merito di rivitalizzare, proprio attraverso l'analisi dei committenti, non certo le motivazioni personalistiche (che appaiono oramai smarrite e che, per certi versi, potrebbero pure celare esperienze contingenti), quanto piuttosto, in maniera più profonda, quelle di classe, rivelando, attraverso l'esame degli spazi fisici, delle amicizie, delle parentele e delle istanze culturali, una struttura soggiacente di valori condivisi, sviluppati e decantati lungo i decenni, sino a divenire un contributo fondante per le ambizioni cittadine con il quale intraprendere un cammino di rivalutazione e di identificazione che, al di là di ogni specifica variante, sarebbe giunto fino al XIX secolo.

Percorsi sincronici e diacronici, dunque, si intrecciano in questo studio, con l'obiettivo di restituire un quadro quanto mai articolato, dove il recupero dell'antico non è solo una moda corrente, ma diviene il punto di partenza per osservare i rapporti dei committenti con il referente classico, in un ambito circoscritto geograficamente e cronologicamente, ma non per questo meno avvincente e meno paradigmatico per le dinamiche che, infine, svela al suo interno.

È ben vero che di tutto questo Elisabeth Vigée Le Brun, nel suo entusiasmo di "turista", non sembrava – e nemmeno poteva – rendersi conto. Ma, in fondo, la sua curiosità di viaggiatrice in cerca di bellezza non faceva che intonarsi con un processo in corso da secoli. Se lei aveva visto solo la cima della montagna, non per questo mancavano i sentieri per raggiungerla: spetta a noi, oggi, cercare di trovarne, per quanto possibile, le tracce sbiadite dal tempo.

Loredana Olivato

Le contraddizioni dell'antico

Nel 1450, all'interno degli statuti appena riformati su ispirazione del cancelliere Silvestro Lando, Verona veniva definita *altera Hierusalem*¹. Nel 1474, il paragone trovava più pregnante conferma nel conio del sigillo cittadino, ove l'immagine scaligera di una città amante dell'elogio e della giustizia – temi cari alla trattatistica medievale del buon governo – veniva mutata in quella della *minor Hierusalem*, consacrata al patrono san Zeno². Il tema, come è stato efficacemente sottolineato, altro non era se non un ricasco del patrimonio devozionale e culturale della città, ascrivibile almeno al IX secolo dell'arcidiacono Pacifico. Da tempo, del resto, la struttura urbanistica manteneva in numerosi toponimi quell'assetto ierosolimitano in cui si riconoscevano i luoghi delle vicende cristologiche: Nazareth era chiamata la collina posta a settentrione della città, monte Oliveto era il nome dato all'area dove sorgeva il monastero benedettino della Trinità; ad Avesa (presso la chiesa di Sant'Alessandro, successivamente intitolata a San Rocco) veniva identificata l'ubicazione del Calvario, mentre accanto alla porta del Vescovo sorgeva il complesso dei Cavalieri Gerosolimitani dedicato al Santo Sepolcro³. Quel che ne emerse, insomma, secondo una tipica metafora medievale, fu una rievocazione dei luoghi sacri esperita per ricreare, in una sorta di topografia ideale, una domestica *traslatio Terrae Sanctae*⁴.

All'evidenza, l'azione riformatrice capeggiata da Lando, che a livello politico proseguiva alcune spinte innovatrici messe in atto sin dal primo decennio del secolo, sul piano culturale rivelava, nell'attaccamento alle memorie del passato,

¹ L'espressione si trova nel proemio: «Tu altera Hierusalem surge illuminare Veneto Sydere, a quo tibi religio, iustitia, libertas illuxit, cui cum fide parendo regnare didicisti»: *Statutorum libri* 1747, s. p.. Per un sunto della questione: SCHWEIKHART 1988 (b), pp. 4-5.

² Per l'iniziativa di Silvestro Lando, nonché sul proemio: AVESANI 1984, pp. 99-102; sul cancelliere: SANCASSANI 1958-59, pp. 290-293; SANCASSANI, CARRARA 1966, pp. 149-152; BOTTARI 2006, pp. 150-151.

³ Se ne veda il riferimento, proprio nel proemio del Lando, in *Statutorum libri* 1747: «Nam et in hunc usque diem apud nos, ut loca eadem, sic maxime Montis Domini, qui est Olivetus, Montis Calvarii, Vallis Domini, Nazareth, Bethleem, Sepulchri nomina consequentia praestant». Dell'ambientazione veronese prendeva atto anche Marin Sanudo: FORTINI BROWN 1996, p. 159. Sul Santo Sepolcro di San Rocchetto: VANNI 1982.

⁴ Per la *Translatio Terrae Sanctae* a Verona: MARCHI 1961, pp. 25-34; MARCHI 1978, pp. 1-21.

le intenzioni che animavano il panorama veronese della seconda metà del secolo: se altrove poteva accadere che gli eruditi e le classi dominanti si prodigassero nel ricreare una nutrita schiera di *alterae Romae*⁵, a Verona l'aspirazione medievale del confronto con la città santa della Palestina trovava espressione addirittura nella carta legislativa⁶.

Tale atteggiamento, però, era tutt'altro che monolitico e anzi, proprio in altre scelte del cancelliere, rivelava alcune ambiguità. Allorquando sceglieva di porre la sua riforma all'interno di quelle precise coordinate culturali, Lando non disdegnava di recepire istanze più avanzate: di fatto, lui, pur così attento a cogliere echi e metafore bibliche nel proemio che aveva premesso agli statuti, con pari passione si proclamava discepolo del grande compatriota Guarino, al cui operato non risparmiava lodi e testimonianze colme di riconoscenza⁷.

Ma il comportamento dell'intraprendente quanto longevo uomo politico non era un caso isolato. Allo stesso modo, la cultura cittadina si rivelava piuttosto articolata e nel complesso ambivalente, in bilico tra atteggiamenti intrisi dello spirito della tradizione, e assieme con un occhio attento agli spiragli offerti dalla più recente cultura umanistica; talché non sorprende che fossero in molti a volgersi sempre più massivamente verso le incipienti istanze classicheggianti, pur non negando le eredità medievali.

Tale equilibrismo poteva trovare una prima e parziale giustificazione proprio nell'aura che mai aveva smesso di spirare dal tempo scaligero – allorquando Verona aveva assunto la veste di ammirato e originale centro propulsore politico e artistico – le cui appendici, per quanto concerneva l'affermazione di un gusto cortese e aristocratico, erano da rinvenire nella pittura di Pisanello e nei lavori di Jacopo Bellini. Siamo, con questi interventi, entro la prima metà del XV secolo, nel momento in cui appena sopito doveva essere lo scontento per la nuova situazione politica: l'indipendenza, nonostante le manifestazioni diplomatiche volte a mitigare lo scotto e a celarlo sotto l'apparenza di una “spontanea” dedizione, era stata cancellata dalla Serenissima sin dal 1405, sicché il ricordo di quanto perduto non poteva che far aumentare, nella nostalgia, la percezione dello splendore di un tempo.

Nel contempo, però, questo sentimento contribuiva a rendere ambiguo lo sviluppo di una nuova e vigorosa cultura autonoma che trovasse nutrimento nel terreno della città. Non a caso si è fatto cenno a Guarino, la cui vicenda appare

⁵ Sulle velleità di creare miti “romani” si vedano, a puro titolo esemplificativo, MACIOCE 1983 e CALZONA 1997.

⁶ Sebbene l'attenzione “gerosolimitana” non possa essere ritenuta una prerogativa veronese, dato che la stessa Venezia non disdegnava il paragone: PUPPI 1982; PUPPI 1985; AIKEMA 1993. Altri casi illustrano il perdurare di tale disegno nel Quattrocento inoltrato: GILL 1995; MOROLLI 1996; SIMONCINI 1997; COLE AHL 2003.

⁷ SANCASSANI 1958-59, pp. 269 nota 1, 292; SANCASSANI, CARRARA 1966, pp. 150-151; AVESANI 1984, p. 102.

sintomatica – del pari, d'altronde, proprio con quella del suo amico Antonio pisano – nel rivelare l'*impasse* in seno all'*élite* veronese della prima metà del Quattrocento. Sebbene avesse insegnato a Verona per una decina d'anni e avesse mantenuto calorosi e proficui contatti con alcuni cenacoli locali (senza contare che il suo magistero era stato più volte ufficialmente richiesto dalle autorità veronesi, proprio in riconoscimento del suo valore formativo per l'aristocrazia cittadina), il contatto dell'umanista con la patria era riuscito, più negli effetti che nelle intenzioni, abbastanza sporadico; tanto che, nonostante la famiglia avesse mantenuto posizioni di rilievo in città – e si pensi ai figli o ai Cendrata, i parenti della moglie, costantemente in primo piano negli affari di Verona – le manifestazioni più rilevanti del suo impegno si concretizzarono altrove, mentre alla città scaligera vennero riservati più che altro brani di corrispondenza e qualche intervento isolato. Non occorre ricordare che anche Pisanello ebbe un destino analogo: la sua fama, per quanto corroborata a Verona dai validissimi episodi di San Fermo e di Santa Anastasia, era tuttavia cresciuta altrove. D'altro canto, il medesimo atteggiamento con cui Verona fu in grado solo parzialmente di far germogliare in sé la pur apprezzatissima arte di Guarino e Pisanello si riverberò anche nel modo in cui, a partire dalla metà del secolo, recepì l'altra rilevante novità, ovvero il recupero dell'arte classica.

Si profilò, così, la possibilità di creare una nuova base al desiderio di splendore: se nessuno poteva obiettare che gli ultimi Scaligeri avevano dato scarsa prova di abilità politica, permettendo che il loro stato passasse in mani forestiere fino a quelle della Serenissima, luce del tutto diversa assumeva il potere romano. Troppo lontano nei secoli per poter suscitare ricordi o rancori, esso rappresentava una fonte – se opportunamente sfruttata – da cui trarre una sorta di compensazione allo stato attuale e una rinnovata legittimazione a pretese, se non di autonomia, quantomeno di prestigio spirituale. Soprattutto, tale posizione veniva ora presa con l'avvallo della più aggiornata cultura contemporanea che forniva non solamente un ottimo alibi, ma anche affinati strumenti conoscitivi.

Poiché Verona vantava origini romane, essa era in grado di porsi su un gradino più elevato della Dominante, che al contrario non poteva fregiarsi di simile ascendenza. Di fatto, il ragionamento era giustificato innanzi tutto dalla presenza su larga scala di suggestive quanto numerose rovine; e se è vero che esse da sempre avevano connotato il paesaggio urbano, tanto da meritare molteplici citazioni nelle *descriptions urbis* medievali, è altrettanto indubbio che ora acquisivano un nuovo *status*. Certo, le *laudationes* continuavano a citare gli edifici di sempre: l'Arena, il teatro, l'arco dei Gavi, le porte urbiche; ma l'impulso che le animava prendeva un nuovo spirito: le sopravvivenze rappresentavano oramai le immancabili glorie cittadine a cui fare riferimento per dare nuova fisionomia al presente. Non erano più *mirabilia*, quanto testimonianze che ratificavano la posizione di Verona come discendente ancora vigorosa di una nobile schiatta. Prova ne sia che anche in un componi-

mento improntato a moduli tradizionali come la descrizione di Francesco Corna da Soncino, pubblicata verso il 1477 e non a caso scritta in volgare, accanto alle chiese e alle reliquie emergevano, con altrettanta autorevolezza, i resti romani⁸. Così come, a suggellare la riviviscenza di quel passato, non poteva mancare neppure la riscoperta degli *Uomini illustri*, secondo quanto rivelava l'accanimento dei letterati cittadini nel commentare Catullo, nello studiare Vitruvio e, soprattutto, nel difendere l'origine veronese di almeno un Plinio.

Con tuttavia un'annotazione. L'affermazione del fenomeno umanistico nella sua accezione letteraria non incontrò grossi ostacoli; anzi, l'adesione dei più attivi protagonisti della scena pubblica cittadina fu entusiasta, fertile di prodotti, e non tutti mediocri. Sebbene non fossero mancati i casi di una reazione avversa, volutamente di stampo arcaico, essi rimasero degli episodi marginali, destinati a soccombere di fronte alla partecipazione corale che, dalla scorsa dei nomi coinvolti nelle corrispondenze e nelle sillogi letterarie più *à la page*, risalta nella pratica dei nuovi *studia*⁹. Non solo; ma pure i rapporti intrecciati con gli ambienti più vivaci – che fossero a Venezia, a Firenze o a Roma – offrono fecondi stimoli ai circoli locali, disposti ad accoglierli e ad elaborarli con entusiasmo e buona volontà. Date queste premesse, si può plausibilmente ammettere che gli influssi provenienti dal mondo letterario ebbero non poco peso nell'orientare la cultura cittadina verso una maggiore comprensione del mondo classico. Dalle controverse filologiche o dalle citazioni letterarie, i personaggi della romanità – e meno frequentemente, ma non assenti, della grecità – suscitavano curiosità dilettantesche e interessi più profondi¹⁰.

Nondimeno, è indubbia una disparità nella comprensione dell'antico tra quanto avvenne in letteratura (dove puntuali e circostanziate appaiono le citazioni dalle *auctoritates*) e quanto ebbe luogo in campo artistico, soprattutto da un punto di vista formale – con la consapevolezza che il termine vada esteso alle manifestazioni di pittura, scultura e architettura –, nel cui ambito il livello della ricezione deve essere ridimensionato e soprattutto riqualificato, per non creare un'impressione di omogeneità e di coerenza di intenti, laddove risulta piuttosto arduo trovarle. Di fatto – come si vedrà meglio – è innegabile che la capacità di rielaborazione formale si rivelasse più moderata e, tutto sommato, poco recettiva della vera, intima e profonda sostanza del fatto antico. Ne derivò uno scenario fondamentalmente legato per molti aspetti a desinenze del tardo gotico, malfermo nel tentativo di svincolarsi da una lettura del dato classico talora superficiale, ma appunto per questo rassicurante.

⁸ Per il testo rimandiamo all'edizione CORNA ed. 1973.

⁹ Esemplare fu l'esperienza del notaio Bartolomeo di Simone Bonzanino, che ancora alla fine del Quattrocento continuava a prediligere i testi capitali della letteratura medievale: MARCHI 1964, p. 70.

¹⁰ Per un confronto: AVESANI 1984; BOTTARI 2006.

Verona fu sicuramente centro di alto livello artistico nella prima metà del Quattrocento: lo confermano episodi di notevole impegno e vaste implicazioni, quali gli affreschi di Pisanello e di Giambono, le sculture di Nanni di Bartolo e Michele da Firenze, senza contare le numerose proliferazioni locali alle quali gli eventi ricordati diedero il là. Fu un momento, questo, nel quale la classicità venne vissuta piuttosto come un'esperienza *a latere*; e le riprese della classicità non determinarono mai il colore complessivo dell'opera, che, per converso, manteneva, foss'anche in maniera eccezionale, un sentore tardogotico.

Col trascorrere degli anni e col mutare delle coscienze, le cose in parte cambiarono: quantitativamente, grazie alla diffusione delle lettere e degli studi antiquari, si moltiplicarono le ispirazioni dalla romanità; qualitativamente, le reinvenzioni, promosse dalla maggiore familiarità con la classicità, arrivarono a una più elaborata adesione stilistica. Ciò nonostante, nel panorama veronese, rimase sempre latente e condizionante il peso della fioritura tardogotica: come fatto estetico, in alcuni casi, ma anche, più diffusamente, come emotività ancora eccitabile dinanzi alle potenzialità sostanzialmente decorative dell'antico¹¹. È in quest'ottica che vanno letti episodi come gli impianti ornamentali della Loggia del Consiglio o delle cappelle gentilizie nelle chiese. Questo almeno fino alla chiusura del secolo, quando le esperienze di Falconetto, reduce da fruttuosi contatti romani, apportarono nuova linfa. Ma fino ad allora, i motivi classici, seppur profusi con confidenza, raramente esibirono un tono antiquario o umanista in senso stretto, venendo piuttosto a manifestarsi entro forme mentali che ancora potevano definirsi intimamente arcaizzanti¹².

Di contro, una più marcata distinzione deve essere fatta per quanto concerne l'aspetto semantico, per cui il ricorso all'antico, connotandosi come mezzo di identificazione e di celebrazione per l'aristocrazia cittadina – e assumendo pertanto un chiaro valore sociale e culturale – deve veramente essere inquadrato tra i fattori trainanti anche in campo artistico, quasi come il sale di tantissime imprese della seconda metà del secolo. In un momento in cui Roma (talvolta repubblicana, talvolta imperiale) diveniva la meta ideale di molti percorsi umanistici, e tanto più in una città come Verona, nella quale le radici antiche erano una presenza sempre tangibile, il rimando alla classicità restava una forma privilegiata di autocelebrazione della classe dirigente: con un'importanza tanto più grande quanto maggiore veniva a essere la coscienza della perdita della centralità, allorquando Verona, da capitale scaligera, nel Quattrocento si trovò quasi ai limiti dello Stato veneto. Fu allora che emerse il desiderio di compensare tale marginalità

¹¹ Alcuni saggi sul tema, divenuto quasi un luogo comune nella trattatistica relativa, si trovano in GAZZOLA 1964, p. 218; CUPPINI 1981, *passim*; SCHWEIKHART 1988 (b), pp. 36-39.

¹² Per un confronto, in tema di recupero dell'antico nell'arte italiana: ROSSI PINELLI 1993-94; AGOSTI, FARINELLA, SETTIS 1987, pp. 1061-1107.

con un richiamo all'ascendenza romana. Non si trattò certo di sollevare opposizioni intransigenti o agitazioni militari contro il nuovo stato di cose, ch , anzi, i rapporti tra i notabili cittadini e le autorit  veneziane furono in genere sostanzialmente affabili a livello ufficiale, se non addirittura profondi in termini personali¹³. Purtuttavia, per l'* lite* cittadina, abituata non a un'autonomia effettiva, ma quantomeno all'orgoglio dell'indipendenza, si trattava di rinvenire con gli strumenti della nuova scienza le prove della discendenza latina, piegata a divenire memoria di s , celebrazione delle proprie potenzialit  non politiche, bens  culturali e morali.

Con un'avvertenza: giacch , come si evince da esperienze coeve, il recupero del linguaggio classico quale fonte di autoaffermazione non fu una prerogativa degli ottimati veronesi. Allo stesso modo, poteva servirsene persino Venezia, qualora, in base ai propri interessi politici e mercantili, desiderasse proporre di s  un'immagine alternativa a quella tradizionale di erede privilegiata della cultura bizantina¹⁴. Allo stesso modo, potevano agire centri come Firenze, che sin dal Duecento aveva ribadito con ostinazione una filiazione diretta dalla capitale repubblicana¹⁵; come Brescia, che giustappunto nel Quattrocento mise a fuoco una politica urbanistica tesa a rilanciarne la familiarit  con il mondo romano, o Padova, che fece della *patavinitas* uno scudo contro l'egemonia veneziana¹⁶. Tralasciando, a questo punto, di soffermarci con ulteriori precisazioni su quella strepitosa forma di classicismo quale proposta di identit  civica che, nel secolo successivo, si sarebbe sostanziata nel progetto di rinnovamento messo in campo a Vicenza dall'edilizia palladiana¹⁷.

Il caso veronese, pertanto, diventa uno dei tanti. Ma crediamo comunque che tale operazione meriti di essere offerta quale paradigma di una posizione non isolata nel Veneto e in Italia, ma sicuramente degna di nota per il compromesso che mise in atto tra innovazione e tradizione, tra obbligate dichiarazioni di fedelt  veneziana e inevitabili manovre di blandi scollamenti, tra velleit  umanistiche e mancanza di una reale coscienza del proprio potenziale artistico (tanto che per avere informazioni sugli artisti di questo periodo la prima fonte disponi-

¹³ VARANINI 1992, specialmente alle pp. 245-249.

¹⁴ All'uopo pu  essere di ausilio PINCUS 1992; le cui tesi contrastano con le interpretazioni che privilegiano il rinnovamento neobizantino quale emblema dell'eredit  costantinopolitana: TAFURI 1983. Ma anche CHAMBERS 1970, pp. 12-30; MARX 1978; PUPPI 1985, pp. 55-64. Del pari, la pittura veneziana offre alcuni esempi di tale ambivalenza: GOFFEN 1975; TEMPESTINI 1994.

¹⁵ Sull'immagine di Firenze in relazione al passato classico: *Florentine Studies* 1968.

¹⁶ Il caso bresciano   studiato da PASSAMANI 1979; HEMSOLL 1992-93. Il tema padovano   sviluppato da PUPPI 1976; OLIVATO 1980. In generale si possono citare, senza alcuna pretesa di esaustivit , anche altri casi, nei quali il recupero dell'antico assume una connotazione di identit  civica o comunque celebrativa: COLOMBO 1956 (per Milano); LUNI 1992 (per Urbino); SENSI 1996 (per Perugia); TERPSTRA 1999 e CLARKE 1999 (entrambi per Bologna); RAUSA 2006 (per Mantova).

¹⁷ Poich  la bibliografia   decisamente estesa, si rimanda a PUPPI 1999.

bile è il Vasari della seconda edizione delle *Vite*). E se, date queste fondamentali contraddizioni, gli esiti stilistici non furono esattamente all'altezza delle intenzioni, tuttavia permane la necessità di analizzarne i risultati, tentando di porre un collegamento tra situazioni politiche, condizioni sociali e mezzi culturali a disposizione. Soprattutto devono essere studiati quei moti collettivi (fossero nella cattedrale ad opera dei canonici, nelle altre chiese alla riscoperta delle reliquie o nel centro del potere pubblico) che periodicamente presero forma nella seconda metà del Quattrocento: ciascuno con le sue specificità, ma globalmente in grado di tracciare un percorso destinato a condurre alla più evidente maturità cinquecentesca, allorché i germi del XV secolo trovarono fecondo terreno in un classicismo raffinato, dedito alla memoria cittadina, quantunque talora in un'accezione marcatamente municipalista.

In tale ordine di idee, allora, quel che vorremmo emergesse da questa ricerca è piuttosto un "processo alle intenzioni", e non ai fatti artistici in sé, che permetta di descrivere non tanto cosa i Veronesi riuscissero a fare con l'antico e da quali manufatti traessero ispirazione, quanto come essi vi si confrontassero e fino a che punto ritenessero tale patrimonio funzionale a rappresentare le loro istanze.

I presupposti della prima metà del XV secolo

Nell'estate del 1405, Verona entrava a far parte della Repubblica di Venezia. A dire il vero, l'indipendenza era stata persa sin dal 1387, quando gli ultimi, malvisti Scaligeri erano fuggiti, abbandonando la città nelle mani di Giangaleazzo Visconti. La presenza milanese durò tuttavia meno di un ventennio, per essere soppiantata dal brevissimo dominio carrarese nel 1404. Questi due decenni, data la velocità con la quale si succedettero i numerosi avvenimenti drammatici, dovettero favorire una confusa percezione della crisi in atto; fino a quando, una volta insediati i magistrati veneziani e innalzate le insegne della Serenissima, ci si rese conto che la posizione politica di Verona era stata irrevocabilmente spostata verso la periferia, geografica e politica. Nonostante in città non vi fossero mai state delle prese di posizione estreme, e nonostante le autorità della Capitale avessero sempre cercato con acuta diplomazia di non esacerbare il conflitto con i maggiorenti locali (per esempio, mantenendo in vita le magistrature e lasciando una discreta autonomia nella gestione degli affari ordinari), è altresì indubitabile che il nuovo assetto istituzionale influì sulla coscienza civica. Gli esiti, tuttavia, non si concretizzarono in clamorosi atti politici, quanto in comportamenti atti a rivalutare, pur nell'esplicito ossequio a Venezia, le peculiarità di un proprio patrimonio morale e culturale¹.

In tale contesto, di fatto, numerosi furono gli interventi messi a punto nei primi decenni del Quattrocento, ma soprattutto uno merita di essere ricordato per l'esemplarità e per il coinvolgimento che ispirò: illuminanti in tal senso risultarono le attenzioni riservate alla fabbrica di Santa Anastasia, in favore della quale si concentrarono risorse pubbliche e private idonee a ribadire quel ruolo di primissimo piano che la chiesa domenicana già aveva assunto sotto la protezione dei signori scaligeri². Nel 1422, dunque, veniva istituita la confraternita di San Pietro Martire, intitolata all'inquisitore domenicano, ucciso dagli eretici nel 1252 e canonizzato

¹ Sul clima politico e culturale in questo frangente: VARANINI 1996 (b), in particolare alle pp. 23-37. Più in generale, GRUBB 1999.

² La basilare fonte documentaria di queste vicende della chiesa è CIPOLLA 1916. Per il momento storico, si vedano VARANINI 1992; DE SANDRE GASPARINI 1995, pp. 201-217; VARANINI 1996 (b), pp. 29-31.

l'anno successivo. Fatto assai importante, Pietro era veronese, e la sua fama ne faceva il degno candidato ad assumere il ruolo di compatrono della città, accanto al vescovo Zeno. Non per nulla le immagini dei due santi vennero dipinte nelle lunette del portale di Santa Anastasia, il primo accompagnato dai membri della sua confraternita, l'altro seguito dai *cives* veronesi. Al di là del messaggio più evidente – l'associazione dei due patroni nella tutela della città – l'accurata scelta iconografica veniva a sovrapporsi intenzionalmente a quella ideata per il portale della basilica di San Zeno: qui, il santo era posto in mezzo alle due principali formazioni sociali del neonato Comune (i *pedites* e gli *equites*), a guardia della nuova istituzione. Del resto, la chiesa benedettina, sin dal XII secolo, aveva assunto il ruolo di tempio civico, confermato dal carroccio custodito al suo interno quale memoria delle lotte sostenute per l'indipendenza³. Visto sotto questa luce, il confronto messo in atto a Santa Anastasia si caricava di un significato destinato a oltrepassare la mera devozione, per divenire un richiamo, in verità più nostalgico che provocatorio, a quei valori che, se un tempo avevano unificato politicamente la città, ora potevano solo contribuire a formarne una nuova coscienza.

Nel primo contesto quattrocentesco, allora – di cui si è commentato un caso, ma che potrebbe essere ulteriormente arricchito, senza però aggiungere molto al senso complessivo del fenomeno e agli obiettivi della nostra ricerca –, anche il recupero dell'antico venne evidentemente a svolgere un ruolo di fondamentale comprimario che vale la pena di seguire, per il momento, dal punto di vista dello sviluppo formale.

Valga a prima illustrazione (non per cronologia, ma per chiarezza esemplificativa) la lastra terragna della sepoltura Guarienti a Santa Eufemia, realizzata verso il 1439 e originariamente posta davanti all'altare maggiore⁴. La cornice è formata da una serie di angioletti fitomorfi legati da un tralcio, mentre nella specchiatura interna, oltre al cimiero della famiglia, campeggia una tenda militare cilindrica aperta da due putti. Sia questi ultimi, sia il tralcio abitato dal putto desinente in elementi vegetali (che già si trovava, ad esempio, nel tempio di Adriano a Efeso) hanno un'ascendenza classica; la quale tuttavia da sola non basta, dal momento che la resa del girale, dal carattere florido e sinuoso, tanto più se accompagnata da un'impresa cavalleresca come il cimiero, finisce per determinare un inconfondibile effetto tardogotico.

Di fatto, il medesimo sentimento aveva già trovato autorevole manifestazio-

³ Sulla compresenza di istanze filoimperiali e comunali nell'immagine di San Zeno: VALENZANO 1993, pp. 10-11.

⁴ Della lastra (oggi murata nella cappella di Sant'Agostino) trattano SIMEONI 1909 (b), p. 121; ZANOLLI GEMY 1991, p. 131; F. PIETROPOLI, in *Pisanello. I luoghi* 1996, p. 105; FRANCO 1998 (b), p. 46.

⁵ Per il monumento della famiglia Brenzoni, data la poderosa bibliografia, si rinvia ai più recenti FRANCO 1996, pp. 141-142; MOENCH 1996, pp. 61-62; M. MOLteni, in *Pisanello. Una poetica dell'inatteso* 1996, pp. 48-58.

ne nel monumento dei Brenzoni a San Fermo (sorto tra il 1422 e il 1426 dalla collaborazione di Nanni di Bartolo e Pisanello)⁵, dove scultura e pittura erano chiamate a rappresentare due tecniche narrative diverse, che però interagivano in un complesso che si configura ancora oggi come uno dei più armoniosi prodotti della sensibilità tardogotica⁶.

Ciò non toglie che, nell'opera, alcune parti sembrano deviare da questa linea dominante. Sono, ad esempio, i putti apri-velario, che non solamente devono essere annoverati tra le prime citazioni quattrocentesche di questa immagine, ma che, a voler essere più precisi, ricorrono come una delle più precoci e più attente desunzioni da un manufatto del I o del II secolo d.C., noto come *Trono di Saturno*⁷. Proveniente da San Vitale di Ravenna, conosciuto almeno dal 1335, quando era nominato dal collezionista trevisano Oliviero Forzetta, e successivamente murato nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Venezia (da dove giunse nel Museo Archeologico della Serenissima), il frammento marmoreo mostrava dei putti in atto di reggere gli attributi del dio davanti al trono vuoto, in attesa della sua epifania. Evidentemente, questo accattivante soggetto infantile esercitò un indubbio fascino sul fiorentino Nanni di Bartolo, forse anche in competizione con quanto aveva fatto Jacopo della Quercia nel 1410, allorché, pur servendosi di fonti figurative diverse, aveva introdotto dei putti regghiglianda alla base del sarcofago di Ilaria del Carretto⁸. Tuttavia, in quest'ultimo caso la compresenza di elementi medievali non inficia il valore della composizione, che già può definirsi classico, qualora si consideri la serenità con cui è raffigurata la defunta e la sobrietà decorativa di cui è ammantato il monumento; si osservi al contrario come, nel caso veronese, i due putti da un lato si accordino bene con la partitura classicheggiante del sarcofago, ma dall'altro risultino meno coerenti con l'insieme di quanto non accadeva agli angeli cerofori del primo piano, abbigliati secondo uno stile più consono all'irrefutabile tono cortese che spira dall'impaginazione globale.

A tali esempi se ne possono aggiungere altri due. Dapprima, siamo nella partitura affrescata da Michele Giambono nel 1432 attorno al cenotafio di Cortesia Serego, nella cappella maggiore di Santa Anastasia⁹. Sulle basi delle architetture

⁶ Sulla peculiare simbiosi tra pittura e scultura nel monumento di San Fermo: FRANCO 1998 (b), pp. 128-129.

⁷ La derivazione fu proposta da WOLTERS 1976, pp. 268-269. Informazioni sul reperto si trovano anche in GARGAN 1978, pp. 41-46; BESCHI 1985, p. 42; BOBER, RUBINSTEIN 1986, p. 90; DE LACHENAL 1995, pp. 379-380; COLLAVO 2001; BESCHI 2003. Più in generale, per l'influsso della serie: BUCARELLI 1934; BLUM 1936, pp. 48-54; CHASTEL 1953(a). Sul *putto* nell'antichità: STIVERAS 1969. Per il suo valore funerario nell'arte antica: HUSKINSON 1996. Per la ripresa nell'arte rinascimentale: GREGORI 2004.

⁸ Sul monumento, con un riassunto delle fonti di ispirazione per quanto concerne i putti: VIGNALINI 1975. Recentemente, sul motivo lucchese è tornato DEMPSEY 2001, p. 115, fig. 6.

⁹ Il complesso, che include, oltre alla partitura affrescata, anche il cenotafio scolpito di Cortesia Serego, è analizzato da FRANCO 1996, pp. 143-144; FRANCO 1998 (a), *passim* (per l'*Annunciazione*: pp. 62-65; inoltre, pp. 129-133); FRANCO 2007, pp. 194-197.

dipinte nell'*Annunciazione* compaiono dei putti: il fatto che alcuni imbraccino degli archi li pone in stretta contiguità con l'iconografia degli Eroti; che cavalcino dei cavallucci di legno, li designa quali *genii* del defunto, di cui, attraverso quel giocoso pretesto, evocano la professione di condottiero.¹⁰ Nonostante le loro attitudini debbano essere fatte risalire – attraverso l'arte romana – al tema del *Lusus puerorum*, a sua volta da collegare a un passo delle *Imagines* di Filostrato¹¹, la loro presenza, come quella di altri elementi che verranno esaminati in seguito, non sembra sminuire il tenore dell'intera composizione, nella quale resta nitido e assai pervasivo il gusto tardogotico; a riprova del quale, poi, basterebbe da solo, come prima, fondamentale impressione, l'andamento sinuoso della cornice.

Ma si osservino anche i tondi laureati in terracotta che campeggiano in una lastra della cappella Pellegrini di Santa Anastasia, decorata da Michele da Firenze verso il 1436: nell'insieme essi apportano una flebile innovazione al tono narrativo delle scene, divise in episodi incorniciati da smilze colonnine tortili e snelli archi acuti che rimandano a ben altra temperie spirituale¹².

All'evidenza, insomma, balza all'occhio come la rievocazione dell'antico sia sempre mediata, per cui il modello resta tra le righe, ancorché riconoscibile (come nel tralcio della tomba Guarienti o negli Eroti di Giambono), ovvero, pur rivelandosi fedele nella forma, quasi sopraffatto dal colore dell'insieme (come i putti del monumento Brenzoni o i tondi della cappella Pellegrini).

Sebbene questi – per il nome degli artisti e dei committenti coinvolti – non siano che i passaggi più influenti, è vero che tutto il clima artistico contemporaneo rivelava nella sostanza il medesimo atteggiamento. Per comprendere il quale, allora, è necessario rammentare che il gusto per inserzioni classicheggianti entro quadri sostanzialmente tardogotici trovava consonanza nelle ricerche di Pisanello e Jacopo Bellini. In merito non occorre ripetere ciò che gli studi hanno già evidenziato, se non per collegare l'attitudine esibita da questi due pittori con gli esiti veronesi: in fondo anche la disposizione con cui gli artisti e gli artigiani locali si accostarono al mondo antico apparve sempre subordinata a un intento prettamente narrativo; certamente, esibendo una minore padronanza tecnica e tematica, ma di fatto praticando un analogo processo di assimilazione. Lo spirito con cui Pisanello e Bellini padre trascrissero iscrizioni e reperti, insomma, dovet-

¹⁰ Il motivo giocoso sarà destinato a permanere nella rappresentazione dei putti sui frontespizi, come illustra una serie di lavori del cosiddetto Maestro dei Putti: ANDREWS 1999, p. 14. Che il tema, poi, si prestasse a un utilizzo in chiave "comica" è testimoniato da altri casi, quali un disegno raffigurante un *Combattimento di cavalieri alati e putti che giocano a palla* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 154 F), assegnato a un seguace di Marco Zoppo: AGOSTI 1999, p. 61 ill. 11.

¹¹ Sulle fonti e la diffusione del motivo: BARBAZZA 2004; CIERI VIA 2004, pp. 356-357 (con bibliografia).

¹² Una descrizione dell'intervento di Michele da Firenze nella cappella Pellegrini si trova (con bibliografia) in ERICANI 1996, pp. 343-346; F. PIETROPOLI, in *Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 82-84; ma cf. NAPIONE 2008.

te contribuire parecchio all'accettazione e all'elaborazione di invenzioni archeologiche secondo un'accezione esornativa, che risultava del tutto coerente con il *background* cittadino¹³.

Tanto più se poi quei due pittori erano anche personaggi familiari in città: si ricordi che Jacopo si era fatto conoscere nel 1436, quando era stato incaricato di affrescare la cappella Memmo del Duomo (distrutta nel Settecento in seguito a lavori di ammodernamento) e di eseguire per il palazzo Vescovile una *Crocifissione* che oggi si conserva a Castelvecchio¹⁴, mentre Pisanello godeva di molteplici canali di contatto, legati soprattutto alla famiglia e ai selezionatissimi committenti locali¹⁵.

D'altro canto, di questo atteggiamento doveva rendere testimonianza proprio un brano nella cappella di San Girolamo a Santa Maria della Scala, ove Giovanni Badile aveva copiato alcune medaglie di Antonio Pisano (siamo negli anni 1443-44)¹⁶. Una volta di più, questo intervento confermava lo spirito della cultura veronese: l'unione di classico e cortese che formava la base tecnica e iconografica di quei lavori di Pisanello¹⁷ appariva la giustificazione più opportuna per la loro riproduzione all'interno di una narrazione condotta secondo cadenze favolistiche e delicate. Certo, l'operazione doveva essere piaciuta al pittore, che poteva esibire la sua dimestichezza con il grande conterraneo¹⁸, e forse anche alla famiglia committente, che poteva ostentare il suo aggiornamento. Ma per arrivare a ciò, l'essenza dell'operazione pisanelliana originale era stata annacquata, riducendo le medaglie (che, nella loro natura, si fondavano sulla consapevolezza di emulare il lavoro degli antichi e che soprattutto avevano senso in quanto oggetti autonomi), a occupare solo una parte del tutto, traducendosi in mero ornamento.

Quanto alle motivazioni che favorirono l'apprezzamento per l'antico, tra di esse occorre sottolineare, ancora una volta, la volontà di promozione posta in essere dalle classi gentilizie, purché si tenga debitamente conto che, in questa prima metà del secolo, il messaggio era elaborato nei confronti della Dominante. Poteva accadere, allora, che il reperto classico fosse vissuto e proposto quale specchio di un prestigio culturale in grado di offrire anche una sorta di compensazione a fronte della crescente marginalizzazione politica della città.

¹³ A proposito delle ricerche antiquarie dei due pittori, si segnalano SAXL 1982, pp. 83-87; MARIANI CANOVA 1972; SCHMITT 1990; FORTINI BROWN 1992. In merito a Pisanello si vedano soprattutto CAVALLARO 1988, pp. 89-92, nonché le schede contenute nel medesimo volume (pp. 93-106).

¹⁴ Per la *Crocifissione* di Jacopo Bellini a Castelvecchio e per informazioni sui lavori per la cappella Memmo della Cattedrale: P. MARINI, in *Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 120-121 (con bibliografia).

¹⁵ Come si evince dalle molte informazioni trascritte in *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, *passim*.

¹⁶ Sul lavoro di Giovanni Badile per la chiesa dei Serviti veronesi: SIMEONI 1907 (a), p. 1; COVA 1989, pp. 83-101. In particolare sulle medaglie: ZERBATO 1977, pp. 170-171; OSANO 1989, pp. 54-56, 64.

¹⁷ L'apporto culturale e artistico dell'operazione che Pisanello intraprende con la produzione delle medaglie è analizzata da CIERI VIA, 1988, pp. 109-114; RUGOLO 1996, pp. 133-134.

¹⁸ OSANO 1989, p. 64.

Proprio il monumento dei Brenzoni a San Fermo si qualifica quale teste particolarmente illuminante: tenendo conto che il committente, Francesco Brenzoni, aveva mandato il figlio Bartolomeo a lezione da Guarino Veronese¹⁹, non è irragionevole ritenere che la famiglia ambisse a proporsi quale latrice dei nuovi valori umanistici anche per via artistica. Appunto questo pensiero può aiutare a comprendere perché comparissero, per la prima volta a Verona, sintagmi classici come i putti e il sarcofago: l'inserzione serviva a rammentare, da un lato, l'inclinazione culturale della famiglia, ma dall'altro, in virtù di inevitabili effetti di ricaduta, anche a segnalare che l'*élite* cittadina era pronta a recepire le istanze umanistiche più all'avanguardia. Il sottinteso che ne derivava doveva essere abbastanza riconoscibile per chi avesse avuto dimestichezza con le vicende locali: se la fonte prima di tale interesse poteva essere identificata nel magistero del concittadino Guarino, allora l'attenzione per i motivi all'antica che da esso derivava risultava un affascinante quanto persuasivo rimando a quelle potenzialità classiche che la storia di Verona consentiva di esprimere²⁰.

Su questa stessa scia, d'altronde, si può porre anche la ricerca attuata nel monumento Serego a Santa Anastasia; precisando solamente che, in tal caso, il recupero dell'antico venne meditato riattualizzando il ricordo del periodo scaligero, il quale, di fronte allo stato attuale e nonostante i mai negati limiti politici degli ultimi anni, finiva comunque per configurare il passato recente come l'ultimo momento di gloria autentica per la città.

Concepito per la sepoltura di Cortesia, condottiero scaligero morto nel 1387, il cenotafio venne iniziato e completato dagli eredi tra il 1424 e il 1432. Date la personalità del defunto e le circostanze della sua morte (Cortesia, fatto prigioniero dai Padovani, era morto senza poter tornare a Verona), non sorprende rinvenire nell'opera diversi parametri "scaligeri": in fondo anche la scelta della chiesa, giusta quanto affermato in precedenza, appare sintomatica. Tuttavia, sono anche altri elementi a rappresentare un'eco rilevante di quel recupero ideologico; e si concretizzano innanzitutto nella decisione di erigere un monumento equestre: a fondamento di tale iconografia basterebbe ricordare la professione di Cortesia, se non fosse troppo spontaneo pensare che il rimando tipologico ai cavalieri delle Arche non potesse celare, oltre a comprensibili esigenze encomiastiche, anche un contenuto ideologico più pregnante²¹. Tanto più che, osservando la cornice

¹⁹ MARCHI 1996, pp. 53-54 (specie per i rapporti tra Guarino e altri membri della famiglia Brenzoni). Ma sull'impegno letterario della famiglia, personificato da Laura Brenzoni: AVESANI 1984, pp. 220, 225, 253; BOTTARI 2006, p. 135.

²⁰ Un processo di rivisitazione dell'antico, analogo per cronologia e intenzioni, è ravvisabile nell'*Adorazione dei Magi* eseguita da Gentile da Fabriano per Palla Strozzi (1423), ove il riecheggiamento di modelli classici è stato collegato anche al carattere e agli interessi umanistici del committente: PANCZENKO 1980, pp. 25-26.

²¹ La tipologia e le valenze di questo monumento equestre sono approfondite da FRANCO 1998 (a), pp. 36-40.

affrescata, si possono scorgere dei profili imperiali²²: certo, il motivo non era nuovo, e pure lo stesso Pisanello vi si era cimentato, come dimostra un disegno della sua bottega²³. Ma, ciò che va posto in luce in questo caso è che per Verona essi erano i primi, dopo quasi sessant'anni, a ripetere i prototipi di Altichiero in un lavoro di grande complessità esecutiva e iconografica²⁴.

Dunque, si trattava di un voluto richiamo che dovette essere non solamente meditato in relazione al committente, il quale era strettamente legato agli Scaligeri (tanto da essere ricordato da alcune fonti come *cognatus* di Antonio della Scala)²⁵, ma anche in parallelo alle intenzioni di autocelebrazione che l'*élite* locale andava sempre più affinando per precipui motivi personali come per più estese ragioni di prestigio civico.

Allora, il senso del monumento stava nel fatto che esso richiamava, sì, la romanità, ma ponendosi alla fine di una genealogia che includeva gli Scaligeri, eredi "imperiali" e ultimi reggitori di uno Stato indipendente. Va da sé che, nonostante nel quarto decennio del secolo le classi ottimizie della città si trovassero implicate in un difficile equilibrio tra la fedeltà politica a Venezia e la promettente alleanza con i Gonzaga, non sarebbe corretto ritenere che il monumento Serego fosse inteso quale invito a una rivolta concreta contro il potere centrale. Al pari del cenotafio dei Brenzoni, ciò che esso comunicava era piuttosto una sommersa rivendicazione storica e culturale, radicata nel patrimonio della famiglia committente, ma del pari alimentata da quel contesto che portava gli abitanti della città "periferica" a ricercare nel passato classico, anche quello rivissuto attraverso le imprese della Signoria, gli spunti a cui affidare le memorie delle loro gesta.

²² FRANCO 1998 (a), pp. 67-68.

²³ Il riferimento va al disegno del Département des Arts Graphiques del Louvre (inv. 2315), raffigurante nel *recto* quattro profili, tre dei quali identificati (Cesare, Augusto e Alessandro Magno). A prescindere dai problemi di autografia, il pezzo rappresenta comunque un saggio delle ricerche pisanelliane: D. CORDELLIER, in *Pisanello* 1996, pp. 256-259. A conferma di un interesse non episodico da parte del pittore per tematiche siffatte, si veda anche (nel medesimo catalogo, pp. 282-283) la scheda 48 relativa al disegno con *Profilo di imperatore cinto da corona d'alloro*, (Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2593). Sulla contestualizzazione, sul valore e sulle implicazioni dell'attenzione pisanelliana per questo soggetto: PARLATO 1988 (b).

²⁴ Sui tondi di Altichiero, ai fini di questo studio: BENATI 1992, pp. 83-92 (con bibliografia). Ma non erano mancati casi antecedenti: Giovanni Mansionario, verso il 1320, aveva scritto delle *Historiae Imperiales* decorate con profili imperiali: per le quali ci limitiamo a segnalare, con ulteriori riferimenti, BODON 1993; DE LACHENAL 1995, pp. 380-383. Sul recupero del modello numismatico nel Trecento possono essere segnalati quantomeno SCHMITT 1974; CAPODURO 1993, pp. 286-297.

²⁵ Sui rapporti parentali e professionali di Cortesia Serego con gli Scaligeri si rinvia alle riflessioni e alle indicazioni bibliografiche proposte da FRANCO 1998 (a), pp. 17, 26 nota 7.

L'antico di Mantegna. Correr, San Bernardino e Francesco Benaglio

È luogo comune – eppure premessa inderogabile – segnalare la cesura che per l'ordine artistico veronese prendeva forma nel 1459. Dopo tre anni di lavoro, arrivava a San Zeno il trittico commesso a Mantegna dall'abate Gregorio Correr¹.

A sorprendere non era solamente l'introduzione di una piena e cosciente applicazione prospettica, che per la prima volta faceva la sua comparsa in città, bensì anche – ed è ciò che qui interessa – la formulazione di un vocabolario all'antica vasto quanto innovativo². Ne rendeva conto, in prima battuta, il fatto che la ricerca di Mantegna fosse partita dalla cornice, disegnata – a quanto pare – dal pittore stesso³. Cornice che, simulando la fronte della loggia entro la quale si trovano la Vergine col Figlio e i santi, assumeva un ruolo imprescindibile nell'impaginazione: tecnicamente, essa rappresentava il trapasso dell'architettura dipinta all'interno della pala verso lo spazio dello spettatore⁴; iconograficamente, essa avvalorava le tradizionali metafore della Vergine in virtù di palesi e coerenti richiami all'antico. Di fatto, la particolare foggia ad arco ribassato della cornice induceva a leggere il trittico non solamente come tempio (per via del colonnato antistante), ma pure quale ara (per via del richiamo così ottenuto a una diffusa tipologia antica): se l'ispirazione offerta dalla pala Ovetari di Niccolò Pizolo venne accettata, fu perché Mantegna seppe piegare quella forma a chiara premonizione del sacrificio futuro del Bambino e del ruolo strumentale in esso svolto dalla Vergine. In breve, e senza soffermarsi su altri dettagli, l'elemento antico cessava di avere una parte marginale o esornativa, per iniziare a esercitare una spiccata influenza nella trama dell'opera.

¹ Per il trittico Correr, valgano, come bibliografia essenziale e più recente, PUPPI 1972 (b), cui spetta il merito di aver approfondito, con documenti e riflessioni, il contesto in cui prese il via il progetto di Correr; C. CIERI VIA 1985; LIGHTBOWN 1986, pp. 74-89; DE NICOLÒ SALMAZO 1993, pp. 86-99; i saggi nel catalogo *Mantegna e le arti* 2006; DE MARCHI 2008. La cultura del committente è stata delineata da ONORATO 1991; a cui aggiungere i più recenti i contributi di COLLAVO 2002; VARANINI 2006.

² Per quanto concerne il valore dell'antico in Mantegna devono essere segnalati BLUM 1936; AMADEI 1957; BATTISTI 1965; ROMANINI 1966; SAXL 1982, pp. 88-90; CIERI VIA 1983; CIERI VIA 1984, pp. 105-107; CIERI VIA 1985, pp. 59-93; GALLERANI 1999, coll. 192-200; GALLERANI 2001, pp. 14-15; BOLLA 2006.

³ L'ipotesi è proposta da LIGHTBOWN 1986, pp. 77-78; ripresa e analizzata da ERICANI 1997, p. 18.

⁴ Sulla struttura architettonica della pala di San Zeno si rimanda a CERIANA 2006.

1. Il trittico di Francesco Benaglio a San Bernardino: datazione e iconografia

Tuttavia, nonostante l'ammirazione suscitata, la recezione della pala di Mantegna nel panorama cittadino fu relativamente blanda, se riferita alla comprensione dell'intimo significato tecnico e spirituale dell'opera, ma certo non inesistente, se messa a fuoco in relazione al contesto locale⁵. È ben vero che il pensiero e lo stile formatisi nei decenni anteriori a Verona minarono gran parte della portata innovativa insita nell'impianto mantegnesco; tuttavia, sarebbe altrettanto ingiusto misconoscere che lo sforzo dei Veronesi non fu meno serio, soprattutto quando si trattò di saggiare nuovi connubi tra le ricerche umanistiche e la perdurante estetica tardogotica.

- [3.1] In quest'ottica può essere utile rileggere la ricerca portata avanti da Francesco Benaglio, che nel 1462 firmava la pala per l'altare maggiore di San Bernardino, prima opera documentata della chiesa iniziata dieci anni avanti, e, di più, prima opera cittadina datata a interrogarsi concretamente sul rapporto da instaurare con l'antico⁶.

In merito a fatti pratici, le pagine sopravvissute del *Quaderno della Fabbrica*, che hanno trasmesso alcune fasi della partita doppia dal 1457 al 1466⁷, registrano parte delle spese affrontate per la realizzazione del trittico e della cornice, nonché per il trasporto dell'opera, al termine dei lavori. La prima menzione della pala risale appunto al 1462, quando viene annotato il credito a favore di Galeotto del Formento per il «panno camora» dato a Francesco *pentoro* «per la cortina de l'anchona di S. Bernardino»⁸. Il 28 settembre 1463, il medesimo *depentore* riscuoteva delle somme per «depingere la cassa de l'ancona» e per *penzer* la cortina della pala – che era di «tela azura de San Galo» – con dei foglietti dorati. Il 9 ottobre, Domenico da Voltolina e un compagno erano ricompensati per il trasferimento della tavola dalla bottega del pittore alla chiesa, mentre in aprile, Ambrogio *marangon* riceveva il saldo per le porte del coro e della «chassa de lanchona cum li torti de archa»⁹.

⁵ La letteratura relativa all'influsso esercitato dalla pala di San Zeno sulla pittura veronese è relativamente ampia, ma valgano soprattutto DEL BRAVO 1962 (b); AGOSTI 2005, p. 410 nota 35. Per un riepilogo delle derivazioni veronesi dal trittico: MAOLI 2000; MAOLI 2001.

⁶ Su Francesco Benaglio: SANDBERG VALVALÀ 1932-33; LONGHI 1947; ROGNINI 1974 (a); SHAW, BOCCIA SHAW 1993; BELLOSI 1994, pp. 293-299; MARINELLI 2002; ROSSI 2006; A. ZAMPERINI, in *Dizionario anagrafico* 2007, p. 281. La dipendenza mantegnesca della pala di San Bernardino è stata rilevata da tutta la letteratura critica, di cui segnaliamo almeno VENTURI 1914, pp. 441-448; DEL BRAVO 1962 (b), pp. 53-55; MARINELLI 1992, p. 631; F. ROSSI, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 257-259.

⁷ Le parti del *Quaderno* di San Bernardino relative alle operazioni di costruzione e decorazione della chiesa sono state pubblicate da BRENZONI 1932 (a); la trascrizione complessiva del documento è stata fatta da TOFFALI 1971-72.

⁸ BRENZONI 1932 (a), p. 8 (a. 1462, c. 115).

⁹ BRENZONI 1932 (a), p. 6 (a. 1463, c. 73; c. 81). Il lacunoso *Quaderno*, inoltre, menziona colui che aveva pagato la cortina di sangallo: è stato recentemente appurato trattarsi di un mercante di seta, Federico, residente a San Sebastiano (F. ROSSI, in *Mantegna e le arti* 2006, p. 257), correggendo in tal modo le asserzioni di

Quanto alla pala, va da sé che più di un dettaglio iconografico tradisse delle congruenze con la chiesa osservante. Se la presenza dei santi francescani (Bernardino, Francesco, Antonio e Ludovico di Tolosa) è del tutto intuibile, se l'inserimento di Girolamo si giustificava con la devozione dell'ordine nei suoi confronti¹⁰, la raffigurazione di Pietro e Paolo trovava ragione nel titolo della chiesa, dedicata – come rammentava l'iscrizione posta in occasione della prima cerimonia solenne del 1452 – al santo senese e ai due apostoli¹¹.

Nell'insieme, tuttavia, quello che balza immediatamente all'evidenza è che il trittico di San Bernardino può essere considerato l'opera davvero più “mantegnesca” del panorama veronese¹². A partire dalla cornice classicheggiante e tripartita: sui pilastri, la decorazione è costituita da tralci che risalgono da un vaso; lateralmente, sono cespi di foglie annodati lungo una fune, mentre sulle lesene centrali si snoda un tralcio leggermente più sciolto; sull'architrave campeggiano dei bucrani, collegati da una ghirlanda. All'interno, in una loggia che dà su un paesaggio roccioso, circondati dai santi, la Vergine e il Bambino siedono su un trono dai braccioli all'antica e dallo schienale modellato come la fronte di un'ara, da cui scende un tappeto orientale. Nello sfondo si intravedono due piccole scene, l'*Adorazione dei Magi* a sinistra e la *Resurrezione* a destra, mentre sulle colonne spiccano dei medaglioni, ove sono riconoscibili – procedendo da sinistra per chi guarda – un Amorino sul dorso di un toro, due figure affrontate (l'una seduta, l'altra stante), una Nereide trasportata da un Tritone, un uomo nudo di spalle davanti a un cavallo, ancora una Nereide questa volta seduta su un caprone marino, un Tritone armato di lancia e infine, quella che potrebbe essere una Nereide dalle gambe accavallate.

La ripresa del trittico di Mantegna, insomma, è decisamente puntale, tanto nella composizione quanto in molti elementi esornativi: oltre alla generale ambientazione della Sacra Conversazione in una struttura che si apre sul fondo, anche la cornice lignea si pone a continuazione della loggia interna; le colonne dipinte ospitano dei tondi figurati con soggetti antichi; il trono è parimenti ispirato a motivi archeologici.

A dispetto delle analogie formali, è altrettanto indubbio che la reinterpretazione complessiva debba essere intesa quale discriminazione di questa operazione,

BRENZONI 1958 (b), che chiamava in causa, a seguito di un'errata lettura dello stesso documento, Francesco Della Seta di San Paolo.

¹⁰ Per la devozione francescana a Girolamo il riferimento va a BISOGNI 1985, pp. 234-236; la diffusione in Veneto delle compagnie degli Osservanti dedicate al santo è segnalata da PACINI 1989.

¹¹ HAEC ECCLESIA DEDICATA / FUIT S. BERNARDINO/ SANCTISQUE APOSTOLIS PETRO ET PAULO/ ANNO DOMINI/ MCCCCLII/ HUIUS ECCLESIE/ CONSECRATIO/ CELEBRATUR/ XI DIE FEBRARI: BIANCOLINI 1752, p. 337. La lapide andò perduta in seguito ai bombardamenti del 1945: DIANIN 1981, p. 95.

¹² In questo senso, il termine “mantegnesco” non deve essere inteso in contraddizione con la matrice filologica pierfrancescana e squarconesca (BELLOSI 1994, p. 291; ROSSI 2006) nell'opera di Benaglio ma fa semplicemente riferimento alla derivazione formale dal trittico di San Zeno.

che si pone in un difficile equilibrio tra due culture: l'ariosità dell'impaginazione realizzata da Mantegna diviene nella pala di San Bernardino una condizione soffocante, in cui i piani sono compresi l'uno con l'altro; le scene accessorie che il pittore padovano aveva destinato alle predelle, affinché non distraessero dal tema principale, sono collocate sullo sfondo secondo una successione tipica della narrazione medievale. Senza contare che – per quel che importa al nostro studio – proprio molte delle componenti all'antica introdotte per rispettare il modello di San Zeno vengono riprese da fonti più corsive: illuminante in tal senso si rivela la decorazione delle lesene della cornice, composta da blocchi vegetali semplificati, come se il *marangone* incaricato dell'esecuzione si fosse trovato un poco a disagio affrontando questo motivo forse per la prima volta; gli stessi tondi dipinti non sembrano esibire la cultura archeologica di Mantegna: laddove il padovano citava i Dioscuri o una *decursio*¹³, Benaglio tende prevalentemente a rifarsi a temi di prestigio iconografico "minore", come potevano essere l'Amorino sul dorso del toro, o le Nereidi e i Tritoni: nel senso che tali motivi erano una presenza costante, quasi anodina, su numerosi sarcofagi¹⁴; i quali, a loro volta – come ben si comprende – erano reperti facilmente rinvenibili *in loco*, senza bisogno di scomodare taccuini o memorie di viaggi nella città eterna. Ancora, si osservi come nel fregio della loggia interna venga proposto un tema modulare in cui un tralcio è inframmezzato da elementi fitomorfi: assai credibile che si tratti di un omaggio alla scienza antiquaria del collega padovano, dato che tale brano compare nella facciata del palazzo sullo sfondo al *Martirio di san Cristoforo* nella cappella Overtari; vero è, però, che, tra molte citazioni mantegnesche, Benaglio aveva optato in favore di una tra le più elementari e più facilmente riproducibili.

Eppure, come si diceva poc'anzi, qualche merito della pala esiste. Dal punto di vista dell'invenzione, non si può tacere la straordinaria originalità di accorgimenti, come quello esibito nella prospettiva perfetta e materica dell'aureola di

¹³ Le derivazioni dall'antico per il trittico di San Zeno sono offerte da TAMASSIA 1955-56, pp. 233-235.

¹⁴ In effetti, la caratteristica dei primi prestiti antiquari è quella di fondarsi sul recupero di soggetti in prevalenza tratti dal repertorio funerario: GENTILI 1982, p. 38; e come rilevano le sculture dell'Amadeo: SCHOFIELD, BURNETT 1999, p. 64. In generale: RAGUSA 1951. Sul valore iconografico del *thiasos* si veda CUMONT 1942, p. 66. Attualmente, non tutti gli studiosi sono concordi nel riconoscere la preminenza del significato funerario, dato che il tema potrebbe essere collegato ad altre interpretazioni, alcune riferibili al tema nuziale: SICHTERMANN 1970; MAATZ 1971. Ovvero, collegarsi a una valenza politica "marinara": LUCHS 2007. Ad ogni modo, per il Rinascimento, CLARK (1955) ritiene che originariamente il valore della Nereide ("decorosa" o "abbandonata") avesse un puro senso estetico, legato alla rappresentazione del nudo (p. 214). Sul l'argomento segnaliamo anche il più recente FREEMAN 1990. Secondo BIALOSTOCKI (1967) il tema marino poteva essere ricercato per vari motivi, che includevano la ricerca del *pathosformel* attraverso la rivitalizzazione di forme dinamiche, il semplice recupero di un motivo all'antica e un significato effettivamente funerario e salvifico (p. 72). A nostro avviso, per quanto riguarda la ripresa a San Bernardino, la diffusione di questi temi sui sarcofagi inizialmente può aver corroborato l'idea che essi avessero una pertinenza funeraria. Solo successivamente, come rivelano i fregi a *thiasoi* marini in alcuni palazzi privati di cui si parlerà in seguito, prevalsero anche le prime due motivazioni identificate da Bialostocki.

San Bernardino; o come quello per cui i piedi del santo, inginocchiato nella tavola centrale davanti al trono, debordano nello scomparto laterale, costituendo, oltre che un brillante guizzo prospettico in sintonia mentale con le ricerche mantegnesche, anche un legame compositivo di cui si sarebbe ricordato Bartolomeo Montagna per la Maddalena nella pala del *Noli me tangere* di Berlino, realizzata verso il 1492 per la chiesa vicentina (e francescana) di San Lorenzo¹⁵.

Del pari, persino la scelta di altri elementi classici – seppure da ritenersi sottoposta alla guida degli iconografi francescani – indica piuttosto una voluta reinterpretazione, e non un semplicistico fraintendimento. Lo prova, ad esempio, la serie dei bucrani sull'architrave in sostituzione del motivo floreale di San Zenò, che addirittura, a livello iconologico, viene a offrire un'aderenza meglio calibrata con le implicazioni teologiche insite nella pala: poiché si trattava di un notissimo simbolo funerario e sacrificale (visibile tanto nelle steli e nei cippi, quanto in più grandiosi complessi, come la tomba di Cecilia Metella, o il mausoleo di Augusto), esso consentiva di rammentare la morte a cui il Bambino Gesù sarebbe stato destinato¹⁶. I Francescani erano particolarmente sensibili a tale tema, soprattutto quando – secondo il pensiero di san Bonaventura – esso permetteva di inferirne il ruolo della Vergine quale *mediatrix* in favore dell'umanità¹⁷. Del resto, un confronto con situazioni iconografiche affini induce a confermare tale interpretazione: si può annoverare, a titolo di chiarimento, il disegno di Marco Zoppo del British Museum, dove, alla base del piedistallo su cui posa il Bambino sostenuto dalla Madre, sono esibiti dei bucrani quale evocazione sacrificale (secondo un concetto che diventa più netto in un altro disegno del medesimo pittore, raffigurante *Cristo morto sorretto dagli Angeli*)¹⁸; oppure – per concentrarci su lavori per i francescani osservanti – si consideri la pala con la *Vergine in trono* di Antonio di Negroponte, presso la chiesa veneziana di San Francesco della Vigna (eseguita verso il 1455-60), dove, ai piedi del seggio, due crani bovini ribadiscono la medesima premonizione¹⁹; e infine, a conferma di un'intenzione che doveva es-

¹⁵ Per la pala di Montagna: PUPPI 1962, p. 50, 98.

¹⁶ Il motivo era ritenuto talmente pertinente al mausoleo di Augusto (con conseguente marcata connotazione funeraria) da figurare nella ripresa fatta dal Filarete in uno dei riquadri della porta di San Pietro: PARLATO 1988 (a), pp. 117-118. Anche in ambito profano, del resto, il bucranio assunse la medesima funzione, per la quale si veda l'allegoria belliniana della *Nuda con lo specchio*, interpretata come *Vanitas* da CIERI VIA 1981, p. 128. A Verona, il bucranio godette di grande risonanza nel Cinquecento, dal momento che esso, presente nella porta dei Leoni (come testimonia un disegno del Serlio) e nel teatro romano (stante la ricostruzione di Palladio), venne ampiamente utilizzato da Michele Sanmicheli, che ne fece uso nei fregi di palazzo Pompei e di porta Nuova: LEMERLE 1996, pp. 87-89. Esso era tuttavia diffuso anche nella decorazione sepolcrale, fonte che appare essere stata più facilmente esplorabile: CAVALIERI MANASSE 1971, pp. 290-292.

¹⁷ La partecipazione di Maria alla Passione e, di conseguenza, alla Redenzione erano argomenti particolarmente cari ai Francescani; osservazioni iconografiche pertinenti – con relativi riferimenti testuali e iconografici – sono esposte da HUMFREY 1978; SCHMIDT ARCANGELI 1986.

¹⁸ RUHMER 1966, pp. 60-61, 73, nn. 7, 63.

¹⁹ Sulla pala: CHASTEL 1993, pp. 140-141.

sere piuttosto sentita, vale la pena di segnalare che una variazione del tema (con un serpente che esce dai fori auricolari del teschio, a rammentare la transitorietà dell'esistenza) compare sulle lesene del portale d'ingresso a San Bernardino e a San Giobbe di Venezia, pure quest'ultima importante chiesa osservante²⁰.

Così come – per tornare al trittico di Benaglio – un sottinteso antiquario dovette essere posto in gioco nella definizione della cornice lignea, anch'essa pensata a guisa di tempio, ma pure rielaborata secondo una tipizzazione differente da quella mantegnesca: il timpano triangolare, in effetti, non si definisce soltanto quale semplice alternativa allo schema curvilineo di San Zeno, ma piuttosto, con il suo frontone e la sua facciata polistila, sembra porsi in un'orbita molto prossima a quelle architetture classiche che sempre più spesso venivano divulgate e studiate presso conoscitori e appassionati. A Verona, ad esempio, potevano essere stati abbastanza familiari i disegni del fronte occidentale del [3.2] Partenone, portati da Ciriaco d'Ancona, l'antiquario che era stato in affettuosi contatti con Martino e Giacomo Rizzoni²¹.

La menzione di tale rapporto può essere di qualche interesse qualora si osservi che le relazioni di questa famiglia veronese con San Bernardino non dovevano essere occasionali: una prova della devozione al santo senese è offerta da un monogramma bernardiniano murato nella villa Rizzoni di Quinzano, poco fuori Verona, mentre Camillo, figlio di Martino, nel testamento del 1489 offriva un cospicuo lascito monetario alla biblioteca del convento²². Senza voler procedere oltre, è evidente come non fosse difficile conoscere analoghe facciate, tra le quali una delle più famose era sicuramente quella del Pantheon: gli accostamenti non dovevano sorprendere, dal momento che non soltanto l'immagine templare si confaceva al simbolismo mariano, ma pure questi edifici erano stati trasformati in chiese spesso dedicate alla Vergine, così da rendere meno dissonante un richiamo iconografico come quello tradotto a San Bernardino²³.

Tutto questo per dire che, se davvero Benaglio (e con lui, l'intagliatore) si trovò ingaggiato in un confronto con le innovazioni di Mantegna – dopo appena tre anni dalla loro entrata in scena – senza la predisposizione e il bagaglio formativo di quest'ultimo, fu però in grado di piegarsi con dignitosa intelligenza al vincolo posto dalla pala Correr, adattandosi addirittura ad alcune invenzioni

²⁰ Il parallelismo iconografico era stato notato da DIANIN 1981, p. 91 nota 18. Sul portale veneziano: BASSO 2007.

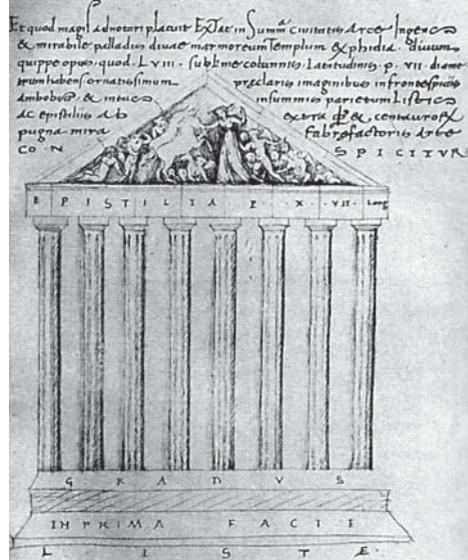
²¹ Sui rapporti dei fratelli Martino e Giacomo Rizzoni con Ciriaco d'Ancona, alla luce della corrispondenza epistolare redatta tra il 1442 e il 1443: MARCHI 1968, pp. 317-329; AVESANI 1984, pp. 55-56. Intorno alla metà degli anni Venti, lo stesso Giacomo era stato in Grecia per due anni, dove aveva avuto modo di frequentare e scambiare opinioni con Ciriaco: MARCHI 1968, p. 318.

²² Per il testamento di Camillo: MARCHI 1964, p. 68. Sul monogramma bernardiniano di villa Rizzoni: MARCHI 1968, p. 328.

²³ Petrarca si riferiva al Pantheon chiamandolo «Santa Maria Rotonda» e attribuendo la sua sopravvivenza giustappunto alla dedicazione mariana: FORTINI BROWN 1996, p. 85.



3.1 Francesco Benaglio, *Trittico di San Bernardino*, Verona, San Bernardino



3.2 Ciriaco d'Ancona, *Fronte occidentale del Partenone*



3.3 Antonio da Negroponte, *Madonna con Bambino*, Venezia, San Francesco della Vigna



3.4 Antonio da Negroponte, *Madonna con Bambino*, Venezia, San Francesco della Vigna, dettaglio con bucefalo

originali. Casomai, fu inevitabile che il mondo culturale del pittore padovano venisse filtrato secondo schemi che appaiono significativi delle capacità veronesi di relazionarsi con l'antico: giacché, da un lato essi rivelavano un quadro mentale che stentava a liberarsi dalla zavorra di una sensibilità arcaizzante quanto consolidata, e che faticava sia a pensare la cultura classica quale riflesso di un mondo diverso, sia ad accogliere *in toto* il valore dell'estetica di Mantegna; ma, dall'altro lato, è pur vero che tali schemi si erano dimostrati sufficientemente elastici nel filtrare molti suggerimenti giunti dall'esperienza di San Zeno, contribuendo a definire il primo momento in cui l'ambiente veronese aveva trovato l'occasione per rispondere alle nuove sollecitazioni dell'antico.

In fondo, se a monte dell'operazione benagliesca era possibile rintracciare una sintassi ancora vicina alle imprese della prima metà del secolo, nella misura in cui vi si poteva leggere un composto di elementi moderni e di forme artistiche in debito con altro patrimonio, è altrettanto essenziale non dimenticare che oramai, anche grazie ai pensieri mantegneschi, le proporzioni di tali ingredienti venivano necessariamente a invertirsi, sicché pure a San Bernardino la preponderanza del momento classico appariva oramai palese e ineludibile, tanto a livello iconografico quanto formale. Ed è comunque inconfutabile che, nel panorama veronese, il lavoro di Benaglio si presentasse come un illuminante e pionieristico progetto di assimilazione dell'antico, senza dubbio criticabile per molte carenze estetiche e inventive, certo giudicabile con maggiore indulgenza per il confronto che veniva a sostenere con il prototipo mantegnesco.

2. *Le motivazioni dell'antico "mantegnesco" a San Bernardino*

Molte delle osservazioni condotte sinora, però, lungi dal risolvere la questione, sono sembrate alla critica foriere di dubbi e riserve sull'operazione realizzata a San Bernardino; tant'è che, a questo punto, può essere utile approfondire l'analisi. È sufficiente, allora, continuare a concentrarsi sui caratteri più retri del-l'ancona? O non si pone forse l'esigenza di valutare da altri punti di vista quella che rimane l'evidenza sostanziale, ovvero l'innegabile fedeltà esteriore della pala di Francesco Benaglio al modello mantegnesco? Perché non bisogna dimenticare che un pittore come il nostro, che nel seguito si rivelerà tutto sommato lontano da "copie" tanto palesi, era stato capace di licenziare un lavoro articolato, e per di più a date precoci dall'apparizione della pala Correr. Chi e perché, dunque, aveva dato direttive così vincolanti affinché si tenesse presente l'esempio della pala Correr? E, soprattutto, che senso aveva tutto questo nel recupero dell'antico a Verona?

Per quanto concerne le motivazioni che portarono la chiesa di San Bernardino a ricevere, già nel 1462, un lavoro così mantegnesco, può essere di qualche aiuto partire da alcune evidenze documentarie, in particolare, dalla rilettura di

alcuni episodi che contrassegnarono i primi anni di vita del complesso osservante veronese. Come spesso accadeva alle fondazioni recenti, ben presto sorsero dei problemi di vicinato con le monache di San Giovanni della Beverara, timorose di essere disturbate nelle loro orazioni – questa era la versione ufficiale – dal trambusto della costruzione e dalle attività dei frati²⁴.

La causa era stata addirittura portata a Roma; a risolvere la contesa, venne interpellato Niccolò V, che espresse il suo parere conciliatorio in una lettera del 23 giugno 1452²⁵. Una prassi comune, in base alla quale si demandava al pontefice il compito di sanare quelle discordie che fossero fonte di imbarazzo o di disordine; e che potrebbe essere tranquillamente annotata tra le informazioni collaterali se non fosse per un dettaglio da porre in evidenza: il papa, infatti, aveva, sì, appoggiato il monastero di San Bernardino, ma il suo sostegno si era fatto forte dell'intervento mediatore di Gregorio Correr, l'abate di San Zeno²⁶. Di più, tale episodio, per quanto clamoroso, non deve destare meraviglia: anzi, che il vicino e potente monastero benedettino dovesse essere legato, per più di un episodio e per più anni, alle vicende degli Osservanti lo aveva dimostrato, sin dal principio, l'ausilio finanziario offerto all'atto della fondazione della chiesa bernardiniana²⁷; e lo ribadiva ulteriormente Francesco Della Torre, che nel 1466, per contribuire alla fabbrica, vendeva un terreno a Parona con l'intermediazione di due monaci di San Zeno²⁸.

Sotto questa luce, allora, non doveva apparire affatto incongruo – una volta giunto il momento di dotare l'altare maggiore – un riferimento alla massima commissione di Correr, che al contrario poteva essere inteso quale doveroso omaggio per il suo contributo al felice proseguimento dei lavori a San Bernardino. Considerazioni queste che possono aiutare a intendere meglio una filiazione tanto immediata e diretta, altrimenti in contrasto sia con le capacità espressive degli artisti, sia con le potenzialità della committenza cittadina dell'epoca.

Da queste basi, dunque, emerge come la scelta per la prima e più importante opera della nuova chiesa francescana non dipendesse semplicemente da commit-

²⁴ BIANCOLINI 1752, p. 337; BIANCOLINI 1771, p. 336.

²⁵ DALLA CORTE ed. 1744, p. 89; BUSTE PERINI, *Padri minori*, ms., 22, I.10.

²⁶ ZAMPERINI 2006, pp. 33-36. L'episodio è segnalato, quale fonte per la scelta di Benaglio come artista incaricato di "copiare" il trittico, anche da ROSSI 2006, p. 106.

²⁷ DALLA CORTE ed. 1744, p. 89: «Il papa, per conoscere le proteste delle monache, scrisse al cardinale Gregorio Correr Protonotario Apostolico che della fabbrica di questa Chiesa, e del luogo ove s'avesse a fabbricare, diligentemente s'informasse, e facesse sì che le ragioni delle dette Monache rimanessero salve, concedendogli nel resto libera, ed Apostolica licenza di fare, e concedere quanto gli paresse»; qualche riga più avanti, lo storico precisa che «fra gli altri che questa fabbrica aiutarono, furono i Reverendi monaci di San Zeno, che in due volte gli diedero 50 ducati». I fabbricieri di San Bernardino, tra i quali vi era Giovanni Schioppo, «Sindico e Procuratore del Borgo di San Zen», agirono di conseguenza, ascoltando le motivazioni del papa e di Correr (pp. 88-89). Le notizie relative all'intervento del veneziano furono analogamente raccolte nelle BUSTE PERINI, *Padri minori*, ms., 22, I.10.

²⁸ Gli intermediari furono frate Enrico, *priore claustrale*, e frate Giovanni di Francia, «clerario capituli et conventus monachorum Sancti Zenonis Verone»: BUSTE PERINI, *Padri minori*, ms., 22, I.10.

tenti ambiziosi o da un pittore privo di invenzione, bensì fosse un'esigenza legata a molteplici considerazioni: da riferire naturalmente alle aspirazioni dei frati, che per l'altar maggiore della loro chiesa, sorta da poco e che pure ambiva a inserirsi tra i grandi cantieri della città, ricercavano risultati d'effetto; da connettere alla sensibilità antiquaria che andava prendendo piede e della quale difficilmente i confratelli più colti avrebbero potuto prescindere; da ultimo, ma non di minor conto, da riportare a più sottili riguardi diplomatici, che legavano la fondazione di San Bernardino alla protezione dell'abbazia di San Zeno.

Da questo punto di vista, la ripresa dell'antico esibita nella pala si poneva non soltanto quale istanza di novità, bensì come affermazione di un'appartenenza che si ostentava a segno di privilegio e a monito contro potenziali nemici. L'antico diventava un mezzo: presente nel modello, doveva comparire nella copia, a ribadire una vicinanza di intenti culturali, che diveniva qualificazione "politica". A rendere ancor più stringente il nesso San Zeno-San Bernardino, del resto, stava il terzo medio rappresentato dall'oligarchia cittadina. Nessuno ignorava che le autorità civiche avessero sempre visto di buon occhio Correr, del quale avevano addirittura auspicato la nomina a vescovo della città²⁹. E non era nemmeno un mistero che molti dei maggiorenti cittadini avessero sostenuto con richieste a Venezia e a Roma la fondazione del nuovo complesso osservante, al quale, poi, avevano lasciato beni e risorse finanziarie³⁰. Se, dunque, i francescani avevano scelto il modello della pala di San Zeno, era per omaggiare Correr; e, di riflesso, anche per calamitare quell'aristocrazia cittadina che di lì a poco avrebbe cercato nella chiesa un luogo di rappresentanza "funeraria" alternativo alle sedi tradizionali di San Fermo e Santa Anastasia³¹.

²⁹ Il clima di aperto sostegno all'abate veneziano è stato descritto e puntualmente analizzato da PUPPI 1972, pp. 38-39; cf. VARANINI 2006, p. 49. Per contro, troppo poco si conosce degli interventi e dei rapporti di un altro abate commendatario di San Zeno, il cardinale Battista Zen, autore di alcuni lavori per basilica databili all'ultimo decennio del secolo (JESTAZ 1995, pp. 339-340), per poterli inserire in un prolungamento delle manovre che ruotavano attorno a Correr. A riprova di legami più ampi con i circuiti sinora delineati, può essere utile aggiungere che un pittore di nome Donato, identificabile nel fratello di Francesco Benaglio, lavorerà per San Zeno nel 1476 quale aiuto del pittore Bernardino: ROGNINI 1993, p. 98; DE MARCHI 2006, pp. 91, 96; VINCO 2006 (a), pp. 87-88.

³⁰ Nel 1451 Giovanni Schioppo, Galeotto del Formento, Francesco Della Torre e Bonmartino Verità si recavano a Venezia a perorare l'inizio della nuova fabbrica: BIANCOLINI 1752, p. 334; i primi tre si recarono anche a Roma: DALLA CORTE ed. 1744, pp. 89-90. Quanto alle risorse giunte alla fabbrica, il 77% circa era stato apportato dalle classi ottimizie, così come provenivano da famiglie patrizie Giacomo Aleardi e Leonardo Maffei, rispettivamente procuratore e banchiere della fabbrica: TAGLIAFERRI 1964-65, p. 95. Su Francesco Della Torre: VARANINI 1993, p. 38.

³¹ Sui rapporti di alcune famiglie con San Bernardino (Sagramoso, Della Torre, Pellegrini, Banda, Medici): ZAMPERINI 2002; ZAMPERINI 2003, pp. 31-41; PERETTI 2006 (a), p. 119; PERETTI 2006 (b), pp. 519-520.

Matteo Canato a San Lorenzo. L'antico della *pars episcopi*

Certo, il gusto locale iniziava ad accettare con sempre maggiore entusiasmo gli spunti dall'antico, purchè, ben inteso, fossero modulabili secondo le declinazioni più consone alla cultura cittadina. A suo carico, dunque, può essere posto un intervento quasi coevo alla pala di Benaglio, realizzato per volere di Matteo Canato, vicentino, priore e rettore di San Lorenzo dal 1446, commendatario della chiesa dal 1452 al 1477, vescovo di Tripoli in Siria dal 1449, nonché suffraganeo di Ermolao Barbaro almeno dal 1460¹.

1. L'arco di San Lorenzo: committenza, funzioni e modelli

Tra il 1460 e il 1476, nell'ambito di un più generale intervento di riordino [4.1] della fabbrica, l'accesso dalla via (l'attuale corso Cavour) venne chiuso con un portale che nella decorazione dei pilastri laterali – lungo i quali si snoda un traliccio di cespì e foglie, mentre all'esterno è delimitato da fasci d'alloro – si ispirava palesemente alle cornici di un celebre gruppo lapideo, probabilmente parte di una sepoltura del II secolo d.C. e, secondo le testimonianze, localizzato presso la chiesa di San Zeno in Oratorio². Il reperto era ben noto alla cerchia di Mantegna: lo ricordava Felice Feliciano, l'antiquario veronese di cui è nota l'amicizia con Andrea (al quale aveva indirizzato alcune lettere e dedicato una silloge epigrafica), oltre che compagno nella citatissima scampagnata sul lago di Garda del 1464³;

¹ BIANCOLINI 1749 (a), p. 378. Su Matteo Canato: BENNASSUTI 1886, p. 52; CIPOLLA 1890, p. 3; CIPOLLA 1892; DE SANDRE GASPARINI 1986-87, p. 75; DE SANDRE GASPARINI 1991, p. 81; CIPRIANI 1990-91, p. 40; BOTTARI 2006, pp. 58-59, 94. Le date del rettorato del Canato, della nomina vescovile e quella di suffraganeo sono in CIPOLLA 1892, pp. 9-10, 12, 17-19.

² Sul portale: BENNASSUTI 1886, pp. 54-56; FRANZONI 1991, p. 222; BRUGNOLI 1980, p. 398; CUPPINI 1981, p. 309. Il fregio di San Lorenzo, secondo la definizione adottata da FRANZONI (1992, p. 83), è da collocare nel gruppo "a motivi vegetali"; per la datazione e la tipologia: FRANZONI 1991, pp. 222-223. Sul gruppo bacchico di San Zeno in Oratorio (oggi al Museo Lapidario Maffeiano): FRANZONI 1965, pp. 52-54; FRANZONI 1986, 1986, p. XLIII; M. BOLLA, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 427-428.

³ La menzione del gruppo di San Zeno in Oratorio da parte di Feliciano è riportata da FRANZONI 1991, pp. 221-222. Per quel che concerne i rapporti di Mantegna con l'antiquario, la vastissima bibliografia può essere riassunta in alcuni testi basilari: FIOCCO 1926, p. 192; PRATILLI 1939-40, p. 74; MITCHELL 1961, pp. 199-200, 203, 209; POZZI, GIANELLA 1980, p. 462; AVESANI 1984, pp. 118-119; ANDERSON 1989, p. 271; BIL-

e addirittura, lo stesso artista padovano ne avrebbe potuto trarre ispirazione per i putti che reggono la targa nella *Camera Picta* a Mantova⁴.

Ancora una volta, tuttavia, quel rigore filologico che Mantegna sapeva infondere alle sue pagine archeologiche era destinato a seguire cammini meno netti nelle mani dei Veronesi: a San Lorenzo, infatti, sebbene la citazione classica fosse inequivocabile nella decorazione delle lesene e nella scelta di un fornice a tutto sesto, essa si trovava pur sempre a convivere con altri stili, come rivelava la decisione di concludere l'arco con una guglia, indubbiamente ascrivibile a un gusto affatto differente.

Nel contempo, però, in parallelo con quanto avvenuto per l'ancona di Benaglio, accanto all'indulgenza per forme di anteriore etimologia stilistica, emergeva poco a poco la volontà di ridare forza ai parametri classici, riconquistando all'arco la forma e la funzione che si ritenevano congrue con la sua origine. Come è noto, infatti, l'arco rappresentava, oltre che un'eredità etrusca, anche uno degli elementi basilari dell'architettura romana: fondamentale per lo sviluppo costruttivo e artistico, utilizzato come struttura portante o come elemento decorativo, per gli architetture romani era il sistema che aveva permesso creazioni nuove e sempre più ardite⁵. Su questa strada, in ragione anche della circolarità del fornice che evocava immagini archetipiche di gloria e di eroizzazione, l'arco aveva finito per assumere una valenza specifica allorché era stato utilizzato nella commemorazione di personaggi meritori o, ancor più, nella celebrazione dei trionfi per i generali vittoriosi⁶.

Tale idea non andò affatto persa dopo la fine dell'epoca classica. Anzi, in tempo paleocristiano e medievale essa venne convogliata nelle architetture chiesastiche – si pensi al ruolo svolto dai cosiddetti archi trionfali delle cappelle maggiori – e talora anche in altri impianti, come rivela la Torhalle dell'abbazia benedettina di Lorsch, dove, in coerenza con la *renovatio* carolingia, venne elaborata una struttura forgiata sull'arco di Costantino⁷.

A maggior ragione nel Quattrocento, dunque, appariva legittima la crescente attenzione riservata all'arco, soprattutto quando esso poteva essere inteso come

LANOVICH 1989. Recentemente, l'analisi dell'iscrizione nascosta nella cornice del trittico di San Zeno ha rivelato che i caratteri epigrafici sono quelli sistemati da Feliciano nel suo trattato alfabetico, avvalorando l'ipotesi di un'amicizia tra Mantegna e Felice almeno sin dall'epoca della pala Correr: GALLERANI 2001, pp. 14-15. In merito ad altri aspetti della personalità e degli interessi di Feliciano: CASTIGLIONI 1988 (a); *L'antiquario* Felice Feliciano 1995; e da ultimo KARET 1998.

⁴ MOSCHETTI 1929-30, pp. 725-729; BESCHI 1960, pp. 509, 515-516. Di altro parere TAMASSIA 1955-56, p. 241, che ritiene il motivo dei putti ispirato solo genericamente dai reperti di San Zeno in Oratorio, nella convinzione che la diffusione del tema consentisse più di una fonte affine.

⁵ Sull'arco, segnatamente nel periodo romano: NICOLosi, MATTHIAE 1959, pp. 582-588.

⁶ Una sintesi esauriente sulla tipologia dell'arco trionfale si legge in PALLOTTINO 1958, pp. 588-599.

⁷ Il caso della Torhalle è discusso da KRAUTHEIMER 1988 (a), pp. 203-209. Sull'arco trionfale delle chiese, la cui denominazione risale al IX secolo: DE MONTESQUIOU-FEZENSAC 1949, pp. 102-103; KRAUTHEIMER 1988, p. 206. Si noti anche l'apprezzamento che, tra i monumenti antichi, l'arco trionfale continuava a suscitare nel Medioevo, da Maestro Gregorio (XII secolo circa) a Fazio degli Uberti, Giovanni Dondi e Francesco Petrarca: FRUGONI 1984, pp. 6 nota 2, 20-21, 22-23.

la più efficace epitome di immagini trionfalistiche⁸. Si pensi al ruolo assegnato alla porta della Carta e all'arco Foscari nel palazzo Ducale di Venezia, dove il meditato utilizzo di quella forma rappresentava per la Repubblica la consacrazione visiva del potere e la sua esaltazione sotto le vesti di *altera Roma*; tanto più che pure in questi casi lo spazio concesso a motivi stilistici e iconografici di ispirazione gotica non inficiava la portata dei concetti all'antica⁹. Senza scordare un accenno ad altri interventi in cui parimenti insistito era l'intento celebrativo, fra i quali vanno annoverati l'arco napoletano di Alfonso V (interrotto nel 1458), emblematicamente posto all'ingresso del Maschio Angioino e intriso di richiami ai trionfi imperiali, e la Porta Magna dell'Arsenale (1460), l'ennesima celebrazione della politica veneziana che più modernamente chiamava in causa, come autorevole precedente, l'Arco dei Sergii a Pola¹⁰.

Per tornare a San Lorenzo, dunque, è del tutto credibile che anche il portale voluto dal vescovo Canato, in virtù degli elementi classici che ornavano le lesene e del fornice sottostante alla guglia, fosse stato concepito a guisa di arco trionfale. Già Leon Battista Alberti aveva rimarcato la forte somiglianza fra archi e porte nel *De re aedificatoria*, laddove annotava che se l'arco era giudicabile alla stregua di una porta sempre aperta, a loro volta le porte avrebbero dovuto esibire gli stessi ornamenti degli archi trionfali¹¹. A Verona, d'altronde, spunti per pensieri consimili non mancavano: le porte cittadine e l'arco dei Gavi (un monumento commemorativo privato, quantunque utilizzato come via di passaggio sin dalla sua costruzione), erano giudicati alla stregua di veri e propri archi trionfali. Lo confermavano i versi del *Fioretto* di Francesco Corna da Soncino, redatto nel 1477 circa: «trionfale» era l'arco dei Gavi (strofa 118), «arco trionfale» veniva detta la porta dei Borsari (strofa 120), «arco guasto, ancora trionfale» era definito l'arco di Giove Ammone, all'epoca affacciato sull'attuale corso porta Borsari (strofa 121); ennesimo «arco trionfale» appariva la porta dei Leoni (strofa 144)¹². Oppure si possono addurre le più forbite righe dell'umanista Pietro Donato

⁸ Sulla fortuna dell'arco trionfale nel Rinascimento: KERNODLE 1970; DEISEROTH 1980; ZAHO 2004, pp. 48-64.

⁹ Per l'arco Foscari: PINCUS 1976; sul tema a Venezia: FORTINI BROWN 1996, pp. 104, 108, 110.

¹⁰ L'arco di Alfonso V è studiato da HERSEY 1973, e nel volume *L'Arco di trionfo di Alfonso d'Aragona* 1987. Le valenze politiche e le influenze artistiche che si intrecciarono nella redazione dell'ingresso dell'Arsenale sono state analizzate da LIEBERMANN 1991. Ancora un paio di esempi del riuso dell'arco, per restare in ambito veneto, è offerto dalla torre dell'Orologio di piazza San Marco, realizzata su progetto di Mauro Codussi: PUPPI, OLIVATO 1977, p. 208; e dalla facciata della Scuola di San Marco: STEDMAN SHEARD 1984, p. 162. A questa serie, che funge soltanto da esemplificazione della reviviscenza quattrocentesca del motivo, si possono aggiungere gli archi di trionfo nei frontespizi di alcuni libri veneti a stampa (realizzati proprio tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo del Quattrocento): GENTILI 1982, p. 43; ANDREWS 1999, in particolare alle pp. 13-14 (per cui tali motivi sarebbero da giustificare in quanto celebrativi del contenuto del libro). Per altri episodi: D'URSO 2002.

¹¹ ALBERTI ed. 1966, pp. 708, 716.

¹² Le osservazioni in merito a Francesco Corna da Soncino si trovano in SARTORI 1971, pp. 705, 715. Il testo originale è in CORNA ed. 1973 (le strofe citate nel testo sono alle pp. 44, 45 e 53).

Avogaro, il quale, nel trattato *De viris illustribus qui ex Verona claruere*, allorché menzionava i «*triumphales arcus nobilissimi*», specificava: «*ut tres arcus triumphales taceam, unum qui nunc est in porta veteris arcu, in quo sic legitur L. Vitruvius LL Cerdo architectus [sc. arco dei Gavi], alterum ad Catulli domum [...] in quo etiam sic legitur Titus Flavius Publii filius Noricus quartum vir ius dicens [sc. porta Leona], tertium in Equuria, columnis et fenestris duodecim super arcum ac eximio opere adornatum [sc. porta dei Borsari]*»¹³. Ancor meno stupirà, poi, sapere che la porta dei Borsari era riprodotta addirittura sui sigilli cittadini, segno che questi “archi trionfali” erano ritenuti – qui come altrove, del resto – una naturale e prestigiosa forma di celebrazione¹⁴.

A pensarla in tal modo per l'ingresso di San Lorenzo, inoltre, potevano aiutare anche la cornice esterna a fasci di alloro e la statua del santo titolare alla sommità: era cosa risaputa non soltanto che la pianta sempreverde simboleggiava per antonomasia la gloria e l'immortalità consonanti con un trionfo, ma pure che le immagini sommitali potevano essere uno degli elementi dell'arco trionfale. Per lo più si trattava di quadrighe o di altri monumenti equestri: a dimostrazione basterebbero le rappresentazioni sulle monete romane¹⁵; ma si potrebbe anche menzionare, per venire a un caso medievale, il significato rivestito dalla facciata di San Marco allorché, nel XIII secolo, su di essa venne inserita la quadriga strappata a Costantinopoli: grazie alla quale il prospetto della chiesa palatina, che nella fascia inferiore era formato da una serie di arcate, poteva essere inteso come un gigantesco arco trionfale, atteggiato a emblema del successo veneziano¹⁶. O ancora, basterebbe rammentare la porta di Capua del 1243 con l'immagine di Federico II, che giustappunto rinverdiva il messaggio trionfalistico sia nell'assetto classicheggiante dell'architettura, sia nel calcolato posizionamento della statua imperiale¹⁷.

¹³ Il *De viris illustribus qui ex Verona claruere* di Pietro Donato Avogaro è stato pubblicato da AVESANI, PEEBLES 1962, pp. 73, 75. Di archi trionfali parlava anche l'umanista Giovanni Antonio Panteo, allorché enumerava le vestigia antiche che sopravvivevano a Verona: «*Stant ad vetustatis testimonium triumphales arcus et Amphitheatrum et plura aedificiorum monumenta multis saeculis collabefacta Romanisque inscriptionibus ornata*»: PANTEO 1500, f. 9r. L'assimilazione delle porte agli archi trionfali, del resto, troverà eco fino a Scipione Maffei, che sarà uno dei primi a controbattere tale opinione: TOSI 1985, p. 126.

¹⁴ «*In questo tempo si bolavano e sigilavano i mandati con l'impronta delle porte de Borsari come si vede in alcuni appresso di me*»: MOSCARDO 1668, pp. 315. Il periodo cronologico a cui si riferisce lo storico va collocato verso il nono decennio del Quattrocento, ma è evidente che esso fa riferimento anche a una situazione preesistente. In generale, si veda BESCAPÈ 1953. Ricordiamo che pure il settore degli apparati effimeri illustra la fortuna dell'arco trionfale a Verona: bastino le testimonianze relative all'ingresso in città del vescovo Corner nel 1504, allorché venne coperta «*la strada in più lochi cum archi triumphali*»: [BIANCOLINI] 1747, p. 111. E ancora più dettagliata è la descrizione di DALLA CORTE (ed. 1744, p. 331): «*Venne dalla Porta del Vescovo, essendo coperte tutte le strade de panni e tapezzarie dove haveva à passare in Verona, et con Archi Trionfali, ai quali erano apesi molti cartelli in sua gloria*». Si veda anche RIGOLI 1988, pp. 10-11.

¹⁵ Gli archi trionfali erano generalmente definiti «*cum statuus*», «*cum statua et quadriga*»: PALLOTTINO 1958, p. 588.

¹⁶ Il caso di San Marco è esaminato da PERRY 1977, pp. 27-33.

¹⁷ FRUGONI 1984, p. 27.

Ma non erano rari i casi in cui sopra l'attico erano ipotizzabili delle figure umane. In anni più vicini, Ciriaco d'Ancona, preoccupandosi di ricostruire la forma originaria dell'arco traiano della sua città, immaginava che in origine vi campeggiassero delle statue raffiguranti alcuni membri della famiglia imperiale: «Marmoreus et mirabilis arcus, quem desuper inclitus olim ille S.P.Q.R. huic gloriosissimo principi divo Traiano Caesari [...] auream equestrem statuam conspicuas inter divae Marcianae sororis Plotinaeque iocundissimae coniugis imagines, ut triumphale specimen»¹⁸.

Entro quest'ordine di idee, allora, anche l'arco del vescovo Canato poteva divenire una struttura trionfale, concepita evidentemente con una funzione pratica, ornamentale e celebrativa del santo titolare – tanto che verrà ripresa più tardi nei portali di Santa Eufemia (1486), San Tommaso Cantuariense (1493) e, con altro stile, in quelli di San Bernardino (1474 circa) e San Giovanni in Foro (1485 circa) –, ma pure come moderno parallelo con l'antichità cittadina¹⁹. D'altronde, non poteva essere stato fortuito che tale sottinteso semantico avesse preso forma proprio a San Lorenzo, in un contesto ove molti fattori favorivano tale risonanza: a cominciare dall'idea che l'arco sorgesse lungo quel tratto dell'antica via Postumia, incluso tra due monumenti “trionfali” (l'arco dei Gavi e la porta dei Borsari), con i quali – sotto l'impulso delle sempre più influenti ipotesi umanistiche – era oramai impossibile esimersi da un confronto diretto.

Meccanismo questo, che, del resto, sembra sottostare a un ulteriore intervento voluto dal commendatario, concretizzatosi nell'innalzamento di una sorta di protiro a ridosso del portale settentrionale, praticamente di fronte all'arco sul corso. In realtà, è necessario precisare che non tutti gli studiosi sono concordi sulla datazione di questa struttura, che si rivela ormai evoluta verso canoni più estesamente classici, dove ogni orpello di ascendenza gotica è del tutto scomparso: è ben vero che vi figurano due insegne del Canato, ma nulla impedisce di pensare che il protiro, pur previsto dal vescovo tripolitano, venisse concluso successivamente al 1478, allorquando la carica era passata al canonico Girolamo Maffei²⁰. [4.2]

¹⁸ CAMPANA 1959, p. 495.

¹⁹ Anche in questi casi non è difficile immaginare – stante il valore altamente significativo della soglia, tanto più quando decorata da statue – che la struttura avesse un chiaro valore “trionfale”. Per le date dei portali delle prime due chiese (entrambi finanziati da Cristoforo Lafranchini), oltre che per le considerazioni legate alle loro caratteristiche artistiche: SCHWEIKHART 1988 (b), pp. 68-69, 72-74; per le sculture di San Tommaso, ascritte ad Angelo di Giovanni: CUPPINI 1981, p. 317. Per la chiesa di San Giovanni in Foro, la datazione discende dalla nomina del committente Benedetto Rizzoni a scrittore apostolico (avvenuta entro il 1485), che con tale qualifica è ricordato nell'iscrizione sull'architrave: MARCHI 1968, p. 324. Le tre statue, i cui panneggi frastagliati e secchi rinverdiscono, a date tardive, il gusto tardogotico, sono attribuite a Girolamo Giolfino: CUPPINI 1981, p. 333. Per il portale di San Bernardino, voluto dal drappiere Giovanni degli Asdenti con disposizione testamentaria del 1474: BIANCOLINI 1750, p. 185; CUPPINI 1981, p. 252; DIANIN 1981, pp. 90-92.

²⁰ BENNASSUTI 1886, p. 59. Il canonico Girolamo Maffei divenne titolare di San Lorenzo dal 1478 al 1527: CIPOLLA 1892, pp. 29-34. Per quanto concerne il protiro, Cipolla ritiene che la costruzione spetti

Comunque sia, nella letteratura esso è chiamato protiro, non erroneamente qualora si pensi alla funzione e alle ascendenze più evidenti, tuttavia forse fuorviandone il riconoscimento di una delle possibili fonti; e che va identificata in un monumento oggi scomparso, il quale, però, rappresentava un altro punto fondamentale dell'urbanistica locale, dal momento che si affacciava sul tratto del decumano massimo che andava da porta Borsari alla piazza del mercato: era l'arco di Giove Ammone²¹. Come si può evincere dalle testimonianze – tra cui le principali consistono nei disegni di Giovanni Caroto e Andrea Palladio –, si trattava di [4.3] un tetrapilo particolarmente ricco in apparato decorativo, e dotato di una chiave di volta, raffigurante Giove sotto forma di ariete²².

Evidentemente, a San Lorenzo non fu realizzata la copia esatta del monumento romano, ma si selezionarono alcune parti: l'idea di rifarsi al protiro poteva essere ritenuta il punto di partenza per avvicinare San Lorenzo alle chiese cittadine più prestigiose (*in primis* San Zenò e il Duomo); solo che il viatico per arrivare a questo non era più dato dalle forme medievali, bensì da quelle classiche: il tragitto dal corso alla chiesa sarebbe stato solennizzato dalla duplicazione degli ingressi, non in asse (i vincoli materiali non potevano essere normalizzati), ma comunque atti a esaltare quel pezzo di terra con il richiamo alle antiche vestigia circostanti.

2. *Le motivazioni dell'antico a San Lorenzo*

Tuttavia, per tornare a Matteo Canato, quali sono le informazioni sul suo conto che possono spiegare questa volontà di relazione con l'antico? Non molte, in effetti; qualcuna, però, pare particolarmente significativa. Innanzitutto, giova segnalare che lo spirito con cui il vicentino aveva agito doveva essere il medesimo che prendeva ad aleggiare negli ambienti colti della città: prova ne sia che sotto la sua tutela erano maturate le inclinazioni letterarie del più famoso umanista veronese, quel Giovanni Antonio Mazzola che, eloquentemente, assumerà il nome classicheggiante di Panteo, e che non dimenticherà il periodo giovanile trascorso a San Lorenzo²³.

interamente al Canato in ragione delle armi del vicentino lì scolpite (p. 34). Tuttavia, la differenza di impostazione rispetto al portale sul corso induce a una maggiore prudenza: mentre SCHWEIKHART (1988 (b), p. 68) ritiene che tutta l'impresa sia attribuibile a Matteo Canato, CUPPINI (1981, p. 309), pur considerando il protiro come parte delle volontà testamentarie del commendatario, preferisce posticiparne l'esecuzione al 1478, sotto il rettorato di Girolamo Maffei.

²¹ L'arco di Giove Ammone è stato studiato da CAVALIERI MANASSE 1986, coll. 521-564.

²² Le più antiche testimonianze grafiche dell'arco si scagliano dalla prima versione di Giovanni Caroto per le illustrazioni del *De origine et amplitudine civitatis Veronae* di Torello Saraina (1540), fino a Palladio, e sono illustrate e commentate da TOSI 1980, pp. 50-54. Tuttavia, dell'arco parlava già CORNA, ed. 1973, p. 705.

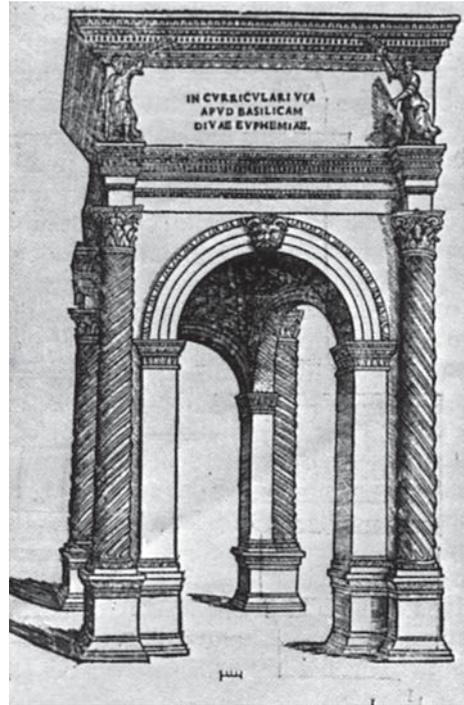
²³ «Me tulit at teneris annis praeclarus alumnus/Alter Matthaëus praesul in urbe probus»: riportato da CIPOLLA 1892, p. 36. Per il Panteo: PERPOLLI 1915, pp. 40-60; e da ultimo BOTTARI 2006 (in particolare, per i rapporti con Canato, alle pp. 58-61).



4.1 Portale, Verona, San Lorenzo



4.2 Protiro, Verona, San Lorenzo



4.3 Giovanni Caroto, *Arco di Giove Ammone*

Certamente, però, anche dall'atto testamentario giunto a nostra conoscenza il prelado esce con l'aura di un mecenate piuttosto attivo, e soprattutto particolarmente attento a creare una nuova immagine per la sua chiesa: innanzitutto, aveva voluto che il suo sepolcro fosse posto davanti all'altare maggiore²⁴; quindi, aveva deciso un lascito per una copertura a volta in pietre quadrate e di colore bianco, che doveva partire dalla *cuba* dell'altare maggiore e proseguire fino alla facciata occidentale²⁵. Dal che si intuisce non solamente che il vescovo intendeva eliminare le crociere arcaiche del soffitto, ma che pure, nella determinazione del colore da utilizzare, aveva in mente un preciso riferimento al candore del marmo, materiale pregiatissimo che per tutto il Medioevo (lo testimoniano almeno le cattedrali di Pisa e Modena)²⁶ aveva esercitato un richiamo irresistibile per il suo aggancio con il mondo classico. Oltre a ciò, il commendatario aveva fatto abbattere le transenne che dividevano la parte plebana dall'area presbiteriale, con il proposito di dare maggiore ariosità a una struttura romanica che all'epoca doveva essere percepita come angusta; assieme, aveva fatto adeguatamente sistemare alcuni altari laterali, onde migliorare l'arredo interno, mentre all'esterno aveva provveduto a innalzare il campanile, progettando, poi, l'esecuzione del protiro per l'entrata laterale. Che, infine, Canato dovesse essere consapevole della portata dei suoi interventi (effettivamente realizzati o solamente previsti), è testimoniato dalle parole commemorative incise sulla lastra originariamente davanti alla porta laterale, ove il religioso aveva voluto scrivere il termine *REDINTEGRANDUM*, conscio che le operazioni da lui patrocinate avevano inteso ripristinare lo splendore perduto della chiesa²⁷.

Più globalmente ancora, quale poteva essere il senso dell'operazione prefigurata a San Lorenzo? Ricapitoliamo i dati a disposizione. Matteo Canato era suffraganeo del vescovo veneziano Ermolao Barbaro; il quale era stato prescelto nel 1453 come primate di Verona, scavalcando la candidatura del concittadino Gregorio Correr, a sua volta sostenuto dalle autorità locali. I rapporti tra il vescovo e l'abate di San Zenò dovettero mantenersi entro i limiti di una cordiale amicizia (interrotta nel 1464 dalla morte di Correr), ma non è impossibile che da tale stato di cose non fosse nata una sorta di competizione destinata a trasmettersi alla cerchia dello stesso Barbaro.

²⁴ A dire il vero, nonostante nel testamento Canato parli di un suo monumento *noviter constructo*, pare che egli fosse stato deposto davanti all'entrata laterale, da dove la sua lapide sepolcrale venne levata nel 1850: CIPOLLA 1892, pp. 27 nota 3, 175. Il testamento (ASVr, T, m. 68, n. 73, 1476) è pubblicato integralmente alle pp. 173-183.

²⁵ CIPOLLA 1892, p. 26.

²⁶ Per cui basti GREENHALGH 1984, pp. 129-132, 134-138.

²⁷ *DEO MAXIMO OPTIMO QUE/ET DIVO LAURENZIO/SACRUM/R. P. MATTHEUS VERON/PONT TYROPOLITANUS/V AERE PROPRIO REDIN/TEGRANDUM CURAVIT/ID QUOQUE MORIENS/T F I*: l'iscrizione è riportata in BIANCOLINI 1749 (a), p. 380; ZANETTI 1781, p. 63; CIPOLLA 1892, p. 32.

Evidentemente, allora, l'operazione di Matteo Canato può essere letta non soltanto come un'iniziativa autonoma, bensì come parte di un processo più vasto. Di fatto, non è difficile pensare che, attraverso l'operato del suffraganeo, Ermolao Barbaro avocasse alla sua parte un ruolo importante nella comprensione del patrimonio classico cittadino, a cui dovette aggiungere un plusvalore dimostrativo contro le pretese delle autorità comunali che tanti problemi gli avevano creato²⁸: giacché il riordino di San Lorenzo, oltre a risolvere problemi pratici di manutenzione e di ammodernamento, permetteva, grazie all'esibizione di conoscenze antiquarie, di rispondere a quell'isola "all'antica" che si era venuta formando tra San Zeno e San Bernardino, dove Correr era stato capace di attrarre a sé, per quanto inutilmente, le simpatie delle autorità civiche.

Sebbene fosse stato meno zelante dell'abate nell'insinuarsi entro le pratiche degli umanisti, sebbene al suo intervento diretto possano essere imputate commissioni meno eclatanti, quali la copia miniata del *De Bello Turcorum*, realizzata tra il 1460 e il 1471²⁹, Ermolao – che le testimonianze indicano come piuttosto sobrio in fatto di gusti artistici – ebbe il merito non soltanto di aver curato le residenze vescovili *extra moenia*³⁰, ma soprattutto di aver protetto un ristretto quanto agguerrito gruppo di intellettuali veronesi: come segretario avrà al suo fianco il già menzionato Panteo; suo tesoriere sarà Antonio Beccaria, ecclesiastico di alta influenza negli ambienti veronesi, legato agli agostiniani di San Leonardo (ai quali lascerà la sua biblioteca) e agli olivetani di Santa Maria in Organo (dove vorrà la sua sepoltura)³¹; a lui indirizzerà alcuni componimenti poetici Leonardo Montagna³²; suoi cari amici saranno i membri della famiglia Banda, impegnati nelle cariche civiche come negli studi liberali³³.

Questo, infine, spiegherebbe anche perché non fosse né irrilevante né occasionale che i primi e più importanti *exploits* in fatto di recupero dell'antico (a San Bernardino come a San Lorenzo) si fossero manifestati sotto la pressione di esigenze politiche ben precise. Un contesto simile, inoltre, permette sia di giustificare la rivitalizzazione di strumenti prestigiosi – come la cultura classica –, funzionali per chi li usava a sostenere il valore delle proprie posizioni, sia il fatto che

²⁸ Sulle dispute tra Ermolao Barbaro e le autorità civili, precedute dalla cattiva accoglienza riservata al presule al suo ingresso in città: SORANZO 1915, pp. 63, 188; BRUGNOLI 1965, pp. 362; MARCHI 1973, pp. 311-318; BOTTARI 2006, pp. 60-69. La questione aveva coinvolto anche Canato: quando il vescovo fu costretto dal Comune a rinunciare alla gestione dei benefici ecclesiastici, il vicentino non risparmiò pesanti accuse a Paolo Filippo Spolverini, uno dei rappresentanti civici, definito «inimicus Dei et excommunicatus et hereticus» (MARCHI 1973, p. 315).

²⁹ CASTIGLIONI 1986, pp. 62, 96, n. 34.

³⁰ Per la residenza di Monteforte d'Alpone: SCHWEIKHART 1988 (b), p. 84; BRUGNOLI 2002, pp. 20-36.

³¹ Beccaria nel 1458 veniva nominato tesoriere della Cattedrale. Su di lui rimangono fondamentali PERPOLLI 1915, pp. 44-45; MARCHI 1966-67 (b), pp. 57-95; MARCHI 1966 (b), pp. 452-458; AVESANI 1984, pp. 79-83; BOTTARI 2006, pp. 70-75.

³² BIADEGO 1893, p. 18; AVESANI 1984, pp. 145-173.

³³ BREZONI 1958 (a), pp. 279-287.

tale ripresa avvenisse sotto la guida di quelle personalità che – trovandosi a occupare dei posti chiave – furono obbligate a elaborare adeguati messaggi di propaganda; e che per la loro formazione “forestiera”, maturata in ambienti umanistici più maturi, ritennero spontaneo affidarsi all’antico. Veneziano era Gregorio Correr, al quale era legata con un sottile filo rosso la commissione di San Bernardino; veneziano era Ermolao Barbaro, al quale era connesso Matteo Canato. Vicini agli ambienti padovani, poi, erano molti dei personaggi a vario titolo coinvolti in queste imprese: lo era l’antiquario Feliciano, a cui vanno addebitati proficui legami professionali e personali, *in primis* con Mantegna e con il dotto Giovanni Marcanova³⁴; forse lo era in qualche modo lo stesso Francesco Benaglio, per il quale è stata molte volte ipotizzata un’influenza patavina, seppur declinata in una chiave squarcionesca³⁵.

Che, ad ogni buon conto, anche le classi locali fossero pronte a recepire il valore dell’antico, venne testimoniato non solamente dalla sentita partecipazione dell’*élite* veronese alla nascita, allo sviluppo e alla decorazione di luoghi come il convento di San Bernardino, ma soprattutto da quegli episodi, di poco successivi, che saranno analizzati tra breve.

³⁴ Su Giovanni Marcanova: CHIARLO 1984, pp. 284-286; DE MARIA 1988, pp. 22-24. Del resto, il cosiddetto codice Marcanova nella seconda metà del Quattrocento era a Padova: CHIARLO 1984, p. 293.

³⁵ Che Francesco Benaglio, nella sua vicenda personale, avesse avuto dei legami con la città euganea è stato sottolineato per vari motivi, che includono una sua eventuale fuga a Padova per sfuggire alle ire di Cristoforo Sagramoso, oltraggiato dalle immagini irriverenti che il pittore aveva dipinto sul suo palazzo (SIMIONI 1903), un’architettura di matrice patavina sullo sfondo della *Madonna con Bambino* del Museo Jacquemart-André (MARINELLI 1990, p. 649) e la ripresa del fregio fitomorfo del *San Cristoforo condotto al martirio* (ROSSI 2006, p. 107). D’altro canto, non pare casuale che proprio a lui i frati di San Bernardino avessero commesso l’esecuzione di quella che doveva essere una “copia” del trittico Correr.

Le cappelle della cattedrale. L'antico dei canonici

A buon diritto, si può asserire che le iniziative di Matteo Canato funsero da volano per imprese più consapevoli e di più ampia estensione. Di fatto, qualora volessimo approfondire la conoscenza dell'ambiente della cattedrale, non sorprenderebbe trovarvi, a partire da questo frangente, un fervore di commissioni che si assestano senza indugio e con entusiasmo entro i binari di un recupero dell'antico, esibito come attestazione di cultura, di spiritualità e, naturalmente, di ricchezza e potere. Per il quale, tuttavia, vanno chiarite alcune peculiarità, dal momento che, pur svelandosi tutti all'interno del ceto ecclesiastico, tali interventi dipesero da motivazioni divergenti da quelle che nutrirono Matteo Canato, connotandosi anzi quasi come una reazione, piuttosto che un seguito, alle decisioni del gruppo episcopale.

A partire dalla metà del settimo decennio molti canonici si rivelarono particolarmente interessati a predisporre in duomo la loro sepoltura. Non si trattava – come aveva fatto lo stesso Canato – di costruire un *monumentum*, termine che sovente indicava una tomba terragna decorata da una lastra, sulla quale si stagliava il nome del defunto o della famiglia, accanto alle insegne gentilizie¹. I canonici più ambiziosi destinarono ingenti risorse a cappelle vere e proprie, nelle quali prevalse un modello uniforme: una struttura absidata era incorniciata verso la navata da un arco e terminava a sua volta con una guglia, a cui si attaccavano le lesene, scolpite a tralci vegetali o a candelabre; sulle imposte dell'arco erano posizionate, da ciascun lato, le statue dei santi titolari o di altri personaggi sacri, mentre sulla cima della guglia si trovava una terza statua, rappresentante, di volta in volta, Dio Padre, la Trinità, Cristo risorto o un profeta. Infine, la porzione di parete esterna veniva decorata con complessi architettonici dipinti, ispirati a edifici classicheggianti. Le cappelle, in tal modo, assumevano l'aspetto di un organismo in cui comparivano architettura, scultura e pittura: ne discendeva un'integrazione di tutte le tecniche, che permetteva alla scultura e all'architettura di sfruttare gli effetti della policromia, delegando alla pittura il compito di cimentarsi nella mimesi di statue ed edifici.

¹ In merito al contesto veronese, rimandiamo ai casi studiati da FRANCO 2004.

Una siffatta omogeneità strutturale e iconografica può essere spiegata presupponendo, da un lato, l'assenza di architetti veri e propri, dotati di una solida preparazione teorica e inventiva (cosa che del resto i documenti confermano, nel loro silenzio quasi assoluto sull'esistenza in città di professionisti acclarati)²; dall'altro, ipotizzando che tale carenza venisse supplita dalla volontà dei committenti, i quali, appartenenti a un medesimo alveo culturale, esprimevano esigenze e gusti assai simili. Ovviamente, ai canonici non mancavano le occasioni di contatto: Giacomo Abazia e Giovanni Maffei erano presenti, nel 1455 e nel 1457, ad alcune *collationes*³; nel 1458, all'atto di costituzione di due benefici, comparivano i canonici Bartolomeo Cartolari, Bartolomeo da Legnago e Giacomo Abazia⁴; nel 1484, al testamento di Filippino Emilei, erano registrati Paolo Dionisi e Girolamo Maffei (quest'ultimo nominato commissario)⁵; nel giugno dello stesso anno, a una locazione della pieve di Illasi, presenziavano Filippino Emilei e ancora Girolamo Maffei⁶; nel 1493, al testamento di Giovanni Emilei, nipote del canonico, compariva nuovamente il Maffei⁷; nel 1497, al testamento del canonico Prando Calcasoli sarà presente Giovanni Abazia, nipote del canonico Giacomo e canonico lui stesso⁸.

E non mancavano nemmeno richieste ancor più idonee a motivare l'uniformità delle cappelle: allorquando Bartolomeo da Legnago, nel 1471, predisponva che venisse eretta una cappella dedicata a Sant'Antonio da Vienna (l'attuale cappella Calcasoli, dal nome del nipote Bernardino che ne curò l'esecuzione), esigeva che essa fosse fatta «ad similitudinem capellam institutam per quondam venerabilem dominum Bartholomeum de Cartulariis olim canonici Verone, in muro altero dicte ecclesie majoris»⁹.

1. Cronologia, committenti e iconografia delle cappelle

La prima di tali operazioni deve essere riconosciuta proprio nella cappella [5.1] che il canonico Bartolomeo Cartolari chiedeva nel 1465, dedicandola all'arcangelo Michele¹⁰. Nelle imposte dell'arco, la raffigurazione scultorea fissa l'*Annun-*

² In realtà, attorno all'ambiente della cattedrale gravitavano almeno due architetti (Michele da Caravaggio e Alvise Ludovico Arcano), per i quali tuttavia non sono chiari né l'effettivo ruolo nella rifabbrica quattrocentesca, né altri lavori ben identificati: BRUGNOLI 1987, p. 197. L'assenza di architetti nel panorama veronese è analizzata, inoltre, anche nelle conseguenze cinquecentesche, da BURNS 1980, pp. 104-106.

³ Rispettivamente in ACuVr, *Collationes*, f. 57r; ff. 15v-16r

⁴ ASVr, *Comune*, busta 21/277, pp. 2-3.

⁵ ASVr, T, m. 76, n. 247, 1484.

⁶ ASVr, *Archivio notarile, atti di Virgilio Zavarise*, 11727, fascicolo III. I due canonici compaiono nelle vesti di arciprete (Emilei) e di chierico (Maffei) della pieve di Illasi.

⁷ ASVr, T, m. 85, n. 23, 1493.

⁸ ASVr, T, m. 89, n. 191, 1497.

⁹ ASVr, T, m. 63, n. 29, 1471 in BRUGNOLI 2007, pp. 29-31.

¹⁰ Informazioni sul canonico si trovano in DAL POZZO 1653, pp. 175-176. L'autore ne ricorda le cariche

ciazione; tutt'attorno, un'imponente architettura dipinta è impiantata su colonne corinzie e su nicchie concluse da timpani triangolari o a conchiglia; la decorano putti ghirlandofori, protomi bovine, cherubini e motivi a cassettoni; nelle basi delle edicole superiori, compaiono un'armatura e una saetta alata in monocromo; all'interno delle nicchie, sono riconoscibili i santi Pietro e Paolo nella zona superiore; in quella inferiore, potrebbe forse trattarsi di un apostolo (per analogia con la fascia superiore) ed evangelista (dato che tiene un libro in mano); del quarto santo non abbiamo alcuna traccia superstita. Sull'altare della cappella, un polittico dedicato all'arcangelo (sebbene risalente al 1533) richiama la titolazione. [I, II, III] [5.2] [5.3] [5.4]

La seconda cappella del canonico, prevista nel 1467 ma dotata l'anno successivo, venne dedicata ai martiri Stefano e Lorenzo¹¹. Pure in tal caso, la concezione strutturale e iconografica si incardina entro la medesima griglia. Innanzitutto, la dedicazione costituisce un collante tra i vari componenti: sull'altare si trovava un trittico, dove la parte centrale (ora perduta) era affiancata dai due santi titolari¹²; le cui statue, tuttora compaiono sulle imposte dell'arco, mentre alla sommità torreggia una *Resurrezione* in parte dipinta (il sarcofago, i soldati), in parte scolpita (il Cristo glorioso), e, sottostante, un busto del profeta Isaia. Nell'architettura *ficta* campeggiano putti ghirlandofori e musicanti, accostati a due immagini monocrome (a destra, un soldato, a sinistra una figura femminile con cornucopia); il tutto inquadrato in una cornice architettonica che gioca con la variazione delle colonne corinzie (ora scanalate e tonde, ora squadrate con candelabre) e dei colori nei capitelli, intercalando aggetti e rientri nelle fasce marcapiano. Dei santi, che originariamente occupavano le edicole, attualmente ne rimangono soltanto tre: una fanciulla con un libro in mano, di impossibile identificazione; Andrea e Bartolomeo, nella fascia superiore. [5.10] [IV, V, VI] [5.11] [5.12] [5.13]

Analogo discorso può essere fatto per la commissione del canonico Giacomo Abazia, il quale (nel testamento del 1467, ma confermando le disposizioni in un secondo atto del 1470), prevedeva la costruzione e la dotazione di una cappella, dedicata al Corpo di Cristo e al Battista, di cui lasciava erede il fratello Giovanni¹³. Il risultato fu uno dei complessi più articolati per spunti formali e [5.14]

di arciprete di Isola della Scala, di canonico e arciprete di Brescia, di vicario del vescovo di Vicenza e di Trieste, di canonico di Vicenza ed infine di canonico della cattedrale di Verona. Nominato abbreviatore apostolico e creato conte palatino dall'imperatore Federico III, morì nel 1468. Per i rapporti con il vescovo di Vicenza, Pietro Emiliani: MANTESI 1964, p. 118. Per altre notizie sui rapporti con il vescovo Barbaro: CIPRIANI 1990-91, pp. 97-100. Il testo dell'iscrizione dedicatoria della cappella così recitava: BARTHOLOMEUS CARTHOLARIUS VERONENSIS/ IURIS PONTIFICII DOCTOR CANONICUS HUIUS ECCLESIAE/ PRO SALUTE SUA HANC MICHAELI ARCANGELO/ AEDICULAM EREXIT DOTAVITQUE/ DUECENTIS ANNUIS LIBRIS ARGENTI/ HERMOLAO BARBARO PONTIFICE/ MCCCCLXV DIE XII IULII: DAL POZZO 1653, p. 176; BRUGNOLI 1987, p. 197.

¹¹ BRUGNOLI 1987, pp. 197-98.

¹² Le ali del trittico (con *Santo Stefano* e *San Lorenzo*) sono custodite nel Museo Canonico e sono attribuite a Francesco Benaglio: CUPPINI 1981, pp. 345-346; MARINELLI 1990, p. 632; E. GUZZO, in *Itinerari* 2006, pp. 78-80.

¹³ Su Giacomo Abazia, nominato canonico nel 1442, si veda CIPRIANI 1990-91, pp. 102-103. In BRUGNOLI

iconografici, ispirato da una sorta di *horror vacui* che portò a inventare strutture e immagini senza risparmio.

- [5.15 - 5.19] È soprattutto la fascia superiore a essersi conservata nelle condizioni migliori: simmetriche rispetto all'arco emergono in monocromo due allegorie femminili (una con il caduceo, l'altra con la cornucopia), due soldati abbigliati all'antica, due angeli (uno con un ramo di alloro, l'altro con un'asta); ad essi si affiancano gli apostoli – si riconoscono Paolo e Andrea – le cui edicole sono coronate da putti in monocromo che affiancano teste di cherubini o monogrammi bernardiniani; sulla sommità della partitura architettonica, ancora in monocromo, un *defilé* di profeti e di Virtù (la Giustizia con la spada, la Prudenza con lo specchio, la Temperanza con il vaso, la Fortezza con uno scudo su cui sono rappresentati un leone e una colonna, a guisa di insegna araldica; a sinistra, una figura presumibilmente con un ramo di palma sul petto, la Speranza in atteggiamento di preghiera; la Fede con croce e calice, una figura muliebre con un bastone affilato).
- [5.20] Successivamente fu la volta della cappella iniziata da Paolo Dionisi nel 1480 e terminata nel 1483¹⁴. I santi titolari Pietro e Paolo compaiono sulle imposte dell'arco, mentre alla sommità dell'archivolto si impone, ancora una volta, la statua del Cristo risorto. La parte dipinta comprende i Padri della Chiesa (Girolamo è stato obliterato da un monumento funebre, ma se ne può ancora scorgere il leone ai piedi), inseriti in un fragoroso prospetto monumentale; al cui interno, compagno,
- [5.21] in due lastre monocrome e simmetriche rispetto al fornice centrale, la Giustizia [IX] (con la spada e il globo) e la Temperanza (in atto di versare acqua), mentre sulla sommità sfilano angioletti policromi con gli strumenti della Passione¹⁵.

(1987, pp. 199-203) è riportata l'iscrizione della cappella: JACOBUS CANONICUS VERON(ENSIS) ET IOAN(N)ES / FRATRES DE ABATIA PRO SALUTE SUA ET SUORUM/ PRIMUS SACRATISSIMO CORPORE CHRISTI/ ALTAR DOMINI IO(HANNIS) BAP(TIS)TE HANC EDICULAM/ EREXERUNT ET DOTA(VE)RUNT HERMOLAO BARBARO PONTIFICE MCCCCLXX DIE XV NOVEMBRIS. Per ulteriori informazioni sulla famiglia, di estrazione artigiana, indichiamo che il fratello Giovanni era detto *sartor* nel 1447 (ASVr, *Estimo*, reg. 254, c. 79v), *tinctor* nel 1456 e nel 1465 (reg. 255, c. 87v; reg. 256, c. 82v). Nel 1473, scompare ogni qualifica, ma il coefficiente d'estimo è più che raddoppiato (reg. 257, c. 78v).

¹⁴ Per il canonico si può partire da DAL POZZO 1653, p. 43. Paolo Dionisi era vicario generale di Ravenna (su nomina di Bartolomeo Roverella, dal 1456: ASVr, *Archivio Dionisi Piomarta*, 438) e arciprete di San Floriano (TORRESANI, ms. 164). Su di lui rimane imprescindibile PERPOLLI 1915, pp. 76-77; a cui aggiungere BANTERLE 1974-75, p. 157; AVESANI 1984, pp. 231, 233. Secondo MOSCARDO (1668, p. 320), Dionisi avrebbe avuto un ruolo presso il pontefice per il trasferimento delle monache del convento di Santo Spirito al complesso dei Santi Faustino e Giovita. Altre notizie si evincono da sparse occorrenze documentarie: nel 1456 riceveva una porzione della pieve di Sant'Andrea di Sommacampagna (ACuVr, *Collationes*, f. 44v); era nominato fra i commissari del fratello Lorenzo nel 1458 (CARINELLI, ms., II, *Dionisi*, p. 851). Per la cappella si rinvia a BRUGNOLI 1987, p. 205; BRUGNOLI 1998 (a), p. 45. Secondo il testamento (ASVr, T, m. 93, n. 19, 1501), Dionisi aveva predisposto che il mantenimento della cappella avvenisse attraverso i proventi di alcuni fitti; inoltre, aveva deciso l'arredo liturgico, specificando i vari pezzi che dovevano servire. La data di inizio dei lavori segnalata nel testo (1480) fa riferimento all'atto notarile con cui veniva concessa licenza al canonico di costruire la cappella: ASVr, *Archivio Dionisi Piomarta*, 470; l'anno 1483 si legge nell'iscrizione settecentesca che si trova sulla sinistra della cappella stessa.

¹⁵ Anche sull'altare Dionisi doveva esservi un trittico, forse da identificare in un'opera di cui rimangono le due ali con gli apostoli titolari, presso il Museo Canonico. Le tavole, attribuite a Giovanni Caroto, venne-



5.1. Cappella Cartolari De Lazara, Verona, cattedrale, intero



5.2. Cappella Cartolari De Lazara, *San Paolo*, Verona, cattedrale



5.3. Cappella Cartolari De Lazara, *San Pietro*, Verona, cattedrale



5.4. Cappella Cartolari De Lazara, *Santo*, Verona, cattedrale

Altre due cappelle vennero completate nei primissimi anni del Cinquecento.

- [5.24] La prima era quella richiesta nel 1471 dal canonico Bartolomeo da Legnago, in verità realizzata dal nipote Bernardino Calcasoli soltanto nel 1504, con le pitture di Giovanni Maria Falconetto¹⁶. Il santo titolare, Antonio abate, è ricordato dalla statua posta a sinistra sull'imposta dell'arco (in corrispondenza con un'altra scultura, con tutta verosimiglianza da identificare, in memoria del committente, in san Bartolomeo)¹⁷, mentre all'interno, dall'alto in basso, sono dipinti un *Cristo passo* con le armi della Passione (nella lunetta superiore, affiancato da due profeti), i quattro [XI] evangelisti e, infine, due sante, Barbara a destra, forse Lucia a sinistra¹⁸.
- [5.22] La cappella Emilei, invece, era apparentemente in costruzione nel 1484, allorché il canonico Filippino menzionava i *lapides vivi* che aveva fatto tagliare per l'*ornatum* e la *fabrica*¹⁹. Anch'essa, tuttavia, venne portata a termine soltanto nel 1503, con gli affreschi di Falconetto²⁰. A questo proposito, però, si può supporre che le fasi di innalzamento siano state almeno due: la prima, da agganciare al 1484, ma sospesa per motivi sconosciuti; la seconda, invece, da posticipare ai primi del nuovo secolo. A riprova di una datazione cinquecentesca del complesso, in effetti, sta la perfetta corrispondenza formale tra la cappella Emilei e quella della famiglia Nichesola a San Fermo, che i documenti dichiarano «noviter constructa» nel 1504²¹: in entrambe, compaiono le medesime lesene a cassettoni per l'incorniciatura esterna e la medesima impostazione decorativa per il lavoro di Falconetto. Tale omogeneità, dunque, mostra che ciascuna cappella fu

ro dunque eseguite molto più tardi, dato che il pittore dovrebbe essere nato verso il 1488. Per le due ante e la loro ipotetica destinazione alla cappella: BRUGNOLI 1976, p. 185. Certo è che una pala era attestata nel XVII secolo: nel 1654, il vescovo Sebastiano Pisani rammentava il testamento di Paolo del 1501, precisando che «in picturas et palam ipsius altaris expenderit sexaginta ducatos»: *Sebastiano Pisani* 2003, pp. 553-555.

¹⁶ Per la cappella Calcasoli: LODI 1997, pp. 192-194. Per la commissione della cappella: BRUGNOLI 1987, p. 208 (con relativa dedica: DEO ET DIVO ANTONIO DE VIENA D(OMINI) BARTOLOMEI DE LENIACO CANONICI VERONENSIS IUSSU BERNARDINUS CALCHESOLUS NEPOS ET HAERES DICAVIT MDIII); BRUGNOLI 2007, pp. 29-33. La tavola di Liberale di Verona non pare essere nata assieme alla cappella: H. J. EBERHARDT, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 277-278.

¹⁷ Come suggerisce GUZZO 1993 (a), p. 34.

¹⁸ I profeti reggono due cartigli sui quali si legge (a sinistra) VIDE BUNT IN QUE(M) (T)RANSFIXER(UNT), e VERE LANGUORES NOSTROS IPSE TULIT (a destra). Nel primo caso, l'iscrizione consente di identificare il profeta Zaccaria: cfr. ORLANDI 2001, p. 140.

¹⁹ Per la cappella Calcasoli: LODI 1997, pp. 192-194. Per la commissione della cappella: BRUGNOLI 1987, p. 205 (con iscrizione sul cornicione, oggi scomparsa: SACELLUM DIVO JACOBO MAIORI DEDICATUM ET IN COMENDATIONEM ADMIRABILIS AC GLORIOSAE TRANSFIGURATIONIS IESU CHRISTI SALUTIS ANNO MCCCCCIII; sulla lastra sepolcrale sta scritto: CO. PHILIPPINO PATRUO/ CANONICO VERONENSI / ET EQUITI MARCO FRATRI / IO. AEMI-LIUS CANONICUS / AN. MDIII/ NEPOTES RESTITUERE / MDCCXLI).

²⁰ Del resto, solo un anno dopo la conclusione degli affreschi di Falconetto, nel testamento del 1504 (ASVr, T, m. 96, n. 183) Filippino precisava di voler essere sepolto in un «monumento», ancora da realizzarsi, posto però davanti all'altare e alla cappella da lui già innalzati.

²¹ A proposito della cappella Nichesola: *Archivio Sartori* 1986, p. 2123 nota 244, con rimando al testamento di Azzone Nichesola (1504), il quale affermava di averla da poco fatta innalzare; a ciò vanno aggiunte le analisi di LODI 2004, p. 265, che giustamente ne rileva le affinità con la cappella Emilei. L'unica differenza, semmai, risiede nell'arco leggermente a guglia della cappella Emilei, che potrebbe afferire al progetto citato nel testamento del 1484.

pensata come un blocco unitario, frutto della collaborazione dello stesso lapicida e dello stesso pittore: sembrerebbe strano, allora, dover porre l'inizio di una nel 1484, dell'altra vent'anni dopo. Viceversa, se la documentazione consente di indicare per la cappella NICHESOLA una datazione ai primi anni del Cinquecento, allora, in virtù della stringente somiglianza, anche per la cappella EMILEI va suggerito un analogo periodo di costruzione, che, oltretutto, coinciderebbe con il 1503 iscritto da Falconetto negli affreschi²². Alla sommità, svetta la statua di san Giacomo, a cui è dedicata la cappella; nelle edicole affrescate sono presenti i Padri della Chiesa (dei quali si riconosce Girolamo, in atto di reggere una chiesa [XII] modellata sul Pantheon)²³; in basso, sopravvive una figura *velato capite*, che l'as- [5.23] senza dell'aureola e l'abbigliamento porterebbero a identificare in un personaggio del Vecchio Testamento.

Va da sé che in questi ultimi casi, data la cronologia più avanzata, le strutture dipinte rivelano una maggiore monumentalità: i prospetti *ficti* recuperano una rigorosa solidità di impianto, che, nondimeno, mantiene la tendenza a stemperarsi nell'insistita decorazione, ove si affiancano tralci e cortei marini (in entrambe le cappelle), tritoni musicanti e candelabri (nella cappella Emilei), sfingi e grifoni affrontati (nella cappella Calcasoli).

Per contro, su note diverse va modulato il discorso dedicato alle cappelle Maffei e Mazzanti, ove lo scarso spazio a disposizione impedì la formulazione di strutture dipinte, sebbene non l'esecuzione di progetti altrettanto significativi.

I fratelli Francesco e Girolamo Maffei, titolari della cappella dei Santi Andrea e Annone, dovevano essersi interessati alla cattedrale tra il 1496 e il 1500: la prima data corrisponde alla stesura del testamento di Francesco, nel quale il canonico affermava che «sepulturam sibi elligit in sepulchro seu cimiterio quod sibi elegerit infrascriptus Reverendus dominus Hieronymus de Maffeis eius frater», dando prova dell'inesistenza in quel momento di un luogo fissato per un qualsiasi monumento funebre²⁴; il secondo termine, invece, discende dalla data lasciata da Falconetto negli affreschi soprastanti, poiché appare del tutto verosimile che il pittore, nell'inquadramento delle immagini, fosse stato costretto a seguire un disegno architettonico preesistente, data la stretta rispondenza tra il *Compianto* e la cornice lapidea, che in genere, per ovvi motivi pratici, precedeva l'insero dipinto²⁵. [5.28]

²² Secondo LODI (2004, p. 265), a Falconetto spetterebbero anche i progetti architettonici delle due cappelle.

²³ Il *San Girolamo* deriva da un modello peruginesco, in particolare da uno degli apostoli presenti nell'*Assunta* che il pittore umbro aveva dipinto nella cappella Sistina: di tale affresco, perduto per lasciar spazio al *Giudizio Universale* di Michelangelo, esiste una copia, ascritta a Falconetto: EBERHARDT 2007, p. 89.

²⁴ ASVR, T, m. 88, n. 183, 1496.

²⁵ Sulla base di F. FRANCHINI (*Annali della cattedrale di Verona dopo il 1440*, in G. MUSELLI, *Miscellanea di varia erudizione*, BCv, ms. DCVII, fasc. IV, cc. 106v-107r), la cappella Maffei sarebbe stata eretta nel

Ad ogni buon conto, il risultato fu senza dubbio suggestivo. Se nel *Compianto* Falconetto si inseriva in un solco di vecchia data, dimostrandosi in sintonia con i patetici gruppi lignei tradizionali – fatta salva la nuova evidenza concessa all'intradosso cassettonato²⁶ –, nella *Resurrezione* confermava il recupero dell'antico come citazione filologica: certo, restavano le strutture rocciose mantegnesche a fare da quinta al paesaggio; tuttavia, le Sibille in monocromo si iscrivevano negli elementi strutturali, decorando, come accade nell'arco di Costantino, i plinti delle colonne (a destra, l'Eritrea; per quella a sinistra rimane difficile l'identificazione, data la scarsa visibilità)²⁷; le stesse armature dei soldati denotavano puntuali rimandi archeologici (come negli elmi o nello scudo a pelta) che ponevano ancor più netta la distanza con il soldato in armatura contemporanea, seminascosto a sinistra. Alla decorazione falconettiana va naturalmente aggiunto l'apparato scultoreo, che veniva ad assumere un ruolo decorativo e iconografico di crescente spessore. Ai motivi floreali semplificati degli esempi quattrocenteschi ora si sostituivano tralci più floridi e immaginifici, abitati da tritoni, centauri, panischi, maschere fitomorfe: «Meduse, arpeie, priape, mostro [...] leonze, capreon, tigri e satiri / et orse, tormentarie [dromedari] con cammelli, / belli elephanti con nobil meatri, / fogliame, fresi con perfect'ocelli»²⁸. In poche parole, insomma, all'appello rispondevano tutte le creature che colpivano in quegli anni i visitatori della *Domus Aurea*, unite al più fantasioso repertorio classico e medievale. Nelle lesene interne, infine, quasi fossero parte dello stesso fermento mitologico, le panoplie includevano gli stemmi della famiglia.

[5.33] Nel 1508, Francesco Mazzanti continuava il processo, intitolando la cappella ai santi Agata, di cui si conservavano le reliquie nell'arca trecentesca voluta dal vescovo Pietro della Scala, e Francesco, suo patrono. Gli interventi, a dire il vero, erano iniziati nel 1496, allorquando era stata predisposta la sepoltura per Ludovico, padre del canonico, ma soltanto nel 1503, quest'ultimo aveva stipulato una convenzione con il lapicida Domenico da Lugo, vero protagonista dei lavori²⁹.

1515. Ad ogni modo, nel 1524, Elena Maffei predisponeva la lastra sepolcrale per i tre fratelli, i canonici e l'arcidiacono Angelo: NOBILISSI(MIS) MAFFEIS D(OMINO) FRANC(ISCO) ET D(OMINO) HIERONY(MO) CANONICIS AC D(OMINO) ANGELO ARCHIDIAC(ONO) FRATRIBUS BE(NE) MERENTIBUS HELENA SOROR PIENTISS(IMA) POSUIT MDXXI-III. Tutte queste informazioni sono riportate da BRUGNOLI 1987, pp. 225-226. La data degli affreschi è stata resa nota da COVA 1988. La pala della cappella venne eseguita da Michele da Verona: E. GUZZO, in *Itinerari* 2006, p. 84; E. GUZZO, in *Mantegna e le arti* 2006, p. 387.

²⁶ Dei saggi di tali *Compianti* si trovano a San Bernardino (V. SGARBI, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna* 2006, pp. 130-131) e a Santa Toscana (F. PIETROPOLI, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 415-417).

²⁷ L'iconografia della Sibilla, sin dall'epoca classica, è analizzata da ROSSI 1915.

²⁸ I versi sono tratti dal poema composto dall'autore delle *Antiquarie prospettiche romane*, pubblicato integralmente da ADORISIO 2004, p. 477.

²⁹ Francesco aveva la carica di mansionario della cattedrale dal 1489 (LIBARDI, ms.; BRUGNOLI 1985, pp. 43-47, 61). La data 1496 si ricava dall'iscrizione sepolcrale (DEO O. MAX. / LUDOVICO MAÇANTO CIVI OPTIMO / FRANCISCUS MAÇANTUS CANO/ NICUS VERONEN(SIS) ET FRATRES/ PATRI BENE MERENTI ET SIBI POSUERE/ ANO MCCC-CXCVI), mentre la dedicazione è testimoniata da una lapide (DEO OP(TIMO) MAX(IMO)/ ET DIVIS AGATHAE/ ET FRANCISCO/ AEDEM HANC / MDVIII FRANCISCUS MAZANTUS ADORNAVIT): BRUGNOLI 1987, p. 225. Il contratto



5.5



5.6



5.7



5.9



5.8

- 5.5 Arco dei Gavi, Verona
5.6 Arco dei Gavi, soffitto a cassettoni, Verona
5.7 Porta Borsari, finestra, Verona
5.8 Sesterzio di Antonino Pio
5.9 Marco Zoppo, *Martirio di san Giacomo*, Londra,
The British Museum (© Trustees of the British Museum)

[5.34-5.38] Di fatto, la cappella si connota per l'estrema abbondanza dell'ornamento lapideo³⁰: nella calotta absidale, si dispiega un fregio composto da grifoni affrontati; lungo le lesene interne, si distende un armilustrio gremito di elementi dall'assetto armonioso e dalla fattura raffinata; su quelle esterne, la decorazione si arricchisce, alternando vasi elegantissimi, forme grottesche, personaggi mitologici e fantastici. Anche la parte più bassa presenta soggetti altrettanto elaborati: a sinistra, nella base conformata a guisa di ara, due sfingi affiancano un tondo, entro cui è raffigurata l'*Orazione nell'Orto*; più in alto, affiora il *Battesimo di Cristo*; a destra, nella base, è scolpita una testa di Medusa affiancata da aquile, mentre al *Battesimo* corrisponde la *Caccia al cinghiale di Meleagro*.

2. Gli artisti delle cappelle

Per quanto riguarda gli esecutori delle sculture e delle pitture, la situazione si presenta abbastanza frastagliata, diversificata da caso a caso, e purtroppo con poche certezze: Falconetto ha lasciato firme e date nelle cappelle Maffei, Calcasoli ed Emilei; accertato è Domenico da Lugo quale artefice dell'apparato scultoreo della cappella Mazzanti. Ma il resto può essere attribuito solo su base stilistica, integrando le evidenze stilistiche con qualche indizio documentario.

Per quanto concerne le decorazioni scultoree, Brugnoli ha segnalato il lapicida Gregorio Mazzola, padre del Panteo, tra i debitori del canonico Cartolari nel 1468³¹; un altro lapicida, Giovanni Battista di Bertone da Trezzo era presente alla stesura del testamento di Paolo Dionisi nel 1501 e risultava tra i creditori di Bernardino Calcasoli³². Arslan e Puppi, su base stilistica, hanno indicato in Angelo di Giovanni l'artefice delle statue nella cappella Dionisi e nella prima cappella Cartolari³³.

Ad ogni modo, ciò che si può intuire è che tutte le strutture lapidee quattrocentesche (con esclusione, dunque, di quelle afferenti alle cappelle Maffei, Emilei e Mazzanti) dovettero essere predisposte a un dipresso nell'arco di un quindicennio. Se Mazzola è documentato al lavoro per Cartolari nel 1468, è presumibile che le incorniciature delle due cappelle del canonico fossero da lui concluse

con Domenico da Lugo è stato pubblicato da SIMEONI 1907 (b); valgano anche FRANZONI 1971, p. 179-181; CUPPINI 1981, p. 291. Altri documenti sul lapicida sono stati rintracciati da BRUGNOLI 1998 (a), pp. 87-90.

³⁰ Sebbene non fosse mancata in Francesco la preoccupazione affinché la cappella «*picturis congruis postmodum decoretur, ut laudabilis habeatur*»: SIMEONI 1907 (b), pp. 7, 8. È probabile che la decorazione richiesta fosse analoga a quella che ancora si nota nella cappella Maffei, dove alcune ghirlande occupano gli stretti spazi laterali.

³¹ BRUGNOLI 1987, p. 198. Documenti sulla famiglia e sul lapicida sono discussi in BREZZONI 1955-56 (b), pp. 135-151; BRUGNOLI 1999, pp. 308-311; BOTTARI 2006, pp. 56-57; M. MOLteni, in *Dizionario anagrafico* 2007, pp. 413-414. Sullo stile e sul soggetto del fregio: FRANZONI 1991, p. 222.

³² BRUGNOLI 1987, pp. 198, 205, 237 nota 115.

³³ ARSLAN 1953, p. 392; PUPPI 1960, p. 35; CUPPINI 1981, pp. 315-316. Sul lapicida, per un sunto dei dati biografici: A. ZAMPERINI, in *Dizionario anagrafico* 2007, pp. 240-241.



5.10 Cappella Cartolari Nichesola, Verona, cattedrale, intero



5.11 Cappella Cartolari Nichesola, *Sant'Andrea*, Verona, cattedrale



5.12 Cappella Cartolari Nichesola, *San Bartolomeo*, Verona, cattedrale

5.13 Cappella Cartolari Nichesola, *Santa*, Verona, cattedrale



attorno ai primi anni Settanta. Entro il 1483 venne completata la cappella Dionisi: e se possono sorgere dubbi in merito all'inclusione della parte dipinta, resta sicuro il riferimento alla struttura marmorea, che potrebbe spettare a quel Giovanni Battista di Bertone da Trezzo presente alle ultime volontà del canonico nel 1501 e sicuramente legato all'ambiente della cattedrale, giusta la sua chiamata al testamento di Nicola Banda nel 1516³⁴. Così come, a ragione, possono rientrare in tale gruppo le decorazioni delle cappelle Abazia e Calcasoli: sono i motivi floreali semplificati, nonché la sobrietà ornamentale e disegnativa che impregnano la decorazione, a suggerire di porre entro l'ottavo decennio del secolo anche questi interventi.

All'approssimarsi del Cinquecento, invece, il tono mutava, e ne dava prova la cappella Maffei. I suoi termini di esecuzione, posti tra il 1496 e il 1500, sono confortati, sul piano formale e iconografico, dal rigoglio dei tralci, dall'inserimento di creature mitologiche e mostruose, che non contraddicono la cultura dell'ultimo decennio del secolo. Difficile dire chi sia lo *spezapreda* da chiamare in causa. A prima vista, però, non Domenico da Lugo, autore della decorazione nella cappella Mazzanti, dove il livello stilistico è decisamente più alto, il repertorio delle immagini più maturo, tanto da far pensare a un artista dotato di altissime qualità, capace non soltanto di destreggiarsi tra le intricate iconografie a grottesche, ma anche di piegare la pietra alle espressioni di un'indubbia e felice eleganza decorativa.

Quanto alle sezioni dipinte, un'analogia di composizione è rilevabile tra la cappella Dionisi e la cappella Abazia, nelle quali va riconosciuto il lavoro di Antonio Badile³⁵: gli estremi formali in entrambi i lavori (concretizzati nelle figure esili e ancheggianti, nei panneggi grafici ma eleganti, nelle architetture ambiziose quanto esornative) corroborano l'ipotesi, così da far supporre che la medesima bottega fosse all'opera in un torno di tempo restringibile dal 1483, anno di conclusione della sezione scultorea della cappella Dionisi – dunque termine *post quem* per le sue pitture – ai primissimi anni del decennio successivo³⁶.

³⁴ BRUGNOLI 1987, p. 205. Il testamento di Nicola Banda, all'epoca rettore di San Giorgio di Valpolicella, si legge in ASVr, T, m. 108, n. 150, 1516. Un altro testimone è don Antonio, figlio di Giacomo fabbro lignario, «conduttore della cappella di San Girolamo della Cattedrale». A conferma dei rapporti con l'ambiente della cattedrale, nel 1495, Giovanni Battista di Bertone presenziava al testamento di Clara di Giacomo di Bonadimano, che chiedeva di essere deposta nella sepoltura della Compagnia di Santa Maria in duomo (ASVr, T, m. 87, n. 160, 1495). Sul lapicida: A. ZAMPERINI, in *Dizionario anagrafico* 2007, pp. 364-365.

³⁵ Per un esame del pittore, alla luce dei documenti e del *corpus* di opere: MARINELLI 1990, pp. 634-635; Guzzo 1993 (b), pp. 199-210. Non riconosce *in toto* la paternità badiliana della cappella Abazia: Rossi 2006, p. 109.

³⁶ Secondo Guzzo (1993 (b), p. 208 nota 7), la cronologia della cappella Dionisi è collocabile negli anni Ottanta. Annotiamo, in vista di altre future scoperte documentarie, che nel 1501 è registrata una «causa capelle illorum de Dionisiis contra m. Antonium intaliatorem» (ASVr, AUR, *Atti del podestà*, reg. 706, c. 184r). Nonostante tale informazione sia da prendere con cautela, poiché la famiglia aveva un'altra cappella nella chiesa di San Tommaso Cantuariense, datata al 1498 (ARSLAN 1956, p. 122), resta assai probabile che



5.14



5.15

5.16



5.17



5.18

5.14 Cappella Abazia, Verona, cattedrale

5.15 Cappella Abazia, *Apostoli*, Verona, cattedrale

5.16 Cappella Abazia, *Fede*, Verona, cattedrale

5.17 Cappella Abazia, *Speranza*, Verona, cattedrale

5.18 Cappella Abazia, *Angeli*, Verona, cattedrale

5.19 Cappella Abazia, *Allegorie*, Verona, cattedrale



5.19

Anzi, un indizio sembrerebbe indirizzare le architetture *pictae* delle cappelle Dionisi e Abazia piuttosto verso la fine degli anni Ottanta o i primi anni Novanta: la presenza delle statue dipinte alla sommità dei prospetti, infatti, trova stretta consonanza con il coronamento scultoreo della Loggia del Consiglio, discusso a partire dal 1492³⁷. Ben inteso, nulla esclude che quest'ultimo progetto fosse stato messo sul tappeto da qualche tempo; tuttavia, giova evidenziare che il tema, mutuato da edifici antichi – come testimonia ad esempio, una moneta riprodotte la Basilica Ulpia – sembra aver trovato un'applicazione locale soltanto in questi tre casi. Sorge il sospetto che l'idea di una simile decorazione acroteriale si fosse sviluppata in un circoscritto ambito umanistico, in un torno d'anni in cui il 1492 rappresenta un punto fermo, a cui ancorare un lasso di tempo, che, per le cappelle, non dovrebbe ondeggiare troppo lontano, così da non slegare una congiuntura iconografica senz'altro interconnessa.

Certamente, le architetture della cappella Abazia, così articolate e variate da colonne, fregi, edicole e cassettoni – lungi dall'essere state eseguite nell'immediata vicinanza del testamento del committente, stilato nel 1467 – fanno semmai pensare a uno sviluppo delle invenzioni per la cappella Dionisi. Tracce d'archivio, del resto, paiono confermare questa direzione. Nel 1492, l'attività "finanziaria" attorno alla cappella risulta particolarmente attiva: in febbraio, Giovanni, erede e fratello di Giacomo, ne amplia la dotazione (lasciando il patronato ai nipoti Giovanni, canonico, e Antonio, beneficiario della cappella), mentre in settembre è lo stesso Antonio ad avviare una causa contro Bartolomeo Marogna «occasione unius petie terre spectantis altari corporis Christi»³⁹. Se la famiglia si mostrava così indaffarata nel recuperare nuove risorse, la ragione potrebbe essere cercata nella duplice necessità di qualificare degnamente la cappella e di sovvenire a bisogni impellenti, verosimilmente da imputare anche alle spese per la conclusione dei lavori, cosicché è parimenti legittimo evincere dalle dinamiche descritte nei documenti che in quelle circostanze Giovanni, nelle vesti di esecutore testamentario, avesse potuto chiamare Antonio Badile, i rapporti con il quale sono peraltro documentati almeno dal 1484, quando entrambi presenziavano al testamento di Pietro di Alessandro di Santa Cecilia; e a cui vennero infine demandati anche i due scomparti del trittico

quell'*intaliator* sia da riconoscere in Antonio Giolino, nipote e collaboratore di Antonio Badile, e in genere qualificato come tale senza ulteriori specificazioni. Se così fosse, si tratterebbe di un altro tassello in favore dell'attribuzione degli affreschi della cattedrale a Badile: è lecito pensare, infatti, che la famiglia si sarebbe preferibilmente rivolta a una medesima bottega, anche per altre sue commissioni.

³⁷ Si veda in merito la documentazione riportata da ORTI MANARA 1853, pp. 20-21.

³⁸ Le informazioni sugli interventi di Giovanni Abazia (contenute nel testamento e nei codicilli: ASVr, T, m. 84, n. 32 e 33, 1492) sono riferite da BRUGNOLI 1987, p. 236 nota 91; per Antonio Abazia: ASVr, AUR, *Atti del podestà*, reg. 706, c. 86v. La qualifica di *beneficiario* si legge nel testamento dello zio Giovanni.

destinato alla cappella, ove comparivano i santi omonimi dei donatori, Giacomo e Giovanni³⁹.

Si aggiunga, poi, che quanto conosciamo della pittura di Badile permette di estendere fino ai primi anni Novanta la decorazione Abazia, come dimostra un confronto con il polittico di Sant'Elena, datato 1490, proveniente dall'altar maggiore della chiesa omonima e oggi nel Museo Canonico⁴⁰. Il richiamo a questo lavoro è essenzialmente legato a considerazioni stilistiche, ma, al tempo stesso, può essere suggestivo rilevare che, nel 1467, incerto sull'assegnazione della cappella, il canonico Giacomo Abazia aveva pensato in alternativa di trasferire la sua devozione giustappunto sull'altar maggiore di Sant'Elena, ordinando al fratello Giovanni di far celebrare delle messe, di predisporre «calicem, ornamenta et alia apparamenta», infine, di collocare una pala laddove fosse stato consentito⁴¹. In tale contesto, allora, si può forse ipotizzare che l'interesse per la chiesa canonica, così fermamente manifestato nel testamento, non venisse obliterato del tutto dall'acquisizione della cappella, coinvolgendo gli Abazia anche in quella ulteriore richiesta. Si tratta – lo ribadiamo – di un'ipotesi, che, tuttavia, farebbe della tavola di Sant'Elena un'appendice “morale” coerente con il testamento, la cui data di consegna, il 1490 appunto, non stonerebbe con l'operazione di più largo respiro incentrata sulla cappella.

Che poi i lavori delle cappelle spesso si protraessero a lungo, è provato dalla distanza temporale accertabile tra la prima menzione di alcuni progetti e la loro concreta esecuzione: Bartolomeo da Legnago chiede una cappella nel 1471, che tuttavia è consacrata nel 1504; Filippino Emilei pensa a una cappella sin dal 1484, ma i lavori sono terminati nel 1503.

Per contro, non stona un appiglio retrodatato lungo l'ottavo decennio per la decorazione delle cappelle Cartolari. In particolare, nella cappella dei Santi Stefano e Lorenzo, l'impostazione fisica e fisionomica delle figure sembra deporre in favore di Francesco Benaglio⁴²: il parallelo con le tavole dei santi titolari che gli vengono accreditate rivela più di una tangenza, specialmente paragonando il *Santo Stefano* del Museo Canonico con la santa dipinta nella fascia inferiore della cappella; anche i puttini un poco sgraziati non sfuggono alla somiglianza con quelli del trittico di San Bernardino e della *Madonna del Ventaglio* di Castelvechio. Nella cappella di San Michele, invece, il santo della [5.4]

³⁹ I due scomparti (Verona, Museo Canonico), sono datati al nono decennio, rappresentando un riferimento anche per la cronologia «anni Ottanta circa» della cappella Abazia: GUZZO 1993 (b), p. 208 nota 7. Per il testamento di Pietro di Alessandro di Santa Cecilia: ASVR, T, m. 76, n. 59, 1484.

⁴⁰ GUZZO 1993 (b), p. 209 nota 33.

⁴¹ ASVR, T, m. 59, n. 26, 1467.

⁴² Per l'ascrizione della prima cappella Cartolari a Francesco Benaglio: ROSSI 2006, p. 110 (con bibliografia).

sezione più bassa tradisce un piglio più morbido, che pare anticipare la pittura di Antonio Badile. Certo, è lecito pensare che la doppia commissione avesse favorito l'assunzione di un'*équipe* guidata da un unico capobottega e intenta a realizzare un comune disegno che trovava un primo conforto nell'identità strutturale delle partiture architettoniche dipinte. Tuttavia, l'esecuzione pratica dovette essere ripartita fra mani differenti, tanto più che – per tornare alla cappella di San Michele – la fascia superiore lascia trasparire un'ispirazione ancora diversa. L'architettura si fa più tirata nelle nicchie, dove le conchiglie sembrano sprofondare verso il fondo. Anche le figure esibiscono tratti più arcigni, i panneggi sono più mossi, le muscolature dei putti accanto a san Paolo sono singolarmente accentuate, la prospettiva esperisce un sottinsù più ardito⁴³. Evidentemente si tratta di un'altra mano, che tuttavia non doveva essere avulsa dalla committenza urbana: tratti consimili, infatti, aggallano nella cappella Lavagnola, sia nella principessa effigiata all'ingresso, sia nella lastra monocroma con tre putti attorno a un vaso, suggerendo il fare di maestro Artemio, del quale – non casualmente – alcuni disegni sono stati rinvenuti all'interno dell'album di Antonio Badile⁴⁴.

3. Modelli tipologici delle cappelle

È innegabile che la trama di tutti questi interventi si dipanasse entro il gusto per il patrimonio antico, declinato però secondo una serie di passaggi che tenteremo di delineare, prima di tutto, attraverso l'analisi delle possibili ascendenze tipologiche.

In via preliminare, può essere utile suggerire come un'iniziale fonte formale per i complessi della cattedrale possa essere rintracciata nella struttura del politico. Quantunque gli antecedenti si rintraccino in reliquiari o altaroli portatili, documentati fin dall'XI secolo, la sua conformazione venne messa a fuoco nel corso dei secoli successivi, mediante il consolidamento delle iconografie e l'assestamento delle funzioni liturgiche. Sotto questo aspetto, per varie cause (la constatazione che il polittico talora custodisse delle reliquie; la posizione usualmente sopra un altare, dove pure in origine erano conservate delle reliquie, nonché l'ipotesi che esso potesse essere ritenuto quasi una sorta di atrofizzazione delle

⁴³ Diversi sono i putti accanto a san Pietro, riconducibili piuttosto alla matrice dell'apostolo della prima fascia.

⁴⁴ Su Artemio, noto da un documento che lo vede impegnato per i Miniscalchi: CUPPINI 1966-67, p. 281; EBERHARDT 1995; ROSSI 2006, pp. 111-112; H. J. EBERHARDT, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 266-268, ROSSI, c.s. Sull'album di Antonio Badile: KARET, WINDOWS 2005. Un pittore di nome Benedetto figurava fra i creditori del canonico Cartolari nel 1468: BRUGNOLI 1987, p. 198. Data la compresenza con Gregorio Mazzola, potrebbe essere stato l'artigiano incaricato di dipingere la struttura lapidea della cappella.



5.20 Cappella Dionisi, Verona, cattedrale



5.21 Cappella Dionisi, *Temperanza*, Verona, cattedrale



5.22 Cappella Emilei, Verona, cattedrale



5.23 Cappella Emilei, *Profeta*, Verona, cattedrale

iconostasi)⁴⁵, è pensabile che il polittico avesse derivato la prima ragion d'essere dal culto delle spoglie sacre, mantenendo nel corso della sua esistenza un legame con tale forma di devozione: d'altronde, il fatto che alcuni polittici avessero conservato la funzione di reliquiari veri e propri non può che corroborare tale ipotesi: con l'esito di giustificare, anche nel caso di quegli esempi che non fossero stati concepiti come reliquiari in senso stretto, il fatto che si fosse comunque salvaguardata, col trascorrere del tempo, la connessione con l'altare – davanti al quale il sacerdote si poneva per la celebrazione eucaristica – come *memento* della sacralità dell'occasione e del luogo⁴⁶.

D'altro canto, è agevole notare come la scansione in più parti dell'impianto metta in evidenza uno spazio fisico occupato attraverso l'articolazione, che, a sua volta, finisce per condurre a un sempre più marcato partito architettonico. Una connotazione questa che, se appare quasi ovvia nei polittici scolpiti, si riproduce con effetti stereometrici anche nelle tavole, dove sembra particolarmente accentuarsi nel corso del XIV secolo, grazie alle cornici che con le loro strutture – costituite da pinnacoli, baldacchini, guglie ed edicolette congegnate a seconda del gusto del committente e dell'abilità dell'artista –, potevano suggerire l'idea di una reale architettura che si protende verso l'ambiente esterno, ne occupa lo spazio, lo decora e lo movimentava⁴⁷.

Date queste premesse, è agevole verificare come l'influenza reciproca, e talvolta la competizione, delle differenti tecniche fossero sempre stati un fattore costante nell'evoluzione del genere. Fino al punto da rendere evidente, già nel corso del Trecento, una sorta di emulazione tra vari *media*, che se portò, da un lato, al proliferare di polittici policromi scolpiti, dall'altro, giunse persino alla riproduzione ad affresco dei polittici su tavola⁴⁸. In questo senso, anzi, il confronto tra le arti ebbe un'evoluzione specifica, rimandando a una questione che,

⁴⁵ Uno dei lavori che può essere citato come sopravvivenza di tale funzione "da iconostasi" è l'opera di Zanino di Pietro, nella cattedrale di Torcello: LUCCO 1989, p. 39; ill. 40. Come esempio della persistenza, ancora nel XVI secolo, di strutture siffatte si vedano i lavori di Gaudenzio Ferrari a Santa Maria delle Grazie a Varallo Sesia, o a Santa Maria degli Angeli a Lugano, dove l'iconostasi delle chiese viene completamente dipinta da riquadri, nei quali sono narrati gli episodi della Passione di Cristo: NAVA 1983.

⁴⁶ La possibilità che i polittici, specie qualora dotati di ali, assolvessero alla funzione di reliquiario o soddisfacessero specifiche esigenze liturgiche è studiata, tra gli altri, da KELLER 1965; EHRESMANN 1982. Un'analisi della connessione di alcuni polittici con l'altare, specialmente qualora vi compaia il motivo della *Deposizione* e della *Resurrezione*, si trova in LANE 1975.

⁴⁷ Da queste note è facile constatare come – se la definizione di polittico implica il riferimento a uno spazio fisico – divenga spontaneo un rapporto di scambio con manufatti tridimensionali. Ed è altresì vero che gli oggetti che ci sono pervenuti dall'antichità e che più da vicino sembrano ispirare la struttura del polittico nell'accezione che diventerà comune dal XIV al XVI secolo sono soprattutto lavori scolpiti o incisi: sono, ad esempio, le tavolette dei dittici tardo antichi, in cui il carattere di oggetto "dispiegato" nello spazio sembra giustificare l'etimologia del nome: BOWES 2001. Lo studio offre parecchi esempi del passaggio dai dittici consolari, contenenti le liste dei magistrati, ai dittici con le liste dei fedeli cristiani (dapprima comprendenti i viventi e i defunti, poi solamente i defunti, pp. 347-348) e quindi ai dittici con le liste di santi elencati secondo un criterio gerarchico (pp. 348-350).

⁴⁸ Alcuni esempi significativi di polittici scolpiti sono raccolti in BURCKHARDT ed. 1988, pp. 24-41.

proprio in quel secolo, aveva iniziato a porsi in maniera più consapevole: quella del paragone tra la pittura e la scultura, volto a stabilire se tali linguaggi fossero equivalenti o di grado diverso.

Il dibattito, che aveva preso il là teorico con le affermazioni di Petrarca sulla superiorità della scultura, aveva avuto un precedente momento di confronto – questa volta favorevole alla pittura – grazie ai monocromi di Giotto dipinti verso il 1305 nello zoccolo della Cappella degli Scrovegni⁴⁹. D'altro canto, il pittore fiorentino aveva presentato praticamente tutte le prospettive di una sfida che si apriva alla pittura, nel momento in cui questa accettava di porsi il problema della rappresentazione dello spazio: basti pensare all'inquadratura delle scene della vita di Francesco nella chiesa di Assisi, attuata mediante cornici prospettiche che simulano i balconi cosmateschi, in cui le figure dipinte sono quasi assimilabili, per volume, alle sculture arnolfiane; in quel di Padova, addirittura, l'artista arrivava a una maggiore consapevolezza, che si evidenziava nella simulazione di sculture vere e proprie nella fascia delle allegorie in monocromo, e di architetture coerenti nei famosi *coretti* ai lati della cappella maggiore⁵⁰. Con ciò Giotto intendeva dimostrare la netta superiorità della pittura: se questa poteva simulare perfettamente scultura e architettura, ne derivava che, grazie ai mezzi illusionistici, essa possedeva la capacità di ricreare le stesse percezioni offerte dalla materia scolpita ed edificata.

Tale risultato di carattere generale non poteva non avere delle ripercussioni su casi particolari; anzi, dal momento che esso legittimava una pretesa della pittura a ricreare spazi e modelli tridimensionali con il virtuosismo dell'illusione intellettuale, finiva per coinvolgere proprio uno schema, come quello del polittico, che più intensamente sembrava contenere in sé i presupposti per un'interazione delle arti⁵¹. A prima conferma, si potrebbero citare i polittici dipinti nella Basilica inferiore di Assisi da Simone Martini e da Pietro Lorenzetti, dove le scene appaiono contornate da irreali, eppure riconoscibili, elementi architettonici, che simulano le cornici lignee delle tavole, come se una porzione di esse fosse stata appoggiata alla parete⁵².

Nondimeno, si possono indicare, quali esempi più estremi, alcuni polittici interamente affrescati sulla parete, dove pure veniva simulato lo spazio dietro la tavola, come se veramente ciò che lo spettatore scorgeva fosse un altare realmente dotato della sua pala⁵³. Se le motivazioni che indussero a richiedere questo

⁴⁹ Per una sintesi sul tema del *paragone* valga COLLARETA 1992 (per i riferimenti al Trecento e al Quattrocento, pp. 569-572).

⁵⁰ REBOLD BENTON 1989.

⁵¹ Il tema, con implicazioni anche nel trattamento dei polittici, è illustrato in CASTELNUOVO 1983, pp. 202-216.

⁵² Gli esempi sono tratti da GOFFEN 1979.

⁵³ Se ne vedano alcune esemplificazioni in CASTELNUOVO 1983, p. 215; ill. 125-126.

tipo di intervento possono essere state dettate da vincoli economici – dato che un affresco in genere richiedeva risorse minori di un quadro, per il quale era necessario computare almeno l'intervento dei carpentieri – il fatto è tuttavia sintomatico per il grado di simulazione del dato fisico che poteva essere raggiunto.

Nello stesso tempo, il paragone non escludeva la possibilità di nuove creazioni: dato il legame di interscambiabilità tra pittura, scultura e architettura, se il polittico poteva essere interamente dipinto, esso poteva parimenti essere concepito come una vera e propria architettura. A Padova, dove costante era il confronto con le trovate di Giotto, l'esperimento si arricchì dell'invenzione di Altichiero nella cappella di San Giacomo: la *Crocifissione*, infatti, venne inquadrata in una struttura a tre archi, in cui la parte centrale era occupata dal Golgota, mentre in quelle laterali erano raggruppati gli episodi complementari. La manipolazione delle possibilità illusionistiche offerte alla pittura venne sviluppata, chiamando l'architettura quasi ad adattarsi: non era più la cornice lignea scolpita e intagliata a simulare l'architettura e a delimitare lo spazio di azione del polittico; era l'architettura che diventava il principale mezzo di espressione, per cui la parete stessa si configurava come una gigantesca tavola che accoglieva la pittura, con vere colonne in marmo a suddividere la scena affrescata.

Anche a nel Veneto, del resto, durante il XIV secolo, non mancarono studi in tema di paragone e di polittico dipinto. Proprio nel Trecento gli artisti, mettendo a profitto le scoperte teoriche elaborate e sviluppando il gusto medievale per la policromia, iniziarono ad acquisire maggiore familiarità con l'idea di abbinare pittura e scultura, specialmente in un monumento sepolcrale. Dapprima, nei casi più limitati, si trattava di fornire la decorazione per strutture a baldacchino, sfruttando lo spazio sotto l'archivolto; ma talora la decorazione si estendeva alle parti murarie laterali, sull'esempio delle partiture architettoniche (alcune affrescate, altre scolpite) presenti nelle tombe dogali, come quella di Giovanni Dolfin (morto nel 1361), o di Michele Morosini (realizzata verso il 1382). A Verona si possono, allora, segnalare la tomba di Giovanni Salerni, databile verso il 1390, e quella di Barnaba da Morano, eseguita verso il 1411: nella prima, appare sorprendente la ripresa delle *Virtù* e dei *Vizi* degli Scrovegni, dal momento che sulla parte superiore della parete, laddove termina l'impianto lapideo della tomba, la decorazione prosegue con finte statue a monocromo entro nicchie dipinte; mentre nella seconda, le parti laterali (oggi scomparse) erano affrescate con finte edicole che ospitavano dei santi⁵⁴.

Certo, per quanto concerne un interesse puntuale per il polittico affrescato e per una maggiore maturità nella manipolazione dello scorcio – che implica una

⁵⁴ Sull'argomento sono utilissime le osservazioni di FRANCO 1998 (b), da cui derivano le considerazioni e gli esempi veneziani e veronesi citati nel testo (pp. 126-127). Un ulteriore confronto è offerto da VINCO 2006 (a), p. 61 e fig. 19.



5.24 Cappella Calcasoli, Verona, cattedrale



5.25 Cappella Calcasoli, *San Matteo*, Verona, cattedrale



5.26 Cappella Calcasoli, *Zaccaria*, Verona, cattedrale



5.27 Cappella Calcasoli, *Arcangelo*, Verona, cattedrale

moltiplicazione della nicchia prospettica singola su più piani e in più direzioni, con un'accentuazione dell'elemento architettonico – occorrerà attendere almeno la metà del XV secolo. Tuttavia, già da questi episodi emerge come entro la tipologia del polittico fossero *in nuce* evidenti potenzialità combinatorie di forma e funzione, facilmente applicabili a contesti e ad esigenze diverse.

A soccorrere l'accostamento tra la cappelle della cattedrale e i polittici, tuttavia, intervengono altre analogie formali: in alcuni lavori lapidei di gusto tardogotico, ascrivibili alla bottega dei Giolfino, la struttura si articola in due piani, nel primo dei quali la nicchia centrale assume una dimensione maggiore⁵⁵. Ulteriori confronti possono essere forniti dai tabernacoli, come quello a Santa Maria della Scala, o da veri e propri piccoli polittici, come all'esterno di San Giovanni in Foro o dell'ex chiesa di Santa Maria in Solaro, nei quali l'apertura centrale premezzaglia per dimensione rispetto alle edicole laterali⁵⁶.

Eppure tutto questo non basta. Formalmente, le cappelle della cattedrale sono un risultato più complesso, poiché si caratterizzano per l'interazione di tecniche espressive diverse e per l'esplicito richiamo all'antico: sicché diventa necessario allargare lo sguardo verso altre fonti. E cosa si fosse cercato per giungere a queste invenzioni può essere presto detto: una volta di più – sembra quasi banale ripeterlo, ma la loro importanza in città fu davvero straordinaria – i veronesi studiarono il monumento dei Brenzoni e il trittico di Correr.

Dal primo venne la certezza dell'interrelazione tra pittura e scultura per fornire una scenografia unitaria, ove le immagini dipinte e scolpite dispongono di una comunicazione reciproca, tendente a esprimere il messaggio salvifico consono a un monumento sepolcrale⁵⁷. D'altro canto, sono anche alcune scelte ad avvalorare l'idea per cui più di un'occhiata fosse stata rivolta al monumento di San Fermo. In generale, venne mantenuto l'assetto per cui la vera sepoltura si trova-

⁵⁵ Si osservino i due polittici conservati uno nell'abbazia di Villanova, presso San Bonifacio di Verona, l'altro alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; per i quali valga, in prima battuta, BRENZONI 1972, alla voce *Bartolomeo Giolfino*, p. 157. Per il polittico di San Bonifacio: CUPPINI 1981, p. 330; A. MALAVOLTA in *Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 135-136, (dove l'attribuzione cambia in favore di un anonimo prossimo ad Antonio da Mestre). L'arco centrale in posizione di rilievo nei polittici si trova anche nell'arte fiamminga: BIRKMEYER 1961.

⁵⁶ Sul manufatto di Santa Maria in Solaro, datato 1469: CORSO 1922. La funzione del tabernacolo vista in parallelo con lo sviluppo di strutture prospettiche e architettoniche è analizzato, in un caso specifico, ma per molti versi analoghi, da LEVINE DUNKELMAN 1991. Un esempio significativo di tabernacolo reliquiario è visibile nella chiesa veneziana di San Pantalon. Eseguito verso la fine del XIV secolo, esso presenta una parte centrale, utilizzabile per le reliquie, mentre attorno, in nicchie elaborate, si trovano le statuette dei santi. In questo caso, l'assimilazione del reliquiario ad un polittico appare di immediata comprensione sul piano formale: A. PERRISSA TORRINI, in *Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 316-317.

⁵⁷ Numerosi, del resto, sono gli spunti in merito alla rinomanza del monumento Brenzoni a Verona, testimoniata, oltre che dalla ripresa di singoli motivi iconografici nelle cappelle che si analizzeranno più sotto, anche da complessi esistenti, come il monumento a Cortesia Serego a Sant'Anastasia, o documentati, come l'allestimento, mai realizzato, della cappella del canonico Antonio Malaspina, presso la cattedrale, del 1444: BRUGNOLI 1961.

va nel pavimento, secondo una tradizione di grande presa nel contesto veronese⁵⁸. Scendendo nei particolari, invece, si può constatare come, nella cappella dell'arcangelo Michele (Cartolari), venisse ripresa l'iconografia dell'*Annunciazione* con l'aureola che circonda il piccolo Gesù inviato nel grembo della Vergine⁵⁹; si può osservare come nella cappella dei Santi Stefano e Lorenzo (ancora Cartolari) o in quella dedicata ai Santi Pietro e Paolo (Dionisi), la statua del Risorto pagasse un forte debito all'opera di Nanni di Bartolo, non ultimo per la veste splendente, decorata con stelle d'oro; infine, come nella cappella Emilei l'*Annunciazione* ripartita rispetto alla lunetta dell'arco (l'angelo da una parte, la Vergine dall'altra) rispecchiasse ancora, ottant'anni dopo, l'impaginazione pisanelliana.

Il trittico di Mantegna, per contro, deve essere inteso quale preludio a un'assimilazione globale di scultura, architettura e pittura mediante l'uso della prospettiva: se nel monumento di San Fermo era ancora possibile distinguere le parti assegnate a ciascuna tecnica, nell'opera di San Zeno era stata raggiunta una sintesi che derivava da una più profonda e intricata compenetrazione delle arti. Il paragone tra pittura, scultura e architettura era insito innanzitutto nell'ispirazione che l'artista aveva tratto da prototipi tridimensionali (come l'altare di Donatello o la pala di Nicolò Pizolo)⁶⁰; con la conseguenza che, in tal senso, Mantegna metteva in atto un consapevole gioco intellettuale di simulazione e di relazione tra parti dipinte, rese come se possedessero una profondità o un oggetto (la loggia in cui si ambienta la *Sacra conversazione*, le sculture dipinte a monocromo sulle colonne e sull'architrave), tra parti scolpite, lavorate come se fossero la normale continuazione delle prime (le colonne della cornice che prolungano l'interno dipinto) e tra parti architettoniche (la facciata da tempio classico assunta dalla cornice che, nel contempo, definisce senza forzature la tradizionale struttura tripartita del polittico)⁶¹.

⁵⁸ Le sepolture veronesi, per la loro ispirazione dal precedente pisanelliano di San Fermo, rappresentano la sequela tardo quattrocentesca di quella particolare tipologia tombale chiamata «epitaffio figurato» (e per la quale, nelle sue connessioni tardogotiche, si rimanda a FRANCO 1992, p. 36, con bibliografia).

⁵⁹ Si tratta di un'iconografia particolare, diffusa anche a Verona, non sempre accettata senza opposizione; per un quadro generale, valga ROBB 1936, pp. 523-526; nello specifico veronese, con rimando anche al XVI secolo: CHIAPPA, VARANINI 2007, pp. 410, 426 nota 20.

⁶⁰ Un riferimento alla questione si legge, con bibliografia, in MARIANI CANOVA 1974, p. 80; LIGHTBOWN 1986, p. 78. Le relazioni tra scultura e pittura, però, non erano a senso unico, poiché anche Donatello ne aveva tenuto conto nei rilievi per l'altare del Santo: COLLINS 1988. La simulazione dell'architettura attraverso l'artificio della prospettiva in strutture tombali aveva avuto il suo prototipo con la *Trinità* di Masaccio: DEMPSEY 1972. Secondo l'autore, la tomba con lo scheletro sarebbe determinante nell'includere la *Trinità* in una serie di monumenti sepolcrali che vantava precedenti nella tradizione toscana. Come si vedrà, invece, per i casi veronesi pare più opportuno evidenziare la compresenza di funzione sepolcrale (tomba) e liturgica (altare), anche perché in nessun caso la tomba vera e propria viene messa in evidenza se non dalla lastra terragna. Sulle architetture dipinte come fenomeno rinascimentale si sofferma, con una visione d'insieme, CAMEROTA 2001 (a).

⁶¹ D'altro canto, anche in questo caso un precedente può essere rinvenuto nella pittura dello stesso Pisanello: si ricordi, infatti, che a San Giovanni in Laterano, dove aveva lavorato con Gentile da Fabriano, i

Va da sé che queste non furono le uniche fonti a sostanziare le riflessioni veronesi, poiché nulla esclude che ad esse avesse dato man forte anche la meditazione albertiana «in funzione di un'interpretazione prospettica dello spazio»⁶². Tuttavia, sembra più plausibile aggiungere che, nel momento in cui venivano decisi la costruzione e l'arredo delle cappelle, i precedenti con cui i committenti locali vennero a confronto dovessero essere più a portata di mano, per così dire, quotidianamente verificabili.

4. *L'antico delle cappelle: carattere, fonti e ispirazioni*

Allo stesso tempo, il trittico di Mantegna dovette corroborare non poco lo studio delle potenzialità insite nei motivi all'antica, soprattutto di quelli architettonici come mezzo di transizione tra interno ed esterno, tra realtà e finzione: la costruzione di spazi modulari e gerarchici consentì, sì, di rispettare l'essenza del polittico, ma, al tempo stesso, fece maturare la necessità di presentarli sotto le vesti di veri e propri corpi "moderni", inducendo a sfruttare l'insegnamento mantegnesco per costruire modelli architettonici dichiaratamente classici.

Nel caso delle cappelle Cartolari, il filtro con cui venne rinverdata l'esperienza [5.5] di San Zeno potrebbe essere rintracciato nell'arco dei Gavi, il tetrapilo che aveva goduto di studi e citazioni da parte dello stesso Andrea Mantegna nel *Giudizio di San Giacomo* e nel *San Giacomo condotto al martirio* agli Eremitani⁶³. In realtà tale accostamento va in parte calibrato, perché se confronto vi fu, esso è riconducibile a un'assonanza, più che a una copia, ai dettagli più che all'insieme vero e proprio. [5.1, 5.10] Con questa avvertenza, allora, si possono valutare il fornice centrale delle cappelle, attorniato da nicchie minori, analoghe alle edicole che si trovano sul monumento [5.3, 5.4, 5.12, 5.13] romano; si può prendere in considerazione il rilievo assegnato ai cassettoni, sia nelle volte delle nicchie inferiori della cappella dei Santi Stefano e Lorenzo, sia nella parte superiore della cappella di San Michele o nei profili delle edicole nella fascia sottostante; si possono giudicare le bianche colonne corinzie scanalate della prima fascia nella cappella dei Santi Stefano e Lorenzo, che ripetono quelle che ancora fiancheggiano il fornice del monumento romano.

Anzi, il discorso può venire ulteriormente articolato. Se l'ispirazione dall'arco dei Gavi può essere stata sottintesa, essa venne però elaborata alla luce di

pittori avevano inscenato una serie di nicchie architettoniche nelle quali albergavano figure di santi: M. MOLteni, in *Pisanello. Una poetica* 1996, pp. 103-105. Un motivo, comunque, che già in sé riprendeva il tema del paragone, dato che esso partiva da e trasformava in pittura quanto sin dal Trecento era stato reso in scultura, secondo ciò che, ad esempio, è suggerito dalle edicole esterne della cappella di San Giacomo nella basilica del Santo a Padova.

⁶² L'ipotesi è avanzata da SANPAOLESI 1964, pp. 258-259.

⁶³ La fama dell'arco dei Gavi è accreditata da varie menzioni contemporanee, a partire dagli Statuti: BOLLA 2001, p. 36. Per le riprese mantegnesche: TAMASSIA 1955-56, pp. 217, 221.

molteplici influenze, un filone delle quali sembra rivelare cospicui debiti con quei libri miniati nei quali il frontespizio era rappresentato da un arco, più o meno elaborato⁶⁴. Soprattutto in alcuni esemplari usciti dalle botteghe padovane, le pagine di apertura erano decorate non solo da archi trionfali, ma anche da gruppi di putti, che si ripartivano attorno ad esse. Un richiamo, per esempio, è intuibile nella prima pagina della *Naturalis Historia* di Plinio (Ravenna, Biblioteca Classense) eseguita verso il 1469, o nel frontespizio della Bibbia (New York, Pierpont Morgan Library) miniata nel 1471, dove i puttini animano le architetture dipinte⁶⁵. Da un punto di vista generale, il precedente delle miniature non è affatto da omettere nello studio delle cappelle Cartolari, poiché consente di captare un interscambio con la pittura. In secondo luogo, esso autorizza a trovare un appiglio all'idea degli angioletti sparsi nelle partiture dipinte veronesi: se la prima origine di questo utilizzo poteva essere rintracciata nella cornice della pala Ovetari o nei brani che lo stesso Mantegna aveva inserito nella medesima cappella, è altresì vero che quella specifica unione di arco e putti, concepiti come se si trattasse di un unico fatto narrativo, trovava nelle pagine miniate una rispondenza tangibile e una fonte facilmente raggiungibile.

Nella cappella Dionisi, al contrario, il discorso in parte cambia. Influenze [5.20] vennero dalle porte urbane, come testimonierebbero sia le colonne tortili della [5.7] fascia superiore (desunte da porta Borsari) sia i mattoni dipinti alle estremità della partitura affrescata: quest'ultimo da intendersi quale sottile rimando alla reale conformazione delle porte stesse (tuttora in parte visibile), dal momento che gli ingressi cittadini, in epoca repubblicana, vennero costruiti in mattoni, per essere ricoperte dalla pietra bianca nel I secolo d. C.⁶⁶. A questo, però, andava aggiunto l'evocazione dell'arco di Augusto a Rimini. Il motivo compariva nell'architettura dell'*Annunciazione* Serego a Santa Anastasia, e nei palazzi del *Girolamo giovinetto presentato al Vescovo* nella cappella Guantieri a Santa Maria della Scala. Adesso, tornava con i medaglioni simmetrici ai lati del fornice, per [X] mettendo di articolare la struttura complessiva in un assieme di grande effetto visivo e – per l'epoca – di grande suggestione classica⁶⁷. Concetto questo che

⁶⁴ Il confronto con gli esiti proposti dalla miniatura è sovente proficuo nel delineare una circolazione di modelli e di spunti, come rivela l'analisi del programma decorativo elaborato per la cappella Colleoni, che pure tradisce alcuni punti di contatto con motivi comuni al repertorio dei miniatori: SCHOFIELD, BURNETT 1999, p. 78.

⁶⁵ I casi citati – ma ve ne potrebbero essere molti di più – sono illustrati in *La miniatura a Padova* 1999, pp. 269, 296. Ai modelli proposti dai miniatori rimanda anche AGOSTINI 2006, pp. 104-110.

⁶⁶ Che le porte romane della città potessero ispirare i pittori è stato suggerito per il *San Sebastiano* di Mantegna a Vienna, dove sarebbero state riprese parti della porta dei Leoni: ZANOLLI GEMI 2002-2003, pp. 14-15.

⁶⁷ Tale citazione era divenuta quasi un marchio delle nuove istanze classicheggianti, come rivelano i dettagli della *Visitazione* e della *Morte della Vergine* nella cappella dei Mascoli a Venezia, realizzata verso la fine del quinto decennio del secolo: FRANCO 1998 (a), pp. 115-120. Sul valore celebrativo dei toni: EISLER 1961, p. 97.

[5.14] emergeva anche nella cappella Abazia, dove le nicchie della fascia inferiore combinavano alcune forme mistilinee (nicchie centinate con timpano triangolare) ripescate da porta Borsari⁶⁸.

Ma in verità, l'osservazione meticolosa delle cappelle invita a non costruire schemi rigidi per le invenzioni "all'antica". Fondamentalmente, anzi, tutte le cappelle possono essere considerate come il risultato di una *contaminatio* tra vari spunti: in quella di San Michele (Cartolari), nonostante il ripescaggio di molti spunti dall'arco dei Gavi, risulta evidente il richiamo anche alla porta dei Borsari sia nell'inserzione delle due finestre a ridosso dell'arco, nella parte superiore, sia nelle nicchie inferiori costituite da finestre centinate, inquadrare da una cornice a timpano triangolare. Lo stesso discorso vale per la cappella dei Santi Stefano e Lorenzo (Cartolari): il cielo che si intravede al di là delle edicole lascia intuire un confronto, ancora una volta, con una sorta di diaframma affine a una porta più che all'arco dei Gavi; nelle mensole e nelle colonne scanalate rettangolari delle edicole superiori sono riconoscibili citazioni di singoli elementi della porta Jovia; l'idea di addossare le trabeazioni alle nicchie arciformi risente di un motivo rinvenibile nella porta Leona. D'altro canto, i plinti reggiate della cappella Abazia ripetono le prominenze aggettanti dell'arco dei Gavi. Tutte le cappelle, poi, impiantano le lesene e i piedritti dell'arco centrale su basi ispirate ai plinti di quest'ultimo; e persino i tralci floreali, nonostante le singole varianti, traggono linfa tanto dall'arco dei Gavi quanto dalle cornici di porta dei Borsari.

[5.10] Di contro, il discorso torna a schemi meno elaborati con le cappelle Maffei e Mazzanti, quantunque vada detto che la loro collocazione in uno spazio ristretto, in capo alle navate laterali, difficilmente avrebbe consentito sviluppi decorativi e architettonici più articolati. Per esse poteva essere chiamata in campo l'immagine più generica dell'arco trionfale, suggerita sin dagli armilustri sulle lesene. Semmai, maggiore precisione nelle citazioni è parzialmente riscontrabile nella cappella Maffei, dove a rammentarci la filigrana dell'arco di Augusto intervengono i due tondi nei mistilinei, con i santi Andrea e Annone; nella cappella Mazzanti, al contrario, i richiami attingono genericamente agli archi trionfali: le figure nei mistilinei, Adamo ed Eva, si limitano a richiamare le Vittorie, secondo una scelta compositiva che, nell'arte romana, resistette per secoli, da Tito a Costantino.

Nondimeno, il discorso può essere ulteriormente puntualizzato. Ne deriva il tentativo di formulare un'altra ipotesi, parallela a quella del polittico, onde illustrare il particolare dispiegamento delle partiture *pictae* e la specificità delle loro invenzioni architettoniche: all'uopo potrebbe essere suggestivo utilizzare l'immagine vitruviana del *frons scenae*⁶⁹. Secondo il teorico augusteo, le scene teatra-

⁶⁸ Su questo motivo architettonico si rimanda al saggio di RUSCHI 1990, p. 73.

⁶⁹ Soffermarsi sulla riscoperta di Vitruvio nel Quattrocento andrebbe al di là degli obiettivi di questa ricerca. Tuttavia, possono essere evidenziati i lavori di CIAPPONI 1960; KLEIN, ZERNER 1964; TAFURI 1978;



5.28



5.29



5.30



5.31



5.32

5.28 Cappella Maffei, Verona, cattedrale

5.29 Cappella Maffei, *Sibilla Eritrea*, Verona, cattedrale

5.30 Cappella Maffei, Base con panoplia, Verona, cattedrale

5.31 Cappella Maffei, *Tritone e satiro*, Verona, cattedrale

5.32 Cappella Maffei, *Drago marino*, Verona, cattedrale

li erano dotate di aperture gerarchicamente diverse, delle quali la principale era chiamata *porta regia*, mentre quelle laterali erano dette *servilia*; le scene tragiche – che nella classificazione dei generi, secondo l'ordine formalizzato da Aristotele, occupavano il ruolo più nobile – erano costituite da colonne, capitelli e statue: «Ipsae autem scenae suas habent rationes explicitas ita, uti mediae valvae ornatus habeant alae regiae, dextra ac sinistra hospitalia [...] tragicae [sc. scenae] deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus»⁷⁰.

Se è vero che le traduzioni di queste scene vitruviane sfociarono sovente nella rappresentazione di “città ideali”, nulla impediva però che affermazioni siffatte fossero intese in altre accezioni⁷¹. Di fatto, anzi, il testo di Vitruvio rimase a lungo privo di quelle illustrazioni che avrebbero permesso di codificare univocamente le affermazioni del passo in questione⁷²; senza contare che alcune fronti sceniche romane erano tuttora in piedi: conosciuto, infatti, era il prospetto del teatro di Orange, dato che la Provenza era meta frequentata dagli studiosi di antichità⁷³; e forse rimaneva persino qualcosa del teatro romano veronese, giusta quanto disegnato da Leonardo⁷⁴.

Di più, il fatto che a teorizzarne fosse stato Vitruvio poteva esser sembrato sufficiente per ispirare una sorta di ricostruzione delle scene descritte nel trattato: in favore giocava innanzitutto l'opinione che l'architetto fosse veronese, dato che aveva firmato l'arco dei Gavi⁷⁵; e che tale paternità fosse stata avvallata da un

MARCUCCI 1978; da ultimo MUSSINI 2003. Merita inoltre segnalare che l'interesse per l'architetto romano e per i temi teatrali trovò terreno fertile in ambienti relativamente vicini al Veronese, come il ducato di Milano: MURRAY 1962, p. 38; ROVETTA 1961; ROVETTA, p. 81. Altri spunti vengono dalla cultura ferrarese: CANALI 1991. Le ispirazioni, in tema di scenografia e di rapporto tra i generi, derivabili dall'interpretazione del passo di Vitruvio sono state studiate da KRAUTHEIMER 1988 (b). Sull'architettura teatrale si veda anche CAME-ROTA 2001 (b).

⁷⁰ VITRUVIUS, *De architectura*, V, 6, 8-9.

⁷¹ Il dibattito è abbastanza complesso, per cui rimandiamo a MUSSINI 2003, pp. 213-216.

⁷² La prima edizione illustrata del testo di Vitruvio risale al 1511, a opera di Fra Giocondo: CIAPPONI 1984. Sull'architetto e il suo rapporto con l'antico: FONTANA 1986; FONTANA 1988.

⁷³ Un esempio è offerto da Giuliano da Sangallo, che nel codice Barberiniano della Biblioteca Vaticana, redatto probabilmente negli anni Novanta, disegna la pianta e la ricostruzione dell'alzato del teatro di Orange: BORSI 1985, pp. 203-204.

⁷⁴ ZANOLLI GEMI 1987, pp. 15-20. L'autrice, soffermandosi sul disegno di Leonardo, basato su uno studio grafico precedente realizzato da tale “Giovan Lombardo”, propone che quest'ultimo sia da identificare con il giovane Giovanni Maria Falconetto (pp. 18-19). Secondo altri studiosi, anche Mantegna avrebbe descritto alcune arcate superstiti del teatro veronese nel *San Giorgio* delle Gallerie dell'Accademia: VIGNOLA 1907, p. 103. Tuttavia, le prime evidenze sicure sembrano giungere nel Cinquecento: pare soltanto ipotizzabile la descrizione del colle di San Pietro nel quadro di Giovanni Caroto del 1514, raffigurante la *Vergine in trono con i santi Dionigi e Stefano* (Verona, Museo Canoniale: VIGNOLA 1907, p. 101; BOLLA 2001, p. 35; E. GUZZO, in *Museo Canoniale* 2004, pp. 55-56). Resta vero che il medesimo artista si cimentò con ben altri esiti nella ricostruzione dell'impianto originario del monumento romano per le illustrazioni del libro di Torello Saraina (edito nel 1540); per queste e per l'analisi degli altri principali studi coevi, realizzati da Giovanbattista da Sangallo e Andrea Palladio: FRANZONI 1980; BOLLA 2001, p. 37. In generale (sebbene con un'analisi concentrata nel XVI secolo) possono essere utili LOTZ 1974; LOTZ 1977.

⁷⁵ L'autenticità della firma sull'arco dei Gavi, e soprattutto l'incrollabile certezza che si trattasse del più famoso architetto e trattatista latino, erano ribaditi con orgoglio nella letteratura locale: come nella poesia di

artista prestigioso come Mantegna, ove si rammenti che il padovano aveva posto quella “firma” in bell’evidenza sull’arco del *San Giacomo condotto al martirio*⁷⁶. A tutto ciò, poi, potevano essere aggiunte ulteriori considerazioni: che il *De Architectura* iniziava a essere commentato (e Pier Candido Decembrio trascriveva i dieci libri per il duca Humphrey di Gloucester nel 1440, allorquando alla corte inglese soggiornava Antonio Beccaria, secondo una coincidenza mai rilevata)⁷⁷, trascritto in città (nel 1454 ad opera di Cristoforo Schioppo)⁷⁸ e qui posseduto (una copia si trovava nella libreria del condottiero Antonio da Marsciano, come rivela l’inventario stilato al momento del suo testamento nel 1472)⁷⁹. Ma – quel che più conta – Vitruvio era pure accuratamente studiato: di lui, infatti, si era occupato lo stesso Panteo che ne discettava nel *De Thermis*, tanto da indurre Giovanni Giocondo, qualche tempo dopo, a trovarvi materiale di studio per la sua edizione illustrata del *Trattato* (1511)⁸⁰.

Per tornare alle cappelle, allora, potrebbe non essere idea peregrina quella di ritenere che esse fossero state visualizzate anche quali traduzioni di quegli insieme vitruviani di statue e colonne; che, naturalmente, cercavano spunto nei monumenti esistenti, come erano l’arco dei Gavi o le porte urbiche, qualora si consideri che persino queste ultime, per il loro decoro, presentavano strette commissioni con gli effetti scenografici delle *columnationes* teatrali⁸¹.

D’altro canto, l’idea di teatralità non era estranea né al contesto chiesastico né alle invenzioni artistiche dell’epoca. Le chiese, sin dal Medioevo, erano sedi privilegiate per sacre rappresentazioni e drammi liturgici⁸². E ancora nel Quattrocento, la circolazione di schemi “teatrali” per soggetti sacri era di grande presa: può essere utile rammentare che proprio tale interscambio sarebbe alla base

Virgilio Zavarise, ai versi 105, 193-196 (con la menzione dei *veteres arcus Vitruvii* nonché della tradizione secondo cui Vitruvio era stato autore anche dell’Arena: BANTERLE 1974-75, pp. 151, 159). Della firma e dell’attribuzione dell’arco dei Gavi a Vitruvio faceva menzione Marin Sanudo: FORTINI BROWN 1996, p. 158. Ancora nel Cinquecento, nonostante i crescenti dubbi sull’identificazione, rimaneva forte la tradizione: BURNS 1980, p. 103.

⁷⁶ GALLERANI 1999, coll. 191-197.

⁷⁷ L’informazione circa Decembrio è riportata (con bibliografia precedente) da ROVETTA 1981, p. 10. La permanenza di Antonio Beccaria alla corte del duca di Gloucester si situa tra il 1438 e il 1446: MARCHI 1966-67 (b), pp. 38, 62. Sulla conoscenza di Vitruvio a Verona: BELTRAMINI 2006.

⁷⁸ AVESANI 1984, p. 260; S. LODI, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 445-446.

⁷⁹ Il documento è riportato da MALLETT 1976, pp. 209, 211.

⁸⁰ Giovanni Battista Ramusio, infatti, chiedeva ad Andrea Navagero di cercare Marcantonio Michiel per dirgli «che mandi a tor quel libro, cioè quell’opera di Pantheo, che già mi domandò, da ms. fra Icoondo, ch’io al mio partir mi menticaï mandar a tor et mandargliela»: BRENZONI 1960, pp. 52-53; CIAPPONI 1961, pp. 153-154. Ricordiamo, comunque, che la prima edizione a stampa del *De Architectura* era apparsa a Roma, nel 1486, curata da Giovanni Sulpicio da Veroli e Pomponio Leto.

⁸¹ POLACCO 1971, pp. 8-9; RUSCHI 1990, p. 74. Un’interpretazione delle scene teatrali descritte da Vitruvio in relazione alle architetture dipinte nelle dimore romane si legge in WESENBERG 1975-76.

⁸² Sull’argomento, possono essere utili i saggi di YOUNG 1933; HARDISON 1965; HEITZ 1974 (con ulteriore bibliografia); TRIPPS 2005.

di quei disegni di Jacopo Bellini, nei quali le scene sacre erano inquadrare da archi e prospetti, con una esplicita connotazione scenografica⁸³.

Le architetture *pictae* della cattedrale veronese, in tale ottica, sarebbero state modellate a guisa di polittici grandiosi, allo scopo di evidenziare le funzioni liturgiche e commemorative previste per le cappelle⁸⁴. Ma l'aspetto formale venne elaborato secondo un complesso meccanismo di contaminazioni, traendo ispirazione dalle invenzioni contemporanee (i frontespizi miniati) e dai monumenti sopravvissuti (l'arco dei Gavi, quello di Augusto, le porte urbiche) in base alla necessità di dotare le cappelle del *decus* spettante alle imprese di maggiore nobiltà. E per ottenere ciò, stante la codificazione classica e l'avvallo di Vitruvio, l'assetto complessivo venne tradotto in un riuso di quegli elementi architettonici che potevano essere combinati tra loro secondo le regole delle scene tragiche.

Certo, per quel che concerne il recupero dell'antico, uno sguardo più approfondito induce a chiarirne la portata, giacché, in specie per gli interventi quattrocenteschi, la classicità rielaborata dai canonici fu il frutto di una percezione, più che di una ricerca filologica vera e propria. Non sarà sfuggito come lo stile classico di cui sono improntate le cappelle appaia alquanto *sui generis*: fuor di dubbio che le fonti fossero da rintracciare nel repertorio antico, con spunti tratti da edifici identificabili e prevalentemente di origine cittadina; ma altrettanto innegabile che, al di là dei puntuali sintagmi classici, fosse l'assieme a divenire una creazione originale, che dell'antico si faceva interprete, incardinando infine l'assemblaggio dei singoli elementi in un gusto più decorativo che filologico.

I singoli elementi, di fatto, erano combinati secondo un afflato fondamentalmente ornamentale, per cui, come non esisteva un edificio antico che fungesse da unico modello, così, in uno stesso complesso, convivevano molteplici citazioni, per di più trasfigurate. Una riprova ulteriore giunge dal cassettone, che, derivato dal soffitto dell'arco dei Gavi, venne utilizzato come una parete o, addirittura, come una lesena (nelle cappelle Cartolari ed Emilei), oltre che – in linea con la sua funzione originale – come abside di nicchia (nella prima cappella Cartolari) o come sottarco (nella cappella Maffei); allo stesso modo, quelle che erano le

⁸³ In merito alle inclinazioni teatrali di Jacopo Bellini: JOOST-GAUGIER 1977. Alla portata delle invenzioni teatrali nell'elaborazione e nella percezione delle opere d'arte del Quattrocento rimanda a BAXANDALL 1994 (b), pp. 74-78.

⁸⁴ L'intero apparato doveva soddisfare anche esigenze funzionali: non si dimentichi che le cappelle erano innanzitutto un luogo di culto, adibito alla celebrazione delle messe, specialmente quelle dei defunti. Il *sacrarium* così strutturato diveniva pertanto uno spazio privilegiato, da distinguere con il ricorso a una separazione che ne evidenziasse l'alterità rispetto al più vasto ambito chiesastico. In questa accezione, quindi, parrebbe sottintesa anche una rievocazione delle iconostasi, in ossequio a un ruolo che non era estraneo alla qualificazione stessa del polittico. D'altronde, il rimando alle iconostasi era presente nella cultura veneta di quegli anni: oltre al già menzionato polittico di Zanino di Pietro per la cattedrale di Torcello, infatti, va segnalata la persistenza del concetto anche nelle pale d'altare unificate, come evidenzia CIERI VIA 1999, pp. 1035-1036.



5.33



5.35



5.34



5.36



5.37



5.38

VERONA, CATTEDRALE

- 5.33 Cappella Mazzanti
- 5.34 Cappella Mazzanti,
Base con l'aquila
- 5.35 Cappella Mazzanti,
Base a forma di ara
- 5.36 Cappella Mazzanti,
Il battesimo di Cristo
- 5.37 Cappella Mazzanti,
La caccia di Meleagro
- 5.38 Cappella Mazzanti,
Cristo glorioso

finestre della porta dei Borsari (utilizzate come tali nella seconda cappella Cartolari) divennero invece edicole abitate nella cappella Abazia e nella prima Cartolari; le colonne corinzie dell'arco dei Gavi furono sì copiate nella seconda cappella Cartolari, ma lì vennero duplicate (due per parte) e trasformate in una sorta di originale propileo. Per tacere del fatto che l'arco di Augusto era, sì, echeggiato nelle cappelle Dionisi e Abazia, ma con una variazione sul tema, in quanto il monumento riminese veniva proposto non come primario elemento centrale, bensì come struttura laterale e ripetuta, quasi ricalcando lo schema delle finestre della porta dei Borsari⁸⁵.

Ne consegue l'esigenza di tornare al punto di partenza e di qualificare cosa si intendesse per modello antico in questa seconda metà del Quattrocento: in poche parole, se i rimandi all'arco dei Gavi o alle porte urbane possono essere mantenuti, vanno tuttavia accettati senza cercarvi una riproduzione più o meno fedele, bensì un'evocazione *ad sensum*. L'origine di tale attitudine può essere ricondotta al medesimo ceppo da cui Feliciano aveva tratto ispirazione per i disegni del codice Marcanova, dove gli edifici classici erano ricoperti da un ornato arzigogolato, che trovava nelle spirali e nei merletti gli ingredienti principali della sua ricetta. Un indirizzo le cui spie affiorano anche in alcuni disegni di Nicoletto da Modena, qualora si osservi l'arco nel libro del Soane's Museum, sommerso da una congerie ornamentale decisamente straripante⁸⁶.

Se non ché, queste non sembrano essere state le uniche sorgenti a disposizione dei Veronesi: le invenzioni di Feliciano e di Nicoletto da Modena, per quanto possano apparire familiari a prima vista, sono nella sostanza alquanto lontane dall'interpretazione dell'antico elaborata da Antonio Badile, il quale, pur indulgendo a effetti decorativi, non raggiunge mai la stessa frenesia immaginifica. Invece, a ben vedere, tangenze più strette si ritrovano con un disegno assegnato a Marco Zoppo, [5.9] dove questi rimeditava *L'andata di san Giacomo al supplizio* attraverso una scenografia repleta di colonne corinzie, tonde e scanalate, vicinissime a quelle della cappella Abazia (si notino, ad esempio, i propilei della prima fascia), e dove sfruttava il modello di un arco singolarmente simile, per struttura e apparato ornamentale (a cui vanno ascritti anche i putti sull'attico) a quelli delle cappelle Cartolari⁸⁷. Talché, suscita minor meraviglia ritrovare nel catalogo del centese il disegno di un

⁸⁵ Conta rammentare, infatti, che la decorazione con due motivi ornamentali simmetrici rispetto all'arco si trova, in forme semplificate, anche nella porta dei Borsari, quantunque, in tal caso, l'ornamento sia costituito da fiori e non da soggetti antropomorfi.

⁸⁶ LICHT 1970, plate 12.

⁸⁷ RUHMER 1966, pp. 60-61; ARMSTRONG 1976, pp. 56-72, 392, ill. D.1; CHAPMAN 1999. Per il confronto con le tre cappelle: ZAMPERINI 2006, p. 75. Il rapporto con il disegno di Zoppo per le cappelle Cartolari è suggerito anche da ROSSI 2006, p. 109. E pure il miniatore Francesco di Bettino guardava al centese: CASTIGLIONI 2006, pp. 123-124. Il confronto, d'altronde, è reso ancor più suggestivo dal reperimento, nella collezione Canossa, di «Un martirio de SS. Filippo e Giacomo» attribuito a Giulio Zoppo: ASVR, *Archivietti privati, Canossa*, 18, p. 82, n. 34. Il mutamento del nome proprio deriva certamente da un *lapsus*, tanto più

santo in un'edicola dalle colonne con pulvini (Firenze, Gabinetto delle Stampe e [5.40] dei Disegni), identiche a quelle della prima fascia nella cappella Dionisi: episodi questi che possono contribuire a chiarire alcuni punti di partenza nella formazione di Antonio Badile, sensibile spiritualmente tanto alle radici iconografiche pisaneliane, quanto ai portati di alcune originali esperienze coeve che coniugavano le *trouvailles* squarcionesche e mantegnesche con la narrazione ornata⁸⁸.

Stabilire dove e quando avesse avuto luogo l'eventuale contatto tra l'artista emiliano e il veronese, allo stato attuale delle nostre conoscenze, risulta alquanto arduo. Eppure, qualche occasione può essere segnalata: forse l'intermediario potrebbe essere stato proprio Feliciano, che annoverava Marco Zoppo tra le sue amicizie⁸⁹; oppure l'incontro sarebbe avvenuto da qualche parte in Veneto, presumibilmente a Venezia, dove Zoppo è documentato in maniera relativamente stabile tra il 1468 e il 1478⁹⁰, in anni che – se non sono immediatamente prossimi ai lavori veronesi – consentono tuttavia di pensare a una memoria da parte di Antonio Badile. E sebbene le soluzioni formali offerte dal veronese diluiscano l'asprezza del collega in una grazia delicata, che trasforma la selva di colonne incumbenti in apparati eleganti o le fisionomie corruciate in sguardi accattivanti, tutti questi indizi vanno tenuti a mente, in vista di eventuali scoperte future che potrebbero aprire nuovi spiragli sugli scambi della pittura veronese del secondo Quattrocento.

5. Il valore dell'antico nelle commissioni dei canonici

La lettura dei complessi non si ferma a questo, ma disvela degli intrecci che pongono in rilievo profonde istanze culturali e sociali di autopromozione, delle quali emblematica è la cappella Dionisi.

Il canonico Paolo doveva certamente aver richiesto un'iconografia che fosse consona alla sua autorità e alla sua cultura; del resto, che fosse consapevole di tale valore era avvalorato dalla decisione, presa nel 1501, di lasciare il suo patrimonio librario alla biblioteca del Capitolo⁹¹. A tutti gli effetti, Dionisi appare ben inserito in un circuito di prestigiosi umanisti locali, accanto ai quali viene citato nel carne di Virgilio Zavarise che conclude l'*Actio Panthea*⁹². Dal testamento,

che nella collezione altri lavori (fra i quali due «paesi con trofei», pp. 81, 82 ai numeri 83 e 90) erano correttamente riportati a Marco Zoppo. Per quanto non sia nota la *facies* del lavoro, resta tuttavia significativo in tale contesto il rimando congiunto al tema mantegnesco e al pittore di Cento in un ambito veronese.

⁸⁸ L'atteggiamento, del resto, non è estraneo ad altri contesti, e segnatamente quello lombardo, per cui segnaliamo alcuni studi: AGOSTI 1987; SEYMOUR 1973; SCHOFIELD 1992.

⁸⁹ FIOCCO 1926, pp. 193-194.

⁹⁰ Le date del soggiorno veneziano di Zoppo sono riportate in RUHMER 1966, p. 17.

⁹¹ GIULIARI 1888, parte I, libri I e II, p. 20; p. IV dell'Appendice relativa ai *Documenti che si riferiscono alla storia della Capitolare Biblioteca di Verona*, pp. I-XCL.

⁹² L'*Actio Panthea* è la descrizione di una cerimonia svoltasi nel 1484 in onore di Giovanni Antonio Panteo, narrata da Jacopo Giuliani: PERPOLLI 1915; AVESANI 1984, pp. 221-241; BURKART 2000, pp. 174-187;

poi, apprendiamo che era dottore in «iure canonico et civili», nonché versato in *theologia* e *humanitas*. Se la prima notizia ci riporta alla consueta formazione richiesta agli uomini di cultura, l'attenzione per le questioni teologiche e gli studi letterari dimostra come egli fosse al corrente del gusto diffuso in seno all'*élite* cittadina, per la quale, al pari di quanto avveniva altrove, il dibattito sulla legittimità degli studi profani appariva sempre più impellente. A Verona, l'argomento era stato trattato alla metà degli anni Cinquanta, nel segno di una possibile conciliazione, da Antonio Beccaria, il quale affermava che proprio i padri della Chiesa, pur tra mille scrupoli, non avevano esitato a curare lo studio delle lettere classiche⁹⁴. Le conseguenze di questa asserzione non si erano fatte attendere. Leonardo Montagna, vicino agli ambienti della cattedrale, così scriveva: «Né cosa è quella che fa l'homo degno/ di sempiterna e gloriosa fama, / se non di senno uno arricchito ingegno. / Quivi e latini e grezi et altri chiama / storici, poeti et oratori / d'antica, ma ancor viva e calda fiamma; / e se ti parno pur fabulatori, / perché non ànno inteso il vero, ascolta / gli santi ecclesiastici doctori. / Et udirai da questa gente colta / che la immortalade non se acquista / se non per gran scienza e virtù molta»⁹⁵; e qualche verso dopo, invitava ad accostare i profeti e la «sapienza greca di Pilone»⁹⁶. Pure l'umanista Panteo, nel dialogo sulle terme di Caldiero, confermava il duplice interesse del suo ambiente per i classici pagani e cristiani: «Scias velim omnia Hermolaum pensato examine trutinari praeter gentiles scriptores indefesse. Tamen pontificios sanctorum canones ac caesareas sanctiones alternis evolvimus, theologicas et Dei et Coeli contemplationes animo libri-sque versamus»⁹⁷. La questione non doveva essere di poco conto, dato che nelle biblioteche dei privati comparivano testi significativi, come evidenziava l'inventario steso da Lorenzo Stagnolo, nel 1482, dove era elencata una copia del *De legendis libris gentilium* di san Basilio⁹⁸.

BOTTARI 2006, in specie alle pp. 9-48. Il testo è accompagnato da una serie di poesie scritte dai letterati più vicini al protagonista ed è concluso da un poema scritto da Virgilio Zavarise, in cui il notaio enumera i talenti locali, che dovevano essere sentiti come parte integrante del corpo culturale cittadino di cui il Panteo era elogiato quale massimo rappresentante. Merita una segnalazione, inoltre, il fatto che tra i discepoli dell'umanista vi fosse Girolamo Dionisi, un cugino di Paolo: CARINELLI, ms., IV, Tavole, *Dionisi*. Per la sua produzione letteraria (raccolta in BCVR, ms 1366) si vedano anche BIADEGO 1892, pp. 182, 184, 186; PERPOLLI 1915, p. 50; AVESANI 1984, p. 220; BOTTARI 2006, p. 143.

⁹⁴ Sul ruolo di Beccaria nel dibattito veronese: MARCHI 1966-67 (b), pp. 65-66; AVESANI 1984, pp. 88-90; BOTTARI 2006, pp. 70-75, 92. Suo grande antagonista fu Timoteo Maffei, autore di un libro dal titolo significativo: *In sanctam rusticitatem litteras impugnantem* (pubblicato con introduzione, edizione critica, commento e bibliografia, a cura di P. S. De Corso, Verona 1992). Si noti, tuttavia, che la lettura dei padri della Chiesa aveva trovato conforto già in Guarino, che in proposito citava l'esempio favorevole di san Zeno: MARCHI 1996, pp. 49-50.

⁹⁵ Il poema completo è pubblicato da BIADEGO 1893, p. 92.

⁹⁶ BIADEGO 1893, p. 93 («Leggi quel che ne scrive Salamone / e il figliol de Syrach e gli profeti / e la sapientia greca di Pilone»).

⁹⁷ PANTEO 1500, f. 11v; PERPOLLI 1915, pp. 58-60.

⁹⁸ CARRARA 1954-55, pp. 109-119, p. 118; MARCHI 1964, pp. 69-70.

Conseguentemente, i santi nella cappella possono essere decifrati all'interno di tale cornice umanistica. A prima vista, la scelta dei titolari era spiegabile innanzitutto con le ragioni dell'omonimia, quindi con lo spontaneo abbinamento di Paolo al principe degli apostoli⁹⁹. Ma si può pure sottolineare come dovesse apparire ancor più significativo il collegamento tra i due apostoli e Dionisi, allorché emerge che, nel XV secolo, circolava a Verona un'opera dello pseudo Dionigi sulla loro morte¹⁰⁰: e il legame diventava più evocativo pensando come il nome latino dell'autore assumesse una connotazione omofonica con il cognome del canonico, che non dovette essere irrilevante nella decisione. Anche per i padri della Chiesa, comunque, restava fondamentale l'apprezzamento che l'ambiente locale riservava alla loro lettura, come ci illumina ancora il Panteo: «Numquam Hyeronimi, Ambrosii, Augustini, Gregorii paginae e manibus nostris excidunt»¹⁰¹. Non sorprenderà, allora, scoprire che nella biblioteca di Antonio Beccaria comparivano *Vitae* e *Dicta* dei quattro Dottori, per di più compresi in un unico volume con un'altra opera celeberrima dello pseudo Dionigi, il *De mistica theologia*¹⁰².

Ma la cultura bifronte di Dionisi era nutrita anche da altri inneschi. E si sostanzialmente nella volontà di far dipingere dei medaglioni imperiali, che ben colli- [X] mavano con la passione rinata per i classici, ma da cui non andava disgiunto il tono morale soggiacente a quell'opzione: giacché era noto che quei profili fossero *exempla virtutis*, sin da quando Cesare – come asseriva Svetonio – aveva trovato conforto e stimolo in un ritratto di Alessandro Magno, e da quando – in tempi più vicini – Petrarca ne aveva risuscitato il valore, donando delle monete antiche a Carlo IV con la volontà di spronarlo all'esempio dei suoi grandi predecessori¹⁰³. Lo stesso Antonio Beccaria, nella sua biblioteca, annoverava opere

⁹⁸ Non è escluso che nella dedizione fosse stato ricordato anche il nipote di Paolo Dionisi, Pietro, protonotario di Ravenna nel 1492 e canonico veronese dal 1502 al 1503, anno della morte: ASVr, *Archivio Dionisi Piomarta*, 438.

⁹⁹ Attualmente presso la Biblioteca Civica di Verona, ms. 747. Dovrebbe trattarsi del lavoro trascritto da Battista Sabbioni nel 1409: BIADEGO 1892, pp. 362-363.

¹⁰⁰ PANTEO 1500, f. 11v. A conferma di quanto detto, si noti che i padri della Chiesa verranno raffigurati nel trittico di Santa Maria Consolatrice eseguito da Antonio Badile verso il 1480; nella volta destra del transetto di Santa Maria in Organo, verso il 1498; e nei pilastri della volta antistante la cappella Medici di San Bernardino ad opera di Francesco Morone (verso il 1505).

¹⁰¹ MARCHI 1966-67 (b), p. 81. Nella biblioteca di Beccaria, inoltre, comparivano il *De vita contemplativa* (all'epoca attribuito a Prospero d'Aquitania) e il *De vita praelatorum* di san Bernardo (p. 82), nonché il *De ecclesiastica hierarchia* dello pseudo Dionigi (p. 83).

¹⁰² L'episodio, avvenuto nel 1354, è riportato nelle *Familiares*, XIX, 3,15 («Ecce inquam, Cesar, quibus successisti, ecce quos imitari studeas») ed è menzionato da WEISS 1989, p. 42. Anche il rinato interesse per la numismatica è analizzato dall'autore alle pp. 195-210. Lo stesso concetto esprimerà qualche anno dopo Lionello d'Este, capace di apprezzare la lettura di Svetonio tanto quanto la visione delle monete imperiali: BAXANDALL 1963, p. 325 («Nempe Caesarum ego vultus non minus singularem quam admiratione aereis numis inspicendo delectari soleo»). E ancora, nel 1517, il tema sarà echeggiato da Andrea Fulvio: «Sed per bonorum exempla aemulationis studio paulatim incensa tantorum virtus eluxit [...] Horum ego secutus exemplum, diversorum vultus ex probatissimis miraeque vetustatis numismatibus excipere effigique curavi»: FUL-

evocative, quali «Suetonius De Duodecim Caesaribus in papiro» e «Aliae vitae successorum imperatorum ab Helvio Spartiano edite et a Iulio Capitolino, incipientes ab Adriano usque ad Nuerianum tyrannum»¹⁰³.

[5.21, IX] Allo stesso modo, il sincretismo fra principi cristiani e istanze umanistiche riemergeva nella scelta di riprodurre a monocromo, a guisa di lastre antiche, le virtù cardinali della Giustizia e della Temperanza¹⁰⁴; e tornava, infine, allorché gli angeli della sommità reggevano, sì, gli strumenti della Passione, ma secondo un assetto acroteriale strettamente imparentato con le decorazioni degli edifici antichi.

Sotto altri aspetti, inoltre, la cappella confermava la circolazione di modelli e di gusti in fase di assimilazione nell'aristocrazia ecclesiastica. Un esempio è dato dalla scelta di ripartire il prospetto affrescato mediante finte *crustae* policrome. Quantunque sia ipotizzabile che con tale espediente il canonico intendesse adombrare la sua carica di vicario generale di Ravenna, rievocando le tarsie marmoree di San Vitale o del battistero degli Ortodossi, è ancor più opportuno conciliare tale disegno con l'ambiente veronese. Conforta in merito il solito Panteo, quando, nel dialogo sulle Terme, elencando i meriti edilizi del vescovo Ermolao Barbaro, faceva dire al prelo: «Ex variis veronensis montani agri lapidicinis rubris, candidis, nigris et fulvis maculis nitentia saxa pro structurae modulo omnem fabricam decenter exornant»¹⁰⁵. Evidentemente, la scelta dei colori e la riproduzione delle specchiature a *misura e decoro* della facciata nella cappella («pro structurae modulo» e «decenter») sono i termini utilizzati, in coerenza con il valore delle proporzioni e del *decus* che Vitruvio assegnava alle architetture classiche) non fanno che riflettere affermazioni di questo tenore, rilasciate secondo un modello che poteva essere facilmente condiviso tra gli umanisti della cattedrale¹⁰⁶.

VIO 1517, f. 2v. Può essere di qualche interesse annotare che Giovanni Marcanova, la cui figura doveva essere nota a Verona, possedeva una ricca collezione di monete romane, purtroppo dispersa: SIGHINOLFI 1921, p. 198. Sempre per restare in ambito veronese, Jacopo Rizzoni ricordava come Ciriaco d'Ancona annoverasse iscrizioni e monete tra gli «historiarum sigilla»: MARCHI 1968, p. 322. Sul tema, si rimanda a CUNNALLY 1984; CAPODURO 1993, pp. 297-300. E pure Feliciano possedeva medaglie antiche: KARET 1998, p. 35. Giova rammentare che anche i ritratti di imperatori e imperatrici iniziavano ad essere apprezzati, come dimostra l'inventario di Paolo II: MIGLIO 1984, p. 91. L'impiego dei profili imperiali in strutture funerarie, del resto, sarà testimoniato da numerosi esempi, come nella Tomba Della Torre a Santa Maria delle Grazie (1483), nella tomba Brivio a Sant'Eustorgio (1484), entrambe a Milano, o nella cappella Colleoni a Bergamo: BURNETT, SCHOFIELD 1997, pp. 9-10; SCHOFIELD, BURNETT 1999, pp. 76-77. Un valore più marcatamente allegorico è connesso con i profili scolpiti sulla tomba Tron: PINCUS 1981(b), pp. 136-140.

¹⁰³ Per Antonio Beccaria: MARCHI 1966-67 (b), p. 78. Ma le opere erano diffuse: Giacomo Conte Giuliani possedeva i *Dodici Cesari* di Svetonio, la *Historia Augusta* e il *De vitis imperatorum* di Flavio Vopisco: CRESTANI 1997, p. 31.

¹⁰⁴ Il tema delle virtù cardinali era conosciuto negli ambienti della cattedrale, dato che di esse aveva trattato Leonardo Montagna: BIADEGO 1893, pp. 114-129.

¹⁰⁵ PANTEO 1500, f. 12v.

¹⁰⁶ Il concetto viene ripetuto dal Panteo in un passo del *De Laudibus Veronae opusculum*, pubblicato nella stessa edizione del *De Thermis Calderianis*. Nel foglio 66r, si possono leggere parole di elogio per le cave di marmi nel Veronese, ritenute non fonte di sterilità per la terra, bensì motivo di generosità da parte

D'altronde, il rispetto dell'umanesimo, sovente inteso in un'accezione cristiana, era un *topos* inevitabile più o meno per tutti i canonici¹⁰⁷. Si osservino le cappelle Cartolari. Se per la scelta di alcuni santi potevano aver prevalso comprensibili ragioni personali (di omonimia per Bartolomeo, di "professione" per i diaconi Stefano e Lorenzo), resta vero che il gusto per l'antico trovava spazio [I, VI] nella decorazione, ove erano dispiegati cherubini, vasi, putti ghirlandofori e musicanti, onde innalzare lodi a Dio e auspicare la salvezza eterna per il canonico (stante il significato assegnato alle cornucopie, agli encarpi, ai vasi nonché alla musica, vista platonicamente quale specchio di armonia universale, e biblicamente come riflesso del Salmo 150)¹⁰⁸.

Di più, altri elementi corroboravano tale declinazione. La saetta con le ali che [II, 5.8] compariva due volte alla base della fascia superiore della prima cappella non era solamente mera ostentazione archeologica, bensì anche veicolo per un preciso messaggio cristiano: essa alludeva alla protezione divina, giusta un sesterzio di Antonino Pio, dove l'immagine era accompagnata dalle parole PROVIDENTIAE DEORUM¹⁰⁹. Per concludere, anche l'armatura e il soldato trovavano la loro giustificazione [I, VI] nell'esaltazione del *miles christianus*, in un'epoca in cui il mito delle crociate restava vitale e in una chiesa dove i paladini di Nicholaus nel protiro ne rammentavano l'*exemplum*¹¹⁰. Ne discendeva una connotazione tesa a sottolineare la *virtus*; e

della natura. L'importanza del colore quale *status symbol* non era fatto irrilevante: STRUPP 1993, pp. 7-32. L'apprezzamento del marmo, vero o finto che fosse, è inoltre comprovato dalla sua introduzione in numerose ambientazioni: CERIANA 2004, pp. 56-57; DRESSEN 2008, pp. 29-63.

¹⁰⁷ Si tratta di una delle direzioni che prenderà il recupero antiquario nella seconda metà del Quattrocento: GENTILI 1982, p. 39. Ad esempio, l'*interpretatio christiana* nel recupero dell'antico è stata proposta come chiave di lettura per la decorazione delle cappelle Colleoni: SCHOFIELD, BURNETT 1999, pp. 80-81; o per una parte del palazzo di Federico da Montefeltro: CIERI VIA 1986, pp. 62-63.

¹⁰⁸ Sul simbolismo del tralcio: LADNER 1961. Un confronto con quanto avviene nella scultura sepolcrale fiorentina è descritto da DEL BRAVO 1991, pp. 83-94. Tale analisi si fonda su specifiche influenze neoplatoniche e giovanee. Tuttavia, la diffusione di questi motivi in ambienti diversi induce a rintracciare piuttosto una comunanza di aspirazioni genericamente umanistiche e simboliche, certamente consonanti con le istanze neoplatoniche, ma non univocamente legati a tale matrice, che nella cultura veronese non pare aver rivestito la primaria importanza che ebbe nelle meditazioni fiorentine (ancorché il vescovo Ermolao Barbaro fosse implicato per conto di Francesco Filelfo nel recupero di un suo testo di Plotino preso in prestito da Francesco Barbaro: GARIN 1992, p. 92). Quanto ai putti musicanti (declinazione del tema classico in cui gli eroti giocano con attributi bacchici e di cui esistevano varie redazioni, tra le quali una nel Campo Santo di Pisa: BOBER, RUBINSTEIN 1986, p. 91), ne va sottolineata la comunanza con altri casi, tra i quali possono essere segnalati le cantorie fiorentine di Luca della Robbia e Donatello, nonché gli angeli di quest'ultimo nella basilica antoniana (per la cui lettura iconografica si rinvia rispettivamente a GENTILINI 1992, p. 86; GENTILINI 1999, p. 205); o ancora, come si osserva nella cappella Colleoni (SCHOFIELD, BURNETT 1999, p. 67, con menzione di ulteriori esempi in area lombarda). Più in generale, sul concerto angelico: HAMMERSTEIN 1962; MEYER-BAER 1970, pp. 38-41, 130-187. Per la funzione e la simbologia degli strumenti musicali, il testo classico resta WINTERNITZ 1982. La connotazione neoplatonica e l'utilizzo in ambito profano di soggetti legati al campo musicale è analizzato da CIERI VIA 1986, p. 55.

¹⁰⁹ Il sesterzio è riprodotto in MARTINDALE 1980, fig. 234. La saetta era anche un'impresa di Gianfrancesco Gonzaga, e, in quanto tale, riprodotta nei *versi* di alcune medaglie: HILL 1930, I, pp. 51-52 (nn. 206, 208); II, plate 38.

¹¹⁰ Per quanto concerne la tematica militare, si trattava di una ripresa già utilizzata da Mantegna agli Ovetari. In tale contesto, però, l'armatura a guisa di trofeo è stata interpretata come segno di trionfo ultrater-

la stessa medagliistica ne offriva qualche saggio, come rivela l'esemplare fuso da Niccolò Spinelli per Antonio Pizzamani, vescovo di Feltre dal 1504 al 1512, in cui la figura centrale, con un ramo di palma in mano, è rivestita di una lorica: sopra di essa, campeggia – senza possibilità di equivoco – la scritta VIRTUS¹¹¹.

[5.18, 5.19 VII, VIII] Anche Giacomo Abazia aveva voluto un repertorio del tutto analogo, fatto di *crustae* e medaglioni imperiali, in cui era specialmente sfruttato l'afflato classico evocabile con il monocromo: il trigramma bernardiniano IHS era ripetuto quattro volte entro tondi laureati sostenuti da putti; le Virtù e i profeti campeggiavano come statue classiche, mentre i *milites christiani* (rappresentati dai due soldati) si accompagnavano ai due angeli, di cui uno reggeva l'alloro, simbolo della gloria eterna conquistata con la virtù, e alle due figure allegoriche, una con la cornucopia, l'altra con il caduceo. Svelare il significato di queste due ultime immagini può richiedere qualche precisazione: se per il caduceo è senz'altro da pensare alla Concordia (stante il significato del tradizionale attributo di Mercurio)¹¹², per la cornucopia, i significati sono più numerosi: il ricorso alla monetazione romana, infatti, suggerisce i valori di *Concordia*, *Fortuna*, *Fides* e *Pax*. Tutti parimenti accettabili nel contesto, seppure, con ogni verosimiglianza, il tono cristiano soggiacente al programma consiglierebbe un'accentuazione preferenziale per la *fides*¹¹³.

Lo stesso principio poteva essere applicato alla cappella di Filippino Emilei. Sulla sua cultura umanistica danno conferma i rapporti con Dionisi e l'inclusione nell'*Enumeratio* di Zavarise, che oltretutto fu suo notaio per il testamento del 1484 e commissario in quello del 1504¹¹⁴. Proveniente da una famiglia le cui

reno in un ambito funerario: CIERI VIA 1983, p. 69. Questo, tuttavia, non necessariamente contrasta con una connotazione più specifica di *miles christianus*, diffusa nell'iconografia quattrocentesca: in tal senso sono stati interpretati il verso di una medaglia pisanelliana dedicata a Lionello d'Este (CIERI VIA 1988, p. 111) e il santo guerriero nella pala di Giorgione a Castelfranco Veneto, identificato in Nicasio, uno dei protettori dei Cavalieri gerosolimitani (BELLINATI 1978). Un'iconografia differente per il *miles christianus*, che in tale periodo verrebbe a presentarsi protetto da un elmetto, è suggerita da SINDING-LARSEN 1979, p. 289. Nuove osservazioni sull'iconografia del *miles christianus* sono state proposte da COHEN 2002. Lo stesso riaffiorare del tema crociato, d'altro canto, è parte in causa nell'attenzione per tale iconografia, ove si rammenti – per restare in ambito veronese – la commissione di Ermolao Barbaro per il codice del *De bello Turcorum* e il possesso, da parte di Antonio da Marsciano, nel 1476, del *Passagium exinde ultra mare D. Godofredi Bolionis in acquisitione Civitatis Ierusalem totiusque Terrae Sanctae*: MALLET 1976, p. 211.

¹¹¹ HILL 1930, I, p. 262, n. 1000; II, plate 164.

¹¹² Concordia e pace sembrano essere le connotazioni riferibili al caduceo: PLINIO, *Naturalis Historia*, XXIX, 54; CHARBONNEAU LASSAY 1940, pp. 799-801.

¹¹³ MATTINGLY 1923-50, I, plate 54, nn. 16-17 e plate 55, n. 4 (*Concordia*); plate 55, n. 6 (*Fortuna*); plate 58, n. 6 (*Fides*); plate 57, n. 4; plate 59, n. 5; plate 63, nn. 2-3 (*Pax*). Sul valore simbolico della cornucopia in ambito cristiano: CHARBONNEAU LASSAY 1940, pp. 274-275.

¹¹⁴ Notizie sulla famiglia Emilei si trovano in GUERRINI 1922; riprese da BANTERLE 1974-75, pp. 148-149; da ultimo, BOTTARI 2006, p. 144. Laureatosi in *utroque iure* a Padova nel 1451, Filippino era stato nominato vicario capitolare nel 1471 e nel 1503, rispettivamente dopo la morte dei vescovi Barbaro e Michiel. Dalle notizie d'archivio, si può dedurre che era nato verso il 1426 (come risulta dall'anagrafe del 1439, nella quale aveva tredici anni: ASVr, *Comune, Anagrafi, San Benedetto*, 72). Era morto nel 1504, dopo aver fatto un secondo testamento (il primo era del 1484: ASVr, T, m. 76, n. 247, 1484; i successivi m. 96, n. 183 e 186,

tradizioni mecenatizie risalivano agli zii Piero e Marco, entrambi abati di San Zenone nella prima metà del Quattrocento, Emilei doveva essere spontaneamente portato a tentare una conciliazione tra le novità archeologiche e i messaggi cristiani che attraverso di esse potevano essere trasmessi. Sotto tale luce, dunque, devono essere decifrate le invenzioni di un pittore come Giovanni Maria Falconetto, per nulla parco nel distribuire gli orpelli e le trovate della classicità che aveva appreso durante il suo soggiorno romano: sotto condizione che i fregi con tritoni e nereidi, i candelabri, gli armilustri potessero essere intesi come riferimenti al viaggio verso l'aldilà che era d'obbligo ricordare in una cappella funeraria, all'ascesa spirituale che le preghiere e gli studi avrebbero consentito di realizzare, alla *militia christiana* che tanta presa aveva sulle coscienze turbate dalla minaccia turca¹¹⁵.

D'altro canto, erano sostanzialmente gli stessi temi che comparivano nelle lesene della cappella Maffei, ove la decorazione partiva dal livello moralmente [5.30-5.32] più basso, rappresentato dalle creature mitologiche e ferine¹¹⁶, per giungere al *miles*, esplicitato, oltre che nelle panoplie delle lesene, nel soldato "moderno" che assisteva alla Resurrezione dipinta da Falconetto: senza esitazione, impiantato sulle gambe divaricate, come il *San Giorgio* di Donatello o l'arcangelo del Perugino per la Certosa di Pavia, egli attualizzava il messaggio della Resurrezione, ponendosi come il solo che avesse compreso il senso del miracolo¹¹⁷.

Le stesse esigenze di conciliazione avrebbe espresso, in maniera ancor più esplicita Francesco Mazzanti. Anch'egli possessore di una biblioteca «tam in utroque iure quam in humanitatis studio», volle che la duplicità della sua cultura fosse apertamente rammentata nella cappella¹¹⁸: ragion per cui la chiave dell'arco

1504; segnalati da BRUGNOLI 1987, p. 237, nota 110). Zavarise, oltre che collega di studi, fu suo notaio di fiducia, come rivelano, accanto al testamento del 1484, i documenti in ASVr, *Archivio notarile, atti di Virgilio Zavarise*, 11727, *passim* (dal 1481 al 1485).

¹¹⁵ Per i candelabri, terminanti con fiamme, valga DEL BRAVO 1991, p. 90. Sul motivo antico, che intendeva evocare *auctoritas*, *maiestas*, *dignitas* e *pietas*, si faccia riferimento alla voce *Candelabro* di BENDINELLI 1959, pp. 304-307; e di CAIN 1994, pp. 837-840. Sullo sviluppo del tema nell'arte rinascimentale: ACIDINI LUCHINAT 1982, pp. 162-165. Per le figure marine: CIERI VIA 1989, p. 189.

¹¹⁶ L'interpretazione delle figure ferine quale stadio primordiale dell'evoluzione umana è suggerita, tra tanti, da CALVESI 1989, p. 70 (ma per il valore "negativo" di un motivo come quello del centauro: CHARBONNEAU LASSAY 1940, pp. 351-356). Che il tema satiresco iniziasse a prendere piede è documentato dallo studio di un gruppo di satiri canefori, chiamati *Satiri Della Valle* (dal nome della collezione romana in cui finiranno nel XVI secolo), conosciuti sin dagli anni Settanta del Quattrocento, secondo quanto rivelano alcune miniature di Bartolomeo Sanvito e Benedetto Bordon, nonché il cosiddetto codice di Mantegna: LEONCINI 1993, pp. 131-132, 222. Da notare che nel 1513, le statue originali erano state inserite in un arco trionfale eretto per celebrare la nomina di Leone X (ivi, p. 131). L'impiego di questa *imagerie* in contesti religiosi può trovare un parallelo con quanto realizzato, ad opera della bottega di Pietro Lombardo, nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli, dove viene rinvenuto un significato cristologico e mariologico: GENTILI 1982, p. 45.

¹¹⁷ Il prestito dal *San Michele* del Perugino per il polittico della Certosa di Pavia (Londra, National Gallery) è stato indicato da PERETTI 2001, p. 123 nota 49.

¹¹⁸ Il primo foglio del testamento di Francesco Mazzanti a cui si fa riferimento nel testo (ASVr, T, m. 108, n. 191, 1516) è riprodotto fotograficamente in BRUGNOLI 1985, p. 57; in realtà i testamenti del canonico furono tre, in anni diversi: ivi, p. 61 nota 29.

[5.38] venne rappresentata non da un putto o da uno stemma, bensì dal volto di Cristo; e le consuete Vittorie dei mistilinei furono sostituite da Adamo ed Eva intenti a cogliere pomi d'oro come quelli delle Esperidi; senza dimenticare che, sulle lesene, a sinistra si trovavano *Cristo nell'orto* (sulla base) e il *Battesimo di Cristo* (sul fusto), [5.36] mentre a destra erano visibili una testa di Medusa (nella base) e, più in alto, la [5.37] *Caccia al cinghiale di Meleagro*. Pure la presenza dei grifoni all'interno della cappella si spiegava a un tempo con il significato di guardiani assegnato dalle fonti classiche, con l'accento cristologico attribuito dalla patristica e con l'impiego in edifici religiosi, accreditato proprio dal protiro della cattedrale stessa¹¹⁹.

Va da sé che l'elencazione di motivi come questi ultimi disvela una classicità oramai giunta a una fase avanzata, che attingeva linfa dal neoplatonismo e persino dall'ermetismo: lo prova una serie di presenze come quella delle sfingi, custodi per eccellenza dei misteri, della caccia al cinghiale, epitome della vita virtuosa [5.35] che può vincere la morte, della lotta tra l'aquila e il serpente nella base sinistra; la stessa contrapposizione tra parte cristiana (a sinistra) e pagana (a destra), tra creature mostruose, tratte dalle grottesche, sulle lesene e il limpido Cristo nella chiave di volta, dipendeva da pensieri siffatti, che declinavano con raffinato sincretismo le filosofie esoteriche nelle forme della *theologia*¹²⁰.

Giova ricordare che tale ostentazione di fede e cultura non era così irrilevante per il canonico: proveniente da una ricchissima famiglia di speciali, egli aveva inteso illustrare la rapida ascesa sociale dei suoi con una scelta che non solo lo associava a personaggi più aristocratici quali Paolo Dionisi, Filippino Emilei o i fratelli Maffei; ma che pure tendeva a rammentarne i legami con gruppi di acclarato prestigio culturale: non sarà stato un caso che, nel 1494, egli fosse presente al testamento di Margherita Realdi, sposata in seconde nozze con Giacomo Mazzanti e, all'epoca, vedova per la terza volta. Poiché nell'atto, la donna asseriva di

¹¹⁹ La descrizione dettagliata delle lesene Mazzanti si trova in FRANZONI 1991, pp. 209, 211. Un frammento antico con grifoni affrontati era stato utilizzato come architrave interno per la porta di San Procolo; il tema, nel XV secolo, era stato riproposto all'ingresso di una casa in via San Mamaso ed era stato disegnato da Jacopo Bellini, traendolo da una lastra funeraria locale (Verona, Museo Archeologico): FRANZONI 1974, pp. 10-13. Per il significato simbolico compatibile con il testo: CHARBONNEAU LASSAY 1940, pp. 366-367, 369-371; RUGOLO 1996, p. 162. Il ruolo di guardiani era stato ripreso nel Quattrocento, come attesta la presenza di grifoni nella porta di San Pietro del Filarete: PARLATO 1988 (a), pp. 115-123. Il valore resurrezionale, invece, è provato dalla *Pietà* di Bartolomeo Bonascia nella Galleria Estense di Modena (1485), dove gli animali compaiono sul sarcofago di Cristo.

¹²⁰ Su Medusa, quale emblema di un mondo mostruoso che può essere vinto dalla *virtus*: CIERI VIA 1983, p. 69; DALLI REGOLI 2002. Anche la sfinge era già comparsa – per non citare che i casi più vicini e più noti – a Padova, agli Ovetari e nell'altare di Donatello. Per il suo significato di custode dei misteri e di simbolo di vigilanza: CHARBONNEAU LASSAY 1940, pp. 382-384, 386-390; CHASTEL 1958, pp. 179-182; TERVARENT 1958, p. 363. La lotta col cinghiale è un tema venatorio che aveva la sua giustificazione allegorica, sulla scorta della mitologia classica, nell'esaltazione del coraggio necessario per colpire l'animale. Esso si trova, ad esempio, in una medaglia pisanelliana per Alfonso RUGOLO 1996, pp. 184-186. E torna con una valenza funeraria sul disegno di sarcofago ascritto a Falconetto: S. LODI in *Mantegna e le arti* 2006, p. 331. Sul tema della lotta dell'aquila con il serpente: WITTKOWER 1938-39. Sul valore del *Battesimo* in un contesto funerario: ISHII 2007.

essere sorella di Pietro de' Pasti (evidentemente in ragione di un doppio matrimonio della madre), essa era dunque, seppur di riflesso, nipote del celebre medagliere Matteo, collaboratore dell'Alberti nei lavori malatestiani di Rimini. Ma, quello che più conta in questa occasione, è constatare come, nonostante il terzo matrimonio, le famiglie Mazzanti e de' Pasti fossero ancora parte in causa nelle decisioni di Margherita, dal momento che la donna faceva scegliere il luogo della sua sepoltura al fratello Pietro, rettore di San Giovanni di Quinzano (altra chiesa dipendente dal Capitolo) e, appunto, al canonico Francesco¹²¹.

Qual era però il significato complessivo di questi ricchi apparati? A cosa serviva, al di là delle esigenze personali, tutta quella ostentazione dell'antico? Ancora una volta, occorre richiamare in causa il potere semantico dell'arte classica, e ancor più la connotazione assunta in rapporto a questo frangente. Si noti che gli interventi erano condotti da una classe precisa, quella dei canonici (tutti veronesi), in un momento in cui l'ambiente della cattedrale era scosso dalle continue dispute del vescovo – generalmente imposto da Venezia – con il Comune o con i canonici stessi¹²². Certamente, era ancora fresco il ricordo delle tensioni con Francesco Condulmer (1438-1453): nel 1444, il Comune gli aveva espresso gratitudine per il contributo al rifacimento della cattedrale, ma, tre anni dopo, si era altrettanto fortemente opposto a che il primate affiggesse i suoi stemmi sulle colonne, col rischio di appropriarsi dell'iniziativa¹²³. Per non parlare delle straordinarie difficoltà opposte a Ermolao Barbaro «de beneficiis nisi originariis non concedendis», che si conclusero nel 1463 con la vittoria del Comune, attento che le prebende ecclesiastiche rimanessero entro mani locali¹²⁴. Quanto ai canonici, basti ricordare che nel 1489 Francesco Mazzanti si scontrava con il segretario di Giovanni Michiel (1471-1503), perché si rifiutava di esibire il registro delle entrate vescovili, onde contabilizzarne la parte da destinare alla fabbrica della cattedrale¹²⁵. Si aggiunga, poi, che, se Barbaro aveva di fatto soggiornato in città – a parte qualche assenza di breve periodo –, il suo successore Michiel restava a

¹²¹ ASVr, T, m. 86, n. 21, 1494. La genealogia della famiglia di Matteo de' Pasti è stata studiata da DA RE 1911 (a) e (b). Margherita non figura fra i membri identificati dallo studioso (cf. l'albero genealogico in DA RE 1911 (a), p. 192), pur essendo affermato esplicitamente nel testamento che era sorella di Pietro; questi risulterebbe figlio di Grazio, fratello del medaglista. Morto nel 1505, era arciprete della chiesa di San Giovanni di Quinzano, appartenente al Capitolo: DA RE 1911 (a), p. 187. Nel 1477, per qualche tempo, era stato nominato arciprete di San Lorenzo, dopo la morte di Canato: CIPOLLA 1890, p. 27. Nel 1498, risulta eletto tra i consiglieri della Compagnia di San Biagio: ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, c. 56r. La famiglia de' Pasti, comunque, non era estranea all'ambiente ecclesiastico: Benedetto, fratello di Matteo, morto nel 1445, era stato priore di Ognissanti dal 1434 al 1445, canonico dal 1441, e vicario generale del vescovo: DA RE 1911 (a), p. 182.

¹²² Di questo clima rimase vittima lo stesso Beccaria, costretto a rinunciare a una posizione preminente nelle processioni per non incorrere nell'irritazione dei canonici: MARCHI 1966-67 (b), pp. 63-64.

¹²³ BRUGNOLI 1965, pp. 360, 362; BRUGNOLI 1987, pp. 169-170, 188, 190-195.

¹²⁴ MARCHI 1973, pp. 313-314; CASTAGNETTI 1980, pp. 91-93, 95-102. A voler circoscrivere l'ambito delle dispute, va detto che i maggiori problemi sorsero in merito alla mensa degli accoliti (per la quale Ermolao Barbaro voleva ridurre i benefici dei chierici) e per l'estimo del clero.

¹²⁵ BRUGNOLI 1987, p. 212.

Roma, lasciando ai canonici più ambiziosi la possibilità di emergere come i veri protagonisti nell'abbellimento della cattedrale¹²⁶.

A sua volta, la giustificazione di tale acrimonia nasceva innanzitutto all'interno della cattedrale. Da secoli il Capitolo andava rivendicando la sua autonomia dal potere vescovile: per meglio dire, sin da quando – sulla scorta di un falso documento, redatto nel XII secolo, ma datato dolosamente all'813 – si era posto sotto la tutela del patriarca di Aquileia, con un gesto polemico nei confronti del proprio vescovo che appare rarissimo, forse unico, e pertanto eloquente nel rivelare una volontà di contrapposizione che non si era mai placata e che, tanto più nel Quattrocento, trovava nuovo alimento di fronte alle nomine sostenute dal governo veneto¹²⁷.

In tale cornice, allora, non sorprende che le reliquie di molti santi presenti nei prospetti si trovassero nelle lipsanoteche di Sant'Elena, chiesa dei canonici: qui, infatti, come si legge in una lapide murata nella parete occidentale, erano custoditi i resti del protomartire Stefano (titolare della seconda cappella Cartolari) e degli apostoli, con in testa Pietro e Andrea (rappresentati, separatamente o insieme, nella prima cappella Cartolari, nelle cappelle Abazia e Maffei), seguiti da Giovanni Evangelista (nelle cappelle Abazia e Calcasoli), Giacomo (titolare della cappella Emilei); un'altra iscrizione menzionava reliquie della Croce (evocate dagli strumenti della Passione nelle cappelle Dionisi e Calcasoli), del sudario e del sepolcro di Cristo, così da confortare ulteriormente la scelta della *Resurrezione* nelle cappelle Cartolari, Dionisi e Maffei; e includeva i resti di Girolamo e Agostino, raffigurati nelle cappelle Dionisi ed Emilei¹²⁸.

D'altro canto, si è insistito molto, e giustamente, sul ruolo che il Comune ebbe nel patrocinare i rifacimenti della cattedrale, analogamente a quanto era accaduto a Bologna per San Petronio o a quanto andava prendendo piede nel duomo di Vicenza¹²⁹. In realtà, a Verona le cose andarono in maniera leggermente diversa: ciò che si formò in tale occasione fu piuttosto una particolare alleanza tra autorità civiche e Capitolo, in base alla quale lo spazio della cattedrale venne assegnato ai canonici¹³⁰.

Certo, va riconosciuto che le autorità veronesi si erano fattivamente interessate, sin dagli anni Quaranta, alla rifabbrica del duomo, aiutando a procacciare

¹²⁶ Del resto, agli scudi dei canonici Cartolari e Mazzanti, che aprirono le finestre della facciata, si oppongono quelli di Michiel esposti nella parete meridionale, innalzata con il cospicuo contributo del prelado: BRUGNOLI 1987, p. 204.

¹²⁷ Sulla dipendenza dal patriarcato di Aquileia: VESENTINI 1953-54, coll. 130-133. La falsificazione del documento è stata dimostrata da LA ROCCA 1985, pp. 85-93. Per l'analisi approfondita dei rapporti tra il vescovo e i canonici nel XIII e nel XIV secolo, rimandiamo a ROSSI 2003, pp. 133-210.

¹²⁸ PERETTI, BAGATTA 1579, ff. 80r-v. Ricordiamo, per contro, che nella cattedrale erano conservate le reliquie di Annone (f. 5r), uno dei santi titolari della cappella Maffei.

¹²⁹ Per il ruolo del Comune sono numerosissimi i documenti pubblicati da BRUGNOLI 1987, pp. 239-245.

¹³⁰ Un'analisi sul ruolo dei canonici è offerta da CIPRIANI 1990-91, pp. 83-94.

le risorse per vie legali o vigilando costantemente, attraverso *fabricatores* e *cives praestantes*, che i benefici ecclesiastici non venissero distratti per altri interessi. E questo aiuta a comprendere i numerosi punti di vicinanza del Capitolo con famiglie “comunali”: ad esempio, va preso atto che personaggi come Giacomo Lavagnola risultano attivissimi nella fabbrica della cattedrale, che suo figlio Tommaso negli anni Cinquanta presenziava a più di una *collatio*, comparando inoltre al testamento di Bartolomeo da Legnago nel 1471¹³¹. Alle *collationes* troviamo Antonio Nogarola, che nel 1457 verrà chiamato a far parte della commissione comunale per salutare il nuovo doge appena eletto e nel 1471 farà parte, assieme a Lelio Giusti e Gian Nicola Faella, della terna incaricata di vigilare sugli edifici della diocesi veronese¹³². Ancora, alla morte di un canonico, tutori dei suoi beni, con l'obiettivo di destinarli alla cattedrale, saranno Cristoforo Pellegrini e Tommaso Emilei, nomi inequivocabilmente preponderanti nell'amministrazione civica¹³³. Per tacere del fatto che le stesse famiglie di alcuni canonici erano parte integrante del Consiglio veronese: oltre ai Maffei e agli Emilei – sui quali si può passar oltre, tanto numerose sono le evidenze – occorre rammentare che i Cartolari vi erano aggregati dal 1445¹³⁴, mentre i Dionisi annoveravano anche consoli della Casa dei Mercanti e un elettore della *Domus Pietatis*¹³⁵.

Nonostante il patrocinio e i contatti con i canonici, però, nemmeno il Comune ebbe modo di emergere in maniera più perspicua, e, per così dire, rimase sullo sfondo dell'operazione, con un'influenza rilevante, certo, eppure “indiretta”: se non lasciò che i vescovi apponessero i loro stemmi sui pilastri della chiesa, non vide neppure le insegne civiche nella cattedrale; e, dopo tutto, appare altrettanto incontestabile che ai laici non venne concesso il patronato originario di nessuna cappella, giacché gli unici a esservi coinvolti e sepolti furono casomai i parenti dei canonici¹³⁶.

¹³¹ Per l'impegno di Giacomo Lavagnola: BRUGNOLI 1965, p. 364, 366.

¹³² Per le *collationes*: CIPRIANI 1990-91, pp. 206 (1454), 219 (1454), 226 (1455). La delegazione del 1457 è descritta in SORANZO 1915, p. 99; la terna del 1471 è documentata da BRUGNOLI 1965, pp. 367-368.

¹³³ BRUGNOLI 1987, p. 212.

¹³⁴ CARTOLARI 1855, p. 48.

¹³⁵ VERZA, ASVr, reg. 149, ff. 78v-79r.

¹³⁶ Esemplari sono i casi dei Cartolari, che sino al 1528 vennero deposti innanzi all'altare di San Lorenzo (come rivelano Antonio, nel 1480: BREZZONI 1957, p. 339; Francesco nel 1528: ASVr, T, m. 120, n. 567). Non a causa dell'estinzione della famiglia, bensì in seguito al passaggio del patronato ai Nichesola (nel 1527 il vescovo Galesio predisponendo la costruzione della sua tomba in cattedrale: BREZZONI 1957), le sepolture vennero dislocate presso l'altare di San Michele (come detto nei testamenti di Girolamo: ASVr, T, m. 134, n. 129, 1542; di Bartolomeo, Fabrizio, entrambi canonici, e Nicola: ASVr, T, m. 175, nn. 206, 207, 208, 1583). Dei Mazzanti segnaliamo, fra tante, le decisioni di Alessandro (ASVr, T, m. 108, n. 48, 1516); Paride (ASVr, T, m. 152, n. 265, 1560) e Laura (ASVr, T, m. 181, n. 2, 1589). Degli Emilei, come iscritto nella lastra già riportata, venne sepolto in cattedrale il cavaliere Marco, fratello del canonico. Dei Dionisi, vennero sepolti, nel 1512, Bernardino, nipote del canonico, e nel 1559 Nicola, arciprete di San Floriano (ASVr, *Archivio Dionisi Piomarta*, 470). A tale conclusione non si oppone il fatto che alcuni laici potessero essere inumati nel sepolcro della Compagnia della Vergine, la cui sede era collocata nella cappella Malaspina (BRUGNOLI 1987,

Naturalmente non si tratta di disegnare una situazione senza sfumature: qualche canonico fu più vicino di altri al partito episcopale¹³⁷; non mancarono contrasti con la parte comunale¹³⁸; e molti spunti culturali furono sostanzialmente comuni a vescovo e Capitolo.

Ciò nonostante, il quadro generale induce a leggere le committenze nella cattedrale *in primis* come un modo eclatante per ribadire la posizione privilegiata del Capitolo nella detenzione della cultura, nell'aggiornamento del sapere e nella pratica del potere, consentendo ai canonici di emergere quali reali protagonisti nell'abbellimento delle navate. Era dal tempo di Guido Memmo, committente di Jacopo Bellini, che i vescovi non lasciavano tracce rilevanti in duomo¹³⁹; e, di più, bisognerà attendere Giberti (1524-1543) – ma saremo in altro clima e giustappunto con l'intenzione di impedire il proliferare degli interventi canonicali – perché nella chiesa madre prendesse forma una commissione vescovile di ampio respiro¹⁴⁰.

6. Una reazione “all'antica”: il portale del Vescovado

Del resto, che una contrapposizione delle parti esistesse, è provato da un'altra impresa. Nel 1502, il vescovo Michiel faceva innalzare il solenne portale di ingresso del Vescovado¹⁴¹. Poggianti su alti plinti, due colonne per parte terminano in capitelli riccamente decorati con delfini, mentre la trabeazione presenta, in corrispondenza delle colonne, due maschere vegetali. Svetta sull'arco la statua di San Michele Arcangelo con lo stemma del committente, mentre ai lati si ergono gli apostoli Pietro e Paolo. All'interno della lunetta dell'arco, la Vergine in trono regge in braccio il Bimbo benedicente. Sul fregio e sull'architrave sono

p. 226): trattandosi di una tomba collettiva, è evidente che non veniva concessa nessuna preminenza a singoli o a famiglie particolari.

¹³⁷ Come mettono in luce le ricerche di Cipriani, è impossibile generalizzare, parlando di un gruppo monolitico nell'avanzare pretese contro il vescovo: all'inizio dell'episcopato, anzi, alcuni canonici appaiono più vicini al Barbaro (come rivelano, tra l'altro, i canonici Abazia e Cartolari, per i cui comportamenti, tendenzialmente filoepiscopali, si rinvia a CIPRIANI 1990-91, p. 85). Un quadro generale dei primi anni dell'episcopato del Barbaro è delineato da DE SANDRE GASPARINI 1991, pp. 79-81; che, tuttavia, mette in luce come, dal 1463, le discordie si facessero più aspre, accrescendo il dissidio tra il vescovo e le famiglie veronesi (pp. 90-92). D'altronde, tutte le cappelle si collocano dopo questo periodo, arrivando in alcuni casi fino all'epoca del vescovo Michiel, che governava la diocesi per mezzo di suffraganei, lasciando inevitabilmente molto più spazio alle iniziative del Capitolo.

¹³⁸ Nel 1451, il giurista Bartolomeo Cipolla aveva sostenuto le ragioni di Lionello Sagrarnoso contro le pretese di Bartolomeo Cartolari, trasformando una causa privata nella difesa delle prerogative “comunali”: VARANINI 1992, pp. 380-381. E, ancora, nel 1498, il Comune aveva ripreso il canonico Mazzanti, colpevole di voler esagerare nella celebrazione del proprio intervento a favore della cattedrale: BRUGNOLI 1987, p. 214.

¹³⁹ A riprova del protagonismo del Capitolo nella cattedrale, preme sottolineare che, nel 1512, la stessa cappella era stata oggetto di una sistemazione patrocinata dal canonico Girolamo Mazzanti: BRUGNOLI 1987, p. 212.

¹⁴⁰ Le trattazioni più recenti sono i lavori di SERAFINI 1996; SERAFINI 1998; CONFORTI 2002.

¹⁴¹ Sul portale, per quanto attiene agli argomenti pertinenti al nostro studio, si veda GUZZO 1995.



5.39



5.40



5.41

5.39 Portale del Vescovado, Verona

5.40 Ambito di Marco Zoppo,
Studio per un altare

5.41 Pola, Arco dei Sergi

iscritti il nome del committente e la data di esecuzione; sul plinto di destra viene ricordato l'impegno del vicario Matteo Ugoni di Brescia, mentre su quello di sinistra si legge *PROBIS IMPROBISQ / PAR ADITUS / DISPAR / EXITUS*. L'esecutore, quantomeno dell'arcangelo e dei due apostoli – sulla scorta dei confronti stilistici – è stato riconosciuto nel veneziano Giovanni Buora¹⁴².

Già una prima lettura di questi elementi, sinteticamente elencati, permette di rinvenire un tono prettamente veneziano. Basti il nome dello scultore (e della sua bottega), che infonde un andamento classicamente elegante alle sculture, lontano dal linguaggio di tanta produzione locale, facendosi, nel contempo, ambasciatore di una cultura dai tratti volutamente distinti; basti il rimando del portale a un monumento come l'arco dei Sergii, considerato “veneziano” sia per la sua collocazione istriana, sia ancor più per il suo riutilizzo all'ingresso dell'Arsenale¹⁴³; bastino alcuni rimandi antiquari, come quello dei delfini sui capitelli: il motivo non era raro nell'architettura romana, ma può essere suggestivo – onde evidenziare una meditata ripresa archeologizzante – ricordare che un capitello affine era stato ritrovato nel Padovano e si trovava, secondo quanto annotato in un disegno che lo riproduceva nella corte di tale «Andrea», giustappunto a Padova¹⁴⁴, e bastino le figure dei santi: Michele rammentava non soltanto il nome del committente, ma anche la sua carica di cardinale di Sant'Angelo; Pietro e Paolo erano con ogni probabilità un omaggio allo zio pontefice Paolo II (al secolo Pietro Barbo) che aveva assicurato la nomina vescovile al nipote Michiel: dunque, un'affermazione di appartenenza a una famiglia forte e una rivendicazione di legittimità della propria carica, che in tal modo si legava anche alla Santa Sede; la figura di Maria corroborava la destinazione del veneziano Michiel giustappunto alla chiesa consacrata alla *Sancta Dei Genitrix*, come, infatti, era chiamata la Vergine titolare della cattedrale veronese secondo un'espressione in uso sin dal XII secolo.

Indubbiamente, come detto poc'anzi, questi elementi qualificavano il portale – e dunque l'antico qui dispiegato – in un'accezione specificamente veneziana. Ma è del tutto evidente che tale connotazione non era accidentale: e per l'appunto allorquando veniva ribadita una disparità di “uscita” per i buoni e i cattivi

¹⁴² L'attribuzione delle sculture del portale al lapicida veneziano Giovanni Buora spetta a MARKHAM SCHULZ 1983, pp. 59-60; MARKHAM SCHULZ 1991, pp. 9, 92. Peraltro, sono documentati dei rapporti tra la famiglia Michiel e lo stesso Buora, che era citato tra i creditori nel testamento di Mosè Michiel: PAOLETTI 1893, pp. 115-116. Per contro, GUZZO (1995, pp. 11-13) ritiene che sussistano delle divergenze formali fra il gruppo di sculture attribuibili a Buora e la *Madonna col Bambino*, che risentirebbe di un'altra mano, pur essa, tuttavia, collegabile se non all'*entourage* del Buora, quantomeno all'ambiente veneziano.

¹⁴³ Sull'arco dei Sergii quale modello per l'Arsenale veneziano e sulla sua importanza nella mitologia della Serenissima, si rinvia a LIEBERMANN 1991.

¹⁴⁴ Del capitello tratta TOSI 1986; per il riconoscimento di «Andrea» nello scultore Andrea Riccio, coll. 883-884; da ultimo, si veda la scheda di G. ZAMPERINI, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 374-375. Sulla ripresa dei delfini nel Rinascimento: JACOBSEN, ROGERS-PRICE 1983.

– giusta le severe, quanto risentite, parole iscritte su uno dei basamenti, ispirate non casualmente ai versetti di un salmo – sembrava di sentir riecheggiare ancor più forti quei mugugni che avevano segnato il rapporto dell'episcopato con il Capitolo e con il Comune, ovvero, in pratica, tra il vescovo veneziano e i maggiori (laici o clerici) veronesi¹⁴⁵.

¹⁴⁴ GUZZO (1995, p. 7) sollevava il problema di «motivazioni contingenti» con le quali giustificare le parole iscritte su uno dei plinti dell'ingresso. A nostro avviso, forse, non è necessario documentare puntualmente un singolo episodio per riconoscere espressa in questo manifesto l'eco dei dissapori che costellarono il rapporto del vescovo con l'aristocrazia laica e religiosa della città.

Santa Anastasia. L'antico dell'aristocrazia laica

La diffusione delle cappelle affrescate non fu prerogativa della committenza canonica. Anzi il modello non mancò di essere adottato in altri luoghi e da altre famiglie, come fecero i Medici a San Bernardino o i Nichesola a San Fermo¹. Di seguito, sarebbero state le discendenze di pieno Cinquecento (a Santa Anastasia, a San Fermo, a Santa Maria in Organo, a San Zeno) a continuare un processo che, se veniva progressivamente inserendosi nei modi di un più maturo classicismo, avrebbe nondimeno mantenuto quella griglia collaudata con successo².

Per contro, l'altro centro dove, nel Quattrocento, esempi analoghi si fecero largo in maniera coerente e diffusa fu la chiesa di Santa Anastasia, nella quale i prospetti architettonici comparvero nelle cappelle dei Boldieri, dei Manzini, dei Bonaveri e dei Miniscalchi.

1. Cronologia, committenti e iconografia delle cappelle

La prima impresa da menzionare è relativa alla cappella dei Boldieri, dedicata a san Pietro Martire, e verosimilmente conclusa nelle forme attuali tra il 1480 circa e il 1484³. L'ultimo estremo cronologico è confermato dal testamento di Gerardo Boldieri, che chiedeva di essere sepolto «in monumento quod incontinenti secuta eius morte construi et fabricari iussit et mandavit per infrascriptos commissarios eius expensis sue hereditatis in ecclesia Sancte Anastasie Verone penes eius capellam de novo per eum fabricatam à manu sinistra intrando dictam ecclesiam»⁴; per contro, il 1480 circa va connesso alla presenza di san Rocco nel [6.1]

¹ Riportiamo la bibliografia relativa alla cappella Nichesola: *Archivio Sartori* 1986, p. 2123 nota 244; LODI 2004, p. 265. Per la cappella Medici, il cui prospetto affrescato è databile, per via stilistica, verso il 1505, si segnalano DEL BRAVO 1962 (a), p. 10; CUPPINI 1971, pp. 112-114; CUPPINI 1981, p. 392-395; PERETTI 2006 (a).

² Sul tema e sulle sue ripercussioni cinquecentesche, si rimanda a AURENHAMMER 1995. Per la cappella Fontanelli di Santa Maria in Organo: REPETTO CONTALDO 1984 (a), pp. 55, 56-57, 59; per quella di San Zeno: REPETTO CONTALDO 1984 (b). Entrambe furono opera di Francesco Torbido.

³ Per l'altare Boldieri rimangono basilari le ricerche di VARANINI, ZUMIANI 1993-94, pp. 93-94; ZUMIANI 1986-87, in specie alle pp. 386-390. Il ruolo celebrativo della cappella è stato parzialmente ripreso da CAMERLENGO 2001, p. 58.

⁴ ASVr, T, m. 76, n. 267, 1484.

politico sull'altare, notoriamente invocato contro la peste, e assunto ad una generale devozione pubblica giustappunto in quel frangente⁵.

All'evidenza, i lemmi costitutivi sono *grosso modo* i medesimi incontrati nella cattedrale. La struttura ad arco è contornata da lesene con tralci vegetali e candelabre, ed è inserita in un vero e proprio polittico lapideo, nel quale compaiono, oltre ai busti dei profeti Isaia e David nei tondi in alto, i santi Antonio abate, Francesco e Domenico (a sinistra), Cristoforo, Giovanni Battista e Vincenzo Ferrer (a destra); nelle pareti esterne, l'unica struttura dipinta non è un prospetto architettonico, ma un ricco tendaggio che, alla sommità, incornicia la *Crocifissione* (nella quale il Cristo, la croce e il Golgota sono opere di scultura); nella calotta dell'abside, si svolge un'affollatissima *Incoronazione della Vergine*; infine, sull'altare, rimane un polittico lapideo a due piani, che alberga la Vergine in trono, e, nella fascia inferiore, i santi Sebastiano, Pietro Martire e Rocco⁶.

Quel che emerge è un'ostentazione di cultura decorativa e – per così dire – pisanelliana, che giustifica la definizione di cauta innovazione assegnabile a questo complesso⁷. Si noti l'*Incoronazione della Vergine*: di per sé è palese il ripristino di un tema legato all'iconografia gotica e tardogotica, nel quale l'unico appiglio alla modernità giunge dallo schienale del trono di Dio Padre, analogo alla nicchia che contorna il Risorto della cappella Dionisi e intonato su lievi accordi anticheggianti; ma si osservi anche l'impianto della *Crocifissione*: a parte l'evidente richiamo al monumento dei Brenzoni attraverso la cortina retta dagli angeli, è l'accostamento stesso di pittura e scultura a trovare il suo fondamento nel precedente di San Fermo.

Comunque sia, ignoto per il momento lo scultore del complesso lapideo, è ben riconoscibile, invece, la mano del pittore, identificabile ancora una volta, sulla base delle cogenti spie formali, in Antonio Badile, in favore del quale valgono anche alcuni contatti con la famiglia committente, quali la presenza del pittore al testamento di tale Pietro di Santa Cecilia, nel 1484, assieme all'intagliatore

⁵ VARANINI, ZUMIANI 1993-94, p. 95. Ricordiamo che tra il 1477 e il 1480 il Veneto era stato investito dalla peste, e che proprio tale evento aveva favorito la diffusione delle preghiere a san Rocco, peraltro invocato contro le epidemie sin dall'inizio del secolo e familiare alla devozione veronese fin dai primi anni Settanta: DE SANDRE GASPERINI 2006, pp. 211-213. A Verona la devozione aveva avuto una consacrazione "ufficiale" partire dal 1480: *Ivi*, pp. 214-218. Di più, la pietà veronese aveva trovato sbocco nella dedicazione della chiesa di Quinzano al santo di Montpellier (che sostituiva l'originaria intitolazione a Sant'Alessandro): PIGHI 1887, p. 12. Nel 1484, Francesco Diedo aveva scritto una *Vita* del Santo, la cui diffusione a Verona è comprovata dal fatto di essere stata allegata al *De Theremis Calderianis* di Giovanni Antonio Panteo: PANTEO 1500, ff. 75v-76r.

⁶ Completano il decoro della cappella alcune iscrizioni, tratte dall'iconografia di Vincenzo Ferrer: TIME-TE DEUM (a sinistra) e DA GLORIAM DEO (a destra). La prima esortazione doveva essere cara alla famiglia, che la riprodusse sul portale del palazzo presso San Fermo: ZUMIANI 1987-88, p. 232.

⁷ In merito si applica alla cappella un tratto che pertiene al profilo del committente, Gerardo Boldieri, così come suggerito da ZUMIANI 1987-88, p. 229. Una più marcata connessione con il monumento Serego del 1432 è proposta da FRANCO 1992, p. 45. Tuttavia, l'inventario dei libri della famiglia indicherebbe anche una decisa apertura alla cultura umanistica: MARCHI 1966-67 (a), pp.155-156.



6.1 Cappella Boldieri, Verona,
Santa Anastasia



6.2 Cappella Manzini, Verona, Santa Anastasia



6.3 Cappella Manzini, *Allegoria*, Verona,
Santa Anastasia



6.4 Cappella Manzini, *Cerere*
Verona, Santa Anastasia

Antonio Giolfino e a Piergiovanni Boldieri⁸. A questa altezza cronologica, però, il cauto conservatorismo della cappella di San Pietro Martire non poteva essere a senso unico, tanto che esso finì per transitare, nei successivi interventi gentilizi, verso un più maturo idioma classicheggiante, che, di fatto, appare nelle cappelle Manzini e Bonaveri, di poco posteriori.

[6.2] La prima, dedicata a Vincenzo Ferrer e alla Trinità, dovette essere realizzata tra il penultimo e l'ultimo decennio del Quattrocento: la decisione iniziale data-
va al 1482, allorché Gian Nicola Manzini chiedeva di essere sepolto «in monu-
mento faciendū in capella quam fabricare fecerit infrascripta domina Magdalena
eius uxor in ecclesia Sancte Anastasie»⁹. Il testatore moriva prima del 1484, poi-
ché allora la moglie, Maddalena Maffei, disponeva di essere sepolta nello stesso
luogo «ubi ossa quondam eius dilecti mariti requiescunt»¹⁰. Tuttavia era la cap-
pella a non essere ancora stata eseguita, dato che nello stesso anno la donna
stipulava un contratto con il lapicida Pietro da Porlezza, prevedendo la conclu-
sione dei lavori entro l'anno successivo¹¹. Nulla osta a che la costruzione fosse
conclusa attorno al 1488, come faceva pensare l'iscrizione annotata da De Betta
a quella data, dedicata alla madre e ai familiari di Manzini¹². Ad ogni buon conto,
nel 1499, Maddalena stendeva un secondo testamento, ove ribadiva le medesime
condizioni espresse nel 1484, senza però fare alcun riferimento alla cappella:
segno che tutti i lavori potevano dirsi completati¹³. Di fatto, anzi, essi dovevano
essersi conclusi entro l'inizio dell'ultimo decennio, in accordo con alcune emer-
genze relative alla costruzione della cappella (dedicata alla Maddalena). Pietro
Bonaveri, che indicava la sua sepoltura «in monumento novo costruendo [...] apud
capellam d. Joannis Nicole Manzini»¹⁴; nel 1491, il consiglio dei Dodici
approvava la richiesta; finalmente, l'impresa poteva dirsi davvero conclusa nel
1500, allorquando Pietro ribadiva di voler essere sepolto «in monumento per

⁸ GUZZO 1993 (b), p. 200. Per il testamento, cui presenziavano anche Gregorio Lavagnola e Giovanni Abazia: ASVr, T, m. 76, n. 59, 1484. Una cronologia verso il settimo decennio è stata proposta per la pala dell'altare: VARANINI, ZUMIANI 1993-94, pp. 96, 98-103. Sul *San Pietro Martire*, datato al lustro 1465-70: E. VILLATA, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 411-412. Il polittico, che avrebbe fatto parte di una prima fase di lavori allusa nel testamento di Gerardo Boldieri del 1466, sarebbe stato modificato con l'aggiunta dei due santi taumaturghi (VARANINI, ZUMIANI 1993-94, p. 93) durante il completamento della cappella, avvenuto poco prima del testamento del 1484, così da giustificarne la "novità".

⁹ ASVr, T, m. 74, n. 149, 1482: l'indicazione archivistica è in CIPOLLA 1916, pp. 75-76. I santi rappresentati sono Andrea e Tommaso d'Aquino, nella parte sinistra; Lorenzo nella parte destra, dove la figura sottostante è oramai scomparsa. Nella parte acroteriale, sono raffigurati Pietro e Paolo.

¹⁰ ASVr, T, m. 76, n. 218, 1484.

¹¹ CIPOLLA 1916, pp. 75-76; CUPPINI 1971, pp. 102-104; CUPPINI 1981, p. 333.

¹² D. NOVELLAE PARENTI JOANNIS NICOLAI MANZINI ET SUIS: DE BETTA, ms., I, p. 37. L'iscrizione, che lo studioso annotava alla data 1488, si sarebbe trovata sulla lastra tombale, posta a destra del riguardante, ove erano incisi il nome e lo stemma della famiglia. Un termine post 1485 per la cappella è suggerito da VINCO 2006 (a), p. 79.

¹³ ASVr, T, m. 91, n. 267, 1499.

¹⁴ CIPOLLA 1916, p. 74 nota 1; CUPPINI 1971, pp. 105-107; CUPPINI 1981, pp. 367-369.

ipsum testatorem constructo ante capellam Sancte Marie Maddalene per ipsum testatorem constructam»¹⁵.

Le due cappelle, comunque, nonostante la discrepanza temporale delle commissioni, dovettero essere completate verso i primi anni Novanta. Il ragionamento ha la sua premessa nel fatto che entrambe le partiture dipinte furono realizzate da Liberale (che ha lasciato la firma negli affreschi Bonaveri, ma che parimenti rivela la sua mano, anche se non totalmente, nella cappella Manzini)¹⁶. Il ritorno del pittore a Verona è documentato in maniera abbastanza stabile almeno per il 1488 e il 1489¹⁷. In ogni caso, il permesso accordato dalle autorità comunali a Pietro Bonaveri indurrebbe a collocare i lavori attorno al 1491. D'altro canto, la stretta affinità nell'impianto strutturale e decorativo dei due complessi *picti*, giocati sulla variazione di singoli motivi piuttosto che su una fondamentale divergenza ideativa o stilistica, porta a confermare una prossimità di ambedue le esecuzioni, ancorché, prestando fede all'evidenza documentaria, con priorità alla cappella Manzini¹⁸.

Questo non significa che, a dispetto delle innegabili somiglianze e della prossimità cronologica, gli interventi fossero stati condotti in assoluto parallelismo, poiché la cappella Bonaveri tradisce livelli qualitativi più elevati nei lavori pittorici e scultorei. Per quanto concerne la parte dipinta, si può rimarcare come vi si colga una maggiore ariosità compositiva, che si evidenzia specialmente nella zona superiore: laddove, nella cappella Manzini, prelati, religiosi e devoti adorano il Risorto, soffocati e compressi dalla parete a cassettoni, nella cappella Bonaveri l'apertura del cielo dona un respiro assai diverso. D'altronde, altri dettagli suscitano la medesima impressione: nella cappella Bonaveri, i santi nelle edicole sono animati da un gesto (Pietro che si volge verso il basso) o da uno sguardo (Lucia rivolta verso l'alto) che apportano un nuovo equilibrio visivo, diverso dalla fissità che pervade le figure della cappella limitrofa; i trii dei putti monocromi, nei riquadri laterali, sono vivacissimi, senza riscontro nelle allegorie della cappella Manzini, che invece sono grafiche, segnate, rigide nelle pose (tanto da far sospet-

¹⁵ ASVr, T, m. 92, n. 15, 1500. I santi raffigurati nella cappella sono, a sinistra, Pietro, Vincenzo e Lucia; a destra, Andrea, Pietro Martire, mentre una sesta figura è attualmente perduta.

¹⁶ L'intervento di Liberale nelle due cappelle era noto: VASARI ed. 1976, p. 565-566. Diversa l'opinione di CUPPINI 1971, p. 103, che aveva attribuito gli affreschi a Francesco Bonsignori, con datazione tra il 1484 e 1485.

¹⁷ I dati sono stato raccolti da GEROLA 1909 (a); BREZZONI 1930, p. 17; DEL BRAVO 1957, p. 61; A. ZAMPÉRINI, in *Dizionario anagrafico* 2006, p. 397. Il soggiorno a Venezia è documentato da TAGLIAFERRO 1999, pp. 183-187. La presenza a Verona è segnalata, nel 1488, da FAINELLI 1910, p. 220; approfondita da DEL BRAVO 1963, pp. 42, 49.

¹⁸ Tale datazione era avanzata per la cappella Bonaveri da L. CUPPINI, *Eccezionale ritrovamento di affreschi del Liberale*, in «L'Arena», 18 dicembre 1965, ribadita da CUPPINI 1966-67, pp. 281. Un'esecuzione al 1490, proposta da SIMEONI 1909 (b), p. 53, appare in contraddizione con la richiesta avanzata da Bonaveri nel 1491, mentre una posticipazione al 1500 (DEL BRAVO (1962 (a) p. 8; 1962 (b), p. 57) sembrerebbe troppo avanzata rispetto allo stile.

tare la mano di un altro pittore, talora identificato per questo suo fare tagliente in Giovanni Maria Falconetto)¹⁹; pure l'apparato ornamentale, nella cappella Bonaveri, si rivela più ricercato, facendo leva sui tocchi d'oro stesi nei mosaici accanto alle teste di cherubini, nelle corone degli imperatori e nelle coppie di delfini. Anche sul versante scultoreo aggalla una conduzione più accurata, non tanto a livello formale, quanto dal punto di vista iconografico, sicché i tralci delle lesene Bonaveri sono più copiosamente abitati da animali, da creature mitologiche, da esseri teratomorfi e fitomorfi.

Sulla parte scolpita, comunque, va aggiunta qualche parola in merito agli esecutori: si è visto che Maddalena Maffei si accordava con Pietro da Porlezza per la realizzazione della cappella familiare²⁰. Il lapicida, autore del pavimento della chiesa nel 1462, doveva essere considerato un artista di fiducia a Santa Anastasia, e, in quanto tale, il suo nome poteva fungere da garanzia, tanto che non deve suscitare meraviglia neppure la strettissima somiglianza con le lesene Bonaveri: poiché questo committente aveva voluto conformarsi ai lavori eseguiti nella cappella Manzini (e una riprova viene dalla presenza comune della bottega di Liberale), nulla di strano che si fosse rivolto alla medesima squadra di *spezapreda*, che godeva di una ragguardevole stima nell'ambiente domenicano²¹.

[6.10] Da ultimo, sfociando nel primo decennio del Cinquecento, fu la volta della cappella Miniscalchi. L'interesse della famiglia per Santa Anastasia datava almeno dalla metà del secolo, allorché Zanino chiedeva di esservi sepolto²²; nel 1451, Papia Boniventi, vedova di Vianino Miniscalchi, figlio di Zanino, prescriveva di essere deposta nel monumento del marito²³; un altro figlio di Zanino, Leonardo, nel 1473, tornava a parlare della tomba di famiglia, così come, più tardi, avrebbero fatto suo figlio Francesco (1493) e sua nipote Bartolomea (1497)²⁴. Solo nei primi anni del Cinquecento, però, ad opera di un altro figlio di Leonardo, Alvisse, vennero presi degli accordi per un complesso di maggior respiro, che divenne esemplare per l'articolazione²⁵: a livello puramente quantitativo, infatti, la cap-

¹⁹ Sul ruolo subordinato di Falconetto: CUPPINI 1981, pp. 102-104; per la sua totale paternità della cappella: GUZZO 1994 (a), p. 351; VINCO 2006 (a), pp. 80-84; per l'attribuzione a un pittore non identificato: LODI 2008(a), p. 452.

²⁰ CIPOLLA 1916, p. 23; CUPPINI 1981, p. 333; per i dati anagrafici dello scultore: A. ZAMPERINI, in *Dizionario Anagrafico* 2007, pp. 304-305 (con bibliografia precedente).

²¹ Sono confermati ulteriori contatti con lapicidi: nel 1479, Manzini è menzionato in un pagamento relativo al vescovato di Bovolone a favore di Gabriele Frisoni: DONISI 1996-97, p. 118.

²² CIPOLLA 1916, p. 85; DE BETTA, ms., I, p. 39 (ove è riportata un'iscrizione consunta, che inchinerebbe nel 1420 l'anno della sepoltura di Zanino). Più antiche sepolture della famiglia erano altrove: una lastra tombale ancora con il nome di Zanino era visibile, con data 1425, a San Bartolomeo al Monte, mentre una precedente sepoltura per Tranquillino, Paolo e Zanino, datata 1408, si trovava a San Fermo (Ivi, pp. 86-87, 247).

²³ ASVr, T, m. 43, n. 20, 1451.

²⁴ ASVr, T, m. 65, n. 108, 1473; m. 85, n. 26, 1493; m. 89, n. 62, 1497.

²⁵ CIPOLLA 1916, pp. 85-88; CUPPINI 1966-67, p. 283.



6.5



6.6



6.7



6.8

6.5 Cappella Manzini, *Tritone e nereide*, Verona, Santa Anastasia

6.6 Cappella Manzini, *Germanico*, Verona, Santa Anastasia

6.7 Stefano Falconetto, Studio per una cappella, coll. Lugt

6.8 Cappella Bonaveri, *Profilo imperiale*, Verona, Santa Anastasia

PELLA si impone per la dimensione del prospetto, per la ricchezza e la vastità dell'apparato decorativo, basato su colonne, nicchie, fregi e lastre marmoree; a livello qualitativo – e non è poco – va sottolineato che la partitura affrescata ha lasciato il posto a un reale sistema architettonico, in cui i marmi e le pietre traducono finalmente in forma tridimensionale ciò che in precedenza era stato soltanto alluso per via intellettuale²⁶.

Tanto dispiego di risorse, d'altro canto, ben si accordava con l'ambizione della famiglia, che i documenti rivelano indaffarata a contattare i più importanti artisti del momento²⁷. Sono noti i rapporti con Liberale, che dovette essere convocato per la cappella già nel 1492, evidentemente sulla scorta della fama nel settore grazie alle prove forse per i Manzini, sicuramente per i Bonaveri²⁸. In realtà, la transazione non andò in porto, dal momento che i Miniscalchi liquidarono il maestro; senza però mancare di commissionargli un singolare trittico (attualmente a Castelvechio) nel quale la tavola centrale raffigura il sacrificio di Isacco, quelle laterali i due committenti, Alvise e la moglie Cecilia Pellegrini.

In ogni modo, i Miniscalchi proseguirono nei loro progetti, mettendo assieme artisti di formazione e provenienza diverse: per la parte scolpita, nel 1506, fu convocato Angelo di Giovanni, attivo tra Verona e Vicenza, il cui catalogo è stato ricostruito prevalentemente su base stilistica, ma che, a quella data, doveva avere dei precedenti sufficienti da garantire per un'impresa così impegnativa; per la decorazione dell'abside, nel 1509, furono ingaggiati Francesco Morone e Paolo Morando detto il Cavazzola, accreditati esponenti della pittura di inizio secolo²⁹; la pala d'altare, invece, tra il 1516 e il 1518 era allogata a Nicola Giolfino, che vantava, oltre al sostegno di una famiglia di grande reputazione professionale, una personale esperienza ventennale alle spalle, certificata dai documenti, sebbene purtroppo non sempre dai lavori corrispondenti³⁰.

²⁶ Nel politico, culminato dal Cristo Risorto, compaiono i santi Giovanni Battista, Francesco e Sebastiano a sinistra; Girolamo, Vincenzo Ferrer e Maddalena a destra. Più in alto, le figure non sono riconoscibili. Sulle fonti formali del complesso, rinvenute nell'altare Piccolomini eseguito da Andrea Bregno nel duomo di Siena: LODI 2006, p. 154; LODI 2008(a), pp. 455-457, che propone Falconetto quale autore del disegno architettonico del monumento.

²⁷ Tale ricchezza, del resto, era comprovata dall'estimo: nel 1518, ad esempio, Alvise Miniscalchi era allibrato per 17 libbre e 14 soldi, una cifra assolutamente ragguardevole: ASVr, *Campione dell'Estimo*, reg. 262.

²⁸ A Liberale vennero effettuati dei pagamenti nel 1492 e nel 1496; nel 1499, era la volta di Falconetto: CUPPINI 1966-67, pp. 281, 282-283. Del resto, il pittore da tempo era in contatto con la famiglia, avendo consegnato entro il 1487 un *San Sebastiano* per Alessandro di Zeno Miniscalchi: DANZI 1997, p. 240; VINCO 2008, p. 302 nota 18.

²⁹ Le note documentarie relative ai tre artisti sono elencate in CUPPINI 1966-67, p. 283-299. L'intervento dei due pittori, prima della scoperta documentale, era posto verso il 1520 da DEL BRAVO 1962 (a), p. 16. Propende per Liberale, in luogo del Cavazzola, LODI 2008(a), p. 455.

³⁰ I pagamenti al pittore sono riportati da CUPPINI 1966-67, p. 289-293. Per un inquadramento della pala Miniscalchi nella carriera dell'artista: REPETTO 1963, pp. 52-53; REPETTO 1964, p. 86; REPETTO 1992, pp. 5-7.

2. Le fonti formali e l'antico delle cappelle

Per quanto concerne le fonti formali delle cappelle, non resta che riprendere il discorso iniziato per i lavori della cattedrale: sicché può essere tenuto per buono il richiamo allo schema del polittico, abbinato con la struttura dell'arco trionfale; che, a sua volta, viene fatto dipendere sia dal modello di Augusto a Rimini nelle cappelle Boldieri, Manzini e Bonaveri, sia da quello di Tito, per le Vittorie nei mistilinei, nella cappella Miniscalchi, ove il rimando guerresco era poi riecheggiato, nelle basi, da panoplie, armilustri e putti in tenute militari³¹. Nello specifico, per contro, si arricchivano le decorazioni sulle lesene: se francamente modesti sono gli ornamenti della cappella Boldieri, più stimolanti si manifestano [6.9] i motivi delle cappelle Manzini e Bonaveri, ove si scorgono tritoni, ippocampi, inquietanti metamorfosi di bovini che fuoriescono da fiori, maschere fitomorfe e tutto un repertorio faunistico che abbina temi classici e spunti dai Bestiari³².

È ovvio constatare come, pur nella ripresa di soggetti sempre più consueti e sovente banalizzati, il senso di queste inserzioni si incardinasse all'interno di un percorso salvifico e cosmogonico, che iniziava dalle creature mitologiche, poste alla base dei tralci a rammentare il tempo *ante gratiam*, per terminare con immagini del tempo *sub gratia*, che fossero gli angeli auleti nella cappella Bonaveri, le aquile imperiali nella cappella Manzini o le fenici della cappella Boldieri, questi due volatili, naturalmente, da intendersi quali simboli cristologici³³. Nel mezzo, un testo morale e allegorico, fatto di rane, lucertole, civette, cicogne in lotta con serpenti, aquile intente a beccare uva o a cacciare api, vivificava le credenze medievali alla luce della *Naturalis Historia* di Plinio³⁴.

³¹ La presenza dei tondi accanto al fornice (nei quali sono raffigurati dei profeti, in qualche caso gravemente danneggiati) si è mantenuta nelle cappelle Boldieri e Bonaveri; nella cappella Manzini, invece, sono scomparsi, sebbene se ne scorga ancora il profilo. Quanto al modello per la cappella Miniscalchi, va detto che le Vittorie compaiono sull'Arco dei Sergi a Pola, disegnato da Jacopo Bellini, o in archi imperiali, come quello di Tito, di Settimio Severo o di Costantino. Accanto a tali motivi, infine, va rilevato il putto reggitorcia con la fiaccola rovesciata, tema di grande diffusione nell'antichità, anche a Verona: MARCHINI 1971, pp. 364-367.

³² I tralci abitati dell'antichità sono stati catalogati per epoca e tipologia da TOYNBEE, WARD PERKINS 1950. Animali che fuoriescono da fiori si trovavano sia nell'Arco di Tito, sia in una lesena riutilizzata nella chiesa di San Lorenzo fuori le Mura (pp. 11, 19-20), entrambi luoghi praticati dagli artisti rinascimentali. L'utilizzo dei tralci abitati nel Quattrocento è piuttosto vario, per cui alcuni saggi possono essere offerti da ROEDER 1947; GIOVANNONI 1991.

³³ L'aquila, in quanto tema trionfale, se non addirittura apoteotico, è assai diffusa nell'arte romana: FRANZONI 1991, pp. 218-220. Per il suo significato cristiano, e segnatamente cristologico: CHARBONNEAU LASSAY 1940, pp. 74, 79 (con accentuazione del valore resurrezionale sulla scorta di alcuni scrittori, *in primis* Ambrogio); *Animali simbolici* 2002, pp. 109-138. Anche la fenice, sulla base delle fonti classiche, da Ovidio a Plinio, senza tralasciare il celeberrimo poema di Lattanzio (*De ave phoenice*), era simbolo di rinascita: CHARBONNEAU LASSAY 1940, pp. 410-418; DE TERVARENT 1958, p. 304; LADNER 1961, pp. 318-322. Con questo significato era frequentemente adottata nei monumenti funerari, dei quali un saggio è offerto dalla tomba di Marcantonio Sabellico, custodita al museo Correr di Venezia: FORTINI 1996, p. 238; L. SIRACUSANO, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, p. 428.

³⁴ In realtà, alla base di simili riprese dei tralci abitati, non va sottovalutato un passo tratto dal Vangelo di Matteo (13,32) in cui Cristo paragonava il Regno di Dio ad un albero nei cui rami potevano insediarsi gli

A livello figurativo, giova rammentare che molti di questi motivi naturalistici, sebbene noti all'immaginario medievale, provenivano dall'arte romana, e segnatamente da fregi e lesene. Ripresi nelle miniature, alcuni di tali soggetti, soprattutto l'uccello intento a beccare dei frutti, erano stati studiati dallo stesso Mantegna, che ne avrebbe lasciato un saggio in un paio di disegni³⁵. Il significato, che in epoca romana, e particolarmente augustea, verosimilmente consisteva nella raffigurazione della concordia basata sull'equilibrio naturale³⁶, in seguito trasmigrò verso contesti religiosi, unificando le interpretazioni dei singoli animali in un significato salvifico consono alla decorazione di una cappella funeraria. Tant'è che basta sfogliare le pagine della Patristica e dei testi mediaveali, dal *Fisiologo* in poi, per decifrare il valore di queste espressioni.

Con un'avvertenza, tuttavia, che vale la pena di ribadire: non si tratta, in casi come questi, di scoprire significati particolari, magari riferibili a qualche disegno iconologico specifico, dal momento che la ripetitività dell'ornamento non consentirebbe di inferirne alcuna peculiarità interpretativa. È invece il significato complessivo – ma non per questo meno importante – che deve essere tenuto presente, e che vale in quanto contributo alla comprensione delle cappelle nel [6.11] loro complesso³⁷. Del resto, lo stesso schema venne adottato nella cappella Miniscalchi, sebbene qui prevalessero, all'alba del nuovo secolo, dettagli marcatamente teratomorfi, che andavano dalle zampe leonine fino ai draghi dai colli

uccelli. Con tale premessa, dunque, il discorso poteva essere modulato su toni espressivi desunti dall'arte classica; per i quali, in riferimento alle tematiche naturalistiche e simboliche in ambito funerario: SETTIS 2002, pp. 24-29. Sull'ape quale simbolo delle virtù cristiane e, per esteso, dell'anima umana (secondo il pensiero espresso da san Bernardo nella *Vigna mistica*): CHARBONNEAU LASSAY 1940, pp. 865-868; *Animali simbolici* 2002, pp. 89-107. La compresenza di spunti medievali e di toni antiquariali non è raro: ne rappresentano un saggio il soffitto della Sala delle Sibille nell'appartamento Borgia in Vaticano (CIERI VIA 1989, p. 187); o quello dei Semidei nel palazzo di Domenico Della Rovere (CAVALLARO 1989, p. 145). Del resto, il recupero dell'immaginario faunistico con valore simbolico era un fatto di lontana ascendenza, già praticato in più di un contesto medievale, seppur con intenzioni specifiche da valutare caso per caso: bastino, ad esempio, gli episodi riportati da RICCIONI 2005, pp. 193-195.

³⁵ Sulla decorazione naturalistica della cappella Bonaveri: FRANZONI 1991, pp. 207, 209. Per alcuni temi presenti nelle miniature, come quello relativo all'uccello intento a beccare dei frutti, alcuni esempi si vedono in Liberale da Verona: DEL BRAVO 1957, p. 41. I disegni attribuiti a Mantegna sono commentati da ultimo da A. CANOVA, in MANTEGNA 2008, pp. 270-271. Il tema, del resto, gode di un'ampia casistica, nella quale rientra anche il suo inserimento nel Camerino d'alabastro di Alfonso d'Este a Ferrara: S. ANDROSOV, in *Gli Este a Ferrara* 2004, pp. 168-175.

³⁶ I testi romani di riferimento più studiati attualmente – sebbene non necessariamente noti nel Quattrocento – appartengono alle lesene frammentarie che alla fine del XVI secolo erano nella collezione romana Della Valle: TALAMO 1983. Un brano con un soggetto analogo, oggi custodito nel Museo Archeologico di Verona, si trovava inglobato nelle mura cittadine, dove tuttavia non era visibile; la sua presenza, però, conferma il numero elevato di elementi con tali frammenti, tanto da indurre a pensare che, se il motivo era particolarmente diffuso nella litica romana, le fonti dei rilievi quattrocenteschi dovevano essere piuttosto numerose.

³⁷ In merito a questi argomenti, i pareri sono contrastanti. Se ne veda un saggio a proposito di palazzo Ducale di Venezia: McANDREW (1995, pp. 77-78), ritiene che il dispiegamento di ornamenti all'antica sia semplicemente dettato dalla moda (p. 78), ancorché giudichi che le panoplie sugli archi prospicienti la Scala dei Giganti abbiano «la funzione simbolica, in riferimento alla carica di doge» (p. 87); SPERTI 2007, invece, rintraccia negli apparati decorativi un percorso iconografico preciso.



6.9 Cappella Bonaveri, decorazione lapidea, Verona, Santa Anastasia



6.10 Cappella Miniscalchi, Verona, Santa Anastasia



6.11 Cappella Miniscalchi, decorazione lapidea, Verona, Santa Anastasia



6.12 Cappella Pellegrini degli Apostoli, *San Paolo*, Verona, Santa Anastasia

anguiformi, per concludersi, tuttavia, ancora una volta, nelle rassicuranti aquile trionfatrici alla sommità delle candelabre.

[6.3 -6.6] Un ruolo non secondario nella citazione dell'antico, poi, era giocato dalle architetture dipinte (quando presenti) e dalla loro decorazione: nella cappella Manzini, i cassettoni erano utilizzati a mo' di parete come nella cattedrale, i fantasiosi mensoloni prospettici erano sorretti da putti a guisa di atlanti, gli inserti monocromi con allegorie (di cui una rappresenta Cerere, secondo le iscrizioni) si accostavano a scene di trionfo e di sacrificio, ai tritoni e alle nereidi; nella cappella Bonaveri, poi, a esibire il nuovo gusto erano cherubini su fondi mosaicati e dorati, coppie di delfini affrontati³⁸, edicole e piedistalli dove erano collocati i santi. In entrambe le cappelle, alla fine, il tocco antico era dato dai profili imperiali in monocromo, alternati a profeti policromi dai cartigli svolazzanti: di alcuni è tuttora possibile leggere i nomi (Aurelio Germanico e Traiano, Isaia, Ezechiele, Mosè ed Elia nella cappella Manzini), di altri la netta assenza di didascalie, come nella cappella Bonaveri, non consente l'identificazione³⁹.

Resta il fatto che, rispetto alla media delle cappelle canonicali, qui prendeva corpo un risvolto marcatamente antiquario, più nutrito nella cappella Bonaveri, ma non assente in quella Manzini, da imputare alla personalità di Liberale e, forse ancor più, del suo presunto collaboratore: si notino i gruppi di tritoni e nereidi, che tornavano – dopo la prima, isolata, apparizione nel trittico di Benaglio – in una collocazione più raffinata, occupando lo spazio digradante dei frontoni; si osservino i medaglioni corredati di iscrizioni, a sostanziare un ricorso filologico e non semplicemente estetico; si considerino i fondi, dipinti come mosaici, che trovavano un'ascendenza nella *Creazione* di Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova, ma che inevitabilmente proponevano un parallelo con gli orizzonti del Pinturicchio nel palazzo di Domenico Della Rovere o a Santa Maria del Popolo. E, da ultimo, a potenziare inequivocabilmente la lettura antiquariale erano – nella cappella Manzini – le allegorie femminili, a cui si accompagnavano due scene in monocromo, una rappresentante un sacrificio pubblico alla dea Cerere, l'altra un trionfo, il cui *appeal* archeologico era alquanto consistente: diversamente dalle *grisaille* della cattedrale, ove era piuttosto la tecnica in sé a suggerire l'eco antica, nella cappella Bonaveri le iscrizioni a lettere capitali e le iconografie antiche garantivano una *restituito antiquitatis* dal sapore raffinato quanto persuasivo; sapore che trovava riscontro innanzitutto nella figura di Cerere, resa con l'accompagnamento di alcuni bimbeti, secondo un'interpretazione

³⁸ Per il recupero del motivo del delfino nel contesto rinascimentale: TOSI 1986; JACOBSEN, ROGERS-PRICE 1983, in particolare, per il contesto cristiano, alle pp. 43-50; DUFFAULT 1988. Il delfino aveva una marcata connotazione cristologica e funeraria, risalente ai miti di Dioniso e Arione: CHARBONNEAU LASSAY 1940, pp. 718-720.

³⁹ La compresenza di profeti e imperatori è meno insolita di quanto sembri, e, in generale, compare in altri complessi, come, per esempio, nella cappella Colleoni: SCHOFIELD, BURNETT 1999, pp. 70-71.

che poggiava sugli epiteti della poesia antica, ove la dea era invocata come *κουροτρόφει* e *παιδοφίλει*⁴⁰.

D'altro canto, ci pare che sia proprio in questa temperie che possano essere riconosciuti gli esordi di Giovanni Maria Falconetto; e forse della cappella Manzini al giovane pittore spetta qualcosa di più: nella collezione Lugt esiste uno studio per un monumento parietale in cui gli offerenti (due religiosi) sono ingi- [6.7] nocchiati su uno sfondo a cassettoni⁴¹. Una sostanziale affinità con quanto visibile nella cappella Manzini, che potrebbe far pensare a uno studio interlocutorio, poi modificato, ovvero a un modello anteriore successivamente studiato, e che, comunque, insinua il sospetto di un intervento più cospicuo da parte di Falconetto, specialmente in considerazione dell'ascrizione del disegno – quantunque con una scritta in grafia cinquecentesca – a un non meglio precisato «Stefano Falconetto». Un pittore di questo nome esiste, ma si colloca nei primi del Seicento⁴². È tuttavia possibile che quell'attribuzione stia in favore del riconoscimento di una matrice falconettiana, ancorché fraintesa a livello onomastico? Ci piacerebbe pensarla così, tanto più che (a parte le somiglianze tra il progetto Lugt e gli esiti nella cappella Manzini) si può aggiungere che le fonti annotano un legame di parentela di Giovanni Maria Falconetto con il più celebre Stefano da Verona, che avrebbe potuto ingenerare il *lapsus*; senza contare infine che il disegno ha una provenienza veronese, in quanto appartenente alla collezione Calceolari⁴³.

Nella cappella Miniscalchi, per contro, l'antico si concretizzava nelle *columnationes* e nelle *crustae* marmoree: con la connotazione basilare di appartenere non a un'architettura *ficta*, bensì di una struttura pesantemente e ostentatamente materica.

Tuttavia, le imprese ottimizie di Santa Anastasia non si fermarono qui. In parallelo, presero forma altri interventi, che, seppur condotti su linee diverse, non risultarono meno attivi nel portare avanti un recupero dell'antico. In molti casi non si perdettero l'ambizione di sfruttare il portato dell'architettura prospettica, giacché sovente all'ingresso delle cappelle del transetto vennero dipinte delle edicole per albergarvi i santi: valga la cappella Pellegrini, sulla quale svettava il *San Giorgio* di Pisanello, e forse il *San Paolo* sui pilastri descritto da Vasari, al cui

⁴⁰ Le notizie e le fonti sull'iconografia di Cerere nel Rinascimento sono riassunte da L. VENTURINI, in *In the light of Apollo* 2004, p. 316.

⁴¹ *Disegni veneti* 1981, p. 13 e fig. 16. Il disegno è datato agli anni 1460-1470, ma la forma a cuspidi riprodotta nel disegno potrebbe spettare a una parte lapidea preesistente, alla quale gli affreschi dovevano adattarsi. Conviene annotare che in un disegno del medesimo corpus, raffigurante *Sansone che uccide il leone*, è apposto il nome «Aò Maria Falconeto», ritenuto un *lapsus calami* del collezionista per Giovanni Maria Falconetto, così come pure altri disegni, in realtà di forme prossime a quelle di Stefano da Verona, sono ascritti al pittore: ivi, pp. 1-4.

⁴² ROGNINI 1974 (b).

⁴³ Giovanni Maria Falconetto aveva in effetti delle parentele con il pittore Stefano da Verona: GEROLA 1909 (c), p. 115. Per la provenienza del disegno: *Disegni veneti* 1981, p. 13. Sulla raccolta di Francesco Calceolari: FAHY 1993.

[6.12, 6.13] ingresso, però, verso gli anni Ottanta (e in ossequio alla titolazione agli Apostoli), Antonio Badile e bottega lasciavano i santi Paolo, Andrea, Pietro e Giovanni entro quelle nicchie ornatissime, timpanate e affiancate da quei tondi imperiali, che rappresentavano quasi una firma della bottega⁴⁴; oppure, si osservi la cappella Lavagnola, ove chi entrava era accolto dai santi Domenico, Pietro martire⁴⁵ e una principessa, impaginati secondo lo stesso schema architettonico, quantunque qui prendessero forma le conchiglie ieratiche che si erano incontrate nella prima cappella Cartolari, tanto da far pensare all'ennesima presenza di quello stesso artefice.

[6.14] Nella cappella di Santa Anastasia, invece, posta sotto il patronato di Francesco di Bartolomeo Pellegrini e dedicata nel 1488, restava solo il portale per adentrarsi nel lessico classico⁴⁶. Il risultato, però, non fu inferiore: anzi, il discorso simbolico venne abilmente ripartito nelle due ampie cornici laterali, prevedendo un riferimento alla vita attiva nella parte sinistra (che iniziava dalle armi, passava attraverso un tralcio abitato da cavalli marini e uccelli che beccano insetti, per finire in una sfera retta da un lebete, circondata dall'edera e dalle cornucopie), alla vita contemplativa sulla destra (rammentata dal teschio e dal sepolcro, per arrivare fino al nido protetto dall'aquila alla sommità)⁴⁷. E che la famiglia fosse particolarmente sensibile alla cultura anticheggiante lo dimostra un tondo del

⁴⁴ Il modello di nicchie consimili trova vasta eco nell'architettura del Quattrocento, ad esempio nel *septo* della Scuola veneziana di San Giovanni Evangelista: SPINAZZI 2005, p. 60. Deriva da un'incisione di Mantegna (per la quale LIGHTBOWN 1986, p. 401; G. MARINI in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 224-227) il *Sant'Andrea*, al pari delle analoghe figure nella prima cappella Cartolari e nella cappella Abazia: MARINELLI 1990, p. 644. A proposito dei *Santi* della cappella Pellegrini (di Michele da Verona per MARINELLI 1990, pp. 644-645; non concorde Rossi 2006, p. 110), E. GUZZO (in *Itinerari* 2006, p. 60) assegnava ad Antonio Badile solo il *San Giovanni*, delegando alla sua cerchia gli altri apostoli. Più di tutti il *Sant'Andrea*, per la secchezza di derivazione benagliesca, parrebbe riferibile a un'altra mano rispetto ai *Santi Pietro e Paolo*. In merito, giova segnalare che al testamento di Leonardo Pellegrini (ASVr, T, m. 80, n. 121, 1488: ROGNINI 1994, p. 16), compariva il pittore Pietro Paolo Badile, figlio di Francesco, a sua volta fratello di Antonio: un'occorrenza che vale la pena di insinuare a mo' di suggerimento e a dispetto di altri legami documentari, perché aiuterebbe a giustificare la compresenza di mani diverse entro un'impresa facente capo a una sola bottega. Su Pietro Paolo Badile, che testava per l'ultima volta nel 1500 e di cui non sono note opere certe: BRENZONI 1972, p. 25; M. MOLteni, in *Dizionario anagrafico* 2006, p. 263. Per la dedicazione agli Apostoli: ASVr, *Santa Anastasia, Sepulturario*, reg. 68, f. 1r.

⁴⁵ Per l'identificazione di san Pietro martire: VINCO 2006 (a), p. 63.

⁴⁶ L'ubicazione e la titolazione della cappella erano precisate da Francesco Pellegrini nel 1484 (CIPOLLA 1916, pp. 71-72), e quindi dal figlio Antonio, che poneva il «monumento ipsorum de Peregrinis ante altare sancte Virginis in capella prope chorum dicte ecclesie in quo ossa q. prefati domini Francisci de Peregrinis ipsius testatoris patris requiescunt»: ASVr, T, m. 89, n. 176, 1497. Ma cf. ASVr, *Santa Anastasia*, reg. 68, f. 1r: «In capella Sancte Anastasie ante altare in pavimento est sepoltura Francisci de Peregrinis et filiorum cum armis et litteris». Il 1488 era riportato da alcune iscrizioni: DE BETTA, ms., I, p. 44. Le immagini di Anastasia non erano diffusissime, nonostante essa fosse rimasta titolare della chiesa, anche a dispetto del favore crescente per san Pietro Martire; tuttavia, un caso sarebbe stato identificato nell'*Adorazione dei Magi* di Stefano da Verona, oggi a Brera, richiesta dalla famiglia Bevilacqua Lazise (legata alla chiesa domenicana), ove la presenza di Anastasia viene posta in dipendenza proprio dalla volontà di contrapporre al dominio veneziano i santi locali: KARET 1995, pp. 15, 18-21.

⁴⁷ Il raffronto tra vita attiva e contemplativa è ben praticato dalla cultura figurativa quattrocentesca: fra tanti, ne fanno fede Pisanello, che lo introduce, ad esempio, nella medaglia per Francesco Sforza (RUGOLO 1996, p. 147), o la decorazione dello studiolo di Federico da Montefeltro (CHELES 1986, pp. 272-280).

museo "Amedeo Lia" a La Spezia, assegnato a un anonimo veronese ed eseguito verso l'ultimo quarto del secolo. L'opera, di piccole dimensioni, rappresenta forse un episodio mitologico, ma non esita a esibire, nella partitura decorativa, motivi all'antica in un monocromo rosato entro cui si staglia in bell'evidenza lo stemma della famiglia⁴⁸.

Per contro, quasi un *unicum* risultano gli affreschi della cappella Lavagnola, [6.15, 6.17] eseguiti verosimilmente verso l'ultimo decennio del secolo. Il loro interesse è stato sinora limitato all'aspetto stilistico, che rivela un tono affatto diverso dalla [XVI] spirito che solitamente anima la pittura veronese contemporanea. Espressioni facciali tese fino allo spasmo o condensate in fisionomie al limite del caricaturale, prospettive senza gradazioni di piani, sgrammaticature anatomiche, un'accentuazione del dato narrativo e descrittivo, sono tutti elementi che, dopo essere stati avvicinati alla cultura ferrarese, di recente sono stati fatti risalire alla cultura del giovane Falconetto, annotandone al contempo le suggestioni nordiche; ovvero, alla pratica di Artemio⁴⁹, con il quale esistono dei confronti puntuali, specialmente visibili nella lastra monocroma con *Putti ai lati di un vaso*.

Tuttavia, quello che più interessa in questo studio è l'attenzione minuziosa per il dato classico. Le scene, in effetti, vengono ambientate su palcoscenici inquadrate da colonne bicolori, a loro volta costituite da grosse basi a guisa di are (nella parete sinistra, decorate con bucrani) da cui partono i fusti conclusi da capitelli con ghirlande e aquile. Nelle fasce sottostanti sono ripetute modularmente la caccia al cinghiale di Meleagro e l'aggressione a un nemico. Si tratta di limpide allusioni allegoriche: al sacrificio che termina con la vittoria (nelle colonne) si aggiungono rimandi allo scontro (in caccia o in guerra) che fa transitare dalla vita alla morte, e dalla morte alla vita⁵⁰. Temi non inadatti, evidentemente, alla decorazione di una cappella sepolcrale.

Quando tale apparato fosse stato posto in essere, è tuttora questione aperta, frutto di deduzioni stilistiche e di riflessioni su base documentaria. In merito a quest'ultimo punto, come ha dimostrato Cipolla, la cappella, dedicata all'evangelista Giovanni, apparteneva a Filippo Furlani di Brescia, canonico della cattedrale dal 1441 al 1446, il quale nel 1449 decideva di procedere alla decorazione⁵¹. Non

⁴⁸ Il soggetto è stato interpretato come *Perseo promette a Polidette di uccidere Medusa* da A. G. DE MARCHI, in *La Spezia* 1997, pp. 408-409. Stilisticamente, esso parrebbe accostabile agli *Offici* di Montecassino, per cui CASTIGLIONI 1985, pp. 10, 53; CASTIGLIONI 1986, p. 63.

⁴⁹ Per l'attribuzione a Falconetto, nonché per una lettura complessiva degli affreschi e delle vicende della cappella: VINCO 2006 (a), pp. 81-84; per i rapporti con Artemio e le consonanze nordiche: ROSSI 2006, pp. 112-113. Per l'attribuzione ad Artemio: ROSSI, c.s.

⁵⁰ La *Caccia al cinghiale* potrebbe essere ripresa da un clipeo dell'arco di Costantino (VINCO 2006 (a), p. 82, nota 2) o da un sarcofago conservato a Mantova, in palazzo Ducale (S. LODI, in *Mantegna e le arti* 2006, p. 331).

⁵¹ CIPOLLA 1916, p. 56. Nel 1449, Filippo da Brescia, canonico della cattedrale veronese dal 1441 al 1446, avrebbe deciso di far decorare la sua cappella, dedicata a Giovanni Evangelista. Altra menzione del canonico si trova in MARCHI 1966-67 (a), p. 154.

sappiamo se tale proposito venne mantenuto, così come neppure sappiamo quando subentrarono i nuovi patroni. Non nell'immediato, dal momento che Giacomo Lavagnola, morto nel 1453, venne depresso, sì nella chiesa, ma – come certificava il *Sepulturario* – «infra capellam maiorem ad gradus eius», dove «sunt due sepulture, una domini Jacobi de Lavagnolis, cum litteris et armis, alia domine Samaritane marchionisse de Malaspinis»⁵². Di fatto, occorre attendere il 1480 perché un altro membro della famiglia chiedesse di essere sepolto nella cappella dell'Evangelista: era Guglielmo di Giacomo, che nelle sue volontà prescriveva di essere tumulato «in monumento suorum fratrum sito in capella Sancti Joannis Evangeliste in ecclesia Sancte Anastasie Verone, iuxta altare magnum dicte ecclesie»⁵³.

D'altro canto, anche qualora l'affrescatura fosse stata iniziata da Filippo da Brescia, è difficile accettare che una famiglia, di cui era agevole verificare le ambizioni, non avesse predisposto un successivo adattamento alle proprie esigenze celebrative, nelle quali riconoscersi interamente e dalle quali essere rappresentata pubblicamente. Sicché è probabile che i nuovi interventi pittorici possano essere stati decisi *grosso modo* nell'ultimo decennio del secolo: se è accertato che nel 1480 – giusta le parole di Guglielmo – i fratelli Lavagnola avevano predisposto il *monumentum*, e, magari, almeno le linee generali dell'arredo circostante, nulla osta a che gli affreschi fossero eseguiti attorno al 1486, tanto più se il loro fine era quello tutto legittimo di celebrare le onorificenze ricevute da Gregorio Lavagnola⁵⁴.

3. Il valore dell'antico nelle commissioni dell'élite veronese

Ancora una volta, però, le semplici descrizioni o i recuperi iconografici non bastano a spiegare il significato di tutti gli interventi descritti. Come contestualizzare, infatti, tale marcata e condivisa volontà di recupero dell'antico?

In realtà, basterebbe premettere che le famiglie coinvolte a Santa Anastasia avevano nomi altisonanti, facilmente rinvenibili nel *gotha* cittadino, e pertanto fisiologicamente propense a una *mise en scène* che si appoggiasse al dato classico con fini di autopromozione. Nella chiesa domenicana possedevano un altare gentilizio o una sepoltura i Sagramoso, i Bevilacqua, i Pellegrini, i Cavalli, i Nogarola, i Salerni, i Pindemonte, i Centregio, i Medici, i Giusti, i Lavagnola, i Faella:

⁵² CIPOLLA 1916, p. 38 nota 3, tratta dal *Sepulturario* (ASVr, *Santa Anastasia*, reg. 68, f. 23v, dove tuttavia, qualche riga sotto, era altresì precisato: «ambo remote sunt»); DE BETTA, ms., I, pp. 31-33 (che in effetti situa la sepoltura di Giacomo Lavagnola nel mezzo della cappella).

⁵³ CIPOLLA 1916, p. 56. Il testamento si trova in ASVr, T, m. 72, n. 116, 1480. Anche la moglie Bianca Pellegrini rammentava il «monumento in quo corpus q. dilecti mariti sui sepultum est»: ASVr, T, m. 89, n. 45, 1497.

⁵⁴ La proposta spetta a VINCO 2006 (a), pp. 77-78, che propende per una committenza di Gregorio Lavagnola, in corrispondenza con l'elezione a oratore presso il doge Marco Barbarigo nel 1486 e la successiva nomina a cavaliere.



6.13



6.14



6.15

6.13 Cappella Pellegrini degli Apostoli, *Profilo imperiale*, Verona, Santa Anastasia

6.14 Cappella Pellegrini di Santa Anastasia, base dell'ingresso, Verona, Santa Anastasia

6.15 Cappella Lavagnola, *Bucranio*, Verona, Santa Anastasia

6.16 Cappella Lavagnola, *Aquila apoteotica*, Verona, Santa Anastasia

6.17 Cappella Lavagnola, *La caccia di Meleagro*, Verona, Santa Anastasia



6.16



6.17

tutte stirpi che si alternavano nelle sedute dei consigli o nelle cariche onorifiche, il cui sentimento di appartenenza all'aristocrazia cittadina – per censo o per nascita – era naturalmente e quotidianamente rinvigorito dagli onori e dalle responsabilità pubbliche⁵⁵.

A voler proseguir nelle vicende dei singoli committenti, altre sarebbero le conferme, con maggior copia di dettagli, di una simile volontà celebrativa. Sul valore della cappella Boldieri già è stato scritto: in essa il richiamo ai valori civici era posto in grande evidenza dalla titolazione a Pietro Martire, il quale, onde accentuarne l'importanza, era stato raffigurato in atto di reggere un modellino della città⁵⁶.

Invece, per quanto concerne le cappelle Manzini e Bonaveri, qualche parola può essere aggiunta a convalidarne il valore autocelebrativo. Se il nome di Gian Nicola Manzini può non essere di grande fama, maggior interesse assume la figura della consorte, Maddalena Maffei⁵⁷: sia perché a lei il marito demandava la costruzione di una degna sepoltura familiare; sia perché era lei ad avere le relazioni più influenti. La donna, infatti, era sorella di don Celso Maffei, uomo di prestigio dell'umanesimo veronese, amico di Matteo Bosso, con il quale condivideva la professione agostiniana e, per qualche tempo, la sede presso il monastero di San Leonardo (ove Maddalena redigerà le sue ultime volontà – presente don Filippo Bosso, fratello di Matteo – e al quale non dimenticherà di destinare un lascito)⁵⁸; di più, era zia dei canonici Girolamo e Francesco, ai quali dovette dare l'esempio per l'edificazione della loro cappella nella cattedrale⁵⁹. Dunque, una figura di rilievo, ben inserita nei circoli sociali e culturali del tempo, certamente non indifferente alle istanze della classe a cui apparteneva.

Notizie altrettanto eloquenti possono essere delineate in favore di Pietro Bonaveri e della sua famiglia⁶⁰. Già Cipolla annoverava Nicola di Girolamo Bo-

⁵⁵ Le accomunava sovente l'ascesa in epoca scaligera: VARANINI 1988 (a). Di molte di queste famiglie è stato rilevato il peso nella società veronese: VENTURA 1964, pp. 98-106; LANARO SARTORI 1991, pp. 47-51. Le composizioni delle ambascierie sono un altro utile termine di riscontro: ad esempio, della delegazione del 1472 per omaggiare il nuovo doge facevano parte Lionello Sagramoso, Gian Nicola Faella e Tommaso Lavagnola; in quella del 1486, erano annoverati Giusto Giusti, Girolamo Salerni e Gregorio Lavagnola: RIZZONI, ms., ff. 128r, 131r.

⁵⁶ Come illustra l'analisi di ZUMIANI 1986-87.

⁵⁷ Manzini aveva però fatto parte del Consiglio cittadino nel 1465: VERZA, ms., reg. 150, c. 88r.

⁵⁸ Sul monastero di San Leonardo: VIVIAN 1978-79. Il lascito a San Leonardo, tratto dal testamento del 1499, è trascritto a p. 238. Per Matteo Bosso, rimane fondamentale SORANZO 1965. Per Celso Maffei: AVESANI 1984, p. 233. Celso finanziò la decorazione del chiostro di San Leonardo, oggi perduta: SORANZO 1965, p. 110 nota 6.

⁵⁹ Del resto, i legami di famiglia dovevano essere rilevanti, dato che al testamento di Libera Della Seta, vedova di Tommaso Maffei, assieme allo stesso Gian Nicola, comparivano il cognato Giovanni Maffei e il nipote Girolamo, entrambi canonici della cattedrale: ASVr, T, m. 58, n. 53, 1466. Non è nemmeno casuale, in questa fitta rete di rapporti che, tra i commissari, Maddalena volesse proprio Celso e Girolamo.

⁶⁰ CIPOLLA 1916, pp. 74-75. Sulle cariche pubbliche ricoperte da Nicola e Francesco: VERZA, ms., reg. 150, c. 21r.

naveri tra i fabbricieri di Santa Anastasia nonché tra coloro che, nel 1428, avrebbero affiancato i Dodici nella gestione delle risorse comunali da destinare all'innalzamento della facciata della chiesa. Un attaccamento che, tra equilibrismi e qualche diversione (di Nicola sono note anche le tendenze francescane)⁶¹, si ripeté nelle generazioni successive: se Francesco di Antonio, infatti, avrebbe nettamente preferito la "rivale" San Fermo, dove chiedeva di essere sepolto con l'abito francescano⁶², nel 1490, con maggiore diplomazia, suo figlio Pietro bilancerà le richieste, domandando, sì, che alle sue esequie fossero presenti domenicani e francescani, ma pure provvedendo a una tomba in Santa Anastasia⁶³.

Per la famiglia Pellegrini, poi, basterebbe rammentare Bartolomeo, fabbricere nel 1428⁶⁴; e le simpatie dei figli, come Francesco, che, non per nulla aveva voluto intitolare la sua cappella proprio ad Anastasia, la santa prima titolare della chiesa, rivelando l'ambizione di ravvivare addirittura il patrimonio paleocristiano della città⁶⁵.

Ancor più netto il valore dell'antico per i Lavagnola, che annoveravano in famiglia un *Senator Urbis*: Giacomo Lavagnola, fabbricere nel 1441, del quale sono noti i rapporti con i circoli umanistici della città pontificia, nel 1450 aveva ricevuto l'ambito titolo da Niccolò V⁶⁶. I figli avrebbero continuato a coltivare relazioni altrettanto fruttuose nel vivificare un costante interesse per il patrimonio classico, dal momento che le loro esistenze si intrecciarono più volte con quella raminga di Felice Feliciano. A Poiano, nel 1474 l'antiquario era stato ospite

⁶¹ Come ha accertato DE SANDRE GASPARINI 1989, pp. 108-109. Per Nicola Bonaveri: CIPOLLA 1916, p. 20. Gli altri fabbricieri erano Pierfrancesco Giusti, Giovanni Faella e Bartolomeo Pellegrini.

⁶² Il testamento di Francesco Bonaveri si trova in ASVr, T, m. 56, n. 130, 1464. Tutto l'atto è impregnato di attaccamento francescano: cento libbre in due anni sono assegnate alla fabbrica di San Bernardino, mentre altri lasciti sono previsti per il monastero di Arcarotta; tra i presenti (nonché tra i commissari) figurano Leonardo Pellegrini e Francesco Della Torre, entrambi destinati a un ruolo di primo piano nelle vicende dell'ordine e, segnatamente, di San Bernardino. Tra gli incarichi di Francesco Bonaveri, segnaliamo che nel 1457 era stato incluso nella commissione incaricata di omaggiare il nuovo doge a Venezia, assieme a Ludovico Nogarola, Tebaldo della Cappella, Giacomo Aleardi, Antonio Nogarola e Giacomo Malaspina: SORANZO 1965, p. 99.

⁶³ ASVr, T, m. 82, n. 88, 1490, citato in CIPOLLA 1916, pp. 74-75.

⁶⁴ Il ruolo di Bartolomeo Pellegrini nelle vicende di Santa Anastasia è documentato da CIPOLLA 1916, p. 20. Ancora nel 1438, Bartolomeo è tra i *fundatores*, e anzi acquista dei terreni a Bardolino da far usufruire al cappellano del monastero domenicano: PELLEGRINI 1949, p. 17.

⁶⁵ Il coinvolgimento globale della famiglia Pellegrini a Santa Anastasia è sufficientemente noto: VARANINI 1996 (b), pp. 23-44. Il recupero paleocristiano è un altro atteggiamento alquanto diffuso all'epoca, anche in contesti differenti, per il quale segnaliamo, a titolo esemplificativo, KLEINBAUER 1967.

⁶⁶ La carica di fabbricere è riferita da CIPOLLA 1916, p. 56. La nomina a Senatore destò grande risonanza in città, venendo ricordata nelle cronache coeve e nelle storie successive: DALLA CORTE ed. 1744, p. 94; [BIANCOLINI] 1747, p. 83; BUSTE PERINI, *Anonima informazione sopra S. Anastasia*, ms., dove sono citati sia il passo di Bartolomeo Platina sulla *Vita di Niccolò V* in cui si menziona Giacomo Lavagnola, sia il busto in marmo bianco, recante l'iscrizione JACOBUS LAVAGNOLUS SENATOR URBIS, che tuttora si trova murato in alto a sinistra nella cappella (per cui valga anche VINCO 2006 (a), p. 64). I suoi rapporti culturali, sostenuti da numerose cariche pubbliche fuori città, sono descritti da AVESANI 1984, pp. 61-63, 71-71, 84. Per le cariche della famiglia: VINCO 2006 (a), pp. 69-73.

nella villa di Gregorio e Francesca Lavagnola; ad Agostino e allo stesso Gregorio, aveva indirizzato alcune epistole, confermando i rapporti di amicizia che lo legavano alla famiglia veronese⁶⁷. È del tutto plausibile che il legame con l'antiquario avesse trasformato il ricorso alle citazioni classiche per l'ornamento della cappella di famiglia in un aggiornato, quanto singolare manifesto culturale. Tra l'altro, tale emergenza aiuterebbe a giustificare lo stile degli affreschi della cappella di Santa Anastasia: i Lavagnola avrebbero potuto apprezzare il gusto per una pittura "squarcionesca" e scabrosa con il tramite di Feliciano, di cui sono appurati i legami con Marco Zoppo e forse con Cossa, se fosse lui il Francesco menzionato in una lettera del 1474, celebre quanto discussa⁶⁸.

Insomma, a Santa Anastasia si era messo in moto un processo, che faceva dell'antico una bandiera ricercata e ostentata. Ma una bandiera per cosa? Nella chiesa domenicana, che non nascondeva le sue ambizioni di sede prioritaria della celebrazione comunale, venne proposto un modello di classicismo civico, presentato come valore fondante di un'identità prettamente veronese. Esempio in tal senso era addirittura il progetto per ricoprire la facciata gotica con un diaframma lapideo che non soltanto doveva incorniciare gli episodi della vita di Pietro Martire, ma che pure doveva imporsi per l'articolazione complessiva delle strutture architettoniche – almeno sulla scorta di quanto venne effettivamente realizzato –, se non per l'impatto del marmo, per la decorazione sommitale, fatta di putti reggighirlanda ispirati al Trono di Saturno, per l'ornamento delle lastre, ricolme di motivi vegetali, mitologici, grotteschi, e sulle quali facevano mostra di sé, a riprova del significato di questa impresa, gli scudi del Comune⁶⁹.

Per arrivare a questo i passaggi politici e materiali furono molteplici. Innanzitutto, onde ribadire il gioco delle parti e mantenere un equilibrio interno, per le famiglie era necessario prospettarsi sia come alleate sia come antagoniste laiche dei canonici della cattedrale. A proposito di questo "accordo", si è messa in luce la fitta rete di relazioni instaurate tra amministratori civici e Capitolo, che ora non può che essere confermata e letta sotto miglior luce: acquista un nuovo senso, allora, la costante presenza di Giacomo Lavagnola nelle vicende della cat-

⁶⁷ Il rapporto, concretizzato dalla dedica a Francesca Lavagnola del poemetto in volgare *Gallica istoria intitolata Iusta Victoria*, è stato più volte citato (POZZI, GIANELLA 1980, p. 466; AVESANI 1984, pp. 113, 131-133; AVESANI 1995, p. 8, per le lettere ai due fratelli Lavagnola), senza essere stato messo in relazione con le scelte estetiche per la cappella della famiglia. Sulle frequentazioni umanistiche della famiglia, segnatamente di Tommaso: VINCO 2006 (a), p. 74. Feliciano verso il 1470-71 aveva indirizzato un poema di soggetto alchimistico ad Antonio Nogarola, anch'egli legato a Santa Anastasia: POZZI, GIANELLA 1980, p. 465.

⁶⁸ Come pensava FIOCCO 1926, pp. 194-195.

⁶⁹ I lavori della facciata erano iniziati nel 1428; tuttavia, le fasi finali sono ascrivibili, su base documentaria e sulla scorta della data inscritta in una delle cornici a candelabre, al 1522: CIPOLLA 1916, p. 26. Per i progetti e i rilievi della facciata: F. PIETROPOLI, in *Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 73-74. Per il modello dei putti: M. BOLLA, in *Mantegna e le arti* 2006, p. 427. Per la diffusione di putti e festoni in pietra quale segno di ricchezza nell'ornamentazione degli edifici (come comprova il motivo sulla Libreria Marciana): FOSCARI 1984, p. 26.

tedrale in veste di *fabricator*⁷⁰; si inquadra meglio, nel medesimo contesto, il peso dei Pellegrini, sicché appare naturale che Antonio, nel 1482, nominasse commissario testamentario il *doctor decretalium* Filippino Emilei⁷¹, si capisce perché, nel 1484, Antonio Badile, Gregorio Lavagnola, Piergiovanni Boldieri e Giovanni Abazia fossero tutti convocati alla stesura del testamento del calzolaio Pietro di Santa Cecilia⁷².

Nel contempo, però, la spartizione delle chiese era ribadita, a segno di distinzione, dall'ostinata replica dei santi domenicani a Santa Anastasia (Domenico compariva nelle cappelle Boldieri e Lavagnola, oltre che titolare della cappella dei Bevilacqua⁷³; Tommaso d'Aquino, dedicatario dell'altare Centrego, era raffigurato nella pala di Girolamo Dai Libri, nonché nelle cappelle Manzini e Bonaveri; a Pietro Martire era intitolata la cappella Boldieri; presenzialismo assoluto per Vincenzo Ferrer, in grazia della recente canonizzazione, titolare della cappella Giusti⁷⁴ e raffigurato nelle cappelle Boldieri, Bonaveri e Miniscalchi): un mezzo con cui attestare, anche per via visiva, il ruolo dell'ordine nella coesione di quella frazione cittadina che si raggruppava sotto la sua tutela. E soprattutto resta altrettanto istruttivo un episodio come quello che vide i Lavagnola subentrare a un canonico, con un atto esemplare nel rimarcare le zone di influenza delle due compagini sociali, alleate contro le pretese vescovili o veneziane, ma pur sempre desiderose di una propria distinzione.

In secondo luogo, all'interno di questa cerchia vennero costantemente rinforzate le alleanze personali e familiari. Uno sguardo alle genealogie basterebbe da solo a confermare l'assunto, per cui possiamo limitarci a pochi casi: Giacomo Lavagnola aveva sposato Bartolomea Nogarola, sorella di Antonio, la cui famiglia possedeva la cappella dedicata a sant'Orsola (ovvero – stante l'ambiguità delle fonti – a santa Caterina)⁷⁵; Girolamo Lavagnola si era unito con Bianca di Francesco Pellegrini; Leonardo di Bartolomeo Pellegrini aveva dato in sposa Cornelia a Provo-
lo Giusti (che aveva eretto la cappella di San Vincenzo, ovvero l'attuale sacrestia)⁷⁶,

⁷⁰ Nel 1505, le tradizioni saranno proseguite con Gregorio di Giacomo Lavagnola, che, a sua volta, sarà nominato *fabricator* della cattedrale: BRUGNOLI 1987, p. 223.

⁷¹ ASVr, T, m. 74, n. 71, 1482.

⁷² ASVr, T, m. 76, n. 59, 1484. A conferma di tali rapporti, basti ricordare che nel 1502 *fabricatores* della cattedrale erano Giovanni Bevilacqua, Gianludovico Faella e Dante Alighieri: BRUGNOLI 1987, p. 215. Ad avvalorare ulteriormente questi rapporti, si noti che alcuni congiunti dei canonici avevano le sepolture proprio a Santa Anastasia, come testimoniano Andrea Cartolari, la cui lastra tombale recava la data 1516, e Giacomo Dionisi, fratello del canonico: DE BETTA, ms., I, pp. 14, 21.

⁷³ Si vedano, ad esempio, i testamenti di Girolamo Bevilacqua e della moglie Lucia, che chiedono di essere sepolti nella cappella dedicata a San Domenico: ASVr, T, m. 85, nn. 45-47, 1493.

⁷⁴ CIPOLLA 1916, pp. 63-67.

⁷⁵ I documenti che fanno riferimento ad entrambe le titolazioni per la cappella Nogarola sono pubblicati da CIPOLLA 1916, p. 97. Sull'ubicazione della cappella di Antonio Nogarola: FRANCO 2003, pp. 123-124.

⁷⁶ Sulle inclinazioni umanistiche della famiglia Giusti (con il relativo recupero dell'antico attuato attraverso la precisa configurazione della villa suburbana, chiamata lo *Iustianum*): LODI 1996, pp. 212-225. In particolare, Pierfrancesco Giusti era stato fra i fabbricieri del 1428: CIPOLLA 1916, p. 20.

e Lucia a Girolamo Salerni (titolare della cappella di San Nicola)⁷⁷; suo figlio Pietro aveva sposato Caterina Medici, figlia di quel Niccolò che tutti consideravano il più ricco della città e che tanto aveva fatto per la chiesa e il convento⁷⁸; Pietro Bonaveri si era unito con Paola Faella, legandosi a una famiglia che annoverava fra i suoi membri Giovanni, fabbricere nel 1428 e Angelo, priore di Santa Anastasia nel 1476, nel 1498 e nel 1499⁷⁹; Maddalena Maffei era prima cugina di Bartolomea, madre di Alvise Miniscalchi, che, da parte sua, aveva sposato una Pellegrini. La stessa frequentazione emergerebbe da una lista di atti ufficiali: nel 1468, Pietro Bonaveri concludeva un acquisto con Leonardo Alighieri e Bartolomeo de' Pasti (fratello di Matteo), alla presenza di Leonardo Pellegrini⁸⁰; Tommaso Sagramoso era convocato al testamento di Leonardo Miniscalchi⁸¹; mentre nel 1476 era registrata una permuta di beni di Tommaso, Girolamo, Agostino e Gregorio Lavagnola con Niccolò Medici⁸²; gli stessi Medici erano in contatto con Innocente Ziletti, collega di Feliciano nella stampa del *De viris illustribus* di Petrarca nella villa di Gregorio Lavagnola⁸³; e nel 1473, Niccolò aveva voluto tra i suoi commissari Tommaso Lavagnola e il genero Pietro Pellegrini⁸⁴. Ancora: nel 1484, al testamento di Antonio Nogarola era presente Andrea di Leonardo Pellegrini⁸⁵, mentre alla stesura delle volontà di Gerardo Boldieri presenziava Bonsignore Faella; ai codicilli di Pietro Bonaveri del 1492 assisteva Girolamo Salerni, e così via, senza aggiungere più nulla ad evidenze così lampanti.

Tali contatti, inoltre, vennero senz'altro fortificati dalla partecipazione di molte delle famiglie citate – se non delle stesse persone – in altre operazioni nelle quali era profuso, seppur con gradazioni diverse che si analizzeranno in seguito, un forte impegno cittadino.

Si può partire dalla ricordata riforma degli Statuti nel 1450, sostenuta da uomini come Pierfrancesco Giusti, Antonio e Bartolomeo Pellegrini, Giacomo Lavagnola, Vitaliano Faella⁸⁶. E proseguire, con un salto cronologico necessario per non appesantire il testo, con la fondazione della cappella di San Biagio, presso la chiesa dei Santi Nazzaro e Celso, nel 1489: può essere annotato che Pietro

⁷⁷ CIPOLLA 1916, pp. 58-62.

⁷⁸ Su Niccolò Medici, in specie per le sue relazioni con Santa Anastasia: PERETTI 2006 (b), pp. 517-519; l'iscrizione commemorativa del nipote Vincenzo è riportata da DE BETTA, ms., I, p. 38.

⁷⁹ Sul fabbricere Giovanni Faella: CIPOLLA 1916, p. 20. Le cariche del priore Angelo sono annotate in BUSTE PERINI, *Padri Domenicani*, ms. Anche i Faella, nel Cinquecento, erigeranno un altare gentilizio nella chiesa: CIPOLLA 1916, pp. 88-90; FIOCCO 1919; REPETTO CONTALDO 1992, pp. 14-16; F. PIETROPOLI, in *Dipinti restaurati* 2002, pp. 32-45.

⁸⁰ ASVr, AUR, *Strumenti*, reg. 198, c. 543v.

⁸¹ ASVr, T, m. 65, n. 108, 1473.

⁸² CARINELLI, ms., III, *Lavagnola*, p. 1261.

⁸³ VARANINI 1983, pp. 413-415; FATTORI 1995, p. 36.

⁸⁴ ASVr, T, m. 65, n. 43, 1473.

⁸⁵ ASVr, T, m. 76, n. 57, 1484.

⁸⁶ *Statutorum libri* 1747, s.p.

Bonaveri aveva offerto, in quello stesso anno, un sacco di frumento; di seguito, era nominato consigliere della Compagnia nel 1492, nel 1496 e nel 1498; infine, destinava un legato nel testamento del 1500⁸⁷. Nel 1491, era il sacerdote Cristoforo Boldieri, figlio di Gerardo, a fare una donazione di dieci ducati⁸⁸. Nel 1495, Alvise Miniscalchi era nominato consigliere della Compagnia⁸⁹. Così come, a vario titolo coinvolti appaiono i Sagramoso⁹⁰, e segnatamente Donato, che disponeva un lascito nel 1490 e assumeva la carica di consigliere nel 1491, nonché il nipote Cristoforo di Tommaso, consigliere nel 1492, priore nel 1497, nuovamente consigliere nel 1501⁹¹.

Va aggiunto – a chiosa ulteriore – che queste famiglie figuravano tra i governatori del Monte di Pietà, fondato nel 1490 con il patrocinio dei francescani osservanti: nelle gerarchie dell'istituzione si ritrovano numerosi esponenti di quell'*élite*, come Niccolò Medici, Vianino Miniscalchi, Cristoforo Pellegrini, Gregorio Lavagnola, Giusto Giusti, Gianludovico Faella, e così via⁹².

Da ultimo, e forse più importante, però, esisteva un precedente che univa molte di queste famiglie in un circuito speciale, contrapponendole moralmente al potere della Serenissima. Un fatto non è mai stato notato a sufficienza per quanto concerne le ricadute sui fatti artistici: nel 1441, le autorità veneziane avevano redatto una lista dei personaggi che si erano distinti per atteggiamenti apertamente ostili al governo o comunque sospetti. I tempi erano drammatici, dal momento che Verona era contesa tra le forze venete e l'esercito del marchese di Mantova, mentre molti aderirono più o meno apertamente a questa parte. Ebbero, la lista stilata dalle allarmate autorità veneziane sembrava un elenco delle famiglie di Santa Anastasia, incluso lo stesso Pisanello – sarà un caso? – che si meritò l'appellativo di *pintor rubello*⁹³: e vi si trovavano Donato Sagramoso e il figlio Tommaso; Giacomo Pellegrini, Leonardo Nichesola e Andrea Pellegrini, rispettivamente nipote, genero e figlio di Bartolomeo Pellegrini⁹⁴; Alvise Emilei, padre del canonico e marito di Antonia di Tommaso Pellegrini; Zanino Mini-

⁸⁷ ASVr, SNC, 14, reg. 36, c. 28v (1489); c. 26v (1492); c. 50r (1496); c. 60r (1498).

⁸⁸ ASVr, T, m. 83, n. 27, 1491; ASVr, SNC, reg. 14, b. 36, c. 93v. Cristoforo aveva fatto la professione nei Servi di Maria a Venezia: CARINELLI, ms., I, *Boldieri*, p. 294.

⁸⁹ ASVr, SNC, reg. 14, busta 36, cc. 42r.

⁹⁰ Sui rapporti dei Sagramoso con Santa Anastasia: CIPOLLA 1916, pp. 56; 85 nota 2. Cristoforo di Tommaso ribadirà due volte di essere depresso nella chiesa domenicana (ASVr, T, m. 85, n. 32, 1493; m. 97, n. 61, 1505). Per essere più precisi, la famiglia possedeva la cappella di San Giovanni Battista (TORRESANI, ms. 974, p. 199), collocata nel tramezzo, e con esso andata perduta in seguito alle ristrutturazioni della chiesa (FRANCO 2003, p. 122).

⁹¹ Per Donato Sagramoso si veda ASVr, SNC, reg. 14, busta 36, cc. 20r, 29r, 34r; per Cristoforo, LODI 1994 (b), p. 36; la carica di consigliere del 1501 si trova alla c. 67r.

⁹² BERENGO MORTE 1934, p. 224. Le cariche nel Monte di Pietà si leggono in VERZA, ms, regg. 149-150, *ad voces*. Il valore di questa iniziativa per il patriato veronese è rilevato da BURKART 2000, pp. 169-173.

⁹³ L'elenco dei "sospetti" è pubblicato in *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 87-93.

⁹⁴ Un ramo dei Nichesola aveva la sua sepoltura nella chiesa, a destra per chi guardava l'altare Centregio: DE BETTA, ms., I, p. 41.

scalchi; «magistro Girardo fisico dei Boldieri» e il fratello Francesco; Pier Francesco Giusti, Giacomo Lavagnola, Giovanni Faella, Bonaventura e Nicola Salerni, Rolandino Maffei, fratello della Maddalena sposa Manzini⁹⁵.

Ora, tale massiccia presenza, che naturalmente non esaurisce l'elenco, ma ne costituisce un'elevatissima percentuale, non può essere di poco conto nella valutazione delle commissioni realizzate a Santa Anastasia. È vero che le operazioni di cui ci siamo occupati datano a qualche decennio dopo quel fatidico 1441; è vero che, nel frattempo, qualcosa doveva essere cambiato, se i Giusti si dichiaravano fedelissimi alla Repubblica, mentre i Salerni e Medici militavano nelle fila dell'esercito veneziano⁹⁶. Tuttavia, è senz'altro lecito attendersi che i trascorsi familiari non restassero irrilevanti nelle coscienze, fomentando, anzi, un senso di rivalsa che, pur nel rasserenamento progressivo degli animi, doveva trovare naturale sbocco in un corposo recupero dell'antico: falliti i tentativi politici e militari, restava la consolazione di un'ascendenza nobile di cui andar fieri almeno per via artistica.

4. *Un confronto ideologico*

Alla luce di quanto profilato sinora, può essere meglio focalizzato il confronto, sovente suggerito, per i complessi affrescati veronesi con i monumenti dogali che, a partire dagli anni Settanta, vennero eretti a Venezia⁹⁷. L'argomentazione non è peregrina, ma in realtà va calibrata e, dove necessario, sfumata, dal momento che, pur nella somiglianza degli impianti tombali, basati sulle strutture dell'arco trionfale e del polittico, nonché su alcune scelte iconografiche, che si incardinano nella raffigurazione delle Virtù o in altri soggetti classicheggianti, restano cruciali le divergenze.

Che vanno recuperate intanto nel materiale, poiché nei monumenti veneziani viene fatto ricorso esclusivamente al marmo e alla pietra: segno che gli esperimenti tardo trecenteschi, appuntati sul connubio tra pittura e architettura, avevano irrevocabilmente ceduto il passo ad apparati maestosi, meglio adatti a garantire la sopravvivenza delle opere – giusta la superiorità della scultura secondo il magistero petrarchesco e guariniano – oltre che, in virtù del valore venale intrinseco, più efficaci a testimoniare il potere dei capi e la temibilità dello Stato che avevano governato.

⁹⁵ Rolandino aveva un sepolcro a Santa Anastasia: DE BETTA, ms., I, pp. 34-35.

⁹⁶ L'epitaffio di Lelio Giusti sottolineava la «fide integra erga invictissimum venetorum imperium»: BUSTE PERINI, *Padri domenicani*, ms.. Sulla fede marciana della famiglia torna anche VARANINI 1992, p. 389. Bassano Medici, figlio di Niccolò, era al servizio di Roberto Sanseverino, generale della Serenissima: DALLA CORTE ed. 1744, p. 106. Per Bernardino Salerni, capitano della Repubblica Veneta: CIPOLLA 1916, p. 62.

⁹⁷ Un confronto con il monumento Mocenigo a San Zanipolo è suggerito per l'altare Boldieri: VARANINI, ZUMIANI 1993-94, p. 96. Per il significato politico e culturale dei monumenti veneziani: PINCUS 2000; ORTALI 2004.

Questo spiega perché nei monumenti dogali – nonostante pure in essi il cadavere fosse inumato a terra⁹⁸ – compaiano il sarcofago e la statua del doge, quest'ultimo talora rappresentato contemporaneamente *en gisant* e stante: il concetto era nevralgico per tramandare la sopravvivenza del “corpo” del sovrano a perenne memoria delle sue gesta, non solo per solleticare l'orgoglio familiare, ma anche per fortificare il benessere dello Stato; che, poi, tale idea fosse fondamentale per l'immaginario politico e, insieme, sottintendesse un malcelato amor proprio, è testimoniato dalle tombe di Nicola Tron, ai Frari, o di Pietro Mocenigo a San Zanipolo, dove le statue erette dei dogi primeggiano nell'arco centrale, a baluardo contro ogni forma di oblio⁹⁹. Un sentimento individualistico che mal si conciliava con i principi dell'etica politica veneziana, ma che trovava conforto in un clima generale incline all'esaltazione di un'umanità eroica, portatrice di valori del tutto speciali, a sostegno della quale si arrivava addirittura a marginalizzare le immagini sacre e santorali a vantaggio di raffigurazioni allegoriche, per lo più legate alle virtù del capo defunto¹⁰⁰.

Sebbene i rischi di un eccessivo personalismo connessi a un programma siffatto potessero in qualche modo essere assorbiti dalla dialettica repubblicana di Venezia, tutto ciò appariva di assai difficile traduzione a Verona, dove i committenti si facevano semmai ritrarre nei dipinti che commissionavano (come Pietro Bonaveri e Cosimo Centrego nelle pale delle loro cappelle)¹⁰¹; nella cattedrale, semmai, i canonici erano rammentati dai santi omonimi. In realtà, qualche occasione per un ritratto non era mancata nemmeno a Santa Anastasia: Giacomo Lavagnola era stato immortalato in un busto murato nella sua cappella, e pure Gerardo Boldieri aveva chiesto, nel testamento del 1484, di essere ricordato attraverso una «*imagine ipsius domini testatoris sculptam et pictam in marmore ad perpetuam memoriam eius et descendentium*» (di cui oggi, peraltro, non vi sono tracce) che trasmettesse in eterno l'onore e la gloria¹⁰². Ma, allo stato attuale delle conoscenze, si trattava di *aves rarae*, e sicuramente non giudicabili alla stessa stregua dei ritratti dogali. Per di più, il laicismo dei dogi veneziani, che si facevano circondare da figure allegoriche, non trovava riscontro nei monumenti veronesi, dove, anzi, i santi, più ancora che rimandare alle virtù personali del committente, rivestivano un ruolo paradigmatico nel ribadire un'appartenenza, che fosse al Capitolo della cattedrale o alla compagine comunale domenicana.

⁹⁸ Cfr. McANDREW 1995, p. 15.

⁹⁹ Sul monumento di Niccolò Tron: PINCUS 1981(b). Sul monumento Mocenigo: BLAKE McHAM 2007. Sulla sopravvivenza dell'idea di potere: KANTOROWICZ 1989, pp. 329-344; BERTELLI 1995, pp. 191-250.

¹⁰⁰ PINCUS 1981(b), p. 142; FORTINI BROWN 1996, pp. 112-115.

¹⁰¹ Pietro Bonaveri era stato ritratto da Liberale in una pala per la cappella, oggi perduta: VASARI ed. 1976, p. 566. Per la pala Centrego: MOLTENI 2001, pp. 114-117, 184-185; G. CASTIGLIONI, in *Mantegna e le arti* 2006, p. 372.

¹⁰² ASVr, T, m. 76, n. 267, 1484.

E ancora, era il sarcofago a non essere più rappresentato a Verona: dopo il cenotafio di Cortesia Serego o il monumento Guantieri a Santa Maria della Scala, aveva prevalso la semplice lastra terragna¹⁰³. Occorrerà attendere il monumento Centregio per veder comparire un sepolcro, seppure in una posizione inutilizzabile e inconsueta, ovvero alla sommità della cappella, nel primo decennio del Cinquecento¹⁰⁴. Di seguito, verranno monumenti di chiara influenza forestiera: saranno il mausoleo Della Torre a San Fermo, per il quale venne chiamato Andrea Riccio da Padova; l'arca di Galesio Nichesola in duomo, attribuita alla bottega di Jacopo Sansovino e per la quale vanno ricercate quelle influenze veneziane che con un pizzico di polemica tentavano di avanzare una proposta alternativa alla tradizione quattrocentesca e alle pretese di semplicità imposte da Giberti¹⁰⁵; saranno l'arca degli Averoldi a Santa Maria della Ghiara, realizzata da Sanmicheli, non a caso reduce da un fortunato apprendistato nell'Italia centrale, per i preposti appartenenti a quella famiglia bresciana¹⁰⁶. Ma fino a quel momento, e tranne l'eccezione costituita dal monumento Nogarola di San Lorenzo, prevarrà la sepoltura terragna, nella quale l'unico riferimento al defunto saranno le *litterae* del nome e le *arma* della famiglia.

Semmai, il confronto prossimo per le sepolture dogali va rintracciato in alcune tombe papali di ambito bregnesco (come quelle di Paolo II o dei pontefici Piccolomini), a segno di una competizione che induceva a rapportarsi al sovrano romano sul piano non soltanto politico, ma anche religioso, qualora si ponga mente al rapporto privilegiatissimo che il *dux* ostentava con l'evangelista Marco e con la chiesa a lui dedicata¹⁰⁷. Sicché non meraviglia che, progredendo l'iconografia trionfale e i suoi portati ideologici, il modello potesse essere ricercato direttamente nella città eterna, da cui venne importato l'arco di Costantino (assente come modello architettonico nelle versioni veronesi), a qualificare ancor più, con tutto il suo peso, l'immagine di Venezia quale *altera Roma*.

A Verona, viceversa, non vennero cercati modelli esterni con la stessa passione: non ve n'era bisogno. Quello che si tentò di rivitalizzare fu un retaggio diretto, che affondava le radici in una "propria" epopea classica, in una "propria" consuetudine sepolcrale e in una "propria" devozione religiosa. Oggettivamente impossibilitata ad elaborare un'ideologia di Stato, Verona aveva invece puntato ad una cultura di classe in cui l'antico cittadino divenisse l'asse portante.

¹⁰³ Sulla tomba Guantieri rimandiamo a FRANCO 1996, p. 140.

¹⁰⁴ Per il monumento Centregio si rinvia ad ARSLAN 1956, p. 56, secondo il quale il complesso (eretto a suo dire tra il 1488 e il 1502) rivelerebbe strettissime consonanze stilistiche con l'altare Garzadori a Vicenza, tanto da far supporre in quest'ultimo la presenza di seguaci veronesi di Angelo da Verona o del Rizzo.

¹⁰⁵ Circa il monumento Nichesola in cattedrale si rimanda a B. BOUCHER, in *Palladio* 1980, pp. 160-162.

¹⁰⁶ La sepoltura del vescovo Averoldi è stata analizzata (con attribuzione a Michele Sanmicheli) da L. MAGAGNATO, in *Palladio* 1980, pp. 163-164; e da ultimo, in DAVIES, HEMSOLL 2004, pp. 34-35, 366.

¹⁰⁷ Il tema è trattato da MUIR 1986; ripreso nei suoi elementi fondanti in relazione alla figura dogale da PUPPI 1993.

Gli ordini religiosi. L'antico delle reliquie

La devozione locale svolse un ruolo di primo piano nel Quattrocento, e segnatamente negli anni Ottanta, allorché si concretizzò in una serie di operazioni destinate a immettere nuova linfa nella cultura e nella spiritualità cittadine. In un territorio nel quale, nel periodo che qui interessa, non si segnalavano spettacolari apparizioni mariane (come era avvenuto a Monte Berico), protettive intercessioni santorali (sul modello antoniano di Padova), e fatti soprannaturali (con cui rispondere ai portenti del vicino centro di Lonigo o ai prodigi dell'icona veneziana da cui sarebbe sorta la chiesa di Santa Maria dei Miracoli), le molteplici ricognizioni di reliquie fornirono il volano mancante, configurandosi come potenti collanti materiali e spirituali all'interno del tessuto urbano¹.

Inutile dire che molti episodi offrirono lo spunto per mettere in campo cornci classicheggianti, intese come il mezzo migliore per qualificare adeguatamente sia il momento religioso, sia l'impegno di coloro che, a vario titolo, vi presero parte. Naturalmente, non tutte le azioni suscitarono lo stesso scalpore e, soprattutto, le stesse conseguenze in campo artistico: poco si può dire della ricognizione in duomo sui resti di San Teodoro nel 1489, se non che essa mise in luce il sarcofago romano dove era depresso il corpo del vescovo²; anche l'indulgenza concessa a San Lorenzo nel 1488³, in occasione della riscoperta dei resti del mar-

¹ Le prime importanti apparizioni mariane a Verona furono registrate nel 1510, a Peschiera (durante l'epidemia di peste che infierì in quell'anno), in ricordo della quale sul medesimo luogo sorse il santuario del Frassino: [BRUGNOLI] 2004. Un rilievo spetta anche all'evento miracoloso che coinvolse il santuario della Corona presso Spiazzi, in Lessinia. Nel 1522, vi sarebbe comparsa un'immagine della Vergine custodita a Rodi e da lì misteriosamente giunta nel Veronese allorché i Turchi avevano occupato l'isola: MOSCARDO 1668, pp. 389-392; BRENZONI 1932 (b). Per le apparizioni mariane segnalate, ci limitiamo, per il Vicentino, a BARBARANO DE MIRONI 1649, I, pp. 204, 209-217; IV, p. 338; TASSELLO 1942. Per il santuario di Monte Berico: RUMOR 1911; *Santa Maria di Monte Berico* 1963; BARBIERI 1999. Sulla situazione padovana: DE SANDRE GASPARINI 1996. Per il caso veneziano: *Santa Maria dei Miracoli a Venezia* 2003.

² PERETTI, BAGATTA 1576, ff. 11v-12r; DE BETTA, ms., I, p. 182; GUZZO 1993 (a), p. 25. Nel 1458, Callisto III aveva concesso delle indulgenze alla Società di Santa Maria Novella, San Teodoro e San Sebastiano: PERETTI, BAGATTA 1579, f. 12r. All'altare dei Santi Maria, Teodoro e Sebastiano faceva un'offerta Francesco Pellegrini nel 1475: ASVr, T, m. 67, n. 70. Aggiungiamo, a complemento delle devozioni cittadine, la decisione di celebrare il patrono Zeno con l'innalzamento di una statua sull'arco di congiunzione fra la Loggia del Consiglio e la Casa di Pietà: CHIAPPA 1992.

³ BENNASSUTI 1886, p. 60.

tire, se indusse a valorizzare il tempio come luogo di pellegrinaggio, talché furono numerosissime le richieste testamentarie di visite alla chiesa in nome e per conto del testatore, non sembrano aver sortito commissioni o interventi di grande portata.

Qualcosa di più, per contro, apportò la nuova sepoltura ai resti di Toscana di Zevio: nell'ultimo trentennio del XV secolo, si era riaccesa l'attenzione verso questa santa dalla collocazione cronologica incerta (secondo alcuni sarebbe vissuta nel XII secolo, secondo altri nel Trecento), ma di grande presa popolare. La protagonista era una giovane vedova che aveva consacrato la sua vita all'assistenza presso l'ospedale dei cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme, operante accanto alla chiesa nota sin dal XI secolo come Santo Sepolcro⁴. La devozione conobbe un momento di intenso favore nel 1343, quando il corpo della santa venne trasportato nella chiesa dalla via pubblica, dove era stato inizialmente deposto. Tuttavia, nel secolo successivo nuovi eventi ne consolidarono il successo: nel 1469, fu fatta una ricognizione delle reliquie alla presenza di Ermolao Barbaro⁵; verso il 1472 (o 1474), venne scritta una biografia ad opera di un autore che non è ancora certo se sia da identificare in Celso Maffei o, più credibilmente, in Celso Dalle Falci, nel 1481 abate di San Nazaro, da cui dipendeva la chiesa del Santo Sepolcro⁶; nel 1489, da ultimo, veniva riconsacrata la chiesa, che assumeva la titolazione di Santa Toscana⁷.

Di più, dato il legame di Toscana con il complesso del Santo Sepolcro, era evidente come il rinforzo del suo culto non potesse che rimandare a quello del luogo gerosolimitano, che tanta presa aveva negli animi inquieti per le vicende della Terra Santa; la stessa iconografia della giovane conversa, vestita del tipico abito nero con la stella sulla spalla, contribuiva a sottolinearne il rapporto con i cavalieri giovanniti, arricchendo la valenza religiosa, politica e civica associata alla sua figura⁸. In tale quadro, allora, nulla di strano se la santa, sino a quel

⁴ La vita di Toscana è riportata in BIANCOLINI 1749 (b), pp. 581-583; SEGALA 1988, pp. 448, 451-452. Per la sua collocazione cronologica: CAVALLARI 1974-75. Sulla chiesa e l'ospedale: BIANCOLINI 1749 (b), pp. 573-587; DIANO 2005, pp. 84-85. Per i cavalieri giovanniti a Verona: TACCHELLA 1969.

⁵ CERVATO 2006, pp. 26-28, 151-153.

⁶ La *Vita* si legge nel codice CXIII della Biblioteca Capitolare di Verona (61v-68v); il testo, ritenuto opera di Celso Maffei, è incluso anche in PERETTI, BAGATTA 1579, ff. 71r-76r. L'ipotesi che possa trattarsi di Celso Dalle Falci è invece corroborata dalla sua carica a San Nazaro (BIANCOLINI 1749 (a), p. 278; BUSTE PERINI, *Monaci benedettini*, ms.), che ne giustificerebbe meglio l'interesse per Toscana, dato che la chiesa del Santo Sepolcro dipendeva dal monastero benedettino: CERVATO 2006, pp. 17 nota 21, 27, 152.

⁷ L'evento è ricordato in un'iscrizione all'interno della chiesa.

⁸ Per l'iconografia di Toscana: KAFTAL 1978, coll. 997-1002. Anche alcune iscrizioni ricordavano tale legame, come quella sul sarcofago trecentesco (HIC JACET CORPUS BEATAE TOSCANAE ORDINIS HIERSOLIMITANI) e quella che compare in una predella del trittico quattrocentesco (PIA TOSCANA ORDINIS SANCTI JOANNIS HIERSOLIMITANI HODIE LETA MERUIT ATHLETA ASCENDERE COELUM). Segnaliamo inoltre, ad illustrare la diffusione del tema, che un cavaliere gerosolimitano si scorge in un affresco della cappella Medici di San Bernardino. Un dipinto raffigurante l'*Elemosina di Toscana* è stato rintracciato in una collezione veronese dell'Ottocento: GUZZO 1992-93, pp. 485, 505.

momento apparentemente trascurata dall'iconografia, venne raffigurata in due dipinti, entrambi opere di Liberale da Verona: nel trittico per la chiesa, conservato in una cappella laterale; e nella pala commissionata da Pietro Bonaveri per Santa Anastasia, nella quale Toscana compariva assieme a Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria⁹. Nel 1511, infine, Girolamo Avanzi, arciprete di Zevio, si premurava di celebrare la santa del suo paese con un inno che ne esaltava le qualità di «virgo, nupta, vidua»¹⁰.

1. La cappella di San Biagio e Falconetto: l'archeologismo e i benedettini

Se brani come questi possono essere menzionati più che altro per descrivere il clima che veniva diffondendosi in città, nel quale l'interesse per i santi e per le loro reliquie celava una volontà di riappropriarsi del passato e dei culti locali (analogamente a quanto aveva fatto Francesco Pellegrini con santa Anastasia), altri furono i momenti che, suscitando un intervento concorde della popolazione, dell'*élite* e delle gerarchie ecclesiastiche (a cui va aggiunta anche una legittima competizione)¹¹, finirono per mettere in campo un ben più palese recupero dell'antico.

Il più clamoroso fu senz'altro quello che portò, nel 1489, alla costruzione della cappella di San Biagio presso la chiesa dei Santi Nazario e Celso, da poco passata all'ordine riformato dei benedettini di Santa Giustina. Per la quale sia le fasi costruttive, sia i portati decorativi sono stati accuratamente ricostruiti con copia di ricerche iconografiche e archivistiche, tanto da condurre a una definizione esauriente degli artisti coinvolti e delle fasi della decorazione, quest'ultima abilissima nello sfruttare gli spunti dell'archeologia per integrare in un coerente programma simbolico segni aniconici e parti figurative¹².

⁹ Per queste opere: BREZZONI 1930, p. 44, fig. 37; pp. 46, 57; DEL BRAVO 1957, CLXXIV (pala Bonaveri); CXC VII-CXC VIII (trittico di Santa Toscana); E. GUZZO in *Itinearari* 2006, pp. 93-95 (Santa Toscana). Per la pala Bonaveri: CUPPINI 1981, p. 367; H. EBERHARDT, in *Mantegna e le arti* 2006, p. 282. Il trittico di Santa Toscana dovrebbe trovarsi nella posizione originaria: «Et al Sepolcro stanno l'ossa umana/ne la capella da sinistra mano»: CORNA ed. 1973, p. 75.

¹⁰ PERETTI, BAGATTA 1579, ff. 34r, 76r. CERVATO 2006, pp. 26-28. La carica di arciprete di Zevio di Girolamo Avanzi è indicata da Maria Ormaneti, moglie di Ludovico Avanzi: ASVr, T, m. 108, n. 89, 1516. Questo dato spiega la composizione del poema in onore di Toscana da parte del religioso in quanto titolare della chiesa posta nel paese natale della santa. Aggiungiamo, come spunto per una lettura iconologica, che gli attributi assegnati a Toscana da Avanzi sono allusi dalle altre sante nella pala Bonaveri: *virgo* è la Maddalena, *nupta* è Caterina di Alessandria, di cui è celebre il matrimonio mistico con il Cristo bambino (mentre la vedovanza era lo stato della stessa Toscana).

¹¹ La competizione degli ordini e delle compagnie non è un fenomeno da sottovalutare nelle commissioni artistiche, secondo quanto rivela il caso delle Scuole veneziane: HUMFREY 1988.

¹² La letteratura sulla cappella di San Biagio è relativamente ampia, per cui segnaliamo i lavori più recenti, con bibliografia precedente: LODI 1994 (b); CONTÒ 1998-99, pp. 13-21; MARINELLI 2001, pp. 11-61; PERETTI 2001, pp. 63-127. La cappella venne edificata in due fasi distinte, la prima dal 1489 al 1491, la seconda (dedicata all'elevazione del tamburo e della cupola) a partire dal 1497.

In merito a quest'ultimo punto, infatti, non sfuggirà come le immagini dei santi e le scene sacre siano inquadrati in un affascinante corredo di *thiasoi* con tritoni e nereidi, realizzati da Domenico Morone e da Falconetto¹³; di monocromi con scene di sacrificio, di candelabre e capitelli ornatissimi, tutti opera di Falconetto; di grottesche per mano di Bartolomeo Montagna, che ebbe pure l'idea di inserire due tondi ove raffigurò rispettivamente *Diana e Diomede con il palladio*¹⁴.

Come è stato sviscerato per altri contesti, il significato di tali ornamenti, lungi dall'essere semplicemente esornativo, risiedeva nel prefigurare il mondo *ante gratiam*, ove gli elementi mostruosi e pagani divenivano prolegomeni del mondo *sub gratia*¹⁵. In tale accezione, e precisamente con un chiaro rimando all'immolazione di Cristo, possono essere interpretati i bucrani, le protomi di ariete, le Vittorie tauroctone, i sacrifici (che fossero a Bacco o a Silvano, oppure più generici, come le offerte di un toro o di un cinghiale appena cacciato)¹⁶. I soggetti imperiali, ove erano sottolineate la clemenza e le virtù dei sovrani, venivano proposti come *exempla* di un comportamento buono ma pur sempre imperfetto; le sfingi, ancora una volta, vigilavano su quei misteri che solo con il cristianesimo sarebbero stati svelati; ovunque, poi, simboli di grazia, quali cornucopie, vasi e candelabre, si accompagnavano – nella porzione assegnata a Falconetto – con emblemi di vittoria, quali trofei e ippogrifi, a incoraggiare l'ascesa che doveva prendere avvio¹⁷.

[7.1] Su tutto troneggiava la testa di Giove Ammone, ispirata alla chiave di volta dell'arco sul decumano massimo: che, parimenti, non era una semplice citazione antiquaria, poiché nell'ambiente umanistico se ne poteva attuare una declinazione in chiave cristiana¹⁸. Un componimento di Eusebio, infatti, esaltava la poten-

¹³ La presenza dei due pittori è documentata, per Falconetto dal 1497 (ASVr, SNC, reg. 36, b. 14, c. 102r; BIADEGO 1906, pp. 110-111; PERETTI 2001, p. 69), per Domenico, dal 1498 fino al 1499 (ASVr, SNC, reg. 36, b. 14, c. 102r e 107r; PERETTI 2001, p. 69). Nel prosieguito, Falconetto metterà a profitto lo studio dei fregi marini anche in ambito privato, come attesta l'affresco di palazzo Stoppa a Santo Stefano: SCHWEIKHART 1975, pp. 127-133; DEMO 2000, pp. 71 (che documenta i pagamenti a Falconetto nel 1501).

¹⁴ La chiamata del vicentino Bartolomeo Montagna si situa nel 1504: BIADEGO 1906, pp. 116-119; PERETTI 2001, pp. 100-115. In realtà, il pittore aveva licenziato la pala dell'altar maggiore per la chiesa tra il 1501 e il 1502: C. RIGONI, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 393-398.

¹⁵ Alcuni confronti sono offerti da CIERI VIA 1989, pp. 185-200 (per il palazzo di Domenico Della Rovere); SAN JUAN 1989 (per la cappella di San Brizio a Orvieto); BISCONTIN 1993 (per il fregio di Pordenone a Casalmaggiore). Per una trattazione complessiva, si veda SANDSTROM 1963.

¹⁶ Sul valore del sacrificio resta imprescindibile lo studio di SAXL 1938-39, pp. 346-367.

¹⁷ I capitelli della cappella di San Sebastiano, dove compaiono questi motivi, sono stati ottenuti congiungendo elementi del tempio di Marte Ultore e della chiesa di San Lorenzo a Roma: FRANZONI 1989, p. 14.

¹⁸ Mette conto segnalare che, secondo alcuni, Giove Ammone avrebbe fatto riferimento al segno astrologico dell'Ariete, sotto la cui tutela sarebbe stata posta la città di Verona. È questa l'interpretazione proposta per la scena con l'Arena e la testa di Giove Ammone nel mantovano Palazzo d'Arco, sempre ad opera di Falconetto: VENIER 1983, pp. 114, 120 nota 37. Un'immagine di Giove Ammone si trovava anche sul portale di palazzo Stoppa a Santo Stefano (LODI 2006, p. 152) e in un capitello presso l'altar maggiore della chiesa di Santa Maria di Salò, visitata da Mantegna nell'escursione del 1464 e descritta da Marin Sanudo (FORTINI BROWN 1996, p. 158).

za di Giove, «deusque unus, et omnipotens», «altitonans» (espressione che echeggiava il *tonant* nell'iscrizione dipinta sopra la medesima chiave di volta)¹⁹, principio e fine di ogni cosa. In più, di lui era scritto che «aurea pandit cornua bina caput». A San Biagio, evidentemente, l'immagine poetica di Giove era sfociata nel simulacro zoomorfo, attraverso il quale la potenza attribuita al padre degli dei era dirottata sul Dio cristiano. Ne discende, allora, che la ripresa di Giove Ammone – giusta le parole di Eusebio – prescindeva da un mero richiamo antiquario, poiché tale iconografia assumeva un preciso valore simbolico.

Fin qui nulla di nuovo, verrebbe da dire, dal momento che il procedimento era comune a molti *docti theologi* dell'epoca. Tuttavia, l'interesse per la citazione può aumentare qualora si aggiunga che il testo latino di Eusebio era stato trascritto e tradotto da Giacomo Rizzoni; il quale, poi, era legato da stretti vincoli familiari a Pietro Donato Avogaro, uno dei protagonisti di San Biagio, come verrà precisato in seguito²⁰.

Nondimeno, le esigenze figurali imponevano che pari interesse fosse riservato al tempo *sub lege*, talché, nella lunetta settentrionale, trovavano spazio episodi veterotestamentari, imperniati sulla Creazione, sui protoparenti, per terminare con l'uccisione di Abele e il sacrificio di Isacco, episodi facilmente interpretabili quale prefigurazione della morte di Cristo. Va sottolineato come tutti questi momenti fossero resi in un rigoroso monocromo, che pareva la tecnica migliore per evidenziare la distanza temporale e spirituale con il tempo *sub gratia*, al quale, per contro, era riservata la policromia, sicché i santi, gli evangelisti, le scene sacre, gli angeli erano personaggi “al naturale”.

Ben inteso, occorre precisare che, quantunque l'approccio alla classicità effettuato dai diversi artisti possa sembrare indistinto, l'analisi dei singoli interventi mette in luce una disparità di atteggiamenti: se Domenico Morone si adagia su un *locus classicus* come il corteo marino, tema di facile reperibilità e di poca fantasia, Falconetto introduce un'iconografia più elaborata, che punta su fonti diversificate (dalla grafica mantegnesca a reperti antichi), e sulla provenienza romana (dai tondi dell'arco di Costantino, dai capitelli di San Lorenzo, del tempio di Marte Ultore o dai candelabri di Sant'Agnese) quale conferma di un prestigio e di un aggiornamento che all'epoca erano senza pari a Verona²¹.

¹⁹ L'iscrizione intera così recita «QUAE OI / TONANT/ ADN/ TOTUS ET/ ORBIS / HABET».

²⁰ Il poema di Eusebio nella traduzione di Giacomo Rizzoni è stato pubblicato da MARCHI 1965, pp. 234-235. Ricordiamo che Pietro Avogaro aveva sposato Caterina Rizzoni, nipote di Giacomo.

²¹ Alcuni degli originali romani da cui Falconetto trasse ispirazione sono stati identificati nei rilievi dall'arco di Costantino o da un rilievo con *Suovetarilia* della collezione Grimani per qualche motivo nelle scene di sacrificio, in almeno tre sarcofagi per il corteo di tritoni e nereidi, nei rilievi un tempo nella chiesa dei Santi Luca e Martina a Roma per la scena di *Clementia*, nei *thymateria* di Sant'Agnese per i candelabri. Gli spunti dalla grafica annoverano disegni di Aspertini (per questi stessi candelabri o per le candelabre nella cappella di San Sebastiano), di ambito peruginesco o di Pinturicchio (per il pastore con l'agnello sulle spalle), incisioni di Mantegna (per alcuni dettagli del *thiasos*): PERETTI 2001, pp. 90, 94, 95-97, 99.

Resta, tuttavia, da precisare la funzione svolta dall'antico in tale avvenimento, che, come altrove, si fa rivelatore dell'impegno di persone e di mezzi profuso nella fondazione della cappella e della Compagnia di San Biagio. I dettagli maggiori vengono, ancora una volta, dai documenti, da cui si scopre che a favorire l'iniziativa, con l'indispensabile assenso dei monaci, erano stati alcuni cittadini di un certo rilievo. In parte, questo era un dato accertato, divulgato più o meno estesamente: i nomi di Pietro Donato Avogaro, Virgilio Zavarise, Cristoforo Sagramoso, sono una costante nelle carte, che tuttavia non esime completamente da una breve rassegna delle loro azioni politiche e letterarie, utile a fornire un primo quadro di riferimento.

Di Cristoforo Sagramoso si è fatto accenno, collegandolo alla cerchia oligarchica di Santa Anastasia. Diversamente, qualche parola può essere spesa per Pietro Donato Avogaro, ambizioso quanto attivissimo umanista, uno degli uomini più in vista sia per le relazioni personali – che, come visto, lo portarono ad imparentarsi con i Rizzoni –, sia per il suo coinvolgimento nelle principali imprese del momento, sia per la sua abbondante produzione letteraria, nella quale coniugava temi sacri con soggetti moderni, in piena sintonia con la voga del momento²². Virgilio Zavarise, da parte sua, ebbe un ruolo di tutto rilievo nella politica veronese in virtù della professione di notaio ricercatissimo dalla classe dirigenziale, della nomina a cancelliere del Comune e dell'elezione nel Consiglio dei Dodici; senza scordarne l'attività letteraria, che lo portò a comporre quella *Enumeratio* di poeti e letterati che aveva accompagnato l'*Actio Panthea* nel 1484²³.

Tuttavia, se questi sono i personaggi che gli studi hanno contribuito a far conoscere più diffusamente, la lettura del primo registro della Compagnia presenta dei nomi meno familiari, ma non per questo meno interessanti: così, si scopre che la famiglia Sagramoso si era esposta verso San Biagio anche attraverso i Civran, dei parenti acquisiti per via matrimoniale, tra i quali si trovava Benedetto, il quale nel 1491 donava alcuni terreni²⁴; che, nell'elenco degli offerenti, emergono Andrea Bevilacqua Lazise, Benedetto Guagnini, Giovanni e Nicola Avogaro, due fratelli appartenenti a un ramo della famiglia dell'umanista Pietro Donato, Dante Alighieri, Onesta, moglie di Giovanni Da Lisca, e Ludovico Moscardo²⁵.

Altri personaggi vennero fattivamente interessati all'amministrazione della Compagnia: richiamando le già menzionate cariche di Pietro Bonaveri, dei Sagramoso e di Alvise Miniscalchi, va detto che Virgilio Zavarise fu consigliere nel

²² Su Pietro Donato Avogaro: AVESANI, PEEBLES 1962, pp. 1-47; AVESANI 1962, pp. 48-84; AVESANI 1984, pp. 256-259. Per gli eventi a cui prese parte: BERENGO MORTE 1934; LODI 1994 (a); LODI 1994 (b), pp. 36-38.

²³ Per notizie sul notaio, con bibliografia: BANTERLE 1974-75, pp. 125-127; AVESANI 1984, pp. 226-241; BOTTARI 2006, pp. 9-10.

²⁴ ASVr, SNC, reg. 36, b. 14, cc. 29r, 33r. I Civran erano legati al ramo Sagramoso di San Paolo: ONETO 1938, p. 78.

²⁵ ASVr, SNC, reg. 36, b. 14, cc. 2v, 3r, 4r, 15r, 28v, 30r, 32v, 33r.

1490 e nel 1498²⁶; Provolo Giusti fu priore nel 1492 e nel 1497 (subentrando a Cristoforo Sagramoso), consigliere nel 1494, mentre il figlio Agostino ricoprì la stessa carica nel 1498²⁷; Sigismondo Guagnini, che nel 1489 aveva offerto «una brenta» di vino, legname e il *bancho* della compagnia, fu consigliere nel 1492, nel 1495, nel 1509, priore nel 1498²⁸; i Da Lisca, da parte loro, contarono sulla presenza dei consiglieri Girolamo nel 1494, don Bandino nel 1496, Leonardo nel 1492 e nel 1505²⁹. Alcune di queste stirpi vantavano antiche e misteriose origini nobiliari, che spesso, più concretamente, celvano un'ascesa ai tempi degli Scali-geri, vuoi come *militēs*, (i Sagramoso e i Da Lisca)³⁰, vuoi come commercianti (i Giusti)³¹; altre, come i Miniscalchi, godevano di una ricchezza più recente, legata al commercio dei panni, e del pari incalzante nell'esigere quella promozione che si sarebbe completata nell'altare di Santa Anastasia.

Di più, si può aggiungere che pure tra i benefattori di San Biagio si annidava qualcuno di quei cittadini sospetti che i Veneziani avevano elencato nel 1441: Giovanni e Nicola Avogaro, Sandro, Guglielmo e Bandino Da Lisca vennero inclusi per comportamenti sospetti, se non apertamente ostili (Sandro e Bandino Da Lisca furono segnalati addirittura come residenti a Mantova, a riprova di un loro passaggio alla parte avversa)³².

È allora palese, in tale ordine di idee, come la partecipazione di queste *gentes* alla costruzione di San Biagio si giustificasse innanzitutto con l'importanza rivestita dall'impresa, la quale, inserendosi nel clima di rivitalizzazione religiosa cui si è fatto accenno, premeva nell'attrarre a sé gli sforzi di quei gruppi che cercavano nuovi spazi – o semplicemente alternativi, come nel caso delle famiglie già inserite nel circuito di Santa Anastasia – per emergere, trovare o confermare una significativa collocazione nel corpo urbano.

Con una precisazione, tuttavia, necessaria per dare il giusto peso al fenomeno e non creare inesatte impressioni di omogeneità. Si è detto che le famiglie erano rilevanti, ma, a parte qualche caso, non di assoluto prestigio e in molti casi legate a San Nazario piuttosto per prossimità geografica: i Guagnini, che abitavano in un palazzo di fronte alla chiesa, pur nutrendo cospicue ambizioni socia-

²⁶ LODI 1994 (b), p. 36. Nel 1492 è registrata una sua elemosina: ASVr, SNC, c. 30r.

²⁷ Sulle cariche di Provolo Giusti, LODI 1994 (b), p. 36. E ancora, ASVr, SNC, reg. 36, b. 14, c. 60r (per Agostino). Provolo, inoltre, lasciava un'offerta nel 1492 (c. 30r), Agostino nel 1497 (c. 34r).

²⁸ ASVr, SNC, reg. 36, b. 14, cc. 2r; 26v, 28v, 30r, 42r, 60r.

²⁹ ASVr, SNC, reg. 36, b. 14, cc. 26v e 121v (Leonardo), 42r (Girolamo), 50r (Bandino).

³⁰ Notizie sui Da Lisca, pertinenti al periodo che qui interessa, sono state raccolte e approfondite da VARANINI 2002.

³¹ VARANINI 1988 (a), pp. 110, 117, 119, 123 nota 20; VARANINI 1988 (b), pp. 177, 179 nota 94.

³² *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 89-92, *passim*. I rapporti mantovani dei Da Lisca sono descritti da VARANINI 2002, pp. 30-32. Nicola Avogaro aveva dei legami con il *milieu* di Santa Anastasia: ad esempio, nel 1471 presenziava alla costituzione della dote di Lucia di Leonardo Miniscalchi, sposa di Benone del Bene. Assieme a lui comparivano Alvise Cavalli e Lionello Sagramoso, entrambi membri di famiglie legate alla chiesa domenicana: ASVr, AUR, *Strumenti*, reg. 148, cc. 172v-173r.

li, puntarono sulla Compagnia per compensare una presenza saltuaria nel Consiglio e nelle altre cariche cittadine³³; Benedetto Civran, residente nella vicina contrada di San Paolo, consigliere veronese soltanto nel 1465, tentò di mettersi in luce concentrando la sua generosità tra San Biagio e il monastero di Santa Maria degli Angeli, situato presso Porta Vescovo³⁴; Cristoforo Peccana, pure domiciliato a San Paolo, fu consigliere della Compagnia per tre volte (nel 1494, nel 1497 e nel 1500), ma la famiglia non spiccava per la frequenza nei consessi civici o in altre imprese culturali³⁵; altri offerenti, come i fratelli Avogaro e Francesco Sansebastiani, erano verosimilmente sospinti da rapporti familiari, che li legavano rispettivamente a Pietro Donato Avogaro e al canonico Daniele Sansebastiani, patrono della Compagnia presso Innocenzo VIII³⁶. Per di più, quandonche alcuni eminenti personaggi come Alvise Miniscalchi o il marchese Spinetta Ma-

³³ Della famiglia, è registrata soltanto la nomina a consigliere di Matteo nel 1479 e di Sigismondo nel 1504. Nulla, invece, è accertato a carico di Benedetto: VERZA, ASVr, reg. 150, c. 77r. Questo ramo della famiglia aveva la sepoltura a San Nazzaro, davanti al primo altare a sinistra per chi entrava: DE BETTA, ms., I, p. 424.

³⁴ CARTOLARI 1847, pp. 43-44. Un'iscrizione ricordava l'intervento di Benedetto Civran nel 1485: DE BETTA, ms., I, pp. 341-342. Notizie ulteriori si leggono in FRALE 2007, specie alle pp. 468-469.

³⁵ Per Cristoforo Peccana: ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, cc. 42r, 53r; reg. 37, c. 4v. Sulla scarsa rappresentatività pubblica (Cristoforo sarà solo massaro della *Domus Mercatorum* nel 1475): VERZA, ms., reg. 149, cc. 191r-v.

³⁶ Per i due fratelli Avogaro: ZAMPERINI 2003, pp. 29-31. L'offerta di Francesco Sansebastiani è registrata per il 1489 in ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, c. 18v. Su Daniele Sansebastiani, che godeva anche della carica di arcidiacono della cattedrale e di canonico di San Sebastiano, morto a Verona nel 1503: LODI 1994 (b), p. 38. Del prelado, a conferma dei rapporti con l'ordine, va registrato anche l'intervento protettivo nei confronti delle bendettine di San Salvatore in Corte Regia, iniziato nel 1486: BUSTE PERINI, *Monache di San Salvar Corte Regia*, ms. I rapporti dei Sansebastiani con San Nazzaro possono semmai aver influenzato la chiamata di Bartolomeo Montagna a San Sebastiano, dove Francesco, nel suo testamento del 1508, ricordava che «fabricare fecit in dicta ecclesia Sancti Sebastiani Verone unam capellam sub vocabolo B.M. Virginis, quam capellam ipse testator concedenter dotavit [...] per Paulum Merulum notarium episcopalem sub anno Domini 1504 die veneris 12 mensis iunii»: ASVr, *Monasteri Maschili Città, Santa Maria della Scala, Processi*, 262. La data delle disposizioni, infatti, risulta singolarmente prossima al 1507 segnato sulla pala di Montagna con la *Vergine e i Santi Sebastiano e Girolamo* (Gallerie dell'Accademia, Venezia) che le fonti collocavano nel primo altare a sinistra: DAL POZZO 1718, p. 262; MOSCHINI MARCONI 1955, p. 144. Le visite pastorali di Giberti confermano la titolazione e lo «ius patronatus illorum de Sancto Sebastiano»: *Riforma predtridentina* 1989, pp. 1539, 1637, 1688. A suggerire ulteriori legami con la dedizione voluta da Francesco Sansebastiani concorre il marcato tono mariano della pala, evocato dalla conchiglia e dai monocromi alla sommità del trono, nei quali figurano Adamo ed Eva dopo la cacciata dall'Eden (l'uomo tiene la zappa, la donna abbraccia il figlioletto) quale male necessario alla funzione salvifica assegnata alla Vergine, *altera Eva*: GULDAN 1966. Dal canto suo, Girolamo era sovente ritenuto difensore della purezza mariana (DAL PRA 1988, pp. 275-276), proprio in contrapposizione a Eva cacciata dal paradiso assieme al diavolo «qui de Paradiso eiectus est, qui deceptus Evam» (*Breviarium in Psalmos*, citato da GENTILI 1985, p. 179). Le tematiche che Francesco Sansebastiani avrebbe apprezzato nell'iconografia della pala, del resto, collimavano con la sua inclinazione per i francescani osservanti, all'epoca strenui difensori dell'Immacolata Concezione. In effetti, pur dedicandosi a San Sebastiano (dove erano le tombe di famiglia, come confermava il fratello Giacomo nel 1503: ASVr, T, m. 95, n. 29), l'uomo chiedeva di essere sepolto a San Bernardino, per di più lasciando ai frati «ad eorum perpetuum usum omnes libros dicti testatoris de utroque iure, in Sacra Scrittura, et Ecclesiasticis [...] quos libros perpetuis temporibus rimanere voluit in Bibliotheca, et Libraria». Per contro, il posizionamento privilegiato del martire Sebastiano nella pala (a destra di Maria) potrebbe essere addebitato tanto alla dedizione della chiesa ospitante, quanto alla facilissima omonimia con i donatori.

laspina (che faceva un'oblazione nel 1491)³⁷ avessero partecipato alle vicende della Compagnia, l'assiduità – i documenti lo dimostrano – non fu incrollabile; pure la partecipazione ai moti antiveneziani del 1441 non fu platealmente condivisa come nel caso di Santa Anastasia, coinvolgendo solamente gli Avogaro e i Da Lisca. E ancora, mette conto rammentare che le uniche cappelle familiari di San Biagio appartenevano a due notai di San Nazzaro, Antonio del Gaio e Giovanni Antonio Britti³⁸, il cui rilievo cittadino fu sicuramente importante, ma non eccezionale.

D'altro canto, non bisogna scordare che nel consiglio e nella gestione della Compagnia era spesso presente il cappellano di San Nazzaro, don Orlando del fu Corsello del Monferrato³⁹; e che mai il peso delle grandi famiglie veronesi fu grande quanto a Santa Anastasia: se il monastero domenicano venne a lungo guidato dai Pellegrini e dai Faella⁴⁰, a San Nazzaro gli unici abati veronesi di questo periodo furono Celso Dalle Falci e Placido Alcenago, alla cui presenza sono da imputare le offerte di Sofia Dalle Falci, nonché di Dionigi e Paolo Alcenago⁴¹. Famiglie queste, tuttavia – come si può constatare dai registri – che non si configurarono mai quali protagonisti, restando piuttosto delle comparse episodiche, da cui non esondò nessuna influenza nevralgica sulla vita della Compagnia.

Di sicuro, non si può negare del tutto un'istanza di municipalismo, ché sarebbe contrario a certe evidenze, tra cui quelle imperniate sul ruolo di Pietro Donato Avogaro e Virgilio Zavarise, nonché sulla raffigurazione di san Pietro Martire nell'arredo pittorico, secondo una scelta che altrimenti apparirebbe estra-

³⁷ ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, c. 29r.

³⁸ PERETTI 2001, pp. 66-88. Non è invece altrimenti nota la sepoltura di un ramo dei Maffei. Nel 1507, Enrico Maffei di San Vitale chiedeva di essere deposto «in monumento costruendo in capella Sancti Blasii seu in sacrestia dicte capelle site et fundate in ecclesia Sancti Nazarii, construenda per societatem et confraternitatem Sti Blasii»: ASVr, T, m. 99, n. 72. L'ubicazione della tomba era descritta nel testamento della figlia Libera (1552) «apud sacrarium dicte ecclesie»: ASVr, *Archivietti privati, Maffei*, 37/4.

³⁹ Don Orlando è consigliere nel 1490, ragioniere nel 1494 e nel 1496, nuovamente consigliere nel 1497: ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, cc. 16r, 42r, 50r, 53r. Nel 1490 presenzia a un testamento in cui è fatto un lascito «fabrice capelle Sancti Blasii que de novo constructur»: ASVr, T, m. 82, 102. Il suo nome completo emerge da un secondo testamento: ASVr, T, n. 61, 1497. Il ruolo dei monaci di San Nazzaro era ribadito anche dalla dedica rivolta loro da Pietro Donato Avogaro nel suo lavoro sulla riscoperta delle reliquie dei protovescovi a San Procolo: LODI 1994 (a), p. 13. Una dedica che, seppur condivisa con Cristoforo Sagramoso e Giacomo Maffei nelle vesti di *provisores communis*, riportava all'alveo benedettino un evento che, come vedremo, ebbe vasta risonanza in quegli anni.

⁴⁰ Angelo Faella è priore nel 1476, 1498, 1499, 1515; Marco Pellegrini nel 1487, 1494: BUSTE PERINI, *Padri domenicani*, ms.

⁴¹ Sofia Dalle Falci era madre di Celso, come emerge dal testamento della donna, al quale era presente anche quel Zuan Giacomo che avrebbe dipinto nella cappella: ASVr, T, m. 74, n. 35, 1482. L'unica sua offerta venne contabilizzata il 3 febbraio 1494: ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, c. 34r. Dionigi Alcenago aveva pagato un gonfalone «tutta belezza» nel 1489: b. 14, reg. 37, c. 28v. Paolo Alcenago aveva fatto dei donativi, non di importo consistente, nel 1489 e nel 1492: b. 14, reg. 37, cc. 28v, 30r. Per le cariche di Celso Dalle Falci, abate dal 1481 al 1483, e Placido Alcenago, abate nel 1477, dal 1485 al 1488 e dal 1493 al 1499: BIANCOLINI 1762, p. 62. Semmai, va notato che Ambrogio, figlio di Pietro Donato Avogaro era entrato nel monastero nel 1492: AVESANI, PEEBLES 1962, p. 25.

nea alla devozione benedettina. Ma al contempo è doveroso ricercare altri attori e altre motivazioni che rendano più consistente l'evocazione dell'antico a San Biagio. Se il municipalismo laico non fece la parte del leone, allora, fu perché dovette cedere il passo alle esigenze dei monaci di San Nazzaro, ansiosi di non perdere il passo dinnanzi a iniziative limitrofe – specie nella vicina e ricca Santa Maria in Organo – e di non rimanere indietro nella competizione che si era venuta ingaggiando tra i centri religiosi della città⁴². Talché, l'impiego di risorse per costruire la cappella, lo sfoggio di abilità artistica e tecnica richieste per l'innalzamento e l'abbellimento di cupola e pareti, la chiamata a un certo punto di pittori forestieri come Montagna e Francesco Bonsignori (quest'ultimo veronese di nascita, ma oramai trapiantato e onorato alla corte di Mantova), appaiono, sì, inizialmente senza confronti in città e frutto della gestione della Compagnia laicale⁴³. Ma è altresì vero che tale concatenazione, piuttosto che farsi specchio di uno spirito civico *tout court*, fu sostenuta perché consentiva di render ragione, dinnanzi a fedeli e rivali, della cultura dei benedettini veronesi, che si compiacevano di apporre iscrizioni in greco sul portale della chiesa e che vantavano studiosi raffinati al loro interno⁴⁴.

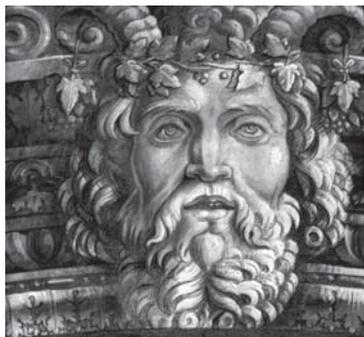
Infine, induce a mitigare il protagonismo dei cittadini a vantaggio della supervisione monacale l'evidenza per cui l'ostentazione di un antico erudito e antiquario rivendicava i propri clamorosi precedenti all'interno dello stesso ordine di Santa Giustina, sospingendo la lettura dell'impresa di San Biagio verso considerazioni che legano l'archeologismo della cappella a un fenomeno di maggior respiro culturale e geografico: come dimenticare le pitture di Bernardino da Parenzo nel chiostro della chiesa generalizia a Padova, vero e proprio manifesto destinato a gettare nuova luce sugli *studia humanitatis* della congregazione⁴⁵? Un aggiornamento questo di così alta qualità, addirittura tale da far supporre – anche in assenza di accertamenti documentari – che il Parenzano avesse visitato Roma ai primi anni Novanta su ispirazione delle gerarchie benedettine⁴⁶.

⁴² Cfr. MARINELLI 2001, p. 32.

⁴³ Bonsignori venne contattato nel 1514 per una pala, che fu consegnata nel 1519: MARINELLI 2001, pp. 32, 36.

⁴⁴ All'ingresso della chiesa, accanto a scritte in latino, compaiono due parole in greco (ἀρχή e τέλος, con le date di inizio e di fine dei lavori di riammodernamento, 1464 e 1466). La circostanza non è occasionale, tanto più che il monastero vantava, tra i propri monaci, Niccolò Fontanelli, noto come Ilarione, dotto in greco, nonché familiare di Sisto IV a Roma, dove aveva trascorso qualche anno, per rientrare a Verona nel 1484, in occasione dell'*Actio Panthea*: AVESANI 1984, pp. 206-210. Le iscrizioni in greco su edifici religiosi non sono diffusissime: a Verona se ne trova una nella chiesa di Santa Maria in Organo; in Lombardia il fatto non è inesistente (ad esempio, nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Brescia), ma resta abbastanza raro: BURNETT, SCHOFIELD 1997, p. 12 nota 33.

⁴⁵ La parte antiquaria della decorazione del chiostro di Santa Giustina, realizzata tra il 1492 e il 1498, è analizzata da BILLANOVICH 1969, pp. 197-293. Per il pittore: DE NICOLÒ SALMAZZO 1980; BILLANOVICH 1981; DE NICOLÒ SALMAZZO 1989; FURLAN 1993. L'indirizzo classicista dell'ordine è corroborato da altre iniziative, come quelle che coinvolsero San Pietro in Gessate: ROVETTA 1986, pp. 86-90.



7.1



7.2



7.3



7.4

- 7.1 G. M. Falconetto, *Giove Ammone*, Verona, Santi Nazario e Celso, cappella di San Biagio
- 7.2 Antonio da Negroponte, *Madonna con Bambino*, Venezia, San Francesco della Vigna, dettaglio con tricipizio
- 7.3 Fra Giovanni da Verona, *Veduta di Verona*, Verona, Santa Maria in Organo
- 7.4 Fra Giovanni da Verona, *Porta Organa*, Verona, Santa Maria in Organo

Se così fosse, non sarebbe ipotizzabile che anche la permanenza (o le permanenze) di Falconetto nella città papale fosse stata sostenuta dai monaci? In tal modo si potrebbe spiegare un'esperienza che nel panorama veronese appare un *unicum*, che – guarda caso – si sarebbe svolta sotto l'ala protettrice dei Rizzoni, i parenti di Pietro Donato Avogaro, e che, una volta rientrato in città, il pittore avrebbe convogliato direttamente proprio a San Biagio. Ne discenderebbe la possibilità di giustificare il viaggio romano di Falconetto, non tanto come la causa della sua chiamata, ma piuttosto come una formazione preliminare richiesta dalle autorità benedettine, secondo una prassi che non doveva essere estranea alle procedure dell'ordine. Che ci si fosse indirizzati al giovane artista, poi, non deve sorprendere: la sua propensione antiquariale poteva essere stata messa in luce nelle allegorie monocrome della cappella Manzini, dove le figure femminili sono a lui accostabili per quella grafia segnata che rimarrà una costante nel prosieguo degli anni⁴⁷.

Ciò non toglie che il rapporto di Falconetto fosse destinato a terminare, come già si era chiuso nel 1498 il contratto con i Morone: dopo averlo “licenziato” nel 1499, i responsabili di San Biagio preferirono interpellare Bartolomeo Montagna, che nel 1502 aveva consegnato il polittico per l'altare maggiore della chiesa, e che, nel 1504, venne richiamato per affrescare la parte absidale della cappella, la sola – a quel tempo – ancora priva di decorazione. Cosa era successo? Magari i consueti problemi finanziari che obbligavano a sospendere operazioni impegnative, riprendendole quando i pittori non erano più disponibili; o magari, come ha suggerito Peretti, è possibile che le aspettative dei benedettini fossero state deluse. Ma perché? Le motivazioni possono essere molteplici, e forse il prestigio consolidato dell'artista vicentino, che per l'ordine aveva già licenziato la *Crocifissione* nel monastero di Praglia, aveva giocato la sua parte in un confronto da cui Falconetto sarebbe uscito perdente.

Tuttavia, ancora un'osservazione di Peretti può aiutarci a tracciare un percorso, forse collaterale, ma almeno pertinente alle premesse da cui siamo partiti: lo studioso, infatti, giustamente constatava come, a San Biagio, Falconetto non avesse mai osato avventurarsi nel terreno delle grottesche (fatte salve alcune elaborazioni, desunte da Filippino Lippi, nelle lesene dipinte della cappella Del Gaio), che pure aveva conosciuto durante il soggiorno a Roma, dove gravitava attorno all'ambiente antiquario del Pinturicchio⁴⁸. Ora, sviluppare ulteriormen-

⁴⁶ L'ipotesi è sostenuta da FARINELLA 1999, pp. 264-265.

⁴⁷ Sul ruolo dei benedettini nel soggiorno romano di Falconetto: ZAMPERINI 2007, pp. 114-116. Ma sulla permanenza del pittore a Roma valga EBERHARDT 2007. In quel frangente, del resto, non mancarono altri contatti veronesi con l'ambiente del cardinale Della Rovere, come comprova l'impegno di Francesco di Bettino per una miniatura nel messale del prelado: da ultimo, G. CASTIGLIONI, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 297-298.

⁴⁸ MARINELLI 2001, pp. 22, 25; PERETTI 2001, p. 92. La derivazione da Filippino Lippi è evidente nella

te l'argomento potrebbe sembrare una questione di lana caprina, se non andasse tenuto a mente che, in quel frangente, le fantasie della *Domus Aurea* godevano di grande fascino, rappresentando la prova tangibile dell'aggiornamento culturale – come aveva ben capito Bernardino da Parenzo, che, da parte sua, non aveva lesinato nelle invenzioni neroniane⁴⁹. Non per nulla, la famiglia Della Rovere ne aveva fatto un emblema di scienza e gusto, facendole riprodurre nella cappella del cardinale Domenico a Santa Maria del Popolo verso la fine degli anni Ottanta⁵⁰.

Sarà stato allora per accidente che Falconetto avesse soggiornato nella residenza del cardinale, da dove i monaci si sarebbero aspettati che importasse a Verona tutti gli ultimi aggiornamenti archeologici? E sarà casuale che a San Biagio le grottesche fossero venute proprio da Montagna, colui che aveva rimpiazzato Falconetto⁵¹?

Date queste premesse, resterebbe un problema. Come giustificare il fatto che Falconetto, nonostante il soggiorno romano, avesse potuto disattendere tale disposizione? A questo proposito, forse, può essere di ausilio un indizio, che si legge nel *De viris illustribus antiquissimis qui ex Verona claruere*, scritto prima del 1493 da Pietro Donato Avogaro. L'umanista affermava che le pareti della Loggia del Consiglio erano decorate «vario interraso lapide vermiculati ad rerum et animalium effigies, quod Claudii principatu inventum fuit»⁵². All'evidenza, il veronese riteneva che gli inserti lapidei sulla facciata (*parietes*) dell'edificio pubblico andassero intesi quali forme di grottesche (introdotte, come è noto, sotto il regno di Tiberio Claudio Nerone). In realtà, ancora oggi, quello che aggalla dalla loggia è piuttosto il consueto repertorio di candelabre e tralci vegetali: è dunque possibile che nel circuito Avogaro-Rizzoni-Falconetto si fosse frainteso il senso puntuale delle grottesche, sicché il pittore aveva realmente “creduto” di riprodurre le decorazioni neroniane con panoplie, *thiasoi* e candelabre, mentre i frati, più scientificamente edotti, avrebbero colto la differenza?

La risposta, a nostro avviso, dovrebbe essere positiva e correlata, nelle sue conseguenze alla maggiore apertura alle grottesche rivelata dai pittori vicentini. Nella città berica, infatti, allo scoccare del 1500, Giovanni Speranza rivelava di

ripresa della prua occhiuta, oltre che nell'impaginazione complessiva dei candelabri nelle lesene della cappella: PERETTI 2001, p. 99. Sul ruolo di Pinturicchio nel recupero e nella divulgazione della decorazione a grottesca: DACOS 1969, pp. 62-69.

⁴⁹ BILLANOVICH 1969, 263-276. L'influenza delle grottesche fu enorme: DACOS 1966; DACOS 1969; ACIDINI LUCHINAT 1982, pp. 165-182.

⁵⁰ Sui gusti del cardinale Domenico Della Rovere: CAVALLARO 1981; CAVALLARO 1989; AURIGEMMA, CAVALLARO 1999. La prima apparizione delle grottesche è stata anticipata al 1479 proprio in relazione alla loro comparsa nella cappella del cardinale a Santa Maria del Popolo, eretta in tale data: LA MALFA 2000. La proposta, tuttavia è stata respinta sulla base dei risultati emersi dai recenti lavori di restauro: SCARPELLINI, SILVESTRELLI 2004, p. 145

⁵¹ Da questo punto di vista, non si può negare che la pittura vicentina, con Giovanni Speranza e Francesco Verla, sembri essere stata più precoce nell'accogliere e impiegare la grottesca: ERICANI 1997, p. 19.

⁵² AVESANI 1962, p. 69.

essere già al corrente delle novità romane, sciorinando arpie, prigionie e altre creature policrome sui pilastri a fondo oro della cornice dell'*Assunta* (proveniente dalla chiesa di San Bartolomeo, oggi nella pinacoteca di Palazzo Chiericati), e implicando, in tal modo, una conoscenza diretta della matrice pinturicchiesca degli anni Novanta⁵³. Dunque, questa e altre evidenze (come la pratica con i motivi neroniani esibita da altri pittori quali Francesco Verla) dovevano aver indotto i monaci a guardare verso Vicenza, ove Montagna poteva aver trovato ascolto in virtù di quei rapporti consolidati e soddisfacenti che erano stati intrattenuti nel recente passato.

Che inoltre il problema fosse dei monaci, e non di Falconetto lo dimostra la circostanza per cui il pittore non aveva affatto perso le occasioni di lavoro, e anzi, aveva trovato committenti di assoluto rilievo nei canonici della cattedrale: nel 1500, lo avevano convocato i fratelli Maffei, nel 1503 aveva concluso la cappella Emilei, l'anno dopo quella dei Calcasoli. Nel 1504 circa, Azzone Nichesola lo invitava a realizzare la sua cappella a San Fermo, nella quale includeva, a conferma del gradimento riservato al pittore, anche la pala dei Santi Giobbe e Bonaventura.

D'altro canto, lo stesso discorso valeva per i Morone, scomparsi dalla contabilità di San Biagio nel 1498, e per il cui abbandono possono essere tirate in causa le stesse motivazioni di inadeguatezza. Per quanto la loro pittura fosse assai raffinata, il loro stile appariva troppo lontano dal gusto antiquario che i monaci avrebbero desiderato: per seguire esempi come quelli di Parenzano bisognava destreggiarsi nell'iconografia antica con una dimestichezza che i due pittori non possedevano, come dimostrano la porzione di fregio e gli evangelisti che spettano alle loro mani. Nondimeno, pure per loro le commissioni alternative non mancarono, e non furono per nulla secondarie: dal 1498 Domenico risulta impegnato a Santa Maria in Organo, dove Francesco eseguirà nel 1503 la pala della famiglia Giusti; nel frattempo avrebbero lavorato a San Bernardino, dove il più giovane aveva licenziato la *Crocifissione* nel 1498, dove entrambi avrebbero collaborato – probabilmente in varie fasi – alla decorazione della cappella Medici e dove, infine, secondo alcuni, Domenico si sarebbe concentrato nell'affresatura della Libreria Sagramoso (1503).

E dunque, per tornare a San Biagio e ricapitolare la questione, allorché i benedettini ne accettarono la costruzione, desiderarono pure mettere in campo una sorta di “artiglieria pesante”, con cui allinearsi alle tendenze dell'ordine. Questo permette di giustificare gli abbandoni e le sostituzioni degli artisti principali, legati all'esigenza di elaborare un programma antiquario e archeologico che

⁵³ Su Giovanni Speranza: PUPPI 1963, pp. 385-386; BARBIERI 1981, pp. 36-37. Il nesso della cornice con la decorazione a grottesca è riferito da ERICANI 1997, p. 19.

fosse al passo con i tempi, capace di rendere giusta testimonianza del sapere benedettino; e, non ultimo, – come accadeva alle Scuole veneziane – formidabile, per la sua peculiarità, nell'esaltare l'amor proprio dell'ordine e contrastare quei concorrenti locali, con i quali ci si contendeva l'interesse dei fedeli e il flusso delle loro offerte.

2. *Santa Maria in Organo: il classicismo e gli olivetani*

Ciò non esclude che le imprese degli ordini religiosi fornissero alle casate più di un'occasione di sbocco alle loro ambizioni. Sicché, in tale quadro, si può comprendere come alcune delle famiglie coinvolte a San Biagio riversassero le loro attenzioni anche su un'altra chiesa, dove pari furono le risorse umane e materiali poste in gioco, sebbene differenti apparissero le condizioni culturali e sociali del contesto.

A Santa Maria in Organo, dal 1444 sede dei benedettini olivetani⁵⁴, nel 1481 erano iniziati vasti lavori che avevano portato a ristrutturare la chiesa romanica, secondo un gusto per l'antico, che, tuttavia, venne inizialmente modulato su tonalità nettamente diverse da quelle importate dalle maestranze lombardesche dominanti in città⁵⁵. Ad osservare le colonne all'interno della chiesa, infatti, non sfuggirà l'aspetto fantasioso dei capitelli – composti da corone scanalate o squamate, conclusi da conchiglie rovesciate – che solo vagamente si ispiravano a esempi classici, connotandosi invece per un estro immaginifico, a tratti corrusco (so stanziato in dettagli quali le conchiglie dalla foglia “accartocciata”), che disattende completamente la grammatica degli ordini e la canonicità dell'ornamento. Poiché la scritta alla base della prima colonna a destra dell'ingresso rivela che nel 1481 abate del monastero olivetano era il ferrarese Girolamo Bendadei⁵⁶, è da ritenere che, per suo tramite, fossero giunti degli spunti – fors'anche dei lapicidi – dalla città estense, ai quali accreditare il tono eccentrico di quelle colonne⁵⁷.

Un indirizzo, tuttavia, che per quanto affascinante e originale, non venne mantenuto: troppo distante dal classicismo ortodosso quanto dalle pretese anti-quariali che via via si imponevano in città, quell'opzione cedette ben presto il passo a immagini di altro tenore. Cosicché, allorquando nel 1494 si procedette

⁵⁴ In quell'anno Benedetto de' Pasti, canonico e dottore della cattedrale, creava sindaco di Santa Maria in Organo Bernardino delli Scappi da Bologna, priore di Sant'Elena di Castello di Venezia: DALLA CORTE ed. 1744, III, p. 82.

⁵⁵ La redazione organica delle notizie relative alla chiesa si deve a ROGNINI 1988; ROGNINI 2002.

⁵⁶ A dire il vero, la data che si leggerebbe alla base della colonna indicherebbe l'anno 1491. Tuttavia, tale cronologia contrasterebbe con la documentazione, che registra la presenza di Bendadei nel 1481: ROGNINI 2002, p. 25.

⁵⁷ Per un commento sui capitelli, CUPPINI 1981, pp. 305-306. La studiosa nota delle somiglianze tra le colonne di Santa Maria in Organo, che assegna a Gabriele Frisoni, con altri esempi, tutti localizzati nel mantovano. Nondimeno, va altresì sottolineata la permanenza (assai ben documentata: ZEVI 1960, pp. 24,

all'arredo del coro, l'incarico venne affidato a Giovanni da Verona, olivetano lui stesso, istruito nell'intaglio e nella tarsia probabilmente a Ferrara, dove aveva trascorso gli anni giovanili nel monastero di San Giorgio⁵⁸. I contatti emiliani, tuttavia, lasciarono tracce soprattutto in una predisposizione a forgiare il legno nella resa di sofisticati effetti materici, ma non tradirono mai alcuna consonanza con lo stile "espressionista" che sveltava sulle colonne. Di fatto, il coro, concluso nel 1499 (secondo la data iscritta sopra il seggio centrale), rappresentava una vetta del più sereno repertorio classico, oltre che un allineamento senza scosse – e di grande levatura – alle iconografie tradizionali elaborate dai maestri intarsiatori, basate sulla figura umana, ma ancor più sulle architetture ideali e sugli effetti *trompe-l'oeil* delle enigmatiche "nature morte"⁵⁹.

Tutti elementi, questi, che campeggiano nel coro veronese, dipanati nelle specchiature dei postergali, dove paesaggi urbani, oggetti liturgici, strumenti musicali, orologi e candele rispettano il vincolo di un ornato misurato e di una prospettiva rigorosa, che, a sua volta, trova spazio entro cornici ricalcate sulle finestre di porta Borsari, innalzata oramai a reperto emblematico della città⁶⁰. I dossali del primo livello, per contro, sono decorati ad intarsio, con motivi vegetali, vasi ricolmi di piante, sfingi e creature fantastiche; nei braccioli degli stalli più alti sono scolpiti sfingi e grifoni.

Per quanto i temi dei seggi godano di pari dignità, per i nostri intenti giova soffermarsi soprattutto sulle vedute architettoniche, nelle quali l'intagliatore ebbe modo di infondere più compiutamente la sua ispirazione dall'antico. Si osservino le cosiddette *città ideali*, dove si coniugano logge dal ritmo regolare con motivi moderni codussiani (come gli oculi nelle finestre)⁶¹, e assieme con la reiterazione di archi e frontoni a forgiare una scansione dello spazio leggera eppure

64, 67, 76, 167-189, 192-195, 345, 591, 593, 595, 596, 631, 637-638; per l'identificazione: FRANZONI 1971, pp. 186-187) del lapicida a Ferrara, nei cantieri di Biagio Rossetti, e in particolare durante le fasi di lavorazione per il palazzo dei Diamanti: contatti questi che possono giustificare la matrice ferrarese suggerita per i capitelli veronesi e che implicano una circolazione di modelli – magari per via dello stesso Frisoni o dei suoi collaboratori – nell'area padana. D'altro canto, i capitelli di Verona presentano uno spirito affine alle trovate "alchemiche" ed estrose di un pittore come Cosmè Tura. Senza trascurare di annotare, però, come alcune fonti potessero essere di provenienza locale, secondo quanto rivela il capitello con foglie di acanto, di cui esiste un prototipo presso il Museo Archeologico: CURTO 1971, p. 192 e fig. 11. Il regesto documentario aggiornato su Frisoni, con occorrenze mantovane, ferraresi e veronesi, è stato recentemente pubblicato in due parti: DONISI 1996-97 e DONISI 1997-98.

⁵⁸ La figura di Fra Giovanni ha suscitato notevole interesse nella storiografia artistica, anche in ragione della fama che l'artista si assicurò fuori Verona con la maestria dell'intaglio (e per la quale ricevette nel 1510 la commissione di Giulio II per le specchiature della Stanza della Segnatura, distrutte in occasione del Sacco). Per questo motivo, la bibliografia sarà forzatamente ridotta, rinviando ai testi menzionati per ulteriori approfondimenti: FRANCO 1863; LUGANO 1905; GEROLA 1921; ROGNINI 1978; FERRETTI 1982, pp. 533-539; BAGATIN 2000. Il carattere classico delle sue tarsie è richiamato, sulla scia delle indagini precedenti, da FERRETTI 1982, p. 538.

⁵⁹ La classificazione si rifa a CHASTEL 1953(b), ripresa e discussa da FERRETTI 1982, pp. 562-585.

⁶⁰ La fama delle finestre di porta Borsari è testimoniata dalla loro ripresa anche fuori Verona, come nel palazzo del cardinale Riario a Roma nella seconda metà degli anni Ottanta: VALTIERI 1982, pp. 18-19.

rigorosa. Evidentemente, l'antico a cui far riferimento non è dato da minuziose citazioni filologiche, ma rimane sottinteso nello spirito su cui si fondono proporzioni e misure, da ricondurre alle regole prospettiche. In altre parole, il rimando all'architettura classica è piuttosto basato sull'ispirazione che da essa – secondo le codificazioni rinascimentali – doveva giungere alla regolarizzazione del tessuto urbano⁶².

Tuttavia, non mancano nemmeno citazioni vere e proprie dall'antico, poiché il palazzo immaginario affiancato da due ali prospettiche può essere considerato una reinterpretazione della reggia di Diocleziano a Spalato; o la porta che immette in una città, ricostruita in una versione regolarizzata attraverso il reticolo delle pietre quadrate e l'orditura simmetrica delle luci, anche se da identificare in porta Organa, localizzata nei dipressi della chiesa e in parte tuttora esistente, lascia pure trasparire un ricalco idealizzato sulle porte urbane.

Ma, a tale altezza cronologica, non si trattava di rielaborazioni “alla Badile”: la regolarizzazione delle forme bandisce ogni commistione puramente decorativa; ogni ornato è estromesso, e se pure talora vi si insinua il sentimento della rovina – evocato, nella tarsia della porta, dalla crepa nella parte superiore, da cui [7.4] esce una pianta di alloro con un chiaro progetto simbolico – prevale comunque un interesse per strutture concluse e sintetiche, intrise di rassicuranti misure geometriche. Un atteggiamento questo che preme sottolineare, perché evidenzia una coscienza più critica nei confronti dell'eredità classica – lontana dalla passione archeologica di Falconetto, ma parimenti nuova rispetto a quanto rilevato sinora – in base alla quale l'antichità va, sì, studiata e ritenuta fonte di ispirazione, ma con la consapevolezza di una distanza/diversità dal presente. Che implica, semmai, in un intento di miglioramento della realtà, la proposizione di forme astratte e regolari: questo spiega l'attenzione riservata a edifici dai tratti contemporanei ma normalizzati, nei quali è palpabile l'approfondimento del dibattito architettonico, fatto di letture sulle fonti e di meditazioni sul riuso degli elementi classici.

La stessa scelta dei frati di affidarsi a Giovanni va letta entro tali coordinate, dal momento che costui doveva possedere, oltre alle innegabili capacità di intagliatore e intarsiatore, anche non irrilevanti conoscenze di architettura. Suo fu il progetto per il nuovo campanile (terminato però successivamente), ma, certamente, non dovettero mancare spunti di maggiore portata⁶³. A questo proposito, Lightbown suggeriva che il modellino retto da san Girolamo nella pala Trivulzio, eseguita da Mantegna nel 1497 giustappunto per la chiesa olivetana, evocasse un progetto di ammodernamento elaborato dallo stesso Giovanni⁶⁴. Per quan-

⁶¹ Sul motivo codussiano come versione classica delle tradizionali finestre trilobate gotiche: PUPPI, OLIVATO 1977, pp. 161-162.

⁶² Il tono e le implicazioni teoretiche sottintese nelle vedute intarsiate sono approfonditi e discussi da FERRETTI 1982, pp. 562-574.

to non vi siano prove documentali in favore di tale ipotesi, a confermare un interesse architettonico dell'olivetano può contribuire l'edificio della terza tarsia a sinistra di chi entra nel coro, nel quale un portico con timpano triangolare è coronato da un tiburio a cupola. Entrambi i modelli (nella pala e nella tarsia), a nostro avviso, potrebbero essere letti come parti di un unico progetto per Santa Maria in Organo, ricostruibile dalla loro intersezione ideale, purché si tenga conto che siamo di fronte a disegni sottoposti alle trasfigurazioni delle scene prospettiche e ai cambi inevitabili nell'esecuzione pratica. E se il tiburio immaginato nella tarsia allude alla copertura realizzata, è possibile che un nartece fosse stato pensato in una fase progettuale, di cui Mantegna era venuto a conoscenza e di cui resta il segno nel portico immaginato per la chiesetta della pala Trivulzio. E, forse il ricordo di questa proposta doveva essersi perpetuato negli anni, dal momento che la facciata sanmicheliana (conclusa nel 1591), collegandosi all'atrio albertiano di Sant'Andrea, sembra quasi risarcire la vecchia idea di Giovanni sotto forme più modernamente classicheggianti.

Ad ogni buon conto, il repertorio antico della parte presbiteriale non era limitato al coro, ma compariva anche nelle affrescature; solo che, diversamente da San Biagio, la classicità era destinata al margine ornamentale delle volte, e non al tessuto narrativo vero e proprio. Dettagli archeologizzanti emergevano nei tondi con gli evangelisti e i padri della Chiesa, dipinti nella volta del transetto, dove uno schienale a conchiglia o un tondo con lettere capitali suggerivano l'ambientazione all'antica. Altri brani classici affioravano nelle cornici di quei tondi, disegnate su una trama mantegnesca (il pittore stesso userà il medesimo motivo nel suo autoritratto funerario a Sant'Andrea), a sua volta dipendente dai clipei della porta Aurea di Ravenna. E ancora, nelle fasce che scendevano dalla volta, fili di perle, tricipizi e maschere fitomorfe organizzavano nitide e regolari candelabre, al limite del ripetitivo.

Il risultato fu un insieme peculiare, perché, di fatto, l'antico utilizzato a Santa Maria in Organo era una versione normalizzata di quello dispiegato a San Biagio, del quale non possedeva né la *verve* inventiva né l'esuberanza iconografica. La stessa pala che Mantegna aveva eseguito per l'altar maggiore, diversamente dal trittico di San Zeno, non rivelava nessun dettaglio classico, concentrandosi esclusivamente sulla celebrazione della chiesa e dell'ordine⁶⁵. Certo, molte delle opere documentate dai pagamenti sono andate perdute, ragion per cui la nostra lettura è oggi assai pregiudicata. Sta di fatto che l'indirizzo "restrittivo" quale è dato percepire nei lavori sopravvissuti induce a ritenere che non molto diverso

⁶⁵ La nuova costruzione del campanile risale al 1495, ma i lavori si conclusero nel 1533. Per il coinvolgimento di Fra Giovanni: ROGNINI 2002, p. 14. A completare le operazioni venne chiamato Francesco da Porlezza, il cui nome è iscritto sul campanile: FRANCO 1863, tav. 1, p. 11; FRANZONI 1964-65, pp. 217-218; FRANZONI 1988 (a), p. 160.

fosse l'andamento delle parti scomparse. D'altro canto, come per le tarsie, anche nel caso della decorazione pittorica la scelta degli artisti si rivelava ancorata a criteri di misura e sobrietà compositiva, assai distanti dal temperamento di Badile o di Falconetto. A parte il problema di identificare gli interventi di Liberale da Verona, è altamente significativo che quanto sopravvissuto sia attribuibile a quegli artisti a cui va imputato l'indirizzo classicista intrapreso dalla pittura veronese: e sono Domenico Morone, al quale sono ascritti gli angeli della volta e probabilmente i tondi nel soffitto del transetto, nonché un *Sant'Antonio battuto dai demoni*, che Vasari indicava nella sagrestia⁶⁶; Girolamo Dai Libri, autore dei quadretti per l'altare delle reliquie, nonché delle pale nelle cappelle dei Da Lisca, dei Maffei e dei Bonalini⁶⁷; Francesco Morone, responsabile dell'ancona per la cappella Giusti e dell'affresatura della sagrestia e, assieme a Girolamo, artefice delle portelle dell'organo⁶⁸.

In tutto ciò va annotato un dettaglio che, sotto questa luce, risulta non secondario: e cioè che nella lista è assente il nome di Falconetto. Eppure, il pittore avrebbe potuto allacciare dei rapporti con quell'*entourage* in virtù delle sue relazioni con Liberale – artista già in contatto con gli olivetani – sin dall'epoca della cappella Manzini di Sant'Anastasia⁶⁹. Ma che questa possa configurarsi come una riprova aggiuntiva dell'indirizzo classicista intrapreso con determinazione dai monaci e dal quale rimanevano fisiologicamente esclusi quegli artisti che non potevano corrispondere a tale gusto, è avvalorato dal fatto che lo stesso Liberale, in quegli anni, risulti in una posizione secondaria (e per di più limitato alla produzione di miniature) rispetto ad altri pittori, come Francesco Morone e Girolamo Dai Libri⁷⁰. Che, nondimeno, quel peculiare atteggiamento sottintendesse

⁶⁴ LIGHTBOWN 1986, p. 211.

⁶⁵ In effetti, gli unici appigli con l'ambiente olivetano risiedono nell'iconografia ed eventualmente nella scelta dei santi: LIGHTBOWN 1986, pp. 211-212; *Andrea Mantegna* 1992, p. 234. Di certo vi è che la pala, nel cartiglio in basso, reca la data 15 agosto 1497: il riferimento alla festa dell'Assunta, dunque, rappresentava la celebrazione della Madonna quale fulcro della devozione olivetana. Per la pala (con bibliografia precedente): S. MARINELLI, in *Museo d'Arte Antica* 1997, pp. 173-176; MARINELLI in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 218-222.

⁶⁶ Il dipinto, per il quale si ignora se fosse un affresco o una pala, è citato da VASARI ed. 1976, p. 586. I pagamenti a Domenico Morone sono riportati da BREZZONI 1955-56, pp. 88-89.

⁶⁷ Per l'intervento di Girolamo Dai Libri nella cappella Da Lisca: BREZZONI 1966-67; a cui aggiungere, per le pale Da Lisca e Maffei: MOLTENI 2001, pp. 94-105, 179-183; G. CASTIGLIONI, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 369, 370-372; G. CASTIGLIONI, in *Per Girolamo Dai Libri* 2008, p. 90. Per la pala Bonalini: MOLTENI 2001, pp. 132-133, 189-190. Per i quadretti dell'altare della *Maestà*: MOLTENI 2001, pp. 108-111, 183-184; CASTIGLIONI 2007, pp. 39-46; G. CASTIGLIONI, in *Per Girolamo Dai Libri* 2008, p. 94. I rapporti del pittore con l'ambiente olivetano, segnati dagli scambi con Fra Giovanni, sono illustrati da PERETTI 1996, pp. 31-34.

⁶⁸ Sulla cappella Giusti e sull'intervento di Francesco Morone: GEROLA 1913, pp. 30-31; F. PIETROPOLI in *Restituzioni* 1996, pp. 72-78. La commissione dell'organo è descritta da ROGNINI 1971-72, p. 658; a cui aggiungere MOLTENI 2001, pp. 135-141; G. CASTIGLIONI, in *Per Girolamo Dai Libri* 2008, p. 98.

⁶⁹ L'unico legame sinora accertato di Falconetto con Santa Maria in Organo è dato dalla sua presenza quale teste in documento steso nella fattoria del monastero olivetano nel 1503: GUZZO 1994 (a), p. 349.

⁷⁰ L'osservazione relativa alla progressiva emarginazione della frangia stilistica capeggiata da Liberale (da cui può essere fatto dipendere il disinteresse per Falconetto) è proposta da EBERHARDT in *Nativitas* 2005, scheda 5.

una scelta esplicita – e non un’assenza di interesse o una carenza di conoscenze – è provato dall’impiego della *facies* classica in un contesto in cui essa diveniva funzionale all’espressione di valori celebrativi: che erano senso di appartenenza ad una compagine più vasta, istanze di indipendenza dalla chiesa veneziana, vastità di cultura e promozione delle proprie reliquie.

Sicuramente gli interventi degli olivetani devono essere inseriti – al pari di quanto accadeva per San Nazzaro – in un programma di rinnovamento che coinvolgeva tutti i grossi centri dell’ordine, da Venezia a Monte Oliveto, e che era provato non solo dal girovagare degli artisti, quali Liberale e Fra Giovanni, entro i circuiti della congregazione, bensì pure dall’orgoglio ostentato in più occasioni, come nella sagrestia della stessa Santa Maria in Organo, dove i potenti della terra entrati nell’ordine benedettino erano raffigurati con il saio bianco degli olivetani, e non con quello nero, storicamente corretto, del santo di Norcia⁷¹. Ma va altresì registrato come il convento veronese – analogamente al Capitolo della cattedrale – vantasse una dipendenza dal patriarcato di Aquileia in grazia della quale, ravvisandovi una sorta di privilegio, poteva rimarcare ufficialmente e legittimamente la distanza dalle autorità veneziane⁷².

E la distanza era rivendicata anche rispetto ai contigui centri cittadini, con i quali aveva innescato una sorta di competizione culturale: sicché, alle parole greche iscritte sulla facciata di San Nazzaro, l’abate Bendadei aveva voluto contrapporre la frase che siglava l’inizio dei lavori nella chiesa, a sineddoche non soltanto del valore assegnato all’impresa, ma del patrimonio intero su cui erano imperniate le pretese degli olivetani.

Di più, a concatenare in un circolo virtuoso tutte queste evidenze, era subentrata la valorizzazione delle reliquie che i frati veronesi avevano recuperato nella loro chiesa. Si trattava dei presunti resti di cinque martiri aquileiesi e di Anastasia, santa parimenti venerata nel Veneto orientale, il cui culto cittadino stava andando incontro ad un nuovo successo grazie anche alle attenzioni suscitate – con la già ricordata cappella di Andrea Pellegrini – nella chiesa a lei dedicata. La ricognizione avvenne nel 1496, anno in cui era consacrata la cappella dove Fra Giovanni e Girolamo Dai Libri avevano cooperato all’esecuzione della pala commemorativa. E ancora, a perpetuare con maggior enfasi l’evento, era stata addirittura fatta incidere un’iscrizione, onde fissare nel marmo il ricordo di quell’epi-

⁷¹ Sulla sacrestia: VESENTINI 1938; più recentemente BALDISSIN MOLLI 1998; ROGNINI 2007. La costruzione, a cui presero parte Bernardino Panteo e tale Cristoforo, durò dal 1495 al 1504; ROGNINI 2002, p. 63. L’affrescatura è documentata dai pagamenti effettuati a Francesco Morone tra il 1505 e il 1507; CUPPINI 1971, pp. 115-117.

⁷² Un’iscrizione risalente al 1131 (ritoccata nel 1635) ricordava tale rapporto: SUM VERONENSIS MEA NUTRIX AQUILEGENSIS NAM NUTRITA CIBO VOTO CUI SERVIO TOTO ANNI MILL. C.XXXI HAEC UTI E(ST) HUI(US) I(N) DELVERI FRO(N)TE REPERTA FUIT AN. V MDCXXXV AD MAI(US) COMODU(M) HIC LOCI EST POSITA. Sulla dipendenza dal patriarcato di Aquileia: VESENTINI 1953-54, coll. 122-135.

sodio⁷³. Da ultimo, per convalidare l'ipotesi che i monaci non fossero per nulla estranei al clima umanistico che aleggiava in città, resta una seconda iscrizione – oggi murata nel lato destro della facciata e datata al 1496 – con la quale veniva apertamente ribadito il loro ruolo nel salvataggio dell'antico dall'*incuria* in cui era stato tenuto nei secoli passati, secondo un *topos* che aveva suscitato vasta eco nella trattatistica quattrocentesca, non solo veronese⁷⁴.

Tutti elementi questi, insomma, che intessevano la trama di un progetto in cui l'orgoglio e le aspirazioni di autonomia si appuntavano sulla salvaguardia dell'antico quali strumenti di valorizzazione e autopromozione, creando un sistema che avrebbe trovato immediato riscontro nel favore popolare: da un lato, infatti, crebbero le richieste testamentarie affinché alcune persone di buoni costumi effettuassero delle visite alla chiesa per ottenerne indulgenze in favore dei defunti; dall'altro, vanno ancorate a questa politica le presenze dell'aristocrazia laica quale seconda parte in causa nel traino del convento.

Con una caratteristica, però, che mette in luce la competizione (e le diverse scelte politiche) tra i potenti gangli religiosi al di là dell'Adige. Di fatto, Santa Maria in Organo e San Nazzaro si divisero le attenzioni di molte famiglie, tant'è che i Da Lisca, i Maffei, i Fontanelli, i Giusti e gli Alcenago si incontrano in entrambi i centri senza soluzione di continuità⁷⁵. Soltanto che queste stirpi fondarono le proprie cappelle a Santa Maria in Organo, e non a San Nazzaro o nella cappella di San Biagio, che rimasero sostanzialmente estranei ai grandi giri della committenza privata cittadina.

Certamente, a instradare tale processo concorse una circostanza che, se non fu preponderante, ebbe tuttavia un ruolo di grande rilievo. Ripetutamente abate del convento olivetano fu Francesco Da Lisca, membro di una famiglia che in quegli anni, con grande determinazione, si proponeva di assumere una posizio-

⁷³ Un'iscrizione, nella cappella della Croce, ricordava le presenze sacre: CONDITORIUM MARMORE IN / TERCISO ET AURO INSPERSO UBI / SANCTISS. CANTII CANTIANI CAN/ TIANILLAEQ. CHRYSOGONI PROTHI ET ANASTASIAE OSSA IACENT AN/ TISTITES TEMPLI ADORANTIBUS / APPOSUERE / MCCCCLXXXVI. Della ricognizione fanno menzione CORNA ed. 1973, p. 71; PERETTI, BAGATTA 1576, ff. 17r, 20v, 84r. L'importanza dei Santi aquileiesi è evidenziata da CUSCITO 1992; CUSCITO 2000.

⁷⁴ Riportiamo il testo dell'iscrizione (CIL, V, 3590): QUOD INCURIA PERDIDERAT / DILIGENTIA RESTITUIT / MCCCCLXXXVII: FRANZONI 1981, p. 245. Il senso dell'operazione, nonché alcuni confronti con casi analoghi, in particolare a San Nazzaro di Brescia, sono approfonditi da FRANZONI 1984, pp. 353-354; FRANZONI 1997 (b), p. 40; da ultimo, M. BOLLA, in *Mantegna e le arti* 2006, p. 440. Sulla pala per l'altare delle reliquie, eseguita da Fra Giovanni e Girolamo Dai Libri: MOLTENI 2001, pp. 105-108 (con bibliografia).

⁷⁵ A Santa Maria in Organo, i Maffei avevano la cappella di San Girolamo; gli Alcenago quella di San Bernardo; i Fontanelli probabilmente quella intitolata alla Trasfigurazione; la cappella Da Lisca era dedicata alla Croce e a Sant'Elena: GEROLA 1913, pp. 5-6, 7-8, 15-16, 30-31, 33-34. Quanto ai rapporti di queste famiglie con San Biagio, per i Da Lisca, i Giusti e gli Alcenago abbiamo già detto. I Maffei, invece, compaiono nelle persone di Enrico di Antonio, massaro nel 1488 (CONTÒ 1998-99, p. 16); di Andrea, consigliere nel 1495 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 37, c. 3v); di Rigo, priore nel 1494 e nel 1496 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, cc. 42r, 50r). Dei Fontanelli va rilevato Ettore, consigliere nel 1494 e nel 1496 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, cc. 42r, 50r).

ne di preminenza non soltanto nella contrada di residenza⁷⁶. La partecipazione attiva ai fatti di San Biagio, l'imposizione del congiunto don Bandino come arciprete della vicina parrocchiale di San Paolo, le cariche abbaziali di Samaritana a Santa Chiara e dello stesso Francesco a Santa Maria in Organo mettono in luce una precisa politica "aggressiva" che puntava ad occupare i principali luoghi chiave prossimi alla dimora gentilizia, a tutto vantaggio delle fortune familiari⁷⁷. Specchio delle quali fu la ristrutturazione in termini imponenti e ambiziosi del vecchio palazzo, che non casualmente venne impostata su una raffinata esibizione dell'antico, palese nel riuso di cornici a candelabre per le finestre o, ancor più, nella congerie iconografica del portale, dove si disponevano con rara eleganza animali reali e creature mostruose, delfini, aquile, ippocampi e ippogrifi, sfingi e salamandre dentate di ascendenza turiana. Per inciso, a nostro modo di vedere, è questo dettaglio, più degli altri, a evocare la mano di un lapicida familiare con l'ambiente ferrarese: sicché non sarebbe incongruo pensare a quel Gabriele Frisoni, già sospettato autore dei capitelli di Santa Maria in Organo e, in tal caso, reclutato dai Da Lisca con un chiaro intento "propagandistico"⁷⁸.

Comunque siano andate le cose, l'opzione di questa *stirps* in favore di Santa Maria in Organo, prestigiosa, vicina e quasi un bene di famiglia, costituì un fattore trainante per altre casate, alcune inferiori quanto a prestigio e forza economica (come i Fontanelli e gli Alcenago), altre analogamente prestigiose (come i Maffei), ma tutte parimenti ansiose di procacciarsi una sepoltura di famiglia nel centro olivetano.

Non ci si attarderà oltre su tali constatazioni. Quello che conta, a questo punto, è trarre delle conclusioni dalla compresenza delle esigenze autocelebrative dei monaci e dei laici nel complesso di Santa Maria in Organo, alle quali l'antico – nelle peculiari connotazioni in cui si manifestò in quella chiesa – fece da cornice colta e illuminante. È rintracciabile, insomma, una linea guida nella condotta di tali operazioni? L'analisi dei lavori sinora descritti consente di formulare una risposta positiva.

Sofferamoci sull'area presbiteriale. Innanzitutto, l'apparato affrescato convergeva alla celebrazione della Vergine, titolare della chiesa: vi alludevano le iscri-

⁷⁶ Francesco Da Lisca fu più volte abate dal 1484 al 1502; BIANCOLINI 1749 (a), p. 312; ROGNINI 1970-71, p. 141 nota 10.

⁷⁷ Bandino Da Lisca fu arciprete di San Paolo dal 1504 al 1528: *La chiesa di San Paolo* 1987, p. 30. I rapporti con Santa Chiara sono precisati nel testamento di Gian Matteo Da Lisca, uno dei fondatori della cappella familiare di Santa Maria in Organo: badessa delle clarisse era sua sorella Samaritana; professe erano sua figlia Teodora e sua nipote Chiara: ASVr, T, m. 83, n. 129, 1491. Ma si veda anche VARANINI 2002, p. 35.

⁷⁸ L'architettura e le fasi di ricostruzione del palazzo sono state studiate da LODI 2002 (a), pp. 83-112; il portale è attribuito alternativamente a Bernardino Panteo o a Gabriele Frisoni: cf. p. 104 (con bibliografia). All'interno, completano la decorazione tardo quattrocentesca dei cortei marini, accompagnati da scritte in latino (MONSTRUA SUMUS PELAGI/FRATRI DEVOTA TONANTIS e NEPTUNI CORUS), che riprendono il soggetto della cappella di San Biagio: MARINI 2002, p. 146.

zioni nei tondi marmorizzati, nei quali veniva riproposta l'equivalenza simbolica tra Maria, sposa di Cristo e dimora di Dio⁷⁹; la ricordavano i profeti e gli angeli della volta, trovando premessa per la loro *Gloria* nell'*Annunciazione* raffigurata nel lato nord del tamburo, da cui nasceva la Chiesa fondata sul Vangelo (ricordata dai quattro evangelisti del transetto sinistro) e sul suo commento (qualificato dai padri nella parte destra, la cui presenza oltretutto si giustificava sulla scorta dei rapporti con quell'Antonio Beccaria che aveva voluto essere sepolto nella chiesa)⁸⁰. Tutto questo, inoltre, accompagnato dalla pala di Mantegna sull'altar maggiore, consentiva di decodificare nelle candelabre non tanto delle allegorie del tempo *ante gratiam* o riferimenti resurrezionali, bensì più coerenti sottintesi mariani, che andavano prevalentemente identificati nel tricipizio, nelle perle e nei vasi.

Tale lettura richiede forse qualche parola di spiegazione. Se accertata è la declinazione mariana di simboli quali la perla e il bicchiere, nessuna lettura iconologica – a quanto ci consta – si è soffermata sull'utilizzo del tricipizio in questa direzione⁸¹. Di per sé, l'immagine è nota agli iconografi e presenta un lineare quanto diffuso impiego con riferimenti che vanno dal significato trinitario a quello della Prudenza o del Tempo che trascorre, talora con un intreccio di questi due ultimi valori⁸².

[7.2] Tuttavia, il *signum triciput* compare anche in connessione con la Vergine, come dimostra la pala di Antonio di Negroponte a San Francesco della Vigna, nella quale il triplice volto si trova sulla pedana del trono. Una spiegazione può essere ricavata attingendo al ventaglio dei significati attribuiti al tricipizio: per il suo valore trinitario, esso era associato alla Filosofia, la quale, a sua volta, sulla scorta dalle classificazioni medievali, risultava suddivisa in tre rami, per cui ne conseguiva l'associazione con la Sapienza⁸³. Qualora si rammenti che uno degli appellativi più diffusi per la Vergine era *Sedes Sapientiae*, la presenza del tricipizio può risultare pertinente anche ad un quadro mariano.

⁷⁹ Nel lato nord del tiburio, dove compaiono i profeti Geremia e Isaia, le iscrizioni sono le seguenti: DOMUM ISTAM PROTEGE DOMINE ET ANGELI TUI CUSTODIANT MUROS EIUS; ASPICE DOMINE DE SANTUARIO TUO SUPRA DOMUM ISTAM IN SEMPITERNUM. Nel lato sud, accanto ai profeti Davide e Mosè, stanno le parole DOMUS MEA DOMUS ORATIONIS VOCABITUR IN EA OMNIS QUI PETIT IS ACCEPIT ET QUI QUERIT INVENIT; DOMUM DEI DECET SANCTITUDO SPONSUM EIUS CHRISTUM ADOREMUS IN EA; nel lato ovest si vedono i profeti Malachia e Daniele.

⁸⁰ La sepoltura stava nella cappella di San Nicola, successivamente appartenuta ai pittori Caroto e quindi all'arte dei Radaroli: ROGNINI 2002, p. 59. Nel senso sopra descritto, poi, è lecito ritenere che l'iconografia degli affreschi fosse stata integrata dai soggetti delle portelle dell'organo, nelle quali, a parte le figure santorali, erano presentati i profeti Daniele e Isaia e la *Natività*: all'evidenza, tematiche che indicavano il compimento di quanto enunciato nella volta.

⁸¹ Sull'accezione mariana della perla rimandiamo alla voce in BIEDERMANN 1989, pp. 388-390; per il bicchiere (o meglio per il vetro), simbolo della purezza incontaminata della Vergine, citiamo da SALZER 1893, p. 74: «Sicut splendor solis vitrum absque laesione perfundit et penetrat [...] nec cum ingreditur violat nec cum egreditur, dissipat; sic Dei verbum, splendor patris, virginia habitaculum adit et inde clauso utero prodiit».

⁸² Classica la lettura di PANOFSKY 1992, pp. 106-109; a cui aggiungere CIERI VIA 1988, pp. 111; RUGOLO 1996, pp. 151-153.

Di maggiore complessità appare il significato del coro. La dinamica interpretativa, però, implica l'esistenza di un programma iconografico sottinteso ai temi delle tarsie, argomento la cui soluzione non è ancora un dato accertato: la critica, in proposito, appare cauta, ma non chiusa a possibili spiragli. È indubitabile che, in generale – e non solo a Verona – i soggetti delle tarsie siano ripetitivi, sostanzialmente rispettosi di quella tripartizione tematica cui si è fatto accenno, all'interno della quale vengono riutilizzati modelli simili, quando non i medesimi cartoni. Anche i contratti emersi hanno sovente evidenziato come le indicazioni dei committenti per i paesaggi urbani fossero piuttosto vaghe e lasciassero adito a esecuzioni generiche. Del resto, è alquanto scontato verificare come nei pannelli intarsiati spiri un afflato di sublimazione da ricondurre alla natura del *medium* espressivo e alla sua straordinaria congenialità con le esigenze della prospettiva, tanto che nessuno può negare che i risultati, in termini di architetture, indulgano basilariamente a regolarizzazioni che appaiono avulse da descrizioni puramente realistiche⁸⁴.

Tuttavia, tale asserzione può essere approfondita e in parte modificata⁸⁵. Come alcuni studi hanno ammesso, esistono, pur in quantità minima, dei casi in cui è presente il riferimento a vedute ben identificabili⁸⁶. Certo, quando questo accade, vengono delineati dei paesaggi che, pur nella riconoscibilità, mantengono un che di astrazione. Nel contempo, però, tali soluzioni si impongono quale ponte tra le vedute completamente ideali e il dato prettamente reale, suggerendo che, in qualche caso, esiste la possibilità di una proposta: le visioni trasfigurate della realtà si assimilano ai progetti ideali, diventando tutt'uno e convergendo assieme verso la meta auspicata dell'eccellenza⁸⁷.

Altrimenti – per tornare a Santa Maria in Organo – non si spiegherebbe l'inserzione di alcune scene palesemente ispirate ad angoli reali, facilmente riconoscibili dagli stessi frati⁸⁸. Si osservi la tarsia raffigurante quello che avrebbe dovu-

⁸³ CIERI VIA 1988, pp. 111 (con bibliografia relativa).

⁸⁴ Sul valore idealizzante delle vedute intarsiate si rimanda in particolare ai saggi di TENENTI 1986 (dove viene evidenziato il carattere della città «contemplata», ma non realistica: pp. 177-178); e di FERRETTI 1986 (che accentua, pur nel debito verso la ripesa della città reale, il valore «cerimoniale» e «teatrale» instaurato dalla tarsia grazie all'inquadramento nella cornice ad arco: pp. 100-101).

⁸⁵ Il primo importante contributo alla lettura delle tarsie come specchio di visioni reali, per quanto *sui generis*, spetta a QUINTAVALLE 1964, pp. 40-46. Di parere opposto invece sono DEL BRAVO, p. 780; CIATI 1980. Sull'argomento nel suo complesso, rimandiamo ai saggi raccolti nel volume *Imago urbis* 1986. Un termine di confronto per quanto concerne le interrelazioni tra architetture reali e trasfigurazioni è offerto dal catalogo *Architettura e utopia* 1980.

⁸⁶ I casi documentati o riscontrati dalla critica sono riepilogati da FERRETTI 1982, p. 564.

⁸⁷ L'inclinazione della tarsia, verso questa funzione mediale, di «cerniera rispetto alle finalità illusive» nelle vedute «reali» è sottolineata da FERRETTI 1982, p. 564; DANIELE 1997. D'altro canto, l'impermeabilità tra speculazione e realtà era continuamente messa in crisi, persino nei trattati teorici, dalle interferenze tra idealità progettuale *secondo ragione* e istanze concrete: OLIVATO 1973.

⁸⁸ Alla lista delle scene «reali» ricostruita dagli studi vanno aggiunte queste tarsie veronesi, che non sono mai state prese in considerazione in tale accezione.

to essere l'interno rinnovato della stessa Santa Maria in Organo: il vecchio andamento basilicale è ora scandito dalle campate rinascimentali, dal pavimento a scacchiera, dalla griglia delle colonne (i cui fusti sono slanciati da candelabre), con un ritmo impeccabile che invita ad ammirare il grado di perfezione potenziale della scienza moderna. Non si tratta di una fotografia del reale ammodernamento della chiesa, bensì di quello che si sarebbe voluto e che avrebbe dovuto essere; e che vale in quanto proposta di un discorso ideale di cui gli interventi di Giovanni, pur nei vincoli posti dalle costrizioni contingenti, sono latori.

Il medesimo discorso può valere per le riprese degli esterni. Indubitabile che prevalgano sconosciuti palazzi dalla simmetria inappuntabile, dalle proporzioni armoniche e dalla misura severa. Resta il fatto che buona parte di queste visioni includono una zona collinare sullo sfondo, in virtù della quale chiunque fosse familiare con la conformazione orografica veronese non avrebbe potuto fare a meno di pensare al colle San Pietro, retrostante alla chiesa. Che, tuttavia, Verona fosse ripresa ancor più esplicitamente, è attestato da un'altra tarsia, nella quale due viaggiatori osservano una città cinta dalle mura: impossibile non riconoscerli, oltre alla miriade di campanili che all'epoca costellava l'assetto urbano, la chiesa di San Zeno e l'Arena, il santuario del patrono cristiano e il simbolo *par excellence* della tradizione romana.

In questo senso, pertanto, è più agevole supporre che le "città ideali" del coro non fossero vaghe ricostruzioni, bensì – integrando le vedute "reali" trasfigurate – alludessero ad una sorta di *renovatio urbis* auspicabile per Verona, il cui avvio risiedesse nella forza olivetana⁸⁹. Forza che si basava su diversi elementi (l'indipendenza, il possesso di reliquie importanti, l'ostentazione di un vocabolario erudito) ma che trovava nel lessico classico – architettonico e decorativo – l'espressione adatta a una presa di posizione da parte dell'ordine olivetano; in cui una parte integrante e fondante spettava a Santa Maria in Organo, non casualmente riprodotta nello specchio commentato poc'anzi. Se Verona doveva essere un'*altera Hierusalem* – come nella stessa chiesa ricordava la *Deposizione* di Girolamo Dai Libri, nel cui sfondo, all'ombra della Croce, primeggiava la visione della città – doveva esserlo sotto quelle vesti classiche che gli Olivetani avevano faticosamente recuperato dall'*incuria* medievale.

Ma la *renovatio* non era limitata a un mero fatto artistico: le nuove sembianze dovevano essere il perno di un rinnovamento spirituale che avrebbe fatto capo al centro benedettino. Anche in questo caso, la nostra proposta si fonda sull'ipotesi che le "nature morte" degli armadi possano implicare un messaggio ulteriore, e non essere il frutto di una pura scelta decorativa. Certo, non bisogna esagerare,

⁸⁹ Tale intento era forse un fatto accettato per gli olivetani: la *forma urbis* di Venezia era probabilmente rinvenibile nelle tarsie che Sebastiano da Rovigno aveva realizzato per la chiesa di Sant'Elena di Castello: DANIELE 1998, pp. 16-17 (e per l'ambito veneto, pp. 28-38).

tant'è che le prossime asserzioni sfrutteranno il medesimo principio utilizzato nell'interpretazione dei fregi delle cappelle sepolcrali: non occorre spaccare il capello in quattro per identificare dei significati specifici in iconografie che sono diffusissime; ma neppure la rinuncia totale rende giustizia alla complessità di tali fenomeni. Se esistevano dei programmi negli studioli, perché non pensare che esistessero anche nei cori? In fondo, i due ambienti sono stati talora assimilati per la medesima funzione di ritiro e luogo di meditazione⁹⁰: perché, allora, non ipotizzare l'esistenza di un intento illustrativo nelle loro decorazioni?

In questa cornice, allora, il significato degli oggetti intarsiati nel coro poteva essere scaglionato su tre livelli di lettura. Il primo pertineva alla quotidiana meditazione dei monaci, per cui gli oggetti, magari attraverso procedimenti mnemotecnici di cui ci sfuggono molte dinamiche, dovevano servire a scopi immediati. Ad esso seguiva un secondo livello, lungo il quale venivano ribaditi i più generali e cruciali snodi dell'ascesa morale di cui i monaci si facevano interpreti: fugacità della vita (a cui alludevano gli orologi e le candele consumate), fragilità dell'esistenza (evocata dal bicchiere con il fiore), *memento mori* (rammentato dal teschio), costrizione della materia sull'anima (asserita dall'uccellino in gabbia) dovevano essere controbilanciati dalla speranza offerta dalla fede (simboleggiata dagli oggetti liturgici) nonché dalla perfezione spirituale (a cui facevano riferimento gli strumenti e gli spartiti musicali)⁹¹. Nel leggio, infine, il dialogo proseguiva con la presenza di quegli animali (un coniglio, una civetta, uno scoiattolo) che reiteravano l'invito alla morigeratezza e alla contemplazione⁹². Un terzo livello interpretativo, infine, si rifaceva a principi più astratti e di più vaste implicazioni, per cui l'assieme iconografico, attraverso la *varietas* e il ritmo con cui erano scaglionate le figurazioni, avrebbe rimandato a quell'armonia universale di cui libri, orologi e strumenti musicali erano i simboli riconosciuti nell'immgi-

⁹⁰ Per il parallelo tra cori e studioli valgono LIEBENWEIN 1988, pp. 17-20; con un accenno in FERRETTI 1982, p. 576; e una parziale ripresa in LIEBENWEIN 1991, pp. 135-136.

⁹¹ Un bicchiere in cui è però immerso un ramo di alloro si vede nel *verso* di una tavola di anonimo tedesco (sul *recto* è un *Ritratto di uomo*; Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz), ove è leggibile un monito contro la caducità delle passioni: B. AIKEMA, in *Il Rinascimento a Venezia* 1999, pp. 234-235. Insistere sul significato del teschio, a cui si connette il *contemptus mundi*, apparirebbe inutile. Giova soltanto sottolineare come il tema avesse trovato interessanti variazioni quattrocentesche, delle quali la più suggestiva è costituita dalla medaglia di Giacomo Boldù, riprodotta anche sul basamento della Certosa di Pavia e in un tondo del monumento Martinengo a Santa Giulia a Brescia, in cui due putti meditano sopra un teschio: SEZNEC 1937-38; JANSON 1973. Pure in ambito monastico, il tema era diffuso: il *verso* di una medaglia di Sperandio da Mantova, dedicata al servita fra Cesario raffigura un religioso in meditazione davanti a un teschio, con l'iscrizione *INSPICE MORTALE GENUS MORS OMNIA DELE[VIT]*: HILL 1930, I, p. 93, n. 363; II, plate 61. Il tema dell'uccello in gabbia, sovente inteso come simbolo dell'anima racchiusa dai ceppi della materia, vanta origini antiche: GRABAR 1966; HJORT 1968; MIHÁLYI 1999.

⁹² Sebbene tradizionalmente letta in negativo, la civetta, se collegata a Minerva, possedeva una valenza positiva: CHARBONNEAU LASSAY 1940, pp. 463-467. Lo testimonia una medaglia dedicata a Giovanni Bellini, fusa da Vittore Gambello, nel cui *verso* campeggia una civetta, mentre l'iscrizione recita *VIRTUTIS AC INGENII*: HILL 1930, I, p. 116, n. 438; II, plate 83. Per le accezioni simboliche dello scoiattolo: GENTILI 2000.

nario umanista⁹³. Così come, a chiosa del programma, non va considerata accidentale o meramente celebrativa la presenza dei santi Benedetto, Scolastica, Gregorio e Zeno nella parte centrale del coro: i fondatori dell'ordine (incluso anche il pontefice che con i suoi *Dialogi* aveva contribuito alla diffusione della regola) erano affiancati al patrono di quella città che avrebbe avuto un volto "nuovo" (perché all'antica) proprio sotto la guida del centro olivetano, nel pieno rispetto di quei valori di cui esso si proclamava depositario e al quale non si sentivano estranei i laici che ad esso facevano riferimento.

3. *Le reliquie di San Procolo: l'antico "veronese"*

In questo ordine di idee, va ricordato un avvenimento che coinvolse l'area di San Zeno, e precisamente la piccola chiesa di San Procolo, dove, nel 1492, vennero scoperte le reliquie di quattro protovescovi veronesi⁹⁴. La celebrazione dell'avvenimento fu affidata, oltre che alle immancabili pagine di Pietro Donato Avogaro, a due tritici lapidei, che, nella loro impaginazione, si ponevano in una genealogia diretta dalla pala Correr, di cui riprendevano la tripartizione e la cima ad arco ribassato, riecheggiante la tipologia ad ara⁹⁵. [7.7]

Che tale forma ben si adattasse alla funzione e al senso dei tritici è confermato dal fatto che questi, sistemati nella cripta, dovevano essere insieme deposito per i sacri resti, segnacolo della loro sepoltura e parte integrante degli altari su cui erano posti. Nel contempo, però, la decisione di celebrare l'evento per via scultorea, tanto più evidenziando le figure dei singoli santi, trovava una curiosa corrispondenza cronologica e semantica con la scelta di porre le effigi di alcuni *Uomini illustri* veronesi sulla facciata della Loggia del Consiglio: se nell'edificio pubblico svettavano i campioni della classicità, a San Procolo si ergevano gli eroi della Chiesa veronese.

Del resto, poi, intervengono altre somiglianze, sicché un medesimo valore formale accomuna i due gruppi: a San Procolo, come sulla Loggia, i tipi appaiono infantili e bamboleggianti, i panneggi rigidi ed elementari; i gesti sono ripetuti

⁹³ Questo "terzo livello" è l'interpretazione che FERRETTI (1982, pp. 578-585) propone per le tarsie. L'esigenza di aggiungere altri livelli interpretativi nasce dalla constatazione per cui anche i concetti universali non sono inesistenti, ma devono convivere con altre simbologie, come rivela la decodificazione degli animali o di alcune immagini. Un'interpretazione siffatta per i programmi delle tarsie è suggerita anche da DANIELE 1998, pp. 42-48.

⁹⁴ La successione degli eventi di San Procolo è stata ricostruita da BRUGNOLI 1988, pp. 42-47.

⁹⁵ L'intervento letterario di Avogaro è commentato e pubblicato da LODI 1994 (a). Per l'inserimento dei tritici nella scia mantegnesca si rimanda a MAOLI 2001, pp. 52-53. La scelta di echeggiare la pala di Mantegna, del resto, risulta diffusa in seno alle operazioni collegabili a San Zeno, a segno di una precisa qualificazione: la stessa forma, infatti, si rinviene per il trittico di San Dionigi di Parona (chiesa dipendente dall'abbazia veronese), la cui esecuzione è collegata al 1476, per opera di un pittore di nome Bernardino, identificato in Butinone: DE MARCHI 2006, pp. 91-92.

ti di personaggio in personaggio senza modifiche sostanziali, mentre le espressioni sono vacue e meschine. Tanto da far pensare che l'autore delle sculture di San Procolo sia quello stesso Alberto da Milano, cui vennero demandate le statue della Loggia del Consiglio e che pertanto si trovava ben inserito nel *milieu* dei committenti comunali⁹⁶. E che tuttavia dell'antico (evidente soprattutto nei tralci delle lesene, negli ovoli che incorniciano gli archi e le quadrature sottostanti) faceva soprattutto un episodio ornamentale, il quale, a sua volta, se della classicità coglieva spunti esteriori e decorativi, finiva al tempo stesso per metterne da parte il senso della misura, della costruzione e delle proporzioni anatomiche.

Eppure questo – si badi bene – non significava assegnare un ruolo meno importante al recupero dell'antico: a confermare l'attenzione per la cultura classica in quell'ambiente basterebbe leggere (guardandone anche i caratteri capitali) l'iscrizione del 1502 nella cripta, ove la chiesa – con un colto appello alla terminologia classica – veniva chiamata *aedes*.

Ma soprattutto, mentre l'arretratezza formale dei trittici potrebbe far pensare a un'iniziativa di basso livello, le circostanze della commissione inducono a formulare giudizi più cauti e ben diversi, da soppesare magari a fronte dell'eventuale chiamata dello stesso artigiano impegnato nella Loggia. Lungi dall'essere un fatto periferico o popolare, la scoperta delle reliquie di San Procolo aveva attirato su di sé l'attenzione non soltanto dei fedeli, bensì pure di una parte dell'*élite* e degli amministratori cittadini. Anzi, proprio per l'alto interesse devozionale, l'intervento si proponeva come un ennesimo tentativo di incanalare le manifestazioni dell'orgoglio civico: illuminante è che, per l'occasione, il Consiglio nominasse quattro notabili (Cristoforo Pellegrini, Verità Verità, Clemente Clementi, Tealdo Trivella) affinché si occupassero delle reliquie e del flusso di offerte che sarebbe derivato dall'evento⁹⁷. Un'ingerenza questa, che la dice lunga sull'importanza annessa agli eventi di San Procolo da parte delle autorità cittadine; nei quali eventi, dunque, il rimando antico era impiegato con l'intento di donare alla città un'ulteriore forma di celebrazione. Il tutto, poi, ancor più giustificato dal fatto che San Procolo poteva essere considerata, grazie alla necropoli romana lì affiorante, anche un'importante testimonianza del patrimonio classico della città. La lastra con l'iscrizione della FORTUNA ADIUTRIX sicuramente ebbe un ruolo non irrilevante nell'assicurare l'interesse per un tema che l'etica umanista stava portando in auge, e che avrebbe trovato vasta eco nei motti apposti agli ingressi dei palazzi⁹⁸. Così come va ricordato che fu probabilmente San Procolo a fornire i modelli per numerose riprese antiquarie locali. Nella cappella Medici di San Bernardino, diversi motivi ornamentali trassero origine dai reperti visibili nella

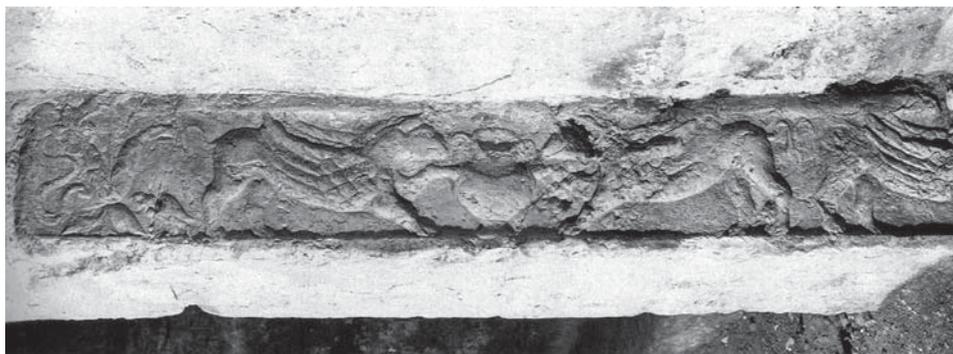
⁹⁶ DONISI 2000-2001, pp. 71-72; A. ZAMPERINI, in *Dizionario anagrafico* 2007, pp. 230-231.

⁹⁷ BRUGNOLI 1988, p. 42.

⁹⁸ Per la lastra di San Procolo: FRANZONI 1988 (b), p. 14.



7.5



7.6



7.7

7.5 Fregio romano a tema vegetale, Verona, San Procolo

7.6 Fregio romano con grifoni, Verona, San Procolo

7.7 Trittico di San Giovanni Evangelista, Verona, San Procolo

- [7.5, 7.6] piccola chiesa: ed erano le are dipinte sui pilastri, i fregi, dove compaiono le maschere fitomorfe e i grifoni affrontati, per i quali esistono puntuali riscontri in due architravi della chiesa, pure essi di reimpiego⁹⁹. Così come nell'architrave di un palazzo quattrocentesco di via San Mamaso venne ripetuto giusto il tema dei
- [XV] grifoni affrontati. Ma pure a Santa Anastasia si tenne conto dei reperti di San Procolo, giacché Antonio Badile aveva ripreso il fregio con i volti fitomorfi in una delle nicchie laterali all'ingresso della cappella Pellegrini. E soprattutto, ancora una volta, il transito dell'antico verso le istanze contemporanee avveniva all'interno di luoghi appartenenti a un medesimo circuito, che in questo caso – come si è visto – si riallacciava a quello del Comune.

⁹⁹ Le immagini dei reperti romani si vedono in FRANZONI 1988 (b), pp. 18, 20-21.

La versatilità dell'antico

Gli eventi sin qui ricordati suggeriscono di fissare l'attenzione su due artisti (Antonio Badile e Giovanni Maria Falconetto) rappresentativi di altrettanti modi di rapportarsi con l'antico, ciascuno da porre in corrispondenza con una fase distinta nella maturazione della sensibilità per l'arte classica.

1. Antonio Badile (1424/25-ante 1512): l'antico del Comune

Il primo richiamo va fatto ad Antonio Badile, pittore affatto esemplare per i legami intrattenuti con una parte dei canonici e dell'aristocrazia civica. Se molto poco si può dire dei suoi primi anni di attività (che parzialmente pare essersi svolta fuori città)¹, è tuttavia di estremo interesse seguirne lo sviluppo a partire dal nono e dall'ultimo decennio del Quattrocento, allorquando la produzione assunse quei caratteri di maturità, e soprattutto di coerenza interna, che ne possono giustificare l'apprezzamento da parte di una clientela vasta e socialmente qualificata.

¹ Sul pittore bastino GUZZO 1993 (b); M. MOLTENI, in *Dizionario anagrafico* 2007, pp. 263-264; GUZZO 2008, pp. 345-350. Antonio Badile è ancora vivo il 14 gennaio 1507 e risulta morto il 10 maggio 1512: CAVAZZOCCA MAZZANTI 1912, p. 22. Il primo estremo risale all'emancipazione dei figli Girolamo e Francesco: «Constitus prudens vir magister Antonius Badilus pictor q. Joannis de Sancta Cecilia Verone Hieronimum intagiatorum et Franciscum pictorem ambo filios suos legitimos et naturales ibidem presentes et genuibus flexis procumbentes ac humiliter et cum omni reverentia petentes emancipari»; ASVr, *Pergamene, Badile*, busta 1, n. 6; il secondo si evince da una donazione effettuata da don Giovanni Badile di Bartolomeo di Santa Maria Antica al cugino «Bartholomeo Badillo pictori q. magistri Antonii»: oggetto della transazione era una casa posta a Santa Cecilia, confinante per tre lati con la via comune e per il quarto con l'abitazione di Girolamo Badile; per sé il donatario riservava una «camera in primo solario suprascripte domus et sallata ibi prope cum duabus fenestris versus viam cursus et alia versus magistrum Jacobum ab Horologiis et una campta in terreno cum uno solario supra»: ASVr, *Pergamene, Badile*, busta 1, n. 7. Informazioni circa un viaggio a Trani (collocabile verso il 1456-57) inducono a ipotizzare un passaggio nelle Marche, dove Antonio avrebbe potuto accostare Carlo Crivelli, rafforzando alcune inclinazioni decorative: da ultimo, GUZZO 1993 (b), pp. 203, 209 nota 29. Di fatto, i rapporti della famiglia con varie regioni, fra cui le Marche e la Puglia, dovevano essere frequenti: il 27 giugno 1463, Pietro di Bartolomeo Badile, cugino del nostro, era nominato «nuntium, missum et procuratorem, factorem et negotiatorem gestorem» per il drappiere Battista detto Lizzario di Ognissanti, con ogni facoltà di concludere gli affari di quest'ultimo «in marcha, labrucio, apulia, patrimonio, romagna, ducato spoletano»; in particolare, l'atto consentiva a Pietro Badile di trattare la vendita di panni «in civitate Bari»: ASVr, *Pergamene, Badile*, busta 1, n. 3. Del resto, i rapporti con le Marche non saranno rari per i pittori veronesi, come attesta ad esempio la produzione di Liberale da Verona, per cui si veda il recente VINCO 2008.

[8.1] Una delle opere più significative può essere considerato il trittico di Santa Cecilia, dipinto per la piccola chiesa della contrada di residenza, databile alla metà degli anni Ottanta e oggi esposto al Museo di Castelvecchio². A quasi vent'anni di distanza dall'esposizione del trittico di San Zeno, Badile non appare per nulla intimorito nel trarre ispirazione dal lavoro mantegnesco sia nella scelta della tripartizione, sia nella costruzione di una spazialità interna al quadro, evidenziata prospetticamente dalle mattonelle digradanti e conclusa da una bassa, quasi inutile, balaustra, entro la quale sono inseriti sei tondi con profili imperiali.

Tuttavia, la distanza dallo spirito di Mantegna è altrettanto solennemente evidenziata dal clima cortese che aleggia nella scena, laddove le anatomie sono innaturalmente longilinee, i gesti appaiono aggraziati fin quasi all'affettazione, il trattamento delle vesti e delle strutture architettoniche è condotto con fare prettamente decorativo; e anche per le effigi cesaree della balaustra, non si può dire se servano di più a rievocare la consueta morale edificante, in virtù della quale la religione dei martiri trionfa su quella dei Gentili, o l'interesse antiquario che via via si diffondeva in città.

Più in generale, comunque, in tutti i casi che ci sono pervenuti, Badile si era soffermato sul fatto antico, interpretandolo secondo una lettura che per qualche tempo si rivelò congeniale ai committenti veronesi: tanto che il suo disinvolto classicismo, accompagnato da un'eleganza allettante – che fosse nel tratteggio dei personaggi o nelle scenografie architettoniche – sembrava fatto apposta per soddisfare quei clienti che faticavano ad abbandonare il decorativismo tardogotico, ma che del pari non volevano privarsi di ostentare un nuovo, indovinato vocabolario.

D'altro canto, Antonio Badile non poteva certo dirsi artigiano sprovveduto o avulso dalle dinamiche artistiche della città, in quanto titolare ed erede di una delle più note botteghe, che nei suoi giorni migliori risaliva al padre Giovanni. Anche del livello sociale e culturale della sua committenza nessuno potrebbe dubitare. In essa devono essere annoverati innanzitutto i canonici, che si servirono della sua pittura per creare nella cattedrale un polo di classicità da opporre alle iniziative vescovili: Francesco Mazzanti fu sicuramente il committente della *Madonna con Bambino* (oggi a Castelvecchio)³; i Dionisi e gli Abazia gli affidarono la decorazione delle loro cappelle. E richieste vennero anche per le chiese del

² Sul trittico si veda la scheda in *Proposte e restauri* 1987, pp. 86-88; S. MARINELLI, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 259-261.

³ Sebbene sia improbabile che la tavola potesse essere esposta nella cappella familiare, dove lo spazio, a causa dell'arca di Sant'Agata, sarebbe stato troppo esiguo: GUZZO 1993 (b), pp. 207-208 nota 5. È stato peraltro segnalato un pagamento effettuato da Francesco Mazzanti a Pier Paolo di Francesco Badile, nipote di Antonio, per una pala dell'altare maggiore della cattedrale, per la quale dubitativamente è stata proposta l'identificazione con la pala Mazzanti di Castelvecchio: ROGNINI 1994, p. 17. Una datazione al 1499 è assegnata alla tavola in *Proposte e restauri* 1987, pp. 98-99.

Capitolo, tant'è che Badile consegnò trittici a Santa Cecilia, a Santa Maria Consolatrice, a San Fermo e Rustico, a San Giovanni in Fonte, a Sant'Elena⁴.

Evidentemente, non tutto filava liscio, se è vero che, nel 1488, il nostro era citato dal canonico Callisto Montagna, rettore di San Faustino, affinché gli consegnasse l'ancona promessa entro il tempo stabilito⁵. Ma l'evidenza conferma trattarsi di un episodio destinato a non intaccare il *trend* prestigioso della bottega, che anzi continuò a lavorare senza interruzione fino allo scadere del Quattrocento.

Naturalmente, non mancarono nemmeno i contatti con la "parte" di Santa Anastasia: a prescindere dal fatto che i Badile avevano la loro sepoltura nella chiesa⁶, nel 1466, alla professione di frate Giacomo (al secolo Bernardino di Giacomo Faella), Antonio figura tra i testimoni assieme a Leonardo Pellegrini (per la cui cappella avrebbe lavorato in seguito) e a Pierantonio Boldieri, quest'ultimo figlio del Gerardo per la cui cappella il pittore realizzerà la partitura affrescata⁷; nel 1472 compare, assieme a Giacomo Degli Orologi e all'intagliatore Lorenzo da Salò, al testamento di Lucia Della Seta⁸; nel 1484, figura, con Antonio Giolfino, Gregorio Lavagnola, Piergiovanni Boldieri e Giovanni Abazia, al testamento di Pietro di Alessandro di Santa Cecilia⁹; nel 1492, assieme al figlio Girolamo intagliatore e a Lorenzo da Salò, testimonia alla stesura delle volontà di Paola Faella, moglie di Pietro Bonaveri¹⁰; nel 1497, presenza ai testamenti di Pietro e Bernardino Salerni, titolari della cappella di San Nicola¹¹.

È singolare, dunque, per decifrare i sentieri entro cui si muove il recupero dell'antico di Badile, constatare come i suoi codici espressivi trovino speciale apprezzamento in un ambiente ben preciso, da collocare lungo l'asse Capitolo-Santa Anastasia-Comune, i cui legami sono già stati analizzati, ma che possono rivelare nuove conferme.

⁴ Per l'elenco delle chiese del Capitolo, che includeva, oltre a quelle menzionate nel testo, anche San Giovanni in Valle, San Paolo in Campo Marzio e San Clemente: BUSTE PERINI, *Padri minori*, ms., 22, I.10.

⁵ FAINELLI 1910, p. 220.

⁶ Come denota il testamento di Giovanni Badile: ASVr, T, m. 40, n. 110, 1448, citato da SIMEONI 1907 (a), p. 10 nota 1; CAVAZZOCCHA MAZZANTI 1912, p. 19; BRENZONI 1972, p. 21; GUZZO 1989, p. 43. Ma si veda anche il *Sepulturario*: ASVr, *Santa Anastasia*, reg. 68, f. 11. Sulla sepoltura della famiglia: CIPOLLA 1916, pp. 90-91; DE BETTA, ms., I, p. 5. Lo stesso Antonio Badile vorrà essere deposto nella chiesa: ASVr, T, m. 96, n. 154, 1504. A conferma dei rapporti dei Badile con Santa Anastasia, si osservi che Francesco di Bartolomeo Badile entrerà nei domenicani col nome di Nicola, effettuando la sua professione nella chiesa di San Pietro Martire *de Observantia*, meglio nota come San Giorgetto: ASVr, T, m. 58, n. 56, 1466.

⁷ ASVr, T, m. 58, n. 133, 1466.

⁸ ASVr, T, m. 64, n.29, 1472, riportato in ROGNINI 1994, pp. 18-19.

⁹ ASVr, T, m. 76, n. 59, 1484.

¹⁰ ASVr, T, m. 84, n. 121, 1492, menzionato da ROGNINI 1994, p. 20.

¹¹ ASVr, T, m. 89, n. 144, 1497. Il testamento di Pietro si legge in ASVr, *Santa Anastasia, Processi*, 684 (pubblicato da CIPOLLA 1916, pp. 62-63 nota 4). Si noti che nel 1469, Pietro Paolo di Francesco Badile figurava al testamento di Nicola Salerni (ASVr, T, m. 61, n. 43, 1469; ASVr, *Santa Anastasia, Processi*, 684). Ancora nel 1522, tre figli di Antonio, Girolamo (intagliatore), Bartolomeo e Francesco (pittori), presenzieranno al testamento di Maria Salerni, vedova di Agostino Maffei: ASVr, T, m. 114, n. 59, 1522.

Si è parlato del trittico di Santa Cecilia. Certo, esso venne commissionato per una chiesa appartenente al Capitolo; ma va pure detto che il *dies natalis* della santa era stato dichiarato festa comunale nel 1480 (collocazione cronologica che conferma la datazione di poco posteriore assegnata tradizionalmente, su base stilistica, al lavoro), suggellando quel rapporto che, tra alti e bassi, aveva connotato una fascia dell'aristocrazia veronese¹². Lo stesso meccanismo, d'altronde, si ritrova nelle vicende che coinvolsero San Rocco a Quinzano: inizialmente intitolata a Sant'Alessandro, la chiesa fu dedicata al taumaturgo di Montpellier al momento della cessazione della peste che colpì Verona dal 1477 al 1480 circa. Dopo che il comune aveva disposto la celebrazione della festa del santo, ordinando lo svolgimento di una processione annuale da San Giovanni in Valle fino a San Rocco, nel 1486 aveva chiesto al Capitolo il patronato della chiesa: non desterà meraviglia, allora, sapere che nella chiesa figura un lavoro di Badile, rappresentante la *Natività con i santi Rocco, Sebastiano e Martino*¹³.

Per contro, non sono giunte sino a noi le commissioni eseguite per la cappella di San Biagio, sebbene ne resti una traccia cospicua nella contabilità della Compagnia, dalla quale Badile appare impegnato nella consegna di gonfaloni e, fatto meno scontato ma altrettanto interessante per delineare il profilo dell'impresa da lui capeggiata, di stampe e di santini¹⁴. Però, nessuna partecipazione all'affrescatura o in altre operazioni pittoriche di rilievo: sarà un caso? Va da sé che ogni risposta potrebbe essere smentita, data l'assenza di testimonianze probanti e l'età avanzata del pittore, che potrebbe essere stata di per sé stessa l'ostacolo principale all'assunzione di imprese gravose. Francamente, però, sembra inimmaginabile che un'orchestrazione come quella inventata per i canonici potesse soddisfare il palato antiquariale dei benedettini.

Badile restava, sì, il cantore della cultura classica cittadina, ma purché essa si inserisse in una narrazione piana e senza scosse. Era, però, un'epoca che stava

¹² La festa di Santa Cecilia venne dichiarata di importanza civica con decisione del consiglio comunale il 21 novembre 1480: ASVr, *Atti del Comune*, 1480, c. 228v. Del resto, il testamento, più volte riportato, di Pietro di Santa Cecilia, al quale presenziava Antonio Badile, prevedeva, oltre alla sepoltura del testatore nella chiesetta, anche dei lasciti «in reparatione et subventione dicte ecclesie»: la chiamata del pittore, dunque, ne perfezionava i legami con quel circuito.

¹³ Per la chiesa di San Rocco: ASVr, *Atti del Comune*, 1480, c. 217; PIGHI 1887, p. 12. Per il dipinto di Badile: GUZZO 1993 (b), p. 199.

¹⁴ I pagamenti sono registrati in ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, cc. 9v-10r (1489; PERETTI 2001, p. 122 nota 20); c. 17r (1490), c. 21v (1491), c. 26r (1491; per stampe); cc. 38r e 39r (1490, per un gonfalone); cc. 85v-86r (1493, per un gonfalone; PERETTI 2001, p. 122 nota 20). Nel 1490, nella cappella Del Gaio veniva posizionata una statua lignea di *San Sebastiano*, intagliata da Antonio Giolfino e dipinta da Bartolomeo Badile, figlio di Antonio. Nella sacrestia della chiesa, si trova tuttora una pala raffigurante *Cristo passo con i santi Benedetto e Alberto*, che dovrebbe appartenere alla bottega: GUZZO 1993 (b), p. 200; E. GUZZO, in *Itinearari* 2006, pp. 100-102. I rapporti dei Badile con San Nazzaro non si interruppero nelle generazioni successive: Francesco Badile aveva dipinto un gonfalone per San Nazzaro nel 1533-34, mentre Antonio Badile consegnerà un altro gonfalone alla Compagnia di San Biagio nel 1541 e una tela per la chiesa nel 1543: MARINELLI 2001, p. 37.

tramontando. Alla fine del secolo, i gusti dei committenti stavano irrimediabilmente cambiando, e non si sarebbero più accontentati di contaminazioni intonate sulle note di un blando antiquarianismo.

2. *Giovanni Maria Falconetto (1468-1535): l'antico imperiale*

All'apparenza, nessun pittore veronese pare più antitetico ad Antonio Badile per vicende personali e per stile pittorico. Se costui rimase praticamente ancora alla bottega familiare di Santa Cecilia, contrada nella quale si dipana in gran parte la trama delle sue relazioni personali e professionali, Falconetto ebbe modo di viaggiare: dapprima a Roma (probabilmente in più fasi dal 1491 al 1497), per formarsi sulle novità archeologiche; quindi, con soggiorni a Trento, nella città del principe vescovo (al quale lasciò le ante d'organo nella chiesa di Santa Maria Maggiore) e dove tornò in seguito¹⁵; infine, si recò a Mantova, per trasferirsi da ultimo nella Padova di Alvise Cornaro¹⁶.

Se Badile si concentrò sulle attività di un laboratorio ancora per molti versi legato alle specializzazioni tradizionali, in cui convivevano intagliatori, stampatori e pittori, tutti assunti per soddisfare quelle commissioni collaterali che occupavano le botteghe del tempo, Falconetto fu in grado di esplicitare una versatilità ancora maggiore che lo impegnò parallelamente in studi di architettura – tanto da far ipotizzare un suo intervento concreto nella progettazione della cappella di San Biagio¹⁷ – portandolo, anzi, nell'ultima parte della sua vita – e in coincidenza con il soggiorno padovano – ad abbandonare definitivamente la pittura. Quanto allo stile, se Badile appare amabile, al limite della leziosità, Falconetto riesce talvolta sgradevole per la secchezza dei tratti, per la durezza delle fisionomie, per l'accanimento archeologico, persino per la pedanteria delle sue citazioni dall'antico.

Eppure, per molti versi è proprio lui a dover essere considerato il vero erede di Antonio Badile: chè tale venne percepito dai committenti, e tale in fondo, più di quanto si pensi, fu realmente. Già Marinelli rilevava il tono ancora «gotico» della pittura falconettiana per quel suo fondarsi sull'addizione di oggetti, più

¹⁵ L'ipotesi di più soggiorni a Roma nell'arco cronologico indicato è suggerita da PERETTI 2001, p. 72. Falconetto è a Trento anche nel 1514: WEBER ed. 1977, pp. 136-137.

¹⁶ L'ipotesi di un allontanamento di Falconetto da Verona in seguito alla posizione filoasbrugica può essere valida solo per i primissimi anni del dopo Cambrai, allorquando il pittore lavorò per Giulio Gonzaga a Mantova: VENIER 1996, pp. 32-33. Nel prosieguo, tuttavia, è pensabile che il trasferimento a Padova sia forse da imputare alla possibilità di trovare in quella città un ambiente più proficuo per le sue inclinazioni architettoniche. Del resto, le rilevazioni dell'estimo e delle anagrafi veronesi sono inesorabili nel registrare costantemente l'artista in città, fino alla morte; GEROLA 1909 (c), pp. 117-118; BREZONI 1972, p. 136; A. ZAMPERINI, in *Dizionario anagrafico* 2007, p. 332. Sul soggiorno padovano: *Alvise Cornaro e il suo tempo* 1980, in specie alle pp. 64-71, 72-79, 80-83, 223-226. Una sintesi sulla sua figura di architetto è offerta da SCHWEIKHART 1988 (a).

¹⁷ L'ipotesi, sostenuta da FRANZONI 1989, pp. 13-14, è stata ripresa, con maggiori elementi probatori, da PERETTI 2001, pp. 72, 79-80.

che su uno spirito intrinsecamente moderno¹⁸. Quanto alla percezione che ne ebbero i committenti, basti pensare che fu lui a succedere a Badile nelle richieste dei canonici, assecondando un aggiornamento del gusto, che tutto sommato segnava fratture minori di quanto si potesse credere: e se la nuova voga archeologica poteva essere incoraggiata da creazioni e citazioni, che apparivano del tutto originali nel contesto locale, nell'insieme restavano l'intensità decorativa e la frammentazione dei dettagli a confermare un che di tradizionale e di rassicurante, indirizzato verso una strada nuova, ma senza troppi strappi con quella antica. Certo, il campionario antiquariale era nettamente più ricco, aggiornato e puntuale; ma lo spirito con cui era dispiegato, in fondo, non era molto distante da quello con cui Badile aveva contaminato le sue partiture architettoniche. Di fatto, pittori come i Morone o Girolamo Dai Libri, pur indulgendo in minor grado ai dettami dell'archeologia e alle citazioni dell'antico – fatte salve le esigenze decorative della miniatura – appaiono molto più intimamente classicheggianti per quell'impostare le loro costruzioni su simmetrie eleganti ed emozioni controllate.

Sulla produzione di Falconetto molto è stato detto, sia per quanto concerne l'aspetto stilistico, sia per ciò che riguarda le fonti iconografiche, basate non soltanto sui reperti veronesi, ma anche su modelli romani o a quell'ambiente collegabili. Evidentemente, ancora agli esordi poté probabilmente giovargli l'affrescatura della cappella Manzini a Santa Anastasia, quando ebbe modo di confrontarsi direttamente con il repertorio classico.

Anzi, forse è proprio in tale congiuntura che devono essere identificate le radici di quell'archeologismo che in seguito contraddistinguerà la produzione di Falconetto. Giacché quanto conosciamo dei lavori anteriori indurrebbe a ritenere che, senza quel contatto, lo stile del pittore avrebbe seguito l'indirizzo di molta pittura veronese. Lo proverebbero le ante di San Procolo, un tempo a San Zeno e a lui attribuite in base a un documento di pagamento del 1490, in cui, a dire il vero, si faceva riferimento soltanto a un suo intervento di doratura¹⁹. Tuttavia, l'ascrizione delle pitture a Bernardino da Murano, fatta in base alla letteratura settecentesca e a una residenza di quell'artigiano nella contrada, sembra poggiare su basi piuttosto fragili, tanto più che non possediamo né altri elementi indiziari in favore, né opere del pittore per un confronto attendibile. Quello che, per contro, emerge dalle ante, dove sono raffigurati, nella parte superiore, l'*Annunciazione*, in quella inferiore i santi Zeno e Benedetto, è piuttosto un adeguamento ai canoni ortodossi della coeva pittura veronese. Specialmente nel tratteg-

¹⁸ MARINELLI 2001, pp. 20-25.

¹⁹ Sulle vicende attribuzionistiche delle ante, con indicazioni bibliografiche, si rimanda a MARINELLI 1988, pp. 107-108, che, sulla base delle fonti settecentesche, assegna le ante a Bernardino di Murano, identificandolo con un Bernardino di Verona aiuto di Mantegna a Mantova. Favorevoli all'attribuzione a Falconetto sono GUZZO 1994 (a), p. 349; VINCO 2006 (a), pp. 85-87. Per il documento di Simeoni: SIMEONI 1909 (a), p. 75; ROGNINI 1993, p. 98.

giare i volti e le movenze dell'arcangelo Gabriele e della Vergine, nel loro inserimento in un ambiente sobrio, in cui solo la balaustra tradisce veramente un vocabolario classico, pare evidente un tono moderato, che si avvicina in particolar modo alla pittura dei Morone. Qualche segno più arcigno affiora dai ritratti dei santi, specialmente nel *San Zeno*, in cui appaiono marcate la grafia dei contorni degli occhi e la rigidità della postura; e anche il *San Benedetto*, sebbene in misura minore, nella sua impostazione, conferma di appartenere al medesimo ambito mentale.

Se questa – in virtù del documento e di quei tratti stilistici di durezza che suggeriscono *in nuce* l'indirizzo successivo della pittura di Falconetto – fosse una delle prime opere ascrivibili al pittore, resta da spiegare il suo *virage* posteriore. Sul quale, evidentemente, qualche peso dovette avere il confronto con Liberale, qualche anno dopo, entro il 1491, per i lavori di Santa Anastasia. A sua volta, il pittore più anziano dovette aver fatto propri alcuni spunti ricavabili dal suo soggiorno nell'Italia centrale, e in parte da quello veneziano, che precedette il rientro definitivo a Verona²⁰. Questi primi *input* possono anche aiutare a spiegare perché i frati di San Biagio avessero puntato proprio sul giovane assistente per favorirne il soggiorno romano: quelle prime prove rivelavano un'inclinazione all'archeologismo che dovette sembrare promettente per le loro esigenze.

Poi, sappiamo come andò: Falconetto abbandonò San Biagio, si dedicò ai canonici e a famiglie in ascesa, come gli Stoppa di Santo Stefano, per cui venne pagato nel 1501²¹. Oggetto di questa transazione era un *thiasos* a monocromo, composto di tritoni, tritonesse, sirene, ippocampi e cervi marini, che venne dipinto nella fascia superiore del salone al piano nobile. A giustificare l'*appeal* di tali decorazioni in ambito privato soccorrono le fonti da cui Falconetto trasse ispirazione: che vanno ricercate nelle stampe di Mantegna e nei sarcofagi romani. Anche lo stesso *thiasos*, una volta decontestualizzato – ossia trasferito dall'ambito funerario alle pareti di un palazzo –, divenne fundamentalmente una decorazione alla moda, e per questo assai gratificante. Del resto, fregi analoghi si ritrovano con facilità e nei sottogronde esterni, e in ambienti interni, quest'ultimo caso comprovato dai frammenti di palazzo Spolverini a San Benedetto, in uno dei quali compare un tritone con una tartaruga; o come attesta, ancor più esaurientemente, il fregio dipinto nel palazzo Da Lisca a Santa Maria in Organo²². Ovvio – sia per la diffusione del tema, sia tanto più in assenza di documenti sulle intenzioni concrete dei committenti – ritenere che, al di là del soggetto e

²⁰ Diversamente, propende per l'influsso di Domenico Morone VINCO 2006 (a), pp. 89-90.

²¹ Il primo ad occuparsi del fregio era stato SCHWEIKHART 1975. I pagamenti a Falconetto, tuttavia, sono stati pubblicati da DEMO 2000, p. 71, che fornisce dettagliate notizie anche sulla famiglia.

²² Per palazzo Da Lisca: MARINI 2002, pp. 145-151. Per palazzo Spolverini di San Benedetto: ZUMIANI 2008, p. 557.

delle sue variazioni, fosse il tenore classicheggiante dei motivi a fornire la migliore giustificazione per il loro impiego nelle decorazioni, così da evidenziare la cultura e l'aggiornamento delle famiglie committenti.

Questo fatto, tra l'altro, non è irrilevante: esso avvalora ulteriormente l'idea che il linguaggio all'antica assuma un significato particolare a seconda del contesto in cui viene utilizzato; e che trova conferma nel prosieguo delle vicende falconettiane, allorquando il pittore impiegò il suo lessico antiquario al servizio non già dell'*élite* cittadina, bensì di una parte – e pertanto di un'ideologia – differente.

Forse furono di aiuto le origini trentine della sua famiglia; fatto sta che nel 1507, Falconetto era convocato dal principe vescovo Giorgio di Neydeck per eseguire le ante dell'organo per Santa Maria Maggiore a Trento, consegnate l'anno dopo²³. Sostituiva Girolamo Dai Libri, il quale, per motivi che restano oscuri, non ebbe modo di ottemperare all'incarico. Il risultato, tuttavia, per quanto non eccelso a livello qualitativo (forse anche in conseguenza all'intervento della bottega, con in testa il fratello Tommaso), dovette riuscire gradito per l'utilizzo del vocabolario classico in una chiave del tutto congrua con il clima della città²⁴.

Le due ante raffigurano, da un lato, i santi Pietro e Paolo, dall'altro l'*Annunciazione*. Dietro agli apostoli, si riconosce un arco trionfale voltato a cassettoni, nei cui mistilinei compaiono due Vittorie (*Victoria Augusta* e *Victoria Caesaris* recitano le iscrizioni)²⁵. L'*Annunciazione*, per contro, sembra frutto di un assemblaggio più tardo, dal momento che le figure nei bordi delle ante non coincidono; nondimeno, merita segnalare l'architettura alle spalle della Vergine: un arco, su cui spiccano le lettere S.P.Q.R. (e per la sua forma di tetrapilo ancora una volta ripreso dalla sezione centrale dell'arco dei Gavi o dai resti dell'arco di Giove Ammone), presenta sull'atrio, in monocromo, un'incoronazione imperiale; al di sotto, lo stemma del committente.

All'evidenza, non si può negare in tale contesto un'accezione iconografica di ispirazione marcatamente cesarea: certo, un'esigenza di celebrazione in favore del principe vescovo; ma anche – vien facile pensare – una precisa sintonia con le tendenze filoasburgiche diffuse in una città che, per posizione geografica e tradizioni culturali, era uno dei principali baluardi imperiali nell'Italia del Nord.

A ogni buon conto, tale precedente (assieme agli affreschi della volta nella chiesa di Avio, pure in territorio trentino) aiuta a comprendere meglio alcune successive commissioni veronesi a Falconetto, delle quali la più studiata resta

²³ La commissione è documentata da ROGNINI 1972-73, pp. 5-7. Sull'opera: LODI 2008 (b), pp. 208-211 e dello stesso la scheda in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 592-594. Sull'origine trentina dei Falconetto e sui loro rapporti con la regione: GEROLA 1909 (c); WEBER ed. 1977, pp. 136, 137; CHINI 1993.

²⁴ Le istanze filoasburgiche della produzione figurativa trentina sono analizzate, nel più ampio contesto delle iconografie e delle committenze locali, da BELLABARBA 1988; COZZI 1988.

²⁵ Le Vittorie devono essere riconosciute come una sigla della pittura falconettiana, attesa la loro comparsa nella cappella Del Gaio a San Biagio e nella cappella Nichesola a San Fermo.

l'*Allegoria mariana* eseguita tra il 1509 e il 1516 per i cavalieri tedeschi Hans di Weineck e Gaspare di Künigl nella chiesa di San Giorgetto²⁶. I committenti militavano nelle file di Massimiliano I d'Asburgo e la loro presenza deve essere inquadrata nel frangente delle guerre di Cambrai, allorché Verona, al pari di altre città dell'entroterra veneto, era stata occupata dalle truppe imperiali²⁷. Il cambio di bandiera, a dire il vero, non fu che una parentesi, dal momento che nel 1517, Verona tornava sotto il vessillo di San Marco. Tuttavia, è possibile che i precedenti servizi di Falconetto in territorio trentino avessero giocato in suo favore, mettendolo in luce come un artista disponibile e affidabile per i nuovi occupanti²⁸.

Data l'origine (e, dunque, il gusto) dei donatori, ne uscì un affresco singolare, regolato su modelli nordici sia per l'impaginazione, che si dipana senza una griglia prospettica, riprendendo anzi l'andamento verticale delle composizioni d'oltralpe, sia per la presenza di alcuni elementi simbolici, come ad esempio l'unicorno, sia per il farraginoso assemblaggio complessivo, assai lontano dalla prospettiva geometrica, in virtù del quale l'allegoria diventa una lista di attributi mariani, ora tratti dalla Bibbia, ora da diverse tradizioni culturali²⁹. Il gusto per l'antico è solamente episodico, ma pur sempre pronto a riemergere alla prima occasione, come dimostrano, nelle mura dell'*hortus conclusus*, le due *portae* che si ispirano ai tetrapili cittadini, l'ingresso turrato che rielabora alcuni spunti dalla porta dei Leoni, o la città sullo sfondo, in cui spiccano un anfiteatro e dei colonnati.

L'ipotesi che Falconetto, in questi anni, avesse potuto assumere quasi il ruolo di pittore ufficiale della parte imperiale, del resto, sarebbe comprovata da un'altra commissione, sinora non collegata a tale contesto. Si tratta della tavola raffigurante *Augusto e la Sibilla*, oggi a Castelvecchio, proveniente dal monastero [8.2] della Santissima Trinità³⁰.

Sia la redazione che il tema invocano un massiccio recupero dell'antico. Dal punto di vista compositivo, infatti, appare di tutta evidenza il dispiegamento di

²⁶ Sull'affresco di San Giorgetto: GEROLA 1912; GUZZO 1994 (a), pp. 351-352; S. LODI, in *1500 circa*. 2000, pp. 514-515; MAZZONI 2004-2005, pp. 52, 66. Sulla simbologia mariana: VESENTINI 1953; MAZZONI 2004-2005, pp. 7-68.

²⁷ Uno squarcio sul clima del momento dal punto di vista della produzione libellistica contemporanea, è offerto da ZUCKER 1989; BURKART 2000, pp. 295-329. Sulla situazione veronese si veda ancora BURKART 2000, pp. 193-226 (con rimando all'affresco di Falconetto a San Giorgetto: pp. 213-226). Sul frangente storico si rimanda ai saggi e alle schede contenuti nel catalogo della mostra *1500 circa*. 2000, pp. 423-492.

²⁸ Per un Falconetto "leontoclasta" si pronuncia CAMERLENGO 2001, p. 62-63.

²⁹ SCHWEIKHART 1974, p. 124, ha identificato in un arazzo svizzero del 1480 un convincente parallelo iconografico con l'affresco veronese; parallelo di cui il pittore sarebbe venuto a conoscenza verosimilmente con l'intermediazione dei committenti.

³⁰ Per la tavola si vedano SCHWEIKHART 1974, p. 128; GUZZO 1994 (a), p. 352; MARINI, PERETTI 2003, p. 46; F. ROSSI, in *Itinearari* 2006, pp. 41-42. Un confronto con un disegno di Falconetto da porre in relazione con l'arco retrostante alla scena è suggerito da ZORZI 1955, p. 47. La provenienza è confermata da DALLA ROSA (ed. 1996, p. 146), che annota la tavola nel refettorio del monastero e la attribuisce al «Vecchio Bellini».

materiale classico, che viene sfoggiato nell'abbigliamento dei protagonisti, negli edifici sullo sfondo (un arco diroccato, di cui sopravvive una lesena a grottesche, un secondo arco integro, ripreso da quello di Costantino)³¹, e infine nell'impaginazione prospettica ripresa dalle *frontes scenae* vitruviane, basata sul rigoroso degradare delle mattonelle del pavimento. Quanto al soggetto, esso deriva da una lunga tradizione medievale, rinvigorita dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine e successivamente collegata alla fondazione della chiesa romana dell'Ara Coeli: in questo luogo sul Campidoglio, infatti, la sibilla Tiburtina aveva rivelato al *princeps*, fautore della *pax augusta*, che una nuova era di salvezza sarebbe giunta con la nascita del Cristo durante il suo regno³².

All'evidenza, il tema si prestava a sottolineare il valore dell'impero romano non soltanto quale sfondo naturale di quell'età dell'oro che si stava realizzando con l'avvento del cristianesimo, ma ancor più quale momento di congiunzione tra due tempi (*ante gratiam* e *sub gratia*) inscindibilmente collegati tra loro in un disegno provvidenziale. Naturalmente, tale auspicio poteva essere esteso a coloro che, come gli Asburgo, si sentivano i legittimi successori dell'istituzione imperiale antica e che, per soprammercato, giungendo in un territorio da poco conquistato, ambivano a porsi in maniera propagandistica quali iniziatori di una nuova epoca.

Di fatto, tale osservazione acquista un senso maggiore qualora si ponga mente che commanditario dell'abazia della Trinità nel 1509 – periodo attorno cui può essere fatta risalire la redazione della tavola – fu Lombardino Dal Borgo³³. Lombardino, però, era fratello di Andrea Dal Borgo, «consigliere cesareo», entrambi appartenenti al ramo cremonese di questa famiglia già da qualche generazione stabilitasi a Verona, dove alcuni membri avevano ricoperto cariche importanti sotto la protezione del vescovo Barbaro³⁴.

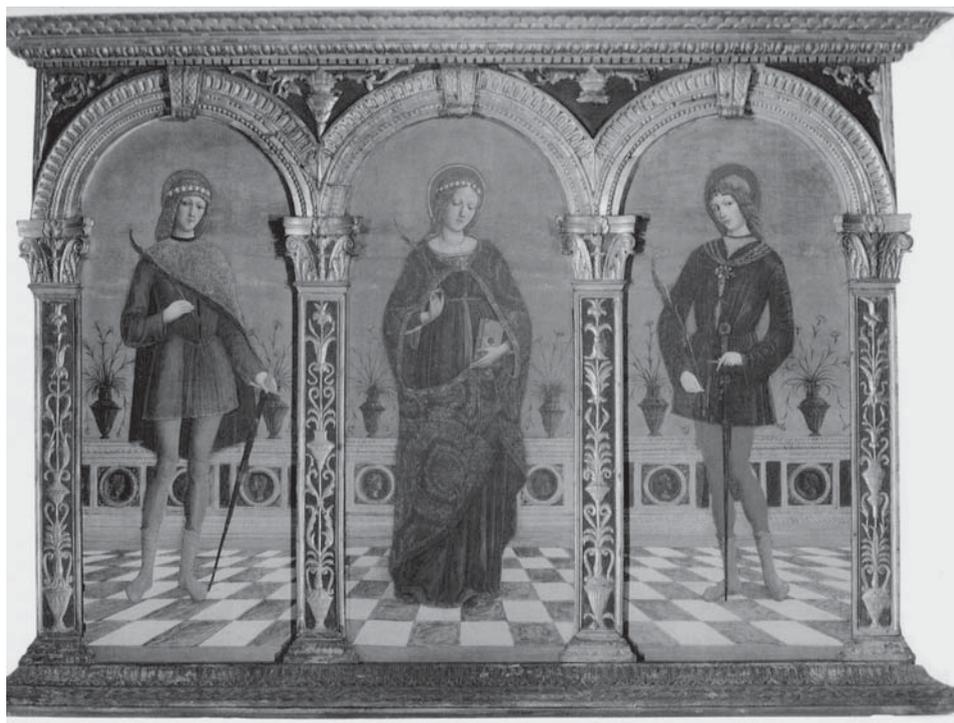
L'incrocio dei dati ricavabili dal soggetto e da questa presenza, ambedue fortemente connotati in senso imperiale, non può che suggerire la coincidenza

³¹ Falconetto aveva studiato l'arco in un disegno, successivamente passato ad Andrea Palladio: ZORZI 1955, p. 47.

³² Nel quadro di Falconetto, la Sibilla regge una *tabula* su cui si legge: HIC EST FILIUS DEI INCARNATUS VERO SALUTEM. Tuttavia, nella tavola veronese non appaiono la Vergine con il Bambino, presenza altrimenti consueta nell'iconografia tradizionale e che si ritrova nella versione dipinta dal Cavazzola sulla facciata di casa Fumanelli a San Nazzaro (VASARI ed. 1976, p. 587), verosimilmente su commissione del notaio Righetto.

³³ L'informazione viene da BIANCOLINI 1752, p. 758; BUSTE PERINI, *Abazia e Monaci Vallombrosani*, ms.: «1509, 28 agosto: Lombardino de Burgo, fratello di Andrea consigliere cesareo fù da Giorgio Neiteck vescovo di Trento, luogotenente di Massimiliano Imperatore, dichiarato Abbate ob captivitatem legati Marci Landi». Non è nota la durata della carica, dal momento che nelle liste redatte dalle fonti il titolare successivo è Federico Valenti Gonzaga, commanditario dal 1554 al 1560.

³⁴ Sulla carica di Andrea del Borgo: [BIANCOLINI] 1747, II/1, p. 121; BIANCOLINI 1752, p. 758; BIADDEGO 1895, p. 12 (dove il nome è Angelo Maria Dal Borgo). Sulla famiglia Dal Borgo, sulle sue simpatie politiche e sulle diverse reazioni dei Veronesi nella parentesi asburgica: CARRERI 1907, p. 25; VARANINI 1992, pp. 219-224, 397-435.



8.1 Antonio Badile, *Trittico di Santa Cecilia*, Verona, Museo di Castelvecchio



8.2 Giovanni Maria Falconetto, *Augusto e la Sibilla*, Verona, Museo di Castelvecchio

del committente con l'abate Dal Borgo, il quale avrebbe così cercato di celebrare l'incarico del congiunto con un'iconografia all'antica in cui gli auspici di palinogenesi divenissero anche specchio di fedeltà politica.

Del resto, non è fortuito che i lavori per San Pietro Martire e per la Trinità non soltanto fossero stati eseguiti su istanza di committenti legati alla parte imperiale, ma che si fossero materializzati in un periodo in cui il governo della città era stato affidato proprio al vescovo Neydeck, «Reverendissimo Monsignor Georgio veschovo de Trento locotenente per la Cesarea Maiestà», nonché – come si ricorderà – committente di Falconetto³⁵.

³⁵ Il brano viene dalla cronaca (BCVr, ms. 1154), pubblicata da BIADEGO 1895, pp. 13, 18.

Il sepolcro di Ludovico Nogarola. L'antico come distinzione

Nel 1483, Ludovico Nogarola dettava le sue ultime volontà. Tra i numerosi lasciati, uno risultava particolarmente impegnativo: ben cento ducati – cifra assai ragguardevole per l'epoca, quando dieci ducati erano la media delle donazioni in denaro – dovevano servire alla costruzione del nuovo monumento sepolcrale, da innalzare a San Lorenzo, chiesa prossima all'abitazione di famiglia¹. Sin qui nulla di particolare, se non fosse che il risultato di tali disposizioni fu una tomba la cui formula, sino a quel momento, risultava inesplorata in città. [9.1]

In effetti, lo schema a cui i Nogarola attinsero per la sepoltura del congiunto risaliva alle notissime tombe dei cancellieri fiorentini in Santa Croce²; delle quali tuttavia esisteva una propaggine in area veneta: a Padova, per la precisione nella basilica del Santo, Pietro Lombardo aveva concluso, nel 1466, un monumento per il giurista Antonio Rosselli in cui aveva ripreso giustappunto quei prototipi toscani, divulgandone tanto gli stilemi celebrativi, riconoscibili nella forma ad arco e nell'apparato classicheggiante, quanto le connotazioni umanistiche che quella stessa tipologia aveva assunto sin dalla sua apparizione³.

Va pur detto che a Padova il monumento Rosselli rimase sostanzialmente un'*avis rara*; e d'altro canto, dal punto di vista qualitativo, la sepoltura Nogarola non regge il confronto con i prototipi fiorentini o con il referente padovano, riuscendo, anzi, quasi più goffa e, nell'insieme, senza il respiro e l'eleganza che si coglie negli esemplari consimili. Tuttavia, è indubbio che la sua ideazione avesse

¹ «Collocari iussit et ordinavit in ecclesia Sancti Laurentii Verone, ubi infrascriptis commissariis suis magis placuerit et ubi construi voluit et mandavit novum monumentum seu sepulchrum pro valore et summa constructionis eiusdem centum ducatos auri sue hereditatis sumptibus ad futurorum memoriam et successorum collocationem»: ASVr, T, m. 75, n. 90. Commissari erano nominati il fratello Antonio, la moglie Chiara Trivella, Cristoforo Pellegrini e Zeno Turchi; eredi universali erano i tre figli Galeotto, Alessandro e Carlo.

²La definizione di «tomba umanista» per i sepolcri fiorentini di Santa Croce viene da POPE-HENNESSY ed. 1996, pp. 139-179; sui sepolcri dei cancellieri si rimanda anche a NATALI 1993, pp. 17-55. Per la diffusione dei valori rappresentati dalle prime tombe umanistiche: ZURAW 1998 (in particolare a p. 459).

³Per la tomba Rosselli di Padova basti LORENZONI 1984, pp. 97-98 (con bibliografia precedente). Si noti, a conferma degli ideali umanistici sottesi in tale modello e volutamente ripresi con il reimpiego di questa tipologia, come l'iscrizione celebri il Rosselli quale «monarcha sapientiae».

un riferimento archetipico a quel sistema sepolcrale, senza trovare – a quanto ci consta – alcun altro riscontro in territorio veronese. Per cercare una spiegazione a tale evidenza, allora, è opportuno innanzitutto analizzare il monumento nelle sue componenti e quindi approfondire alcuni tratti della committenza, all'interno della quale rinvenire indizi suggestivi in tal senso.

- Sormontato da una struttura arcuata, nella cui lunetta è scolpita a basso rilievo l'immagine di Dio Padre benedicente, si trova il sarcofago, sostenuto da una coppia di leoni, sul quale è adagiato il defunto in abiti curiali a guisa di *gisant*. Al di sotto, corre l'iscrizione (più tarda) che ricorda come nella tomba trovassero posto i corpi sia di Ludovico sia dei suoi figli Carlo e Galeotto, in adempimento di quella «collocatio successorum» prevista nel testamento del 1483⁴. L'apparato ornamentale e iconografico è fondato sui classici sistemi a tralci, candelabri e ovuli nelle lesene, ma anche sulla menzionata raffigurazione a basso rilievo nella lunetta, sulle immagini di due Virtù (la *Speranza*, a sinistra per chi guarda, e la *Fede*, sul lato opposto) nelle lesene, di due geni con la torcia reclinata nei plinti, e di due putti reggitemma con una ghirlanda carpofora nella fascia inferiore.

Molti di questi elementi pertengono strettamente alla decorazione funeraria antica: i *genii* con la fiaccola abbassata, provenienti dal repertorio cimiteriale, avevano goduto di grande fama nel corso dei secoli tanto da venire murati sulla facciata del duomo di Modena; e pure i leoni accoppiati attingevano al medesimo repertorio, come denotavano numerosi sepolcri di epoca romana, da cui vennero ricopiati in epoca medievale, giusta il loro uso nella tomba di Guglielmo da Castelbarco, presso Santa Anastasia. Senza contare che la presenza dei putti a sostenere un encarpo ricalcava il prestigioso precedente mantegnesco del trittico di San Zeno, pure al quale non era estranea una valenza funeraria⁵.

Perché, però, per San Lorenzo scegliere quella precisa tipologia sepolcrale? Con ogni probabilità, si trattava di mettere in atto un processo con cui rimarcare, anche visivamente, una volontà di differenziazione della famiglia.

Qualche cenno sui Nogarola è già stata dato a fronte della loro presenza a Santa Anastasia. Tuttavia, va aggiunto che si trattava di un più vasto nucleo familiare, circondato da un prestigio che usciva dagli stretti confini cittadini. Nella prima metà del Quattrocento a dar lustro alla *stirps* era stata Isotta, sorella di

⁴ L'iscrizione così recita: OSSA NOGAROLLAE/ LUD[OVICI] COM[ITIS] EQUITISQ[UE] P[ATRIS] GALEOTTI/ ET CAROLI F[ILIORUM] QUI PATRIAM AC FAMILIAM/ INSIGNITER ILLUSTRARUNT PROMISSUM/ AD SE ANIMIS REDITUM EXPECTANTIA/ UMILI HOC LOCO QUIESCUNT. Carlo Nogarola redigeva le sue ultime volontà nel 1504, lasciando erede il fratello Galeotto: ASVr, T, m. 96, n. 200. Galeotto, per contro, testava nel 1530: ASVr, T, m. 122, n. 238.

⁵ La valenza funeraria del trittico di San Zeno si fondava sulla consueta prefigurazione della morte del Cristo e sul collegamento ideale con la sepoltura dell'abate Correr: CIERI VIA 1985, p. 20. Si può aggiungere che Fede e Speranza, secondo il *Rationale* di Durando di Mende, erano le virtù collegate rispettivamente alla Resurrezione e all'Ascensione (TREFFERS 2003, p. 78): il loro preciso inserimento nel monumento Nogarola, pertanto, lascia intravedere ulteriori rimandi funerari, che confermano un disegno iconografico organizzato.



9.1 Tomba Nogarola, Verona, San Lorenzo



9.2 Tomba Nogarola, *Speranza*, Verona, San Lorenzo



9.3 Tomba Nogarola, *Fede*, Verona, San Lorenzo

Ludovico, una delle donne umaniste la cui fama poggiava anche sui suoi confidenziali contatti con i maggiori letterati del momento: basti rammentare che, assieme alla sorella Ginevra, era stata allieva di Martino Rizzoni e aveva intrattenuto rapporti epistolari con Guarino ed Ermolao Barbaro⁶.

Un altro fratello di Ludovico avevo reso altrettanto celebre la famiglia: Leonardo, dopo essere rimasto vedovo, era stato nominato protonotario apostolico nel 1477, distinguendosi per alcune opere filosofiche e religiose, tra cui la più conosciuta fu certamente il *Sicut lilium*, un trattato scritto nel 1478 in favore dell'Immacolata Concezione, particolarmente apprezzato da papa Sisto IV, tanto da rimanere in vigore come testo chiave fino al Concilio di Trento⁷. D'altro canto, nonostante la permanenza romana, Leonardo non aveva mai interrotto i rapporti con Verona, se veniva ricordato in diversi testi di scrittori locali, meritandosi una citazione nell'*Actio Panthea*⁸. Del terzo fratello Antonio, infine, si era detto a proposito del suo inserimento tra le fila dell'aristocrazia di Santa Anastasia.

Delle generazioni successive, una menzione spetta a Raimondo, figlio di Antonio, che aveva palesato lo spirito mecenatistico della famiglia allorquando nel testamento del 1492 progettava la fondazione di un terzo luogo di sepoltura per i Nogarola (dopo Santa Anastasia e San Lorenzo) a Santa Chiara, ove peraltro era monaca la sorella Contessa⁹. Così come professa nello stesso convento era la cugina Laura, figlia di Ludovico, alla quale erano state dedicate almeno tre opere di soggetto religioso composte da Pietro Donato Avogaro¹⁰. D'altro canto, i legami con i francescani non si limitavano a Verona: Leonardo Nogarola era stato genero di quel Belpietro Manelmi, «citadin di Vicenza e collaterale et generale de la Signoria di Venetia», che aveva posto la sesta pietra della chiesa di San Bernadino nella città berica, fondata nel 1451 su impulso di Giovanni da Capestrano¹¹.

⁶ AVESANI 1984, pp. 60-73.

⁷ Sul dibattito immacolista in cui venne coinvolto Leonardo Nogarola: GOFFEN 1991, pp. 31-43 (con bibliografia).

⁸ Francesco Corna da Soncino ricordava con orgoglio la frequentazione di numerosi uomini di cultura veronesi, tra cui anche lo stesso Leonardo (CORNA ed. 1973, p. 89), mentre Virgilio Zavarise, nel suo carne che seguiva la narrazione della celebre *Actio Panthea*, raccontava che le Muse si erano recate a Punta San Viglio, sul lago di Garda, per rendere visita a Leonardo Nogarola. Costui dovette morire dopo il 1482: AVESANI 1984, pp. 190, 240. Per una sintetica storia della famiglia: DALLA CORTE ed. 1744, pp. 84-85 (il quale, però, riteneva che il protonotario fosse padre di Isotta, e non fratello); CARTOLARI 1854, pp. 45-46; LENOTTI 1961.

⁹ Il testamento di Raimondo Nogarola venne redatto nel 1492: CARINELLI, ms., III, *Nogarola*, p. 1535. In realtà, nel 1528, l'uomo chiedeva di essere deposto nella cappella familiare di Santa Caterina da Siena in Santa Anastasia, ove riposavano la madre e la moglie: ASVr, T, m. 120, n. 803.

¹⁰ AVESANI, PEEBLES 1962, pp. 18-19, 32-33, 43-44.

¹¹ Su questi argomenti e sulle frequentazioni vicentine di Leonardo: MANTESE 1964, pp. 799-801; MANTESE 1982, p. 67; PACINI 1989, p. 261; ZAUPA 1998, pp. 44-45. Nel 1518, tra i frati del convento di San Biagio, figurava anche un Taddeo Nogarola, che, però, non è dato di meglio identificare: MANTESE 1964, p. 425 nota 86.



9.4 Tomba Nogarola, *Dio Padre*, Verona, San Lorenzo



9.5 Tomba Nogarola, *Putti reggibirlanda e Genii funerari*, Verona, San Lorenzo

In merito a Ludovico, non vale la pena di insistere oltre sul fatto che la sua carriera pubblica era stata costellata dall'appartenenza al consiglio del Comune, dall'esercizio di altre cariche cittadine, dalla partecipazione alle ambascerie a Venezia per salutare i dogi appena eletti¹²; basti invece ricordare, a ratifica di tanto impegno, che nel 1482 era stato chiamato a far parte dei sovrintendenti alla costruzione della Loggia del Consiglio, uno dei momenti culminanti in cui si espresse l'orgoglio civico veronese. Certo, la permanenza nel novero dei fabbricci fu di breve durata, poiché Ludovico, evidentemente già ammalato, dovette lasciare l'incarico a Cristoforo Lafranchini¹³. Tuttavia, la convocazione era stata sufficiente a rivelare l'importanza della famiglia e dell'uomo, suggellandone solennemente la vita spesa al servizio della città.

Quanto al *côté* letterario, Ludovico dovette rientrare a pieno titolo anche nei circoli umanistici cittadini, dal momento che la sua morte (occorsa nel 1483, poco dopo la stesura del testamento) venne piana con la composizione di una serie di poemi, scritti – tra gli altri – da Leonardo Montagna, Laura Brenzoni, Ludovico e Bartolomeo Cendrata, Agostino Cappello, Dante III Alighieri, Girolamo Bagolino, Girolamo Dionisi, Guglielmo Guarienti, Francesco Recalchi e Giacomo Conte Giuliani¹⁴: nomi, questi, del tutto inseribili nel circuito culturale locale e parimenti collegabili all'*establishment* urbano.

Tuttavia, nonostante tante attestazioni di "veronesità", è altresì vero che la famiglia non celò mai un analogo attaccamento al contesto berico: Leonardo Nogarola era considerato di fatto un vicentino¹⁵; nel 1486, suo fratello Antonio si rifiutò di recarsi a Venezia per andare a salutare il nuovo doge – adducendo i soliti motivi di precedenza non rispettate – e rimase a Vicenza, dove risiedeva in quel momento¹⁶.

Quanto al monumento veronese, non è accertabile con precisione quando esso fosse stato concluso: certo, entro il 1504, anno in cui Carlo Nogarola scriveva nel suo testamento di essere sepolto «in sarcophago seu archa nobilium

¹² Queste ambascerie sono ricordate da SORANZO 1915, ed ebbero luogo nel 1457 (p. 99), assieme a Tebaldo della Cappella, Lelio Giusti, Giacomo Aleardi, Francesco Bonaveri, Antonio Pellegrini e Giacomo Malaspina; nel 1462 (p. 153) assieme a Gabriele Malaspina, Lelio Giusti, Leonardo Pellegrini, Tebaldo della Cappella, Cristoforo Banda; e infine nel 1473 (p. 291). Nel 1452, Ludovico, assieme al fratello Leonardo e a Lelio Giusti, veniva creato cavaliere da Federico III a Ferrara (p. 32 nota 2). Del resto, i testimoni alle sue ultime volontà (fra i quali Niccolò Medici e Francesco Fracastoro) sono un campione rappresentativo di questi legami.

¹³ ORTI MANARA 1853, pp. 14-27. Ricordiamo, a coronamento di tali rapporti, che Ludovico nominava commissari delle sue volontà anche Zeno Turchi, che sarebbe stato fabbricere della Loggia nel 1492, e Cristoforo Pellegrini, cugino germano del Leonardo responsabile dei lavori per la Loggia nel 1476.

¹⁴ I componimenti sono raccolti nel manoscritto *Epitaphia Iohannis Antonii Panthei Veronensis et discipulorum eius Nogarolae perennitati* (BCVr, ms. 1366): in merito valga il recente BOTTARI 2006, pp. 135-146. Un congiunto di Giacomo Conte Giuliani, il fisico Pierantonio di Girolamo, figura analogamente al testamento di Ludovico.

¹⁵ Il fatto è riportato da SORANZO 1915, p. 98.

¹⁶ Come ricorda ancora SORANZO 1915, p. 442.

de Nogarolis», ove riposavano le ossa del padre. E sebbene l'iscrizione attuale faccia riferimento anche alla sepoltura di Galeotto, ancora vivente nel 1530, tale estremo sembra troppo avanzato: è la tipologia stessa del monumento, ispirata a schemi in uso almeno dalla metà degli anni Cinquanta del Quattrocento, a suggerire di non posticipare oltre l'inizio del nuovo secolo la conclusione dei lavori, così da non dover ricorrere a una ripresa dal tono eccessivamente arcaizzante.

Qualora rimanessimo ancorati entro il 1504, allora, alcuni indizi potrebbero agganciare la paternità ad Angelo di Giovanni. Non ostano a tale ipotesi dei confronti formali con il monumento Miniscalchi, opera dello scultore saldata nel 1506¹⁷. Gli angeli reggitemma del sepolcro Nogarola, di fatto, rivelano la stessa sveltezza e la stessa elegante carnosità di quelli scolpiti a Santa Anastasia, così come il tratteggio delle pieghe che emerge dalla *Speranza* evoca i segni fruscianti delle vesti dei santi nell'altare Miniscalchi. E, infine, a guisa di dettaglio aggiuntivo, anche le candelabre Nogarola, seppure su scala ridotta, presentano i medesimi stilemi mostruosi che connotano le lesene dell'apparato Miniscalchi.

Ma non contraddicono tale attribuzione nemmeno i dati anagrafici e biografici del *lapicida*, che è presente a Verona nel 1492, allorché gli viene affidata l'esecuzione della statua di *San Zeno* da porre sull'arco accanto alla Loggia del Consiglio, con una commissione pubblica che riconduce alla medesima orbita in cui si era mosso Ludovico Nogarola¹⁸. Ed è occorrenza documentata che Angelo di Giovanni avesse lavorato a Vicenza, dove avrebbe potuto essere conosciuto e stimato dalla famiglia veronese e dove sia lo scultore, sia i Nogarola avrebbero potuto entrare in contatto con la cerchia di Pietro Lombardo, l'autore del monumento Rosselli¹⁹. E da qui, allora, potrebbero essere derivati spunti, modelli e forse qualche raccomandazione per lo stesso Angelo di Giovanni²⁰.

In ogni caso, sono il termine *post quem* della morte del donatore (1483), i rimandi formali e la presenza a Verona di Angelo di Giovanni nell'ultimo decen-

¹⁷ CUPPINI 1966-67, p. 283.

¹⁸ Angelo di Giovanni è presente nell'estimo e nell'anagrafe di San Quirico del 1492: MAZZI 1912, p. 224; BRENZONI 1972, p. 15; DONISI 2000-2001, pp. 62-67; A. ZAMPERINI, in *Dizionario anagrafico* 2007, pp. 240-241. Per la commissione del *San Zeno*: CUPPINI 1981, p. 317 (con bibliografia precedente). A conferma di rapporti limitrofi, nel 1495, Angelo era stato impegnato nell'esecuzione delle lesene della cappella Ridolfi nella vicina chiesa dei Santi Apostoli: GUZZO 1994 (b), pp. 188, 190.

¹⁹ I dati archivistici relativi al periodo vicentino di Angelo di Giovanni sono pubblicati da ZORZI 1926, pp. 65-72. Sulle opere di questo periodo si vedano PUPPI 1960; ERICANI 1999, pp. 68-71. A completare il ventaglio delle possibilità di incontro con i Nogarola, rammentiamo che nel 1486, Angelo di Giovanni aveva lavorato proprio per Santa Chiara a Verona, centro dei cui legami con i Nogarola si è già detto: BRENZONI 1972, p. 14. Per la presenza di Pietro Lombardo a Vicenza, iscritto alla fraglia dei muratori e degli scalpellini nel 1470 e consulente per il palazzo della Ragione nel 1495: ZORZI 1926, p. 6; ZORZI 1937, pp. 35-37; BARBIERI 1984, p. 36; ZAUPA 1998, pp. 76, 193 nota 59 (dove si tende a negare l'iscrizione di Pietro Lombardo alla fraglia vicentina nel 1470).

²⁰ Sulle influenze lombardesche di Angelo di Giovanni evidenziate dalla critica nel confronto con lo stesso altare Miniscalchi, che sarebbe risultato in debito di ispirazione con la cappella Mocenigo a San Zani-polo: CUPPINI 1981, pp. 325-326. Contrario è LODI 2008 (a), p. 456.

nio del secolo a suggerire per il monumento Nogarola una datazione verso gli anni Novanta; comunque entro il 1504 del testamento di Carlo e, quindi, prima dell'esecuzione, di fattura ben più consistente, dell'altare Miniscalchi. Sebbene non siano tuttora emersi dei documenti che accertino la frequentazione da parte di Angelo della bottega – o quantomeno della cerchia – dei Lombardo, appare del tutto probabile una conoscenza dei lavori del veneziano, cui non si oppone, oltretutto, la consapevolezza che il nostro *lapidista* fosse artista assai mobile: sicché nulla esclude che, oltre a Vicenza e a Trento, egli non avesse visitato anche Padova o Venezia, tessendo una rete di rapporti dei quali, alla fine, beneficiarono i Nogarola a Verona.

D'altro canto, il modello “umanistico” poteva aderire altrettanto bene alle pretese di distinzione della famiglia. L'associazione di arco e tomba era frutto di un preciso pensiero letterario, interpretato magistralmente da Manuele Crisolora in una celebre lettera scritta nel 1411 ove si confrontavano la vecchia e la nuova Roma: e il richiamo non è peregrino, dal momento che il testo del dotto greco era stato tradotto in latino proprio da un veronese, Francesco Aleardi, nel 1454²¹. Nulla di strano, insomma, che il monumento Nogarola, con la sua conformazione, si proponesse di riattualizzare i fasti delle tombe umanistiche, celebrando nella persona di Ludovico – opportunamente ritratto in vesti curiali – l'impegno civico e culturale.

Insomma, il «*monumentum novum*» di San Lorenzo si ispirava a una tipologia prestigiosa, e per di più rara: segno eloquente dell'orgoglio della casata, espresso a suo tempo da Ludovico Nogarola che, allorquando aveva pensato alla «*collocatio successorum*», doveva aver avuto in mente una sorta di mausoleo di famiglia; certo, aveva tenuto ben presente l'importanza, tutta umanistica, della «*memoria futurorum*» nell'eternare il ricordo dei defunti.

²¹ Su Francesco Aleardi: PERPOLLI 1915, pp. 83-85; BANTERLE 1974-75, p. 153; AVESANI 1984, p. 65-66; MARTINDALE 1980, p. 48. Per il testo di Crisolora si rimanda a BAXANDALL 1994 (a), pp. 120-126. Il confronto con i monumenti sepolcrali esperito da Crisolora è citato da ZURAW 1998, p. 473 nota 35.

L'antico del Comune

Alla metà del secolo, la cosiddetta area del baricentro politico (corrispondente alle attuali piazze delle Erbe e dei Signori) venne interessata da cospicui interventi edilizi¹. In parte erano il risultato di provvedimenti presi dai magistrati veneziani: nel 1419, veniva posta mano alla loggia del palazzo un tempo di Canignorio²; qualche decennio dopo, nel 1446, era avviata la ricostruzione della scala che conduceva al tribunale nel vecchio palazzo del Comune³; nel 1476, infine, il podestà Zaccaria Barbaro non si era limitato a costruire una loggia in muratura al piano terreno del trecentesco palazzo di Bartolomeo Della Scala, provvedendo a sostituire la precedente struttura il legno, ma aveva pure sistemato il passaggio che collegava la piazza del mercato a quella della Signoria con una copertura voltata⁴.

In parte, però, molti interventi erano l'esito di decisioni caldegiate dalla cittadinanza, sebbene non parimenti sostenute dalle autorità della Serenissima: le trattative che, iniziate nel 1452, condussero all'innalzamento e al completamento della vecchia torre comunale richiesero tempo ed energia, implicando accordi e compromessi che si conclusero nel 1463. Nel frattempo, erano state installate le due nuove campane, fuse per l'occasione: autore ne era stato Gasparino da Vicenza, definito, per la sua perizia, pari a Fidia e a Zeusi⁵. È sintomatico, in fatto di recupero dell'antico, che si facesse strada un'evocazione convinta della classicità; ed è intuibile che la ragione di tutto ciò debba essere ricercata non

¹ PORFYRIOU 1997, pp. 189-209 (con bibliografia precedente); BURKART 2000, pp. 128-149.

² SCHWEIKHART 1988 (b), pp. 7-8.

³ La data di conclusione della cosiddetta scala della Ragione è ancora discussa: per cui si rinvia alla sintesi e ai commenti, con bibliografia precedente, di SCHWEIKHART 1988 (b), pp. 12-14.

⁴ SIMEONI 1909 (b), p. 20; CUPPINI 1981, pp. 254-256; SCHWEIKHART 1988 (b), pp. 18-19. Poco più in là, nell'odierna piazza Pescheria, nel 1468, le medesime autorità provvedevano a risistemare il vecchio macello, sottolineando opportunamente come l'iniziativa venisse condotta a vantaggio della città: DIVO VENETORUM PRINCIPE CRISTOFORO MAURO CLARISS.Q VIRIS MARINO MARIPIETRO PRAEF. ET DOMINICO GEORGIO PRAET. S.P.Q. VERONENSIS MACELLUM HOC USUI ORNAMENTOQUE CIVITATIS AERE PUBL. F.F. ANNO HUMANITATIS DEI MCCC-CLXVIII: DA PERSICO 1820, I, p. 236.

⁵ Le fasi edilizie della cosiddetta torre dei Lamberti nel Quattrocento sono espone da SIMEONI 1909 (b), p. 17; BREZZONI 1922, pp. 18-23; CUPPINI 1981, p. 254; SCHWEIKHART 1988 (b), pp. 14-16.

solamente nel desiderio di rilevare l'abilità dell'artefice, ma anche in una precisa volontà di accreditare l'operazione, relativa ad uno dei segni civici *par excellence* e portata a termine con grandi difficoltà, quale riflesso delle risorse materiali e culturali della città.

1. *La Loggia del Consiglio: il mito del Buon Governo e la nuova immagine della città*

Conseguentemente, non sorprende che, quasi in contemporanea, fossero state avanzate anche pretese più consistenti. A partire dal 1451, infatti, era stata esposta ai magistrati veneziani l'esigenza di un luogo idoneo per le riunioni degli organi cittadini, che sino a quel momento erano costretti in una parte dell'ufficio del podestà. Ancora una volta, nonostante le pressanti insistenze delle autorità veronesi, il consenso di Venezia tardava ad arrivare e le pratiche andarono per le lunghe, concretizzandosi solamente nel 1476, allorquando venne nominata una terna di fabbricieri (nelle persone di Leonardo Pellegrini, Gianfrancesco Cipolla e Ludovico Cendrata) che avrebbe dovuto presiedere al nuovo cantiere. Nel 1482, i sovrintendenti furono in parte cambiati (accanto a Cipolla comparvero Daniele Banda e Ludovico Nogarola, presto però sostituito da Cristoforo Lafranchini). Nel 1492, infine, alla chiusura del cantiere, *superstantes* risultavano lo stesso Banda, Ludovico Cendrata e Zeno Turchi⁶. Ne uscì un edificio connotato da un messaggio politico e culturale di orgoglio civico e buon governo, trasmesso attraverso un serrato intreccio di citazioni con le quali l'aristocrazia locale, pur nel rispetto del potere veneziano, si proponeva quale degna erede della tradizione romana⁷.

A dar conto della discendenza, innanzitutto, erano rivelatori i medaglioni cesarei, dipinti da Giovanni da Ragusa⁸, i quali contribuivano a richiamare un passato latino veronese, che transitava anche per via scaligera, qualora si rammenti che nell'adiacente palazzo di Cansignorio si trovavano i tondi di Altichiero ispirati dai disegni del Mansionario⁹. Ma altrettanto bene la medesima iconografia poteva suggerire quella filiazione imperiale che Verona aveva sempre vantato grazie alla predilezione dimostrata da Gallieno nei suoi confronti: della qua-

⁶ Per le vicende relative alla costruzione della Loggia del Consiglio si rinvia a ORTI MANARA 1853, pp. 14-27; BRENZONI 1957-58, pp. 1-31; BRENZONI 1958 (a), pp. 271, 273, 281; NEWMAN 1980, p. 123; CUPPINI 1981, pp. 269-270; SCHWEIKHART 1988 (b), pp. 23, 29; DONISI 2000-2001, pp. 45-98.

⁷ PORFYROU (1997, p. 197) ipotizza che il consenso per la costruzione della Loggia fosse concesso dalla Serenissima soltanto nel momento in cui venne stretto un patto implicito con il quale i Veronesi riconoscevano il dominio di Venezia, mentre quest'ultima prendeva atto della peculiarità della classe dirigente cittadina.

⁸ DONISI 2000-2001, p. 50. Sul pittore: A. ZAMPERINI, in *Dizionario anagrafico* 2007, p. 370.

⁹ I tondi di Altichiero erano noti alle fonti quattrocentesche: CORNA ed. 1973, p. 50; SANUDO ed. 1847, p. 97. La diffusione del tondo imperiale a Verona è attestata anche da alcuni pezzi erratici, ascritti ad Angelo di Giovanni: V. ZANI, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 418-419.

le faceva fede il testo sull'architrave di porta Borsari, dove la città era chiamata «colonia nova gallieniana», e che non per caso era ricordato nel proemio di Silvestro Lando e nella *laus urbis* di Giovanni Antonio Panteo¹⁰.

A dire il vero, il confronto con gli imperatori romani quale fonte di legittimazione politica era un dato ormai acquisito, essendo divenuto un processo assai comune nel corso del Quattrocento. Lo aveva tenuto presente, ad esempio, Filippo Maria Visconti, allorché, commissionando una medaglia a Pisanello, aveva voluto ricalcare gli schemi numismatici dell'antichità¹¹. Così come di questo potenziale propagandistico avevano preso atto le autorità fiorentine, nel momento in cui richiedevano al Ghirlandaio di riprodurre delle monete imperiali nella sala dei Gigli a palazzo Vecchio¹². Persino i papi non erano stati immuni dal fascino esercitato da quelle effigi, tanto che Filarete ne aveva riprodotte alcune nelle porte bronzee di San Pietro, a indelebile sostegno della discendenza diretta dell'autorità pontificia da quella cesarea¹³. Le occorrenze del tema lungo il Quattrocento non si contano, e sarebbe prolisso quanto inutile stilarne un elenco¹⁴. Per Verona, può essere aggiunto che la rilevanza delle effigi classiche – secondo una coincidenza che deve essere evocata in tale contesto – era stata sicuramente rinfrescata dal fatto che il *De bello Judaico* di Giuseppe Flavio, l'opera alla base degli affreschi trecenteschi affiancati ai medaglioni di Altichiero, era stata stampata in città nel 1480, proprio a cura di Ludovico Cendratta¹⁵.

Erano illuminanti, in seconda, altre evidenze in cui aggallava il richiamo alla romanità: ed erano le iscrizioni, ripetute e ribadite dai colori civici, che parlavano significativamente di *res publica veronensis*; o le discussioni, svoltesi durante i lavori e delle quali resta traccia nella documentazione sopravvissuta, per cui l'edificio non avrebbe dovuto chiamarsi *atrium*, bensì, più eloquentemente, *curia*, al modo dei Romani¹⁶. Espressioni ancor più pregnanti erano impiegate nella

¹⁰ *Statutorum libri* 1747, s.p.; PANTEO 1500, f. 66r.

¹¹ RUGOLO 1996, pp. 139, 142. Ma l'intento è fatto proprio anche dagli Sforza: GIORDANO 1993, pp. 10-11.

¹² Sul caso fiorentino: DOBRICK 1981, p. 356.

¹³ PARLATO 1988 (a), pp. 120-121.

¹⁴ Può essere interessante, a riprova della diffusione del fenomeno, il caso dei portali genovesi: BEDOCCHI MELUCCI 1988. L'assimilazione a modelli imperiali, del resto, sta alla base della decorazione numismatica nella cappella Colleoni di Bergamo: SCHOFIELD-BURNETT 1999, pp. 67-73. Il fenomeno, comunque, ha una diffusione europea: cf. BARDATI 2007, pp. 137-143.

¹⁵ Se risulta evidente l'apprezzamento dei toni imperiali nell'arredo quattrocentesco, occorre evidenziare che pure le scene militari dovettero incontrare un lungo successo: alcune di esse, infatti, sarebbero state ricopiate nel XV secolo, come prova il disegno con *Il trionfo di Tito e Vespasiano* (presso il Gabinetto dei Disegni del Louvre): BENATI 1992, pp. 83-92. Anche Francesco Corna da Soncino nel 1477 ricordava «le istorie de Tito Vespasiano» nel palazzo scaligero: CORNA ed. 1973, p. 50. Per il *De bello Judaico* di Giuseppe Flavio edito da Cendratta: GIULIARI 1876, pp. 92-94; da ultimo, BOTTARI 2006, pp. 121-127. Alcune lettere di Ludovico evocano l'entusiasmo delle sue letture flaviane nel monastero di San Zeno: AVESANI 1984, p. 228.

¹⁶ Il dibattito è annotato da ORTI MANARA 1853, p. 81 nota 58. D'altro canto, le stesse referenze filologiche inducevano a tale indirizzo, qualora si pensi che Cicerone, nella *Pro Milone* (32, 90), aveva definito la *curia* quale «templum [...] consilii publici».

celebrazione poetica scritta da Andrea Banda, nipote di Daniele, uno dei fabbricci: posto sotto l'egida del *doctus Vitruvius* e definito «populi decus», «monumenta que digna parentis Veronae et nostrae posteritatis honor», il palazzo pubblico era collocato «ante forum» (vv. 4, 11-12), con una suggestiva allusione all'antico assetto romano che la classe dirigente intendeva far risorgere¹⁷. Connotazione questa da integrare con le parole di Pietro Donato Avogaro, che della Loggia ribadiva: «Nobilissimam in Augustorum foro porticum curiamque magnificam ad Senatum cogendum suprapositam»¹⁸.

A suggello del programma, un ruolo altrettanto rilevante era stato affidato alle statue, installate sulla sommità della facciata, dedicate a cinque dotti della latinità (Vitruvio, Catullo, Plinio il Vecchio, Emilio Macro e Cornelio Nepote), di cui si vantavano – più o meno erroneamente, ancorché spesso in buona fede – le origini locali¹⁹. Murata nella facciata, infine, si trovava l'effigie in rilievo di Plinio il Giovane²⁰.

Sin dai tempi del preumanesimo è stato ricordato come le ricerche degli intellettuali veronesi, certamente per questo gradite ai signori Della Scala, avessero assunto un carattere “cittadino”, essendo volte ad approfondire quella parte della cultura classica che fosse utile alla formulazione dell'immagine romana di Verona. Tanto più, allora, la scelta di quella precisa decorazione statuaria si conformava, in una chiave quattrocentesca, alle medesime istanze. Negli stessi anni, infatti, era in atto un processo letterario volto al recupero delle glorie cittadine, che aveva trovato ascolto in una cerchia particolarmente convinta di ottimati e all'interno del quale è da inserire la redazione di un'opera dal titolo suggestivo, *De viris illustribus qui Veronae claruere*, redatta da Pietro Donato Avogaro, ove una parte consistente del testo era dedicata giustappunto ai medesimi personaggi le cui effigi sormontavano la Loggia del Consiglio²¹.

¹⁷ Il poema è trascritto in BRENZONI 1958 (a), p. 282.

¹⁸ AVESANI 1962, pp. 68-69.

¹⁹ Delle sculture parlando il proemio degli Statuti («duo Plinii, Aemilius Macer, Catullus»: *Statutorum libri* 1747, s.p.); il poema di Andrea Banda: «Marmoris ante oculos spectatur imago virorum qui mundo celebris nomina natis habent» (vv. 13-14) in BRENZONI 1958 (a), p. 282; e il Panteo («Hic fixus tolles oculos ad culmina tecti cernes: sit patriae gloria quanta tuae»: PANTEO 1500, f. 61r). Della cultura figurativa sottostante alle statue, che risente ancora pesantemente di una mentalità medievale nel momento in cui presenta dei dotti latini come se fossero dei filosofi medievali, tratta FRANZONI 1997 (b), pp. 38-39.

²⁰ Il ritratto di Plinio il Giovane è stato identificato da DA RE 1908, pp. 105-108. Assieme, doveva esservi una statua di san Zeno, la cui esecuzione era demandata allo scultore Angelo di Giovanni: BRENZONI 1958 (a), p. 273.

²¹ In particolare, AVESANI 1962, pp. 70-71. Anche gli inventari superstiti delle biblioteche cittadine consentono di dedurre un pari attaccamento a quei personaggi: Antonio Beccaria possedeva copie di Plinio e Catullo: MARCHI 1966-67 (b), pp. 76, 78; Giacomo Conte Giuliani possedeva la *Historia naturalis* di Plinio il Vecchio, le *Epistulae Plinii nepotis Veronensis* e *Plinii Junioris De viris illustribus*: CRESTANI 1997, pp. 31, 32. Un Plinio era lasciato da Gerardo Boldieri alla biblioteca di Santa Anastasia nel 1466: MARCHI 1966-67 (a), p. 156. Benassù del Formento, nel 1515, annoverava «in studio libri quatuor: Plinius Valerius Maximus Virgilius et Senecha»: ASVr, *Allegri*, 2, n. 32, c. 5r. Importante fu anche l'emendazione dei testi pliniani da

Ma si può dire di più. Il menzionato testo di Andrea Banda è assai illuminante sul modo in cui il palazzo del Consiglio doveva essere percepito: «Quis lumine cernit romanos arcus assimilasse putat»²². Chi avesse osservato l'edificio, nella convizione dell'autore, avrebbe pensato di trovarsi dinanzi ad una serie di archi romani, sul cui significato celebrativo – tanto più quando l'insieme fosse stato coronato da quelle statue che erano ritenute parte indispensabile nel soddisfare la funzione encomiastica – non occorre soffermarsi ancora.

D'altronde, non per caso, in questo stesso crinale cronologico veniva avvertita sempre più fortemente l'esigenza di coagulare le ambizioni cittadine attorno a operazioni capaci di rinsaldare tanto i legami personali quanto i sentimenti di appartenenza. Inserita sotto tali coordinate, la decisione di rivalutare ufficialmente i nomi celebri del passato romano su di un edificio pubblico veniva a porsi in sintonia con quel vasto movimento, di cui l'elemento antico rappresentava l'aspetto più colto e appariscente. La scelta di un'iconografia classica, quale globalmente si poteva scorgere nella facciata, doveva essere letta come manifestazione di orgoglio civico; soprattutto quando si pensi alle energie che erano state impegnate nella costruzione della Loggia, risulta meno difficile comprendere la ricerca di un decoro che contribuisse, mediante l'ostentazione delle origini latine, a giustificare le pretese di distinzione nei confronti della capitale.

Se fino a questo punto, le pagine vergate dalle vicende della Loggia parlavano di orgoglio civico, non va dimenticato che altrettanto importante doveva essere il ruolo assegnato alla celebrazione del buon governo, che pure è lecito, quasi fisiologico, aspettarsi nella decorazione di un edificio pubblico. Studiato da anni è il sistema allegorico impiantato dalla dirigenza senese, che aveva formulato un programma affidato ai fratelli Lorenzetti e, qualche decennio dopo, a Taddeo di Bartolo²³. Un auspicio di saggezza quasi divina era proposto ai Rettori di Dubrovnik, per il cui palazzo Ciriaco d'Ancona aveva suggerito l'immagine della *Ἱερά Βουλή* quale celebrazione delle capacità dirigenziali dei magistrati. La medesima volontà compariva nei luoghi di rappresentanza, purché ad essi fosse associata una rilevanza politica, come era il caso del palazzo ferrarese di Schifanoia, dove, nella sala delle udienze, il duca Borso – secondo un singolare procedimento – avrebbe finito per essere identificato nientedimeno che con la Giustizia, in un istruttivo intento propagandistico sulle qualità del suo governo²⁴.

parte di Matteo Rufo: AVESANI 1984, p. 201. Il dibattito era oltremodo stimolante anche perché coinvolgeva la presunta origine veronese del dotto latino *senior*, difesa da Giusto Giusti (che ne sostenne l'inclusione tra le statue erigende, meritandosi la dedica del lavoro di Matteo Rufo), Ludovico Cendrata e Gian Nicola Faella: AVESANI 1984, pp. 228, 237.

²² BREZZONI 1958 (a), p. 282. Il testo fa riferimento al v. 10.

²³ Il sistema senese è stato approfondito da RUBINSTEIN 1958; e dai recenti STAM 1994; DONATO 1995; GUERRINI 2000.

²⁴ Sul caso di Dubrovnik: KOKOLE. Per Schifanoia, va precisato che oggetto dello studio sono state le

In molti altri casi, invece, a stimolare la rettitudine e l'oculatezza della classe dirigente erano ritenuti idonei gli *exempla* offerti dagli *Uomini illustri* dell'antichità, sulle cui azioni gli amministratori avrebbero dovuto meditare e conformarsi. Allo scopo, basta rammentare ancora la decorazione di Taddeo di Bartolo nel palazzo pubblico di Siena, o gli studioli di Federico da Montefeltro a Urbino e a Gubbio, o i cicli nella sala dei Gigli a Firenze e nel Collegio del Cambio a Perugia²⁵. Persino nelle città ideali, nel palazzo del governo erano previste le medesime immagini a corroborare visivamente l'impulso esortativo di cui avrebbero dovuto tener conto gli amministratori²⁶.

A Verona, però, la situazione appare diversa. Per quel che ne sappiamo, gli unici *Uomini illustri* ad essere stati compresi nel programma decorativo (secondo quanto attestano le fonti documentarie e letterarie) furono quelli della facciata: dei quali, peraltro, spiccava il valore "letterario", e dunque una connotazione culturale, più che politica in senso stretto. Sebbene Pietro Donato Avogaro avesse auspicato che le immagini fossero di stimolo «ad honorum titulos et virtutum aemulationem», in realtà, nessuno di quegli uomini poteva essere addotto come maestro di governo vero e proprio²⁷.

Lo spazio per la celebrazione del buon governo, allora, venne trovato altrove. In effetti, non poteva essere casuale la scelta, a integrazione del disegno iconografico, di una serie di immagini parimenti tratte dal mondo classico, ma di argomento militare: tant'è che sulla balconata del piano terra compaiono armature, trofei e immagini sacrificali. Come interpretarle? Allo scopo può essere utile un'opera che, sotto molti aspetti, dovette godere di notevole prestigio proprio a Verona²⁸.

Nel 1472, veniva stampato in città quello che deve essere considerato un vero e proprio successo editoriale dell'epoca: si trattava del *De re militari*, scritto nel 1460 da Roberto Valturio, segretario di Sigismondo Malatesta, a cui era dedicata l'opera²⁹. Il testo, uno dei primi realizzati dopo l'introduzione della stampa

raffigurazioni delle Virtù cardinali nella cosiddetta sala degli Stucchi, tra le quali non compare la Giustizia. La soluzione dell'apparente paradosso è stata trovata nell'ipotizzare che il seggio del duca si trovasse giustappunto dove la lettura iconografica del ciclo avrebbe richiesto la presenza della Giustizia: ROSENBERG 1979.

²⁵ Sul caso fiorentino si rimanda a RUBINSTEIN 1987. Un'accezione laurenziana, nel senso di una protesta da parte del Magnifico della sua fedeltà agli ideali repubblicani, è invece sottolineata da HAGARTY 1996. Può essere qui aggiunto, a ulteriore illustrazione del fenomeno e della sua rilevanza per la coscienza civica, il caso di Genova, ove, a partire dalla metà del XV secolo, si innalzavano statue commemorative di benefattori: PARMA ARMANI 1993.

²⁶ Il caso della città ideale è trattato in relazione alle proposte di Filarete da SINISI 1973.

²⁷ AVESANI 1962, p. 69.

²⁸ Dalla lettura dei documenti contabili relativi all'assegnazione degli appalti e ai pagamenti per l'esecuzione delle parti scultoree della Loggia risulterebbe che ad eseguire le lastre furono il lapicida Castorio, a cui successe Modesto de Manganis: DONISI 2000-2001, pp. 73; 79.

²⁹ Le citazioni saranno tratte da R. VALTURIO, *De re militari*, Venezia, 1472, BCVR, inc. 1084. Per l'opera si vedano almeno WEISS 1964 (con bibliografia precedente); RHODES 1967-71, pp. 69-70, 75; RIVA 1979,



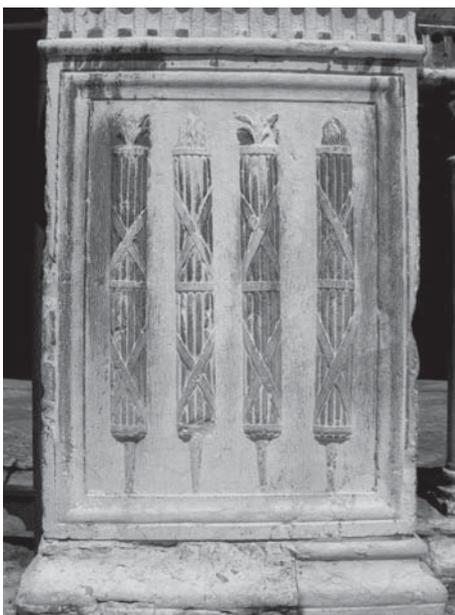
10.1 *Caduceo con cornucopie*, Verona, Loggia Del Consiglio



10.2 *Trofeo (con l'iscrizione Pax)*, Verona, Loggia Del Consiglio



10.3 *Saetta*, Verona, Loggia Del Consiglio



10.4 *Fasci*, Verona, Loggia Del Consiglio

in città nel 1471³⁰, suscitò notevole interesse, accresciuto, come ricordava con orgoglio lo stampatore, anche dalla bellezza dell'edizione³¹.

In tale circostanza risulta quanto mai suggestivo cercare di stabilire perché l'opera fosse stata pubblicata proprio a Verona. Ovviamente, le motivazioni più facili da reperire vanno ascritte alla fiducia dell'editore nel successo di un lavoro che doveva essere apprezzato in una città nella quale l'ambiente riminese non era sconosciuto: frequenti erano i rapporti tra Verona e Rimini, dipendenti non solamente dal ruolo di Matteo de' Pasti nella costruzione del Tempio malatestiano, ma anche dalla presenza di lapicidi della Valpolicella nel cantiere del mausoleo di Sigismondo o di mercanti veronesi che certamente divulgarono, con le loro informazioni e le loro cronache, la conoscenza dell'ambiente e di molte opere là prodotte³².

A conferma di questi legami giova ricordare che la versione italiana del *De re militari* era stata realizzata da Paolo Ramusio, noto a Verona per essere stato giudice presso il podestà Antonio Venier (ed anzi egli stesso ricordava di aver tradotto il testo di Valturio «dum Veronae publico iure reddendo vacaret»), nonché in contatto con i più attivi cenacoli umanistici locali, tanto da essere il dedicatario dell'edizione emendata da Giovanni Antonio Panteo della *Roma Instaurata* di Flavio Biondo nel 1481³³. Si può aggiungere che committente della traduzione di Ramusio era stato Bassano di Niccolò Medici, rampollo di una delle famiglie più influenti di Verona, nonché condottiero della Serenissima al servizio di Roberto Sanseverino, a sua volta capitano delle truppe veneziane nella guerra del Polesine nel 1482³⁴; e che pure quest'ultimo avesse potuto maturare

p. 328-332; AVESANI 1984, p. 137; VARANINI 1986-87, pp. 245-248; CONTÒ 1998. Nella Biblioteca Civica veronese sono conservati quattro esemplari dell'opera, di cui due in latino (il già citato incunabolo 1084 e il numero 1093, entrambi stampati da Giovanni di Nicolò nel 1472) e due nella traduzione in italiano di Paolo Ramusio dedicata a Roberto Sanseverino (inc. 859 e inc. 1020, stampati nel 1483). Dei quattro volumi, però, il più noto è l'incunabolo 1084, per il quale si rinvia alla scheda di G. CASTIGLIONI, in *Miniatura veronese* 1986, pp. 205-206; *Mille anni di libri* 1994, pp. 50-53.

³⁰ VARANINI 1985, pp. 209-225.

³¹ Alla fine dell'opera, si trova infatti l'affermazione: «Johannes ex Verona oriundus Nicolai cyrugiae medicus filius artis impressoriae magister hunc Re militari librum elegantissimum litteris et figuratis signis sua in patria primus impreassit: anno MCCCCLXXII»: RIVA 1979, p. 328. Per Giovanni di Nicola si veda FATTORI 1990.

³² Sulla presenza di lapicidi veronesi a Rimini è illuminante il saggio di BRUGNOLI 2000-2001, pp. 27-44. Sui rapporti mercantili con la città romagnola, si vedano innanzitutto le informazioni offerte da SORANZO 1915, pp. LII-LIV, che ricorda a Rimini, in varie occasioni, Cristoforo Schioppo, Guglielmo Da Lisca (1454-65) e Matteo Bosso (1457). Quanto a Matteo de' Pasti, la sua precisa conoscenza del testo valturiiano è provata dal curioso caso di spionaggio di cui cadde vittima. Inviato da Sigismondo Malatesta presso il sultano Maometto II con una copia del *De re militari* da offrirgli in dono, venne dapprima intercettato dai Veneziani a Candia con l'accusa di preparare un'alleanza con i Turchi e quindi tradotto prigioniero a Venezia, dove venne liberato solo in seguito: CAMPANA 1928. Su Matteo, anche per delineare alcuni dei canali di comunicazione con l'ambiente veronese, si vedano DA RE 1911 (a) e (b); HOPE 1992, pp. 88-92; CASTIGLIONI 2002.

³³ GIULIARI 1876, p. 103; AVESANI 1984, p. 105. Per la citazione relativa a Ramusio: VARANINI 1986-87, p. 247; Per Antonio Venier: BOTTARI 2006, p. 13.

³⁴ Sul Sanseverino: DALLA CORTE ed. 1744, p. 106; *Mille anni di libri* 1994, p. 53. A Verona, nel 1482

solidi rapporti con molte famiglie veronesi, lo prova la notizia secondo la quale non solamente era partito per la guerra ferrarese da Verona (dove gli era stato concesso il castello di Montorio), ma che pure vi aveva condotto «la consorte et i figlioli la quale fu incontrata & accettata da tutte le Dame della Città, e alloggiò nel Vescovato»³⁵. Ancora, per completare il quadro sin qui delineato, si può ricordare che in una delle edizioni in italiano del 1483 erano inclusi due epigrammi composti da Dante III Alighieri, di cui uno dedicato a Roberto Malatesta³⁶. Con queste premesse, che aiutano a spiegare la pubblicazione del Valturio nella città scaligera, non casuale, ma probabilmente neppure isolata, deve essere considerata la testimonianza secondo la quale nel 1476 il capitano al servizio dei Veneziani, Antonio da Marsciano, residente a Verona sin dal 1472, possedeva una copia del *De re militari* nella sua biblioteca³⁷.

Peraltro, una disposizione alla ricezione di soggetti militari, specialmente quando rivestiti del prestigio desunto dai modelli classici, è segnalata da alcuni sintomi, quali la constatazione che uomini di cultura noti o legati all'ambiente veronese si fossero interessati dell'argomento: è il caso di Giovanni Marcanova, l'antiquario bibliofilo compagno di Mantegna e Feliciano nell'escursione sul Garda del 1464, del quale è documentato, sebbene perduto, un *De dignitatibus Romanorum triumpho et rebus bellicis*³⁸; nel 1480, nella biblioteca di Giacomo Conte Giuliani sono elencati i *Commentari* di Cesare e il *De vocabulis rei militaris* di Pomponio Modesto³⁹, nel 1485, Lelio Giusti, insignito cavaliere dal doge Giovanni Mocenigo, dava alle stampe un'orazione dal titolo *Pro militiae collatae munere*⁴⁰.

In quest'ottica – per tornare alla Loggia del Consiglio – può essere stimolante analizzare in che misura il *De re militari* possa fungere da chiave di lettura per la decorazione lapidea della balaustra nell'accezione del buon governo.

Paolo Ramusio (per cui si veda BOTTARI 2006, p. 20) aveva perso un figlio che aveva fatto seppellire a Santa Eufemia, davanti all'altare di San Cristoforo: DA PERSICO 1820, I, pp. 59, 248 nota 29; PIGHI 1887-98, p. 8; DE BETTA, ms., I, pp. 215-216.

³⁵ MOSCARDO 1668, pp. 315, 317; DALLA CORTE ed. 1744, pp. 106-110. Del condottiero aveva parlato in due epigrammi Leonardo Montagna: AVESANI 1984, p. 170; ma cf. anche; BOTTARI 2006, pp. 21-23. Ed era menzionato come uomo «multa rei militaris experientia» in PANTEO 1500, f. 76r.

³⁶ GIULIARI 1876, pp. 116-119; AVESANI 1984, p. 224.

³⁷ MALLETT 1976, p. 210; AVESANI 1984, p. 254; CRESTANI 1997, p. 22.

³⁸ La menzione dell'opera è riportata da Feliciano (cod. á. L.5.15 della Biblioteca Estense di Modena, f. 4), citato in MARTINDALE 1980, pp. 48, 51, n. 22. A quanto pare, il codice si trovava a Bologna fino al 1467: DE MARIA 1988, p. 24. La conoscenza di Marcanova presso l'ambiente veronese potrebbe essere stata favorita, oltre che dall'amicizia con Mantegna e Feliciano, anche dai rapporti con Matteo Bosso: CHIARLO 1984, p. 285.

³⁹ L'inventario è stato interamente pubblicato da CRESTANI 1997, p. 31.

⁴⁰ GIULIARI 1876, p. 325; AVESANI 1984, p. 228. A completamento del quadro entro cui si sviluppano ulteriori segni di interesse per l'attività militare a Verona, occorre segnalare una frequente scelta della carriera militare da parte di molti cittadini, nonché gli studi eseguiti da Giorgio Sommariva (di cui il principale resta la *Relazione sullo stato di Verona e del Veronese*, redatta nel 1478): VARANINI 1985-86, pp. 246-247.

Innanzitutto, era il tono militare nel suo complesso a non apparire incongruo nell'abbellimento di un edificio pubblico destinato al Consiglio della città, dal momento che l'invenzione dell'attività guerriera era ritenuta necessaria a ogni sistema di protezione e di organizzazione per una comunità civile. A conferma bastava leggere quanto scritto da Valturio: «Quo fit ut haec militaris res ad commoda vitae insequenda secundum naturam apud coetus iure sociatos conciliaque hominum quae nostri homines civitatem appellant, honestissimis orta et procreata principiis ad salutem utilitatemque hominibus tradita et concessa videat». E di più: «Militaris res est civilis quaedam pars facultasque honoratissima ad reliquas civilis potentiae partes tuendo continendas secundum naturam maxime necessaria»⁴¹.

Si può andare più in profondità, analizzando nei dettagli i singoli motivi scolpiti sulla balaustra. Per qualcuno di essi, a dire il vero, la chiave di lettura poteva essere più agevole. L'armatura era facilmente collegabile al concetto di *imperium*, traducibile, in senso civile, nel governo della città; per la saetta alata andava tenuto presente il sestertio di Antonino Pio in cui l'immagine era accompagnata dalle parole PROVIDENTIA DEORUM, ancorché ora ne andasse ricercata un'interpretazione laica: la ripresa in questo caso intendeva evidenziare la garanzia di benessere che doveva giungere dal governo alla comunità, alla quale era da associare la lastra con l'inequivocabile scritta PAX⁴².

Ma è altresì lecito pensare che in altri casi, l'approccio alla documentazione antica venisse fruttuosamente mediato dalla lettura di Valturio. La serie delle lastre, infatti, include due are sacrificali (sulle quali compaiono degli agnelli, rispettivamente sulla parte superiore o scolpito sul fianco), un caduceo contornato da due cornucopie e quattro fasci littori.

Sul sacrificio in generale, quale momento solenne di invocazione e di ringraziamento per il buon esito dell'impresa, Valturio offre molte notizie: che si tratti di sacrificare delle *hostiae* (qualora l'evento avvenga prima della battaglia contro gli *hostes*) o delle *victimae* (qualora la cerimonia avvenga dopo la *victoria*), le radici etimologiche che egli propone rimandano al campo guerresco, e in particolare al buon esito dello scontro; ma soprattutto, merita ricordare che, secondo queste interpretazioni, dall'offerta degli ovini sarebbe derivata l'*ovatio*, ovvero la sanzione del successo bellico mediante la partecipazione corale del popolo al sacrificio di ringraziamento sovrinteso dal generale vittorioso, che in tal modo si faceva garante di felicità per la sua gente⁴³.

⁴¹ «Ne deriva che questa attività militare, nata e generata sulla base di principi onestissimi per procurare, secondo natura, vantaggi alla vita dei gruppi associati sulla base del diritto, e delle compagini umane che i nostri uomini chiamano città, risulti concessa e affidata agli uomini per salvaguardia e vantaggio»; «La pratica militare è una parte civile e una degnissima facoltà, assolutamente fondamentale secondo natura, per governare, proteggendole, le altre parti del potere civile»: VALTURIO 1472, p. 9; p. 11.

⁴² Ricordiamo il sestertio riprodotto in MARTINDALE 1980, fig. 234.

⁴³ VALTURIO 1472, p. 280: «Hostiae sacrificata dicuntur quae ante ab his fiunt qui in hostem pergunt [...]



10.5 Francesco dai Libri, *Verona Giustizia*, Verona, Museo di Castelvecchio



10.6 *Laetitia*, Verona, portale di palazzo Da Monte



10.7 *Paci*, Verona, portale di palazzo Da Monte

Per il caduceo il nesso era ugualmente da porre con l'ottima gestione politica: «Caduceum est verbera et pacis signum»; collegato, in quanto attributo di Mercurio, alla capacità benefica dell'eloquenza, esso faceva in modo che «bellantes interveniente oratione sedantur bellumque cadit atque dirimit»⁴⁴. Parimenti, i fasci, in quanto prerogativa del potere civile dei consoli, «arma quin etiam ista iuris sunt non furoris, et contra noxios sic instituta ut plus terror corrigat quam poena consumat: civilis est etiam pavor iste magis quam bellicus»⁴⁵. Le cornucopie non facevano che corroborare l'accezione positiva, in favore della quale soccorre più di un esempio ricavabile dalla medagliistica quattrocentesca; per quel che qui interessa, basti osservare il *verso* di un esemplare fuso da Cristoforo di Geremia nel 1468, in cui è raffigurato l'imperatore Costantino, reggente il caduceo, mentre stringe la mano di una figura femminile, a sua volta in atto di sostenere una cornucopia: lungo il margine, corre un'iscrizione illustrante la CONCORDIA AUGUSTI, che lascia facilmente intendere come i due simboli congiunti si proponessero quali latori di pace e prosperità⁴⁶.

Quello che però garantiva la congruità di siffatto apparato nel dichiarare la bontà di un'amministrazione era la sua associazione con il concetto di *virtus*, come ricordava ancora una volta Valturio, secondo il quale al comando militare correttamente esercitato erano indispensabili «peritia, *virtus*, ingegnaria, mores, vires et fortuna potissimum»⁴⁷. Per una sorta di proprietà transitiva, allora, se il governante poteva essere assimilato al generale (per quel rapporto tra arte militare e cura civile messo in luce nelle righe precedenti), la *virtus* del soldato diveniva anche la qualità perspicua del politico. Tant'è che il significato di tali figurazioni, se lette come programma per una classe dirigente, diveniva più limpido: per gli ottimati veronesi, la *militia* si faceva simbolo della gestione della cosa pubblica in

Victimae vero sacrificia quae post victoriam fiunt dictae sunt vel quod vinctae ad aras ducebantur vel quod ictu percussae victricique dextra cedabant»; p. 471: «De ovibus sacrificat unde ut dictum est ovatio».

⁴⁴ «Il caduceo è un bastone e un segno di pace»; «Con l'intervento della parola, i belligeranti sono placati e la guerra cessa e si dirime». Il significato del caduceo e dei fasci è riportato in VALTURIO 1472, pp. 223; 230, riprendendolo, come è noto, da PLINIO, *Naturalis Historia*, XXIX, 54.

⁴⁵ «Che anzi, queste sono armi del diritto, non del furore, e predisposte contro i malvagi in modo tale che li trattenga il terrore più di quanto li consumi la pena: di fatto, questo è un rispetto civile più che bellico». I fasci erano ben noti a Verona: alcuni si trovavano scolpiti in bell'evidenza in un monumento funerario romano murato nella parte posteriore di San Zeno in Oratorio, ma non mancano altri esempi, conservati nel Museo Lapidario Maffeiano. In un periodo più vicino, ricordiamo che i fasci erano stati assunti a emblema del vescovo trentino Bernardo Clesio: DE CLES, MONDANI 1987, pp. 460, 462, 465-467, dove l'impresa è messa in relazione sia al legame che univa il cardinale ai suoi sei fratelli maschi, sia all'auspicio di unità e concordia per lo Stato. I fasci, inoltre, potevano essere direttamente associati alla giustizia, come rivela l'omonima allegoria di Battista Dossi a Dresda: K. FABER, in *Il Trionfo di Bacco* 2002, pp. 121-123.

⁴⁶ La medaglia si trova in HILL 1930, I, p. 197 (n. 755); II, plate 127. Il *verso* venne ricopiato sul basamento della Certosa di Pavia: BURNETT, SCHOFIELD 1997, p. 6, 14.

⁴⁷ VALTURIO 1472, p. 439. Il corsivo è nostro. Si può aggiungere un altro passo: «Non divitiis affluentibus, non fortunatis, non callidis et audentibus ducibus tantum, ceterum ingenio atque animi virtute praeditis decernenda imperia [...] putant» (p. 131).

quanto specchio della *virtus*, sicché dall'attività politica dovevano scaturire la pace, la prosperità ed un equo ordine sociale.

D'altro canto, preme evidenziare che, secondo il pensiero quattrocentesco, ove fosse la *virtus*, lì sarebbe stata anche la *nobilitas*: «*Ea sit vera nobilitas quae ex scientia et virtute et bonis moribus pollet*»⁴⁸. Per intendere quest'ultimo assunto in relazione al contesto locale, però, occorre fare appello a un'altra opera che, riflettendo moralisticamente sui cambiamenti in atto all'interno dell'oligarchia cittadina, tentava di fare il punto sulla sua qualificazione. L'accenno è al *Tractatulus seu quaestio utrum preferendus sit doctor an miles*, pubblicato nel 1497 da Cristoforo Lafranchini⁴⁹. Di per sé l'argomento si inseriva in una consolidata letteratura umanistica volta a stabilire il valore e i termini di riconoscibilità della vera nobiltà, che, secondo molti, risiedeva essenzialmente nelle doti personali e non nel privilegio della nascita o del titolo⁵⁰. Da parte sua, Lafranchini polemizzava contro i *militēs*, che identificava nei nobili per stirpe («genus simpliciter») ⁵¹ o in quelli nobilitati per ricchezza («qui potius vacant vel mercaturis vel agriculturae et negotiis privatorum et quotidie stant super plateas et banchis et artes exercent aliquando viles») ⁵².

Contrapposto al *miles* che sovente si faceva forte del titolo per esercitare le vili arti della mercatura, si ergeva il *doctor*, «si tamen is liberalibus artibus diu exercitatus et in sotiatisimis litterarum studiis educatus fuerit, si modeste et iuxte vixerit, si pro sua republica indefesse elaboraverit, si de religione bene senserit, si pius in parentes, si in amicos et coniunctos extiterit»⁵³. Con il che, la pretesa dei *militēs* di avere la precedenza sui *doctores* non aveva alcun motivo di esistere e doveva anzi essere esecrata: «Video et ego quotidie non sine animi molestia hos milites sibi capere locum supra vicarium et alios magistratus praetorios, quales sunt reliqui iudices et consules curiae»⁵⁴. La questione diveniva tanto più

⁴⁸ BORELLI 1991, p. 69.

⁴⁹ Per notizie su Cristoforo Lafranchini: DAL POZZO 1653, pp. 100-102; GIULIARI 1876, pp. 218-220; PERPOLLI 1915, pp. 112-114; MARCHI 1966 (a), pp. 278-81; BANTERLE 1974-75, pp. 135; 153, n. 131; AVESANI 1984, p. 227. Sul contenuto del trattato si è soffermato BORELLI 1991, pp. 53-71. Il testo da noi consultato è conservato presso la Biblioteca Civica di Verona, inc. 317.

⁵⁰ Il tema, un *topos* della letteratura umanistica (per il quale si rinvia quantomeno a GARIN 1965, pp. 39-46), ebbe notevoli ripercussioni in ambito veronese (cf. GRUBB 1999, pp. 245-286) nel 1475, se ne era occupato il giurista Bartolomeo Cipolla (con il suo *De imperatore militum eligendo*): GIULIARI 1876, p. 315; PIANO MORTARI 1991. Ma non mancarono espressioni a livello letterario più "basso": VARANINI 1998, pp. 381-409. Sulla questione in generale: DONATI 1988, pp. 9-17.

⁵¹ LAFRANCHINI 1497, p. 21.

⁵² «Coloro che piuttosto attendono alla mercatura o all'agricoltura e ai negozi dei privati, ogni giorno stanno sulle piazze e ai banchi ed esercitano di tempo in tempo delle arti vili»: LAFRANCHINI 1497, p. 10.

⁵³ «Se tuttavia si sarà lungamente impraticato nelle arti liberali e sarà stato educato negli studi affatto degni di un uomo civile, se avrà vissuto con morigeratezza e con correttezza, se si sarà adoperato senza risparmio per la sua patria, se avrà nutrito giusti pensieri in merito alla religione, se si sarà comportato con compassione verso i genitori, gli amici e i parenti»: LAFRANCHINI 1497, p. 22.

⁵⁴ «Vedo ogni giorno, non senza fastidio nell'animo, che codesti *militēs* prendono per sé una posizione

insopportabile qualora si fosse tenuto a mente che le pretese di precedenza venivano avanzate contro il «doctorem veteranum, litteratum et eruditum qui multa egerit et plurima indefessis laboribus passus fuerit pro adiuvanda, tuenda et augenda sua re publica»⁵⁵. Tuttavia – e in questo punto Lafranchini formulava un abilissimo compromesso diplomatico – esisteva una possibilità di risarcimento: il prestigio del titolo non era perso quando i *militēs* «vacant armis et parati sunt pro defensione suae reipublicae vel civitatis»⁵⁶. Non per nulla, l'etimologia stessa del nome richiamava – sulla scia di quanto già affermato da Valturio – la funzione utilitaria del *miles*, sia che essa dipendesse dal fatto che Romolo aveva originariamente scelto «mille pugnatores» per la tutela della città, sia che venisse da «militia, i.e. duritia quam pro nobis sustinet», oppure ancora da «malum quod arcere milites solent»⁵⁷.

In tono con tutto questo, la conclusione di Lafranchini era che la qualifica di *miles*, senza l'effettivo esercizio delle armi e senza la partecipazione attiva alla vita pubblica, non bastava a dare la nobiltà; ma la *militia* avrebbe riconquistato tutto il suo merito nel caso in cui fosse stata espressione di quella *virtus* che si concretizzava nello studio delle lettere e nella cura dello Stato: «Debent enim milites qui gaudere volunt beneficio militari dare operam armis, abstinere a cura agrorum et a negotiis privatorum»⁵⁸. Il trattato stesso si concludeva con una ricomposizione dei termini nella persona di Cristoforo, «iuriconsultus summus et splendoris militaris plenus», e pertanto deputato a svolgere il ruolo mediatore di «aequus et acceptus utrique iudex»⁵⁹. D'altro canto, nelle premesse quanto nelle conclusioni, questo non era un dibattito prettamente veronese; anzi, a voler ampliare gli orizzonti, non mancavano le fonti con le quali sostenere che il servizio alla patria dovesse essere condensato, giusta una famosa endiadi ciceroniana, nella vita civile e nell'attività militare: già ripresa da Petrarca, l'affermazione aveva avuto i migliori esiti figurativi in alcune serie di *Uomini illustri*, di cui un paradigma può essere rintracciato nella sala dei Gigli di palazzo Vecchio a Firenze⁶⁰.

Quanto a Verona, seppure il trattato fosse stato stampato alla fine del secolo, è del tutto lecito aspettarsi che le opinioni di Lafranchini fossero note e discusse da qualche anno, tanto più che il giurista era stato coinvolto nella costruzione della Loggia del Consiglio a partire dal 1482, quando aveva sostituito Ludovico

superiore al vicario e agli altri magistrati pretorii, quali sono gli altri giudici e i consoli della curia»: LAFRANCHINI 1497, p. 14.

⁵⁵ «Il dottore veterano, letterato ed erudito che ha fatto molto e tantissime fatiche ha sopportato senza risparmiarsi per sostenere, proteggere e accrescere la sua patria»: LAFRANCHINI 1497, p. 7.

⁵⁶ LAFRANCHINI 1497, p. 10.

⁵⁷ LAFRANCHINI 1497, p. 12.

⁵⁸ LAFRANCHINI 1497, p. 11.

⁵⁹ «Devono dunque i *militēs* che vogliono godere del beneficio militare prendere in mano le armi, astenersi dalle occupazioni dei campi e dalle attività dei privati»: LAFRANCHINI 1497, p. 27.

⁶⁰ DONATO 1985, pp. 133-148 (specialmente alle pp. 138-139, con indicazioni dei passi ciceroniani).

Nogarola nella terna di fabbricieri. In tale quadro, dunque, la ripresa di temi militari nell'arredo dell'edificio si colorava di sfumature più intense, dovendo essere vista come proposta di un riconoscimento etico e sociale per quella parte dell'aristocrazia veramente "nobile", la cui azione si fosse virtuosamente premurata di provvedere al benessere della comunità⁶¹.

Nondimeno, le implicazioni insite nella costruzione della Loggia erano anche altre. Si è accennato al componimento di Andrea Banda, senza però indugiare né sull'autore, né sul valore "politico" di quel testo. Di Andrea, basti dire che si trattava di uno degli uomini più in vista, equamente versato nel governo della città (numerose e rilevanti sono le sue cariche pubbliche) e nella produzione culturale, di cui fa fede la trascrizione di suo pugno del dialogo calderiano dell'amico Panteo⁶². Più interessante, e finora trascurato, appare invece l'interrogativo sul significato che i versi sulla Loggia intendevano avere. Perché la sua redazione non può semplicemente essere relegata al diletterantismo o allo sfoggio culturale. Certo, queste connotazioni furono senza dubbio presenti; ma ritenere che Banda si fosse avventurato nella celebrazione dei fabbricieri solo per questo appare una lettura riduttiva.

Lo stesso Andrea, d'altro canto, aveva dimostrato di essere uomo raffinato e politico troppo accorto per non rendersi conto della portata di messaggi ben orchestrati. Si osservi la decorazione della prima pagina degli Statuti della *Domus Mercatorum*, la cui raccolta venne da lui sostenuta nel 1482⁶³. È evidente quanto, lungi dall'essere un mero repertorio di motivi decorativi o vagamente suggeriti da fonti letterarie, la scena proponesse un programma di vasto respiro,

⁶¹ D'altro canto, questo spiega ulteriormente la presenza di decori militari in luoghi deputati all'amministrazione politica in generale, e dunque non specificamente riferibile ad attività guerresche: è il caso delle porte della sala dei Dugento a palazzo Vecchio, eseguite verso il 1500, per le quali va addotto tale sottinteso moraleggiante e non necessariamente un preciso rimando alle attività belliche (come invece ipotizzava PRINZ 1986, p. 68). Così pure deve essere inteso lo sfoggio di strumenti bellici nel palazzo ducale di Urbino (al di là di un riferimento facilmente identificabile all'attività militare di Federico da Montefeltro: CIERI VIA 1986, p. 54; CHELES 1986, p. 277; BERNINI PEZZINI 1985). Oppure, valga il caso delle panoplie nel palazzo ducale di Venezia, che vanno intese quali allusioni all'attività di governo *tout court*: SPERTI 2007 (solo parzialmente per McANDREW 1995, pp. 78, 87).

⁶² BREZONI 1958 (a), pp. 279-287.

⁶³ La miniatura, che dovette essere realizzata tra il 1482 e il 1483 da Francesco Dai Libri, è studiata (con bibliografia precedente) da G. CASTIGLIONI, in *Miniatura veronese* 1986, pp. 227-230; CASTIGLIONI 1988 (b), pp. 381-382; G. CASTIGLIONI, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 360-361; G. CASTIGLIONI, in *Per Girolamo Dai Libri* 2008, p. 39. Lo studioso evidenzia il respiro del messaggio espresso dalla miniatura, inteso a celebrare la città e non una singola categoria di cittadini. La consapevolezza di Andrea nell'utilizzare i *media* artistici quali veicoli della sua cultura di classe trova un parallelo nella decorazione del codice del Panteo, dove le vignette raffigurano alcuni momenti della vita in villa. Indipendentemente dal fatto che l'autore materiale di queste vignette non sia lo stesso Andrea, con le loro architetture idealizzate, esse divengono un ennesimo contributo all'autorappresentazione del patriato cittadino: BURKART 2000, pp. 87-88. Sulle miniature: G. CASTIGLIONI, in *Miniatura veronese* 1986, pp. 234-235; G. CASTIGLIONI, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 465-466. Sul rilievo e sulle imprese principali della famiglia: AVESANI 1984, pp. 103, 229, 249; BRUGNOLI 1996-1997.

giacché, attraverso una precisa orchestrazione iconografica, gli Statuti venivano posti sotto l'egida di Verona, raffigurata nella vesti della Giustizia.

Si noti, prima di tutto, come l'assimilazione Verona-Giustizia ponga uno stretto parallelismo con quanto elaborato dall'immaginario veneziano, nel quale la città veniva sovente raffigurata nella medesima iconografia, a partire dal capitello di Filippo Calendario a palazzo Ducale (verso il 1341), per transitare attraverso la pala di Jacobello da Fiore alle Gallerie dell'Accademia (1421), giungendo infine al rilievo del 1537, posto nella loggetta del campanile⁶⁴. Certo, negli Statuti veronesi non viene trascurato l'ossequio alla Dominante, la cui presenza è sancita dai due leoni marciati e dall'agnello, attributo del Battista, il cui *dies natalis* (24 giugno) coincideva con il giorno della dedizione.

Ma nell'insieme prevale una luce veronese, ravvivata dagli stemmi comunali e dal busto di san Zeno. Del pari, il tondo clipeato con il monogramma di Cristo indicava che il governo cittadino era devotamente posto sotto la protezione celeste, bernardiniana e cristologica per la precisione, secondo una fede condivisa tanto in città quanto dalla famiglia Banda⁶⁵. Persino l'immagine tradizionale della seconda Gerusalemme non fu elusa, venendo adombrata nella rocca inespugnabile posta alla sommità della scena, dove è intensa la rievocazione di una città santa e protetta, *figura* della città reale: «Verona minor Hierusalem Divo Zenoni patrono»⁶⁶. Come scordare le parole di Silvestro Lando scritte nel proemio degli Statuti? «Tu altera Hierusalem surge illuminare Veneto Sydere, a quo tibi religio, iustitia, libertas illuxit, cui cum fide parendo regnare didicisti»⁶⁷. È di esse che la scena pare un'eco fedele. Sicché, non sorprende che, sulla scorta di tale legittimazione, Verona-Giustizia potesse domare la vita bruta e selvaggia, rappresentata dai quattro satiri costretti a reggere la portantina⁶⁸.

Neppure gli inserti animali, tanto nel bordo quanto nella scena, devono essere letti separatamente dal contesto, ma anzi fungono da asse portante nel rinsaldarne il significato celebrativo. I cervi godevano di un'ottima reputazione nell'esegesi biblica e patristica: tra tante accezioni, ci sembra che, ora, sia da far prevalere quella che sottolineava la capacità dell'animale di vincere il serpente,

⁶⁴ Una rassegna sull'iconografia che associa Venezia a Giustizia si trova in WOLTERS 1987, pp. 228-230, 235. La specificità dell'allegoria nella pala di Jacobello da Fiore, dove il rapporto passa per l'equazione Giustizia-Maria e Vergine-Venezia, è stata rivelata da SINDING LARSEN 1974, p. 56. L'immagine di Venezia-Giustizia come una delle principali personificazioni del mito celebrativo e propagandistico della Repubblica è approfondita da ROSAND 1984, pp. 177-180; MANNO 2004.

⁶⁵ Il trigramma bernardiniano rimandava alle solide tradizioni della famiglia di Andrea Banda, titolare della cappella di San Bernardino a San Fermo: BRUGNOLI 2004.

⁶⁶ Si tratta dell'iscrizione che accompagnava il sigillo della città voluto da Silvestro Lando nel 1474.

⁶⁷ *Statutorum libri* 1747, s. p..

⁶⁸ Del satiro quale emblema della vita ferina abbiamo già detto. Si possono invece aggiungere, a conferma di una contrapposizione che, nella cultura veneta, veniva percepita sempre più spesso tra "natura" (sati-resca) e "civiltà" (classicheggiante), le osservazioni di AIKEMA 2004, pp. 81-85.

emblema diabolico per eccellenza⁶⁹. I cervi sarebbero stati il simbolo di una lotta contro il male che la giustizia doveva sempre sostenere. Pure per l'airone le sfumature semantiche dovevano essere positive: innanzitutto per il candore del piomaggio, che lo distingueva da altre due specie della stessa famiglia di minore virtù; poi per la riluttanza all'accoppiamento ovvero, in seguito, per la fedeltà al nido che gli venivano attribuite, simboli di una purezza e di una costanza facilmente interpretabili come doti necessarie all'esercizio della giustizia⁷⁰. Quanto al pavone, infine, giova ricordare che, per la presunta immarcescibilità delle sue carni, era sovente utilizzato proprio per rafforzare il concetto di giustizia incorruttibile⁷¹.

Per quel che concerne il ruolo di Andrea Banda, basti osservare con quale attenzione venne scelta la posizione in cui collocarne lo stemma: che era il vero baricentro, discreto ma calcolato, dell'immagine, ponendosi all'incrocio tra l'asse verticale, lungo cui erano disposti il monogramma di Cristo, la Giustizia e l'agnello, e quello orizzontale che allineava gli stemmi più piccoli dei colleghi. Non casualmente, a sentire il Panteo, l'impresa del nobile era ritenuta degna di lode giustappunto per il suo allinearsi alla giustizia: «In iure reddendo rigidam cum clementi aequitate iustitiam obnixè servare studuisti»⁷².

Ma, di più, l'iconografia della Giustizia sembrava suggerire come gli sguardi dei Banda, oltre che a Venezia, fossero volti anche verso altri potentati, con comprensibili obiettivi di autocelebrazione: nella Bibbia di Borso d'Este, per esempio, la Giustizia sedeva su un analogo trono a baldacchino; e il richiamo alla casata ferrarese potrebbe non essere fortuito, allorché si pensi che Daniele, zio di Andrea, nel 1469 aveva commissionato il cosiddetto *Officio* di Montecasino (nel quale compariva un suo ritratto) per donarlo a Ercole d'Este⁷³.

Allora, per tornare al poema sulla Loggia, la consapevolezza manifestata in altre occasioni dall'autore consente di decifrarne i versi quali tentativo di autolegittimazione della classe dirigente a svolgere per la propria città quel ruolo di architetto simbolico, che altrove era appannaggio del principe⁷⁴. A Verona non esisteva un signore che potesse, sul modello dei Montefeltro, dei Medici o degli Este, farsi interprete e fautore tanto della riorganizzazione urbanistica cittadina, quanto della gestione di alto profilo della cosa pubblica. Ma l'aristocrazia era sufficientemente preparata non soltanto per farsi autorevole consigliera delle maestranze, ma anche per sapere che un intervento pubblico come quello per il

⁶⁹ Il ventaglio di interpretazioni possibili per il cervo è riassunto in *Animali simbolici* 2002, pp. 313-334.

⁷⁰ *Animali simbolici* 2002, pp. 77-88.

⁷¹ Per quest'ultima accezione, collegata alla Giustizia: CHARBONNEAU LASSAY 1940, p. 625.

⁷² Il testo è stato pubblicato in BOTTARI 2006, p. 152.

⁷³ MARIANI CANOVA 1969, p. 46 e fig. 35; CASTIGLIONI 1986, pp. 63-64; DILLON BUSSI 1995, p. 33; G. CASTIGLIONI, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 294-295.

⁷⁴ Sull'argomento: FRANCASTEL 1965; PUPPI 1972 (a); *Architettura e utopia* 1980.

palazzo del Consiglio non sarebbe stato influente a livello materiale e – più ancora – a livello di immagine⁷⁵.

E anzi, l'elogio della *doctrina* vitruviana di Daniele Banda e dei suoi compagni garantiva la giustezza delle premesse teoriche e, pertanto, l'aspirazione alla *leadership* che ne discendeva⁷⁶; il richiamo alla pubblica utilità del luogo, offerto al *populo* per essere adibito tanto alle sedute del consiglio quanto alla stazione sotto la Loggia, ne corroborava la validità quale strumento di riassetto urbano e di ordine sociale⁷⁷. Non per caso, l'edificio accanto, erroneamente noto come Casa di Pietà, venne ricostruito in linea con la Loggia, a tentare, nonostante i costi e le difficoltà burocratiche, un nuovo disegno riorganizzativo per il vecchio spazio medievale⁷⁸. I fabbricieri (*in primis* i Banda), insomma, volevano presentarsi come iniziatori e demiurghi di una nuova immagine che la città – e con essa la sua oligarchia – voleva dare di sé. Che a parlarne fosse la voce tendenziosa di un "privato", poco importa ai nostri fini: il suo livello era abbastanza alto per lasciarci intendere che le ambizioni non erano da meno, e come tali volevano essere percepite.

2. La Virtus dei cittadini

Che, infine, l'equivalenza *militia-virtus* fosse argomento di particolare risalto a Verona è comprovato dall'impiego di iconografie guerresche anche nelle commissioni private. Già se ne era parlato a proposito delle cappelle della cattedrale, sottolineando come, in quella cornice, fosse da ritenere prevalente l'evocazione

⁷⁵ Il tema, come si può constatare, tocca la paternità progettuale della Loggia che, secondo molti studiosi, sarebbe frutto della collaborazione materiale tra l'aristocrazia e i lapicidi del cantiere. A nostro parere, però, il ruolo giocato dalla classe dirigente si assesta semmai a un livello direttivo, non implicando interventi materiali sulla progettazione pratica. Per le varie opinioni si vedano BRENZONI 1958 (a), pp. 287-299; CUPPINI 1981, p. 307; NEWMAN 1980, pp. 122-124 (che ritiene criticabile l'ipotesi di una responsabilità collettiva); DONISI 2000-2001, p. 61. Sulla situazione architettonica in questo frangente: LODI 2006.

⁷⁶ «Doctus inest fabricis: docuit Vitruvius artem / ingenium ostendunt tecta superba viri», vv. 1-2 : BRENZONI 1958 (a), p. 282. Le precise intenzioni di Daniele Banda, tra l'altro, sono testimoniate da una sua lettera a Lorenzo de' Medici in cui, con fare tutto umanistico, elogiava la *sancta vetustas*: SCHWEIKHART 1988 (b), p. 6. Segnaliamo, in aggiunta alle informazioni fornite nel testo, che pure il Libro d'Ore di Montecassino, commissionato da Daniele Banda, esibiva un aggiornato repertorio all'antica, in cui compariva un'inquadatura prospettica nell'*Adorazione del Bambino* che implicava un interesse, se non vitruviano, quantomeno architettonico da parte del miniatore e del committente; e integriamo il tutto indicando che EBERHARDT (1986, p. 138) attribuiva tali vignette a Stefano Dai Libri, padre del Francesco che avrebbe eseguito la *Giustizia*. Una circolarità di nomi, artisti, sfumature antiquarie e architettoniche, che sottintende davvero un atteggiamento consapevole da parte dei Banda nel qualificarsi come protagonisti *tout court* della scena artistica e politica di Verona.

⁷⁷ «Miratur populus funditus ante forum [...] ut sedem populo doctus fabricaret in urbe/ Aptum consilio aut pro stacione locum»: vv. 4, 8-9: BRENZONI 1958 (a), p. 282. Del poema tratta anche SCHWEIKHART (1988 (b), p. 29), che evidenzia il legame esplicitato dal testo con l'architettura romana, da lui ritenuto unicamente fonte di orgoglio per la classe dirigente veronese.

⁷⁸ SCHWEIKHART 1988 (b), pp. 31-32; DONISI 2000-2001, pp. 49.

della *militia christiana*. Concetto questo che, tuttavia, non contraddice quanto esposto sinora: innanzitutto, perché il linguaggio classico è un *medium* polisemantico, la cui adeguatezza e le cui accezioni vanno valutate in relazione ai contesti entro i quali è utilizzato; in secondo luogo perché, all'evidenza, anche il soldato di Cristo doveva, per sua natura, essere dotato di quella *virtus*, senza la quale vano sarebbe stato ogni suo sforzo contro i nemici e contro le tentazioni.

Per una dimostrazione più approfondita delle sfumature insite in questi concetti, tuttavia, può essere proficuo estendere i messaggi veicolati dai lavori di Valturio e Lafranchini ad altre operazioni, e specificamente all'ornamento di alcuni portali.

Non occorre ricordare l'alto valore rappresentativo degli ingressi, che venivano a racchiudere, nella loro apparenza, il pregio della residenza e della famiglia che la abitava. Nondimeno, in un contesto fortemente influenzato dal recupero delle immagini classiche, la struttura architettonica che pareva condensare ed esaltare un significato solenne era costituita dall'arco trionfale, al quale il portale era spontaneamente assimilato: prova ne sia la scritta ripartita su due *tabulae* dell'archivolto di palazzo Da Monte (stradone Maffei 2), dove si legge ARCUS / QUALIS⁷⁹. Della funzione dell'arco in generale e delle sue ricadute nel panorama veronese si è già parlato. Ma era ancora una volta Valturio a confermare l'immagine, affermando che il trionfo romano avveniva «non nisi per portam [...] triumphalem»⁸⁰.

Di fatto, il modello dell'arco, nel Quattrocento fu utilizzato per rendere più maestoso l'ingresso di alcune dimore, come avvenne in palazzo Confalonieri (via Quattro Spade 2)⁸¹, ove il riecheggiamento dell'arco di Augusto si esplicitava in un portale affiancato da due tondi di ascendenza imperiale, uno raffigurante un profilo femminile, ispirato all'iconografia di Livia, l'altro, invece, solo genericamente tratto dal repertorio romano, perché di fatto, nella scelta di elaborare l'elmo secondo un gusto contemporaneo, trovava piuttosto riscontro in alcuni disegni coevi,

⁷⁹ Sul portale si veda DAL FORNO 1977, pp. 138-144.

⁸⁰ VALTURIO 1472, p. 477.

⁸¹ Del palazzo quattrocentesco e della famiglia tratta SIMEONI 1907 (b), p. 4, che riporta un passo di Antonio Torresani in cui si descrive il monumento sepolcrale di San Quirico («Prosapiae monumentum est ante aram maiorem in templo S. Quirici stemmate exornatum Leonis vexillum tenentis»: TORRESANI, ms. 808, II, p. 146). La notizia è comunque confermata dai documenti: nel 1476, Zeno del fu Alessandro Confalonieri chiede di essere sepolto a Santa Maria della Scala, ma chiama al suo testamento il rettore di San Quirico (ASVr, T, m. 68, n. 131). In seguito, sarà il figlio Baldassare a denunciare più stretti rapporti con la parrocchia della contrada, dove vorrà essere sepolto e dove aveva fatto costruire la cappella di famiglia, dedicata all'Annunciazione. Ai suoi tre testamenti sarà sempre presente il rettore della chiesa, don Giovanni del fu Leonardo Maffei: ASVr, T, m. 88, n. 48, 1498; m. 91, n. 108, 1499; m. 97, n. 301, 1505). DALLA CORTE (ed. 1744, pp. 369, 371) ricorda l'orgoglio di Leone Confalonieri «parendogli che si scemasse molto della sua riputazione, secondo l'antica prerogativa della sua famiglia, se non portava e presentava egli a nome pubblico al Principe lo stendardo della Città». Sulla famiglia si vedano anche le notizie di CARTOLARI 1847, p. 44. Per il portale, rinviamo a DAL FORNO 1977, pp. 158-161.

un saggio dei quali si rinviene nel famosissimo profilo di condottiero eseguito da Leonardo Da Vinci; sebbene in realtà il motivo fosse assai più diffuso, essendo comprovato dai disegni di Marco Zoppo contenuti nel *Libro degli Schizzi* o, per restare a Verona, da alcuni tondi nel soffitto ligneo del palazzo di Zeno Turchi⁸².

In seguito, però, si fece strada l'idea di rappresentare i soggetti militari sui portali in maniera differente, tentando di tradurre più puntualmente le descrizioni degli archi trionfali tradite dalle fonti, secondo una scelta che evidentemente avvenne in conformità con i modelli offerti dalla letteratura, come comprovava ancora una volta Valturio: «Vocabant etiam veteres tropheum stipitem sive truncum montanae quercus abscissum instar superati hominis fabricatum et veluti spoliis et armis eiusdem indutum. Affixa enim quaque versum spolia impendebant ornatu plurimo ac decore disposita, neque hoc nisi in eminentioribus locis figebatur. Unde Crispus de Pompeo devictis Hispanis trophea in Phireneis constituit, ex quo more in urbibus trophea figebantur in arcubus aedificatis»⁸³.

Le modalità rappresentative del tema erano adesso destinate specialmente ai piedritti dell'arco, inserendosi in un contesto più vasto, che includeva la progressiva diffusione della decorazione di ispirazione classica e che giova ripercorrere per sommi capi⁸⁴. In parallelo con il progredire della sensibilità antiquaria, sulle lesene erano stati inizialmente introdotti dei fregi vegetali, nei quali si ricercavano effetti più complessi, desunti da monumenti quali l'arco dei Gavi e porta Borsari o da reperti come il pilastro proveniente dalla tomba dell'arcidiacono Pacifico⁸⁵. In seguito, la progressiva confidenza con la cultura antica favorì la diffusione di una forma alternativa di composizione, consistente nell'accostamento, oltre che di motivi vegetali, anche di animali, maschere, vasi e bracieri, secondo una tipologia che è stata designata «a stelo di apparenza metallica»⁸⁶.

⁸² Sul disegno di Leonardo, a titolo orientativo: A. NATALI, in *Il disegno fiorentino* 1992, pp. 246-247. I disegni di condottieri di Marco Zoppo si trovano nel cosiddetto *Libro di Schizzi* del British Museum: RUHMER 1966, pp. 77-81. Su Zeno Turchi e sul soffitto ligneo del suo palazzo: LODI 2000 (a); S. LODI, in *Mantegna e le arti* 2006, p. 336.

⁸³ «Infatti, gli antichi chiamano «trofeo» un ceppo o un tronco di quercia di montagna, lavorato a foggia di un uomo vinto e ricoperto per così dire delle sue spoglie e delle sue armi. Ciascuna spoglia, così attaccata, pendeva secondo una disposizione di grandissimo decoro e ornamento, e ciò era affisso soltanto nei luoghi più visibili. Per questo, dice Crispo che Pompeo, dopo aver vinto gli Ispani, fece innalzare dei trofei nei Pirenei. Usanza questa da cui venne che i trofei erano appesi su archi costruiti nelle città»: VALTURIO 1472, p. 470. Anche altri elementi, all'apparenza slegati dal contesto militare, rivelano al contrario una stretta consonanza filologica con il tema trionfale. Ad esempio, i mascheroni che talvolta compaiono, derivavano da un patrimonio dionisiaco transitato nel contesto militare: «Et ut triumphi primum omnium repetamus auctorem Dionysium qui latine Liber pater dicitur», p. 471.

⁸⁴ Una ricognizione sui portali scolpiti nel Quattrocento a Verona è offerta da DAL FORNO 1977 (per un regesto generale); PRINZ 1986, pp. 69-71; FRANZONI 1991, pp. 203-225; FRANZONI 1992, p. 83; DAVIES, HEM-SOLL 2000, pp. 252-266; VINCO 2006 (b), pp. 115-118.

⁸⁵ Lo studio del pilastro romano nel Quattrocento è documentato da un disegno anonimo custodito a Kassel (Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinet, A45, f. 64r): SCHWEIKHART 1977, p. 85; M. BOLLA, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 434, 435-436.

⁸⁶ FRANZONI 1992, p. 83.

Accanto a queste griglie, infine, si sviluppò la decorazione a soggetto militare, che pur offrendo un numero inferiore di esempi, si rivela interessante per più di un elemento. Da un punto di vista generale, per trovare un riferimento di base occorre rifarsi a un quadro che non poteva non essere influenzato dalle ricerche archeologiche mantegnesche, destinate a sfociare in quella sintesi sull'argomento che saranno i *Trionfi* per i Gonzaga, realizzati a partire dal penultimo decennio del XV secolo. In realtà, Mantegna si era interessato all'argomento sin dagli anni della cappella Ovetari, nei cui affreschi compaiono numerose citazioni di armature e armi romane, spesso contaminate con elementi di fantasia o contemporanei. Basti citare il brano con elmo e spada nel *San Giacomo davanti ad Erode Agrippa*, o ancora il trofeo sulla parasta di un monumento ispirato all'arco dei Gavi, nel *San Giacomo condotto al martirio*⁸⁷.

Da dove fossero copiati gli elementi delle panoplie, poi, è risaputo. Decorazioni militari, come quella sul basamento della colonna Traiana, potevano essere studiate e riprodotte agevolmente⁸⁸. Ma anche Verona poteva offrire degli esempi, secondo quanto rivela un cippo, oggi al Museo Archeologico, sulla cui fronte sono scolpite delle armi. Più in particolare, però, per i fregi militari, un prototipo era da identificarsi nei frammenti che, probabilmente provenienti da un tempio di Marte, erano stati trasportati presso Santa Sabina a Roma e di lì erano giunti agli Uffizi nel corso del XVI secolo⁸⁹.

Nondimeno, è altresì evidente che le lesene quattrocentesche veronesi, più che la composizione affastellata delle paraste di Santa Sabina, sembrano ricalcare l'impaginazione del paramento a candelabre, dove i singoli componenti vengono allineati verticalmente e distinti l'uno dall'altro. Il primo caso databile in cui a Verona compare tale forma di panoplia può essere ascritto a Giovanni Maria Falconetto nella cappella di San Biagio, ed in particolare nei mistilinei dell'arco della cappella Del Gaio. Data la cronologia degli affreschi, realizzati tra il 1497 e il 1499, è pensabile che l'intervento del pittore possa proporsi come il principale precedente per la diffusione di tale addobbo in città: si consideri che solamente i trofei affrescati nei pennacchi del soffitto antistante la cappella Medici di San Bernardino possono essere ascritti a un periodo pressoché contemporaneo⁹⁰; tuttavia, dato il carattere della pittura di Domenico Morone, a cui tale impresa è

⁸⁷ Per tacere del fatto che l'argomento poteva essere vissuto anche come passione privata, secondo quanto manifestato dal duca Federico di Montefeltro, nel quale l'interesse per le armi antiche era dettato sia da intenti propagandistici, sia da un sincero interesse collezionistico personale: CHELES 1986, pp. 278-279.

⁸⁸ Per lo studio e la fortuna della colonna Traiana nel XV: CAVALLARO 1983; CAVALLARO 1984. Si veda anche, per qualche caso specifico, LEONCINI 1993, pp. 126-127, 214-215. Sul monumento: *La colonna Traiana* 1988.

⁸⁹ MANSUELLI 1958-1961, I, nn. 2-3; FRANZONI 1991, p. 211. Sul motivo nell'antichità: POLITO 1998.

⁹⁰ La datazione di questa parte della cappella deriva dall'affinità dei tondi degli Evangelisti con gli analoghi di Santa Maria in Organo: BREZZONI 1955-56 (a), pp. 114-115. Scettico sulla cronologia è PERETTI 2006 (a), p. 119.

ascritta, è difficile pensare a un'invenzione autonoma, mentre risulta più comprensibile un'ispirazione proprio da Falconetto, con il quale, del resto, in quegli anni il pittore si spartiva l'affrescatura della cappella di San Biagio.

A un periodo di poco successivo appartengono le *Storie romane* di Palazzo Marogna (in realtà, una parata di soldati in armatura, di evidente matrice mantegnesca), attribuite ancora alla bottega di Domenico Morone⁹¹; alle quali è da affiancare il *Trionfo* in palazzo Verità ai Leoni, assegnato a Falconetto⁹². All'alba del Cinquecento, ritroviamo quest'ultimo con gli *armilustria* dei prospetti affrescati nelle cappelle Emilei e Calcasoli della Cattedrale, mentre entro la metà del secondo decennio del secolo si situano le sue *Scene romane* sulla casa ritenuta dei Lafranchini (vicolo cieco Pozzo San Marco 1)⁹³.

Una considerazione che sorge spontanea riguarda la possibilità di una sovrapposizione fra il tema decorativo e la professione dei proprietari dei palazzi⁹⁴. Ma la conclusione è di segno negativo: non esiste tale determinismo nella scelta del motivo. La corrispondenza, anzi, è confermata solo in un numero ristretto di casi. Forse per il palazzo di via Leoni 6, se fosse possibile identificarlo nell'abitazione della famiglia San Bonifacio⁹⁵. Di certo, l'equazione ornamento-professione può valere per la cappella Medici, in relazione alla carica militare di Bassano, di cui si è parlato in precedenza; e vale per palazzo Da Monte, famiglia i cui legami con l'esercito veneziano sono accertati per più di una generazione. Inoltre, in quest'ultimo caso, poiché la residenza aveva in precedenza ospitato personaggi notoriamente dediti all'attività guerresca, come il Gattamelata e i condottieri Dal Verme, è plausibile che i Da Monte, con quell'arco, avessero inteso sottolineare in maniera paradigmatica una sorta di prestigiosa discendenza morale che ne accreditava tanto la *nobilitas* quanto la *virtus*⁹⁶.

Ma negli altri casi – che sono la maggioranza e talora con manifestazioni tra le più significative – tale equazione non sussiste. Non sussiste per i canonici Maffei e Mazzanti, occupati in tutt'altro campo; non sussiste per i Miniscalchi, impe-

⁹¹ Gli affreschi sono analizzati da SAMADELLI 1990, pp. 89-111.

⁹² Per il disegno di Falconetto: L. MAGAGNATO in *Palladio e Verona* 1980, p. 99.

⁹³ Si è pensato che la casa con gli affreschi di Falconetto fosse appartenuta ad Alessandro, nipote di Cristoforo Lafranchini: MELLINI 1962, pp. 457-458. Sulla decorazione e sulle fonti romane si sofferma SCHWEIKHART 1982. Per un sunto: A. ZAMPERINI, in *Mantegna e le arti* 2006, p. 403.

⁹⁴ In tal senso si giustifica l'inclusione di oggetti militari nelle tarsie di Federico da Montefeltro: CHELES 1986, p. 277. Un altro esempio in questa direzione è offerto dalla famiglia Doria, che predispose i propri sepolcri nella chiesa di San Matteo con una decorazione militare in linea con la professione dei principali membri, oltre che con una celebrazione dell'eroismo nelle sue ricadute sul governo civile: CONTI 1991.

⁹⁵ La dedizione all'attività militare dei San Bonifacio è testimoniata in special modo da Ottone e dal figlio Ludovico, entrambi militanti al servizio della Serenissima: SANSOVINO 1609, ff. 136v-141v.

⁹⁶ Notizie sulla famiglia Da Monte si leggono in MAFFEI, BCVR, ms. 1924. Il capostipite fu Mariotto, giunto a Verona nel 1433 (p. 373), che venne ad abitare nel palazzo appartenuto ad Alvise Dal Verme e al Gattamelata (pp. 3, 374). Mariotto morì nel 1493, dopo essere stato collaterale del Generale dello Stato veneto (pp. 4, 129). Dei figli, Conte fece il condottiero, Cosimo fu vice collaterale della Repubblica Veneta, Marcantonio militò con Bartolomeo d'Alviano (pp. 374, 376, 377).

gnati nel commercio dei panni o per i Della Torre, figli e fratelli di medici; non sussiste per la Compagnia di San Biagio o per il notaio umanista Virgilio Zavarise, che pure volle delle panoplie sul portale del suo palazzo.

Ne consegue, allora, che una motivazione di tale gusto può essere cercata nella conformazione del tessuto sociale della città e nei valori che ne scaturirono. Nel corso del XV secolo, infatti, nella classe ottimizia veronese erano venute emergendo nuove famiglie, le quali, raggiunta la nobiltà grazie alle ricchezze accumulate (fondiarie e mercantili) o alle cariche ricoperte, finirono per affiancarsi alle casate di origine feudale o scaligera. Al vertice della società, dunque, vecchi e nuovi nobili si contendevano il prestigio di un titolo che doveva essere ribadito o legittimato: coerentemente, l'immagine militare, per il forte attributo nobilitante che le era connesso attraverso il rimando alla *virtus*, poteva facilmente essere utilizzata quale manifesto per supportare una posizione sociale elitaria⁹⁷. Sotto tali condizioni, pertanto, la sintesi di tutte queste aspirazioni poteva essere soddisfatta facendo dell'ingresso una sorta di arco celebrativo mediante il ricorso a strutture militaresche. D'altronde, non si dimentichi che era l'arco stesso a consacrare pubblicamente la *virtus* del vincitore, mediante il trionfo: «Institutumque ideo ut legati, tribuni, centuriones, milites denique triumpho adessent, ut *virtus rerum gestarum eius cui tantus honos haberetur publice videretur*»⁹⁸.

A questo giovavano anche le iscrizioni che sovente affiorano nelle *tabulae* scolpite sulle paraste dei portali. Di per sè, la presenza di motti era consueta negli ingressi. A palazzo Spolverini (via Emilei 20), su un ingresso a foggia tardogotica, due angeli, liberamente tratti dalla fronte di un sarcofago, reggono un cartiglio ove si legge PECUNIA SI UTI SCIS ANCILLA, SI NESCIIS DOMINA⁹⁹. A palazzo Schioppo (via Santa Maria in Chiavica 3), per contro, compare il motto ciceroniano VIRTUTE DUCE, COMITE FORTUNA, per il quale si ha ragione di pensare che non fosse soltanto un *topos* umanistico, ma trovasse una particolare rispondenza antiquaria in una lastra di epoca romana con l'iscrizione FORTUNAE ADIUTRICI, collocata sul pavimento di San Procolo¹⁰⁰. A palazzo Confalonieri, sulla balau-

⁹⁷ Per la situazione sociale veronese: BERENGO 1975; BORELLI 1987; DE MARTIN 1988; LANARO SARTORI 1990; BORELLI 1991, pp. 53-71; LANARO SARTORI 1991, pp. 35-51; VARANINI 1995; VARANINI 1996 (a); VARANINI 1998 (con bibliografia e confronto con le diverse posizioni della storiografia precedente); DEMO 2002, pp. 157-164.

⁹⁸ «E dunque venne deciso che i legati, i tribuni, i centurioni, i soldati infine partecipassero al trionfo, affinché fosse chiara la *virtus* di colui al quale era tributato pubblicamente un onore così grande»: VALTURIO 1472, p. 473. Un altro passo (pp. 402-403) ricorda il ruolo di monumento alla gloria ricoperto, tra gli altri, dall'arco trionfale: «Simulacra defunctorum militari fere habitu insigniti, obeliscos, columnas et pyramides arcusque triumphales eriggi et posteritati consecrari videmus» («Vediamo che sono eretti e consacrati alla posterità statue dei defunti in abiti militari, obelischi, colonne e piramidi e archi trionfali»).

⁹⁹ Per palazzo Lafranchini: DAL FORNO 1973, p. 190.

¹⁰⁰ Da ultimo ZUMIANI 2005. La frase (VIRTUTE DUCE, COMITE FORTUNA), espressa da Cicerone, era stata

stra che conduce al piano nobile sta inciso IN MEDIO CONSISTIT VIRTUS. Anche in altre città, del resto, il fenomeno non era inconsueto: a Vicenza, i basamenti del portale di palazzo Porto Breganze in contrà Porti recavano, oltre al nome del committente, l'iscrizione IANUA CLARA PATET CUNCTIS; a Milano, la casa Castani esibiva un bilinguismo che consentiva di scrivere in greco ΑΓΑΘΗ ΤΥΧΗ (Buona Fortuna), in latino ELEGANTIAE PUBLICAE COMMODITATI PRIVATAE¹⁰¹.

Frequentemente, però, nel panorama veronese, anche sui portali "militari" compaiono le *litterae*. Ad esempio, a palazzo Da Monte si leggono, ciascuna per lato, le parole LAETITIAE e PACI¹⁰²; a palazzo Ravignani (via Duomo 1) compare, seppure in caratteri meno evidenti, l'esortazione PAX HUIC DOMUI¹⁰³; a palazzo Paletta Da Pré (Stradone Arcidiacono Pacifico 6) si trova, ripartita in due tabelle, l'espressione FAUSTO FATO¹⁰⁴. Indubbiamente, è palese il rimando a concetti che richiamano sia la necessità della *virtus* nell'antagonismo con la sorte (FAUSTO FATO), sia gli effetti discendenti dalla buona amministrazione (LAETITIAE, PACI)¹⁰⁵.

Ma un'allusione ancora più diretta con i testi di Valturio e di Lafranchini può essere letta nelle parole scritte sull'ingresso del palazzo di Virgilio Zavarise (via Cattaneo 6): sulle *tabulae*, accanto agli elementi marziali, si trovano le sintomatiche parole VIRTUTI VICTRICI; sull'archivolto, un'iscrizione recita ISTAS VERGILIUS STRUXIT ZAVARISIUS AEDES 1506 HAEC PATET HOSPITIBUS JANUA TOTA PROBIS¹⁰⁶. Già il richiamo alla *virtus* e alla *victoria* è eloquente delle interrelazioni con il lessico militare, tanto da trovare riscontro, ancora una volta, in Valturio: «Victoria dicta quod victoria ipsa virtute adipiscatur: nam victoria dolo quaesita turpis est apud veteres»¹⁰⁷. Tuttavia, è il seguito del messaggio a completare la concilia-

ripetuta da Petrarca: WITTKOWER 1937-38; FORTINI BROWN 1996, p. 97. Per la lastra di San Procolo: FRANZONI 1988 (b), p. 14. Il valore della Fortuna e della *Virtus* è fondamentale nella cultura del Quattrocento, per le cui ricadute in ambito artistico bastino WITTKOWER 1937-38; PANOFKI 1966; KIEFER 1979; COLONNA 1989.

¹⁰¹ Sul portale di palazzo Porto Breganze a Vicenza: BARBIERI 1984, p. 50; sulla casa Castani di Milano: BURNETT, SCHOFIELD 1997, p. 10.

¹⁰² Per palazzo Dal Verme Da Monte Maffei: DAL FORNO 1973, p. 190; DAL FORNO 1977, p. 168. Sulla presunta paternità di questo portale: SIMEONI, 1909, p. 229 (attribuita a Domenico da Lugo); FRANZONI 1971, p. 193 (che dissente da questa opinione). L'iscrizione è riportata anche da TOMMASOLI 1957, p. 67.

¹⁰³ Sul palazzo e sul suo portale si rimanda a MELLINI 1963.

¹⁰⁴ TOMMASOLI 1957, p. 35; DAL FORNO 1973, pp. 167-168; DAL FORNO 1977, pp. 148-151. Per l'attribuzione del fregio a Domenico da Lugo in base ad affinità stilistiche con l'arco della cappella di Santa Agata nella Cattedrale: SIMEONI 1907 (b), p. 6; FRANZONI 1971, pp. 191-192.

¹⁰⁵ Un ulteriore termine di conferma può essere rinvenuto in palazzo Vendramin Calergi, il cui ingresso è incorniciato da lesene a panoplie, accompagnate dall'iscrizione DOMUS PACIS: OLIVATO, PUPPI, 1977, pp. 221-226; MARTINIS 2002, p. 18. L'espressione FAUSTO FATO è la traduzione dell'iscrizione greca che si era vista nella casa Crestani: BURNETT, SCHOFIELD 1997, p. 10.

¹⁰⁶ TOMMASOLI 1957, p. 57; DAL FORNO 1973, p. 239; DAL FORNO 1977, pp. 176-177. Anche in questo caso, venne fatto il nome di Domenico da Lugo quale autore del fregio: SIMEONI 1909 (b), p. 210 (con riserve), FRANZONI 1971, p. 192. Ricordiamo, per un confronto, la citata iscrizione nel vicentino palazzo Porto Breganze (BARBIERI 1984, p. 50) e l'analogo tenore dell'iscrizione sul portale del Vescovado veronese (GUZZO 1995, p. 7).

¹⁰⁷ VALTURIO 1472, p. 288.

zione con le aspirazioni umanistiche proposte da Lafranchini: la porta sarebbe stata aperta a tutti coloro che fossero stati onesti, ovvero – secondo l'interpretazione deducibile dalla *Quaestio* – meritevoli per *scientia*, *virtus* e *boni mores*. Qualora si consideri che la fama di Zavarise era basata sulla sua professione di notaio e sulla sua attività letteraria, appare inevitabile leggere l'orgogliosa affermazione come una sorta di riconoscimento in favore dell'azione "nobilitante" della *virtus* personale¹⁰⁸. Non si dimentichi, del resto, che lo stesso Lafranchini vantava il titolo di conte non per eredità familiare, bensì per investitura imperiale; e questo non per la gloria degli avi, ma per meriti personali: come recitava il proclama imperiale, «hoc tua virtus meretur, innataque probitas, litterarum scientia atque fides»¹⁰⁹.

Non diversamente, la lettura dei singoli elementi contribuiva a comporre un messaggio dal tono eulogico. Giavellotti, armi «ornatissima atque pulcherrima splendentia aere et ferro absterso» quali celate (*galeae*), scudi (*scuta*), armature (*thoraces*), pelte (*peltae*), aste (*gesae* e *coryti*), *bullae* apotropaiche con il volto di Medusa erano disposti sulle lesene, come accadeva nei trionfi, «ut casu maxime cecidisse viderentur». Ma, ancora una volta, non veniva meno la moralizzazione del repertorio. Le aste erano un opportuno riconoscimento alla *virtus*: «Donabantur ob virtutem phaleris quoque et hastis antiqui [...] armorum namque et imperii summa erat hasta quam ob causam viri ea fortes donabantur»¹¹⁰. Anche la *bullae*, «a pectore cordetenus dependens cordisque figuram habens et ea intra se remedia quae adversus livoris stimulos et invidiae morsus arbitrarent maxime profutura», era assegnata *ob virtutem*¹¹¹.

Ovviamente, possono esistere alcune varianti, che tuttavia, ugualmente, autorizzano a ricercarne una spiegazione nel *De re militari*. Così, per il cespo di quercia scolpito nei palazzi Da Lisca (via Cattaneo 6) e Da Monte, Valturio poteva offrire ancora una spiegazione. Si trattava di una pianta che, simbolo di fertilità e vitalità, diventava emblema della *virtus* del generale vittorioso: «Sunt ergo ex glandiferis civicae coronae militum *virtutis* insigne clarissimum». Ma poteva indicare pure la *virtus* impiegata nelle *dignitates* civili, poiché la quercia era altresì sacra «Iovi cuius in tutela sunt civitates»¹¹².

Vien da chiedersi se sottintesa a tale sintassi non vi fosse in qualche modo la cultura dei geroglifici, divulgati dal 1419, allorquando Cristoforo Buondelmonti

¹⁰⁸ PERPOLLI 1915, pp. 96-97; BANTERLE 1974-75, pp. 124-127; AVESANI 1984, p. 233-235.

¹⁰⁹ È altrettanto significativo che il motto iscritto nell'arma dei Lafranchini fosse VIRTUTE DUCE: DAL POZZO 1653, p. 101.

¹¹⁰ «Gli antichi ricevevano in dono anche delle falere e delle aste [...] infatti, l'asta era l'emblema delle armi e del potere, ragion per cui era donata agli uomini valorosi»: VALTURIO 1472, p. 477. Sul tema: ALFÖLDI 1959.

¹¹¹ «Pendendo dal petto, a foggia di cuore, e avendo in sé quei rimedi che si riteneva aiutassero in sommo grado contro le fitte dell'ira e i morsi dell'invidia»: VALTURIO 1472, p. 474.

¹¹² VALTURIO 1472, p. 484. Sul portale del cosiddetto palazzo Da Lisca: DAL FORNO 1977, pp. 174-175.

aveva importato in Italia dalla Grecia una copia del libro di Horapollo. Si trattava di un testo probabilmente composto nel V secolo d.C., ricco di inverosimili quanto farraginose corrispondenze tra immagini reali e significati simbolici, che naturalmente nulla aveva a che vedere con i reali caratteri egizi¹¹³. Nondimeno, unito al fascino che il paese dei Faraoni mai aveva smesso di suscitare – non ultimo, proprio con la sua misteriosa scrittura – il testo di Horapollo aveva inaugurato una nutrita serie di invenzioni con le quali gli umanisti tentavano di penetrare l'antica saggezza orientale. Leon Battista Alberti ne aveva fatto uso per la sua medaglia celebrativa e ne avrebbe raccomandato l'impiego nei monumenti sepolcrali. Francesco Colonna ne dava un saggio nell'*Hypnerotomachia*, laddove decrittava un fregio romano formato da oggetti sacrificali come se fosse stato un *rebus*. Più tardi, Bramante in un fregio a Viterbo e Dürer in un'incisione dedicata all'imperatore Massimiliano I ne avrebbero sviluppato, in maniera molto più articolata, le innumerevoli possibilità¹¹⁴.

All'evidenza, tuttavia, i palazzi veronesi non esibiscono la stessa complessità iconografica e immaginifica che affiora nei casi sopra menzionati. Ciò nonostante, se non è possibile accomunare tali prodotti (che alla fine vennero quasi a sclerotizzarsi) agli esiti assai più organici del Pinturicchio o di Filippino Lippi¹¹⁵, è innegabile che il repertorio classico scolpito nelle paraste venisse ad assumere i tratti di un linguaggio dal profilo ben scandito, attraverso il quale erano veicolati dei messaggi precisi, così come resta indubbio il gusto per l'elemento simbolico che venne a tradursi in un ennesimo sistema di autocelebrazione.

Quanto alle esortazioni alla pace e alla letizia, si trattava di concetti interrelati, per una sorta di *concordia discors*, all'argomento guerresco, in funzione anche di una moralizzazione di quest'ultimo. Nella mentalità umanistica, la tranquillità e la serenità di uno Stato – e metaforicamente di una casa – erano gli effetti auspicabili di un'opportuna condotta militare: «Si vis pacem, para bellum» era la frase che doveva condensare questo pensiero, poiché la guerra era vista – lo si è visto nelle etimologie proposte da Valturio e Lafranchini per il termine *militia* – quale strumento necessario per domare i nemici e allontanare i pericoli. Anzi, proprio per attestare la compresenza dei termini dialettici di guerra e pace, è altamente

¹¹³ Come indicazione bibliografica segnaliamo GIEHLOW 1915; IVERSEN 1958; CASTELLI 1979; BARAS 2003. Il testo di Horapollo è stato recentemente pubblicato: cf. HORAPOLLO 1996.

¹¹⁴ Per le riflessioni di Alberti sui geroglifici: WITTKOWER 1987, pp. 230, 243-254; anche l'incisione di Massimiliano I è analizzata da WITTKOWER 1987, pp. 240-241. Sul geroglifico di Bramante: GOMBRICH 1951; BENTIVOGLIO 1972.

¹¹⁵ L'impiego del linguaggio dei geroglifici da parte di questi pittori è documentato da PARLATO 1989; CALVESI 2004 per Lippi; da CIERI VIA 1989; CIERI VIA 1991 per il Pinturicchio. Gli esempi citati, naturalmente, non pretendono di esaurire tutti i casi, ma soltanto di segnalare quelli più dibattuti, ai quali aggiungiamo, per comprovare la diffusione e le modalità di impiego di questo tipo di linguaggio, il fregio giorgionesco di Castelfranco: da ultimo GENTILI 2004.

istruttivo osservare che il *verso* della medaglia fusa per Roberto Sanseverino, non casualmente, era dedicato BELLO ET PACI¹¹⁶.

Insomma, era la *virtus* sottintesa ai simboli immessi nelle panoplie a diventare fondamento ineludibile per l'equivalenza simbolica (ma non necessariamente professionale) della *militia* e della nobiltà, e, in quanto tale, a permettere che l'utilizzo di immagini militari in ambito privato potesse trasformarsi, oltre che in un motivo di polemica culturale e sociale, soprattutto in un comodo e aggiornato referente alle esigenze dell'etica "moderna".

Del resto, messaggi dal tenore analogo e analogamente espressi attraverso il lessico classicheggiante (ancorché non necessariamente di soggetto militare), non mancarono nel panorama urbano. Certo, le fonti furono diverse, sostanziandosi prevalentemente in un recupero di quel patrimonio funerario e antiquariale – divulgato anche grazie alle incisioni – che non solo connotava materialmente il territorio, ma che pure aveva da tempo fatto la sua comparsa nella cultura cittadina.

Quel che ne uscì fu un bagaglio celebrativo in cui erano sottintesi esaltazione e buoni auspici che i committenti desideravano concentrare sulle proprie residenze nonché, per tralascio, sulle proprie famiglie. Tant'è che il discorso sul recupero dell'antico quale strumento di affermazione sociale può essere integrato mediante l'analisi di alcuni palazzi costruiti lungo una delle arterie più cariche di memorie storiche, quel tratto della Postumia sul quale era stato innalzato il portale di San Lorenzo e sul quale, non casualmente, si sarebbero concentrate le attenzioni classiciste di Sanmicheli, attorno al quarto decennio del Cinquecento. Se è suppergiù in quel frangente che la strada avrebbe assunto l'aspetto di una via solenne, quasi *imperialis*, giacché lungo il suo asse si sarebbero affacciate le costruzioni sanmicheliane degli aristocratici più aggiornati (come i Canossa e i Bevilacqua), è in parte difficile, allo stato attuale, ricostruirne l'aspetto nel Quattrocento, ancorché alcuni indizi giochino in favore di una crescente importanza della strada in quanto particolarmente rappresentativa dal punto di vista residenziale e, di conseguenza, anche per quanto concerne le riflessioni sul recupero dell'antico¹¹⁷.

A un *revival* classico, infatti, dobbiamo pensare per i Carlotti, in relazione ai tondi con profili imperiali che si accampano sulla facciata barocca del palazzo (corso Cavour 2)¹¹⁸. Nulla meglio di immagini siffatte, del resto, poteva accompagnare la progressiva ascesa sociale della famiglia, che, giusto nel 1497, si con-

¹¹⁶ La medaglia è riprodotta da HILL 1930, I, p. 81, n. 329; II, plate 53. Sulla moralizzazione dell'attività guerriera si sofferma anche CIERI VIA 1986, p. 54. Ancora un riferimento al tema, nell'immagine del *Mars pacator*, è suggerito da CHELES 1986, p. 278. Ma gli esempi sono naturalmente più numerosi.

¹¹⁷ Sui palazzi di Sanmicheli e sul loro significato in quanto manifesti di specifici valori culturali e politici rimandiamo a DAVIES, HEMSOLL 2004, pp. 170-192 (con bibliografia); e il recente OLIVATO 2007, pp. 74-76.

¹¹⁸ Sul palazzo nel Quattrocento si rimanda a LODI 2000 (b), pp. 167-168. Per lo sviluppo seicentesco: OLIVATO 1988, pp. 227-228. L'ascesa della famiglia nel Quattrocento è analizzata da CHIAPPA 1990, pp. 11-20.

cretizzava con la nomina a cavaliere di Andrea per il servizio prestato a Venezia nella raccolta di milizie stabili sul territorio¹¹⁹.

Di questo periodo rimane la residenza appartenuta a un ramo dei Maffei, identificabile nell'attuale palazzo Sagramoso Scanagatti (corso Cavour 3): di fatto, nel trarre ispirazione dalla vicina porta Borsari, l'ignoto architetto quattrocentesco anticipò addirittura l'operazione condotta qualche decennio dopo da Sanmicheli in palazzo Bevilacqua¹²⁰. A palazzo Maffei, il compromesso con il gotico – ancora vitale ed imponente nel palazzo Medici che si erge dinnanzi – viene oramai superato: la facciata, impostata su una dichiarata simmetria, esibisce, alle incorniciature delle finestre, le stesse colonnine tortili che ornano la porta romana, mentre la decorazione del portale ripropone il tema classicissimo dei *thymateria*, delle maschere vegetali e dei tralci abitati, conclusi alla sommità dalle aquile apoteotiche. Già si è visto nel contesto chiesastico il valore di simili accorgimenti. In ambito profano, tuttavia, e ancor più qualora si volesse ricercare un tono civico sottinteso a tali elementi, è significativo ricordare come quel motivo trionfante fosse specificamente collegabile al patrimonio storico della città, giacché aquile trionfanti erano state innalzate sulle insegne di Mario, allorché il generale romano aveva sbaragliato i Cimbri in prossimità di Verona, secondo un'erronea e tendenziosa interpretazione di alcuni passi di Sallustio¹²¹.

Non è inopportuno, dunque, ritenere che i proprietari avessero deciso di evocare, quasi in un articolato gioco di specchi, la facciata della vicinissima porta urbana e un fatto della storia romana sentito come “proprio” per ribadire l'adesione al vissuto della città. E d'altro canto, magari si può sospettare che quegli stessi proprietari dovessero sentire impellente anche una certa competizione con i cugini, i canonici Girolamo e Francesco Maffei incontrati in cattedrale e Maddalena, moglie di Gian Nicola Manzini, attiva a Santa Anastasia¹²².

¹¹⁹ CHIAPPA 1990, p. 18. Questo episodio è illuminante per chiarire il significato dell'arte classica quale manifesto di orgoglio civico: Andrea Carlotti si rivela particolarmente servizievole nei confronti delle autorità veneziane, ma non per questo si astiene dal partecipare alla vita pubblica e dal ricercare accanitamente l'inserimento nell'aristocrazia cittadina: CHIAPPA 1990, pp. 18-19. In questo senso dunque la decorazione all'antica si configurava come un segnale di appartenenza culturale, che non implicava necessariamente una presa di posizione politica polemica.

¹²⁰ La presenza dei Maffei nella contrada di San Michele alla Porta e la ricostruzione dei passaggi di proprietà del loro palazzo, transitato ai Pindemonte, quindi agli Scanagatti e infine ai Sagramoso, è stata suggerita da ZUMIANI 1991, pp. 103-104, 158; ripresa da LODI 2000 (c), pp. 165-166, 167. Sul palazzo: DAL FORNO 1977, pp. 178-179.

¹²¹ L'idea era riportata da Torello Saraina: «Usava Mario l'insegna dell'Aquila, e dice Giovanni Villani nelle sue Historie che nella battaglia dei Cimbri ebbe le sue insegne con l'Aquila d'Argento»; in particolare, era l'aquila posta a guisa di trofeo sull'arco di San Tomio, di cui oggi restano pochi frammenti al Museo Archeologico, a essere considerata celebrativa della vittoria di Mario. I passi di Saraina sono riportati da SCAGLIA 1968-69, pp. 13, 24.

¹²² CARINELLI, ms., IV, Tavole, *Maffei*. Niccolò Maffei era fratello di Daniele, padre dei canonici e di Maddalena. Ebbe due figli, Alvise e Pietro: LODI 2000 (b), pp. 165-166. A corroborare i rapporti di buon vicinato, Alvise aveva sposato in seconde nozze Francesca di Niccolò Medici: CARINELLI, ms., IV, *Maffei*,



10.8 *Victrici*, Verona, portale di palazzo Zavarise



10.9 *Virtuti*, Verona, portale di palazzo Zavarise



10.10 Portale di palazzo Zavarise, Verona



10.11 *Aquila apoteotica*, Verona, portale di palazzo Maffei

Eppure, non sempre l'ascesa sociale si accompagnava all'utilizzo dell'antico e, anzi, meraviglia trovare una famiglia come i Medici in un palazzo dallo stile tenacemente tardo gotico¹²³. Tanto più che si trattava di una delle casate più ricche del tempo, a cui non mancavano mezzi e risorse. Anzi, i documenti testimoniano una vivace comunanza con stampatori, intagliatori, pittori come Liberale da Verona, Domenico e Francesco Morone¹²⁴. Ciò nonostante, della loro attenzione per l'antico sembra rendere giustizia soltanto l'intervento a San Bernardino, fatte salve le altre commissioni testimoniate dalle fonti che sono andate perdute. Quanto alla cappella di famiglia nella chiesa francescana, non è tanto l'architettura ad avvalorare il gusto dei Medici, basata com'è su una tradizionale intelaiatura a spicchi gotici; sono piuttosto i dettagli sciorinati negli affreschi con le *Storie di Sant'Antonio*, dove Domenico Morone non esita a costruire una fuga prospettica impiantata su un'infilata di pilastri decorati a candelabre, tanto da meritarsi i commenti elogiativi di Vasari¹²⁵. E, ancor più, è l'anticappella (da collocare allo scadere del secolo), a offrire il più coerente spaccato di gusto classico dell'assieme, esemplificato dalle panoplie dorate della volta, dalle edicole dei santi ispirate a nicchie classiche, dalle are dipinte sui pilastri, dal fregio della parte esterna, dai grifoni, dalle cornucopie che incorniciano la Vergine col Bambino.

[7.5, 7.6] Un vasto patrimonio all'antica che traeva massima linfa dai reperti di San Procolo (le are, il fregio, i grifoni), quasi a voler ribadire ancora una volta quella dipendenza dall'area sanzenate, repleta di rovine e di spunti antiquari, che il trittico di Benaglio aveva anticipato negli anni Sessanta e che, anche in seguito, avrebbe continuato a servire l'autocelebrazione delle classi cittadine.

p. 1385; *Medici*, p. 1797; sulle relazioni tra le due famiglie insiste BURKART 2000, p. 68. Al testamento di Alvise presenziavano i fratelli intagliatori Nicola e Giovanni Golfino (ASVr, T, m. 79, n. 72, 1487) che forse poterono avere qualche ruolo nelle parti lapidee del palazzo. Suo nipote Nicola, per contro, era uno dei teste per Gerardo Boldieri nel 1484: ASVr, m. 76, 237 e 267.

¹²³ Per palazzo Medici e per il suo valore fondante nell'autorappresentazione della famiglia: BURKART 2000, pp. 42-54, 61-62.

¹²⁴ Liberale aveva eseguito uno *Sposalizio di Santa Caterina*, rimasto in casa di Vincenzo, figlio di Niccolò: VASARI ed. 1976, p. 567. Per i rapporti dei Medici con gli stampatori della famiglia Ziletti e con Feliciano: VARANINI 1983, pp. 413-415, FATTORI 1995, p. 36.

¹²⁵ Sulla cappella Medici (e sui legami di Niccolò con Domenico Morone): GEROLA 1909 (b), p. 107; BRENZONI 1955-56 (a), pp. 105-108; DEL BRAVO 1962 (a), p. 10; CUPPINI 1971, pp. 112-114; CUPPINI 1981, p. 392-395; PERETTI 2006 (a). Il valore celebrativo della cappella è analizzato complessivamente da BURKART 2000, pp. 93-101. Sulla parte corrispondente alla sezione rivolta verso la navata, che viene assegnata a Francesco Morone, con una datazione attorno al primo lustro del Cinquecento: DEL BRAVO 1962 (a), pp. 10, 20 nota 19.

Dopo Cambrai. L'antico della restaurazione

1. *L'antico come historia*

Alla riconquista veneziana nel 1517, molti dei fronti di crisi aperti dalla parentesi cambraica vennero via via a ricomporsi, attenuando le ostilità tra Martelotti (i sostenitori della Serenissima) e Marani (i fautori dell'Impero): non mancarono le rivalse, ma non mancarono nemmeno le attestazioni di fede nella nuova restaurazione politica, accompagnate dalle inevitabili ricompense alle famiglie che erano rimaste fedeli al vecchio regime¹.

L'antico, ancora una volta, dimostrò una natura proteiforme, mettendo il suo linguaggio e il suo immaginario al servizio delle nuove istanze. In questa cornice può essere spiegato l'affresco attribuito a Girolamo Mocetto e raffigurante la *Clemenza di Traiano*, oggi al Museo di Castelvecchio. Certamente, l'abbinamento del notissimo episodio con il leone marciano non era senza significato, sicché può essere effettivamente suggestivo rintracciare in quell'iconografia un'eco della situazione post 1517 (anche se non necessariamente è da tirare in ballo il veneziano Mocetto come autore, non soltanto perché molti pittori veronesi avrebbero potuto tranquillamente prestarsi all'esecuzione, ma ancor più perché, a nostro modo di vedere, nell'affresco si rinvergono piuttosto molti di quei tratti "rustici" e aneddotici che connotano molta pittura cittadina contemporanea)². Con la conseguenza che – al di là del reale esecutore – la raffigurazione traiana doveva allora essere stata meditata proprio per celebrare le rientrate autorità veneziane, invitandole alla pratica della *clementia* (tanto necessaria in un frangente simile), giusta l'*exemplum* classico.

Così come al clima immediatamente successivo al recupero veneziano deve essere ricondotto il *Trionfo di Pompeo* eseguito da Nicola Giolfino in parte su

¹ Per gli schieramenti a Verona durante l'occupazione imperiale, basti LANARO SARTORI 1982, pp. 40-41.

² Sull'attribuzione dell'affresco di Castelvecchio e sul suo collegamento con gli anni del rientro dei Veneziani: BARON 1909, pp. 85-87; PUPPI 1964, p. 422; MARINI, PERETTI 2003, p. 47. L'affresco, proveniente dal cosiddetto palazzo Cattanei, era abbinato a un altro celebre episodio virtuoso, la *Continenza di Scipione*: HEINEMANN 1962, V.268 e 269; SCHWEIKHART 1983, p. 111 (tav. 41). A Mocetto era poi attribuito anche l'affresco con il *Leone di San marco e gli stemmi Gradenigo e Loredan*: HEINEMANN 1962, V.273.

tavola, in parte ad affresco³. È proprio tale scelta tematica a convalidare ulteriormente le potenzialità semantiche dell'antico. *In primis*, perché è evidente che la selezione attuata all'interno della vastissima gamma di uomini illustri della classicità si era concentrata proprio su un eroe da considerare alla stregua di un avo eponimo, giacché i committenti del pittore si cognominavano Pompei. E poi perché la decisione, presa da una famiglia che mai aveva voluto riconoscere gli occupanti asburgici e che, per questa incrollabile fedeltà, aveva ricevuto la giurisdizione su Illasi dalla Serenissima⁴, assumeva un esplicito valore polemico, concretizzato nell'esaltazione dell'antagonista di quel Cesare che, a sua volta, non era difficile identificare nel "cesare" imperiale.

Del resto, in questi frangenti Nicola Giolfino pare subentrare a Badile e a Falconetto: suoi sono sia il *thiasos* a soggetti marini dipinto al piano terreno di palazzo Stoppa – dove forse non è fortuito che il pittore venisse chiamato a riproporre un soggetto praticato qualche lustro prima da Falconetto nel piano nobile – sia le scene classiche (tra cui primeggia la *Lotta di Ercole con l'Idra*) affrescate sulla facciata di palazzo Montanari in piazza Erbe⁵.

È evidente da questi pochi esempi come la classicità continuasse non soltanto a rappresentare un valore rilevante per l'aristocrazia veronese, che attraverso di essa lanciava messaggi di politica, di fede o semplicemente di orgoglio familiare, ma si rafforzasse anche attraverso contenuti più pregnanti, spostandosi dagli apparati ornamentali (dove si era prevalentemente concentrata in precedenza, allorché le preferenze per l'antico si erano travasate sulle cornici, lesene e portali) verso *historiae* vere e proprie, non ultimo abbandonando finalmente anche quel principio di disgiunzione riconosciuto a suo tempo da Panofski, che aveva trovato spazio su tondi e cassoni, nei quali gli episodi storici e mitologici erano delineati alla stregua di gustose scenette contemporanee⁶.

2. *Il monumento Della Torre*

Ad ogni modo, che nell'approccio con l'antico il vento stesse cambiando, era stato comprovato allorché, tra il primo e il secondo decennio del secolo, un ramo della famiglia Della Torre aveva commissionato un monumento funerario per la chiesa di San Fermo⁷.

³ Per il lavoro di Giolfino, che si ispirò alle operazioni mantegnesche dei *Trionfi* gonzagheschi e del ciclo per i Cornaro, si veda la ricostruzione effettuata da PERETTI 1999, pp. 11, 21 nota 16 (con bibliografia).

⁴ VIVIANI 1949.

⁵ Sul fregio di casa Stoppa: ZAMPERINI 2005, p. 127. Sui lavori per i Montanari si rimanda a REPETTO CONTALDO 1991-92; SCHWEIKHART 1991-92; BURKART 2000, pp. 226-239 (che chiama in causa, con una valenza pro asburgica, l'iconografia dell'*Hercules Germanicus* associata a Massimiliano I). Sul ricorso al mito di Ercole presso gli Asburgo valgano almeno BRUCK 1953; ROSENTHAL 1971.

⁶ Un saggio di questa produzione è offerto da DE MARCHI 1990; senza contare il tondo Pellegrini del museo "Amedeo Lia", già segnalato in precedenza.

⁷ Notizie sul ramo di San Fermo sono raccolte da VARANINI, PONZIN 1993, pp. 41-51. Per i rapporti

L'opera si configurava nel panorama veronese come un *unicum*: innanzitutto per la tipologia, che scardinava le modalità di sepoltura sinora incontrate, reintroducendo – dopo la parentesi della seconda metà del XV secolo – l'uso del sarcofago quale luogo di inumazione; in seconda battuta, per il modello, che sfruttava, sì, la policromia, ma non giocando tra scultura e pittura, bensì variando i materiali, poiché accostava marmi di colori differenti al bronzo. Il monumento, infatti, era costituito da un parallelepipedo marmoreo, sul quale era impostato il sarcofago, decorato con formelle bronzee a soggetto classico intercalate da cornici con intarsi marmorei. Il tutto era poi ornato dai consueti motivi funerari (sfingi e *thiasoi* in prevalenza) dei quali merita rilevare l'elevata qualità formale e la confidenza con i soggetti antichi.

Maggiore attenzione meritano invece le scene scolpite nel bronzo, dove si dispiegano gli episodi salienti della vita di un saggio, ambientate nell'antichità. Nella prima, il sapiente svolge la sua attività di insegnamento tra i discepoli sotto l'egida di una statua di Minerva. Nella seconda, il maestro, colpito dalla malattia, è adagiato su un letto, mentre accanto stanno le Parche, Apollo e una figura femminile che capovolge nel fuoco una torcia. Nella terza scena, gli amici, sullo sfondo di un tempio classico, innalzano preghiere e fanno sacrifici al dio Esculapio per la guarigione. Nella quarta, il protagonista muore tra il lutto degli astanti, mentre un bimbo spegne la torcia della vita e un putto alato regge un ramo di palma e un libro. Nella quinta, si celebrano i funerali alla presenza di un sepolcro del tutto analogo a quello realizzato. Nella sesta, il saggio si avvia, traghettato da Caronte, verso l'Ade e nella settima, si accomoda fra i Sapienti nei Campi Elisi, dove è circondato dalle danze dei putti, dalle Grazie, dalla Musica e dalla Fama. L'ultima formella si concentra sull'allegoria, presentando la Fama alata in atto di reggere una *tuba* (oggi scomparsa), in piedi su una sfera, affiancata da Pegaso, dalla Morte e da un vaso recante la scritta VIRTUTIS.

Se ci siamo soffermati a descrivere queste lastre è semplicemente per evidenziare – pur nella selezione di pochi elementi all'interno della vastissima gamma di particolari e di accorgimenti figurativi – la diffusa classicità che pervade ogni epi-

della famiglia con San Fermo: BRUGNOLI 2004. Per il monumento Della Torre: PANOFKY 1964, pp. 707-71; BLUME 1985, pp. 112-120; FROZIEN-LEINZ 1985, pp. 229-230; FRANZONI 1993, pp. 85-90; AVERY 1996, p. 330; FRANZONI 1997; AVERY 2001, pp. 98-99; GEMMA BRENZONI 2004; L. GIACOMELLI, A. TOMMEZZOLI, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 442-450 (con attribuzione a Vincenzo Grandi per la parte lapidea, p. 450). Per l'iconografia delle formelle: SAXL 1938-39, pp. 355-359. Un disegno, attribuito a Falconetto, è chiaramente ispirato al monumento di Andrea Riccio: BUDDENSIEG-SCHWEIKHART 1970, pp. 29-35; SANCASSANI 1980; H. SUEUR, in *Disegni veronesi* 1994, pp. 59-61; S. LODI, in *Mantegna e le arti* 2006, pp. 331-334. Potrebbe trattarsi di una commissione della famiglia stessa, tanto più che sono attestati altri rapporti dei Della Torre col pittore: Vasari (ed. 1976, p. 590) ricordava che Falconetto, per la «la casa di que' Della Torre» aveva eseguito «un'arme grande con certi trofei sopra». Al di là dell'identificazione dei lavori, resta il riscontro di contatti di Falconetto con i Della Torre, che, con le loro relazioni, potrebbero anche essere stati un ulteriore tramite con Padova per il pittore. Riccio eseguì anche i rilievi bronzee per la cappella Maffei nella chiesa di Santa Eufemia: PINOTTI, 2006-2007, p. 52. L. GIACOMELLI, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 458-460 (con bibliografia).

sodio, sia per quanto riguarda i dettagli simbolici e le personificazioni, sia per quanto concerne la scenografia vera e propria, cornice opportuna per ambientare quelle storie che si volevano cariche di solennità. La scelta doveva apparire ancor più suggestiva per i visitatori e gli amici qualora si consideri che il protagonista non era un anonimo filosofo dell'antichità, bensì sarebbe stato immediatamente riconosciuto – sulla scorta di attributi quali i libri, il serpente di Esculapio, la statua di Minerva, la cetra di Apollo, il vaso della Virtù, la figura della Fama – in Girolamo Della Torre, illustre uomo di cultura, medico e docente di chiara rinomanza⁸.

Dunque, il monumento di San Fermo appariva sulla scena veronese con l'aura di un nuovo spartiacque – come a suo tempo era stato il trittico di Mantegna – nel porre le basi di una diversa sensibilità nei confronti dell'antico, della quale si sarebbero fatti interpreti, qualche decennio dopo, i disegni di Giovanni Caroto o le architetture di Sanmicheli⁹. E come per il trittico di San Zeno, lo spunto venne ancora una volta da Padova: giacché il monumento era opera dello scultore Andrea Briosco detto il Riccio, certamente una conoscenza acquisita al tempo delle frequentazioni patavine di Girolamo, professore all'università di quella città, se non dei figli, altrettanto ben inseriti in quel medesimo ambiente¹⁰.

Ma v'è di più. Come era stato nella prima metà del secolo precedente, anche adesso l'antico era chiamato a dar conto di specifiche prese di posizione. Certo, restava l'ambizione di configurare la classe dirigente cittadina quale erede di un proprio patrimonio classico, sicché ancor più sarebbe valso il principio di trarre ispirazione dai monumenti locali: le nuove cappelle, erette a Santa Anastasia o a San Fermo, avrebbero perpetuato l'arco dei Gavi; molti edifici, come palazzo Bevilacqua o la cappella Pellegrini a San Bernardino, avrebbero continuato ad attingere alla porta dei Borsari¹¹. Ma oramai era chiaro che i reali modelli aristocratici erano da ricercare altrove: a Padova, dove ci si recava per studiare e per ottenere una fama non circoscritta al perimetro urbano, a Venezia, dove la cultura bembesca innescava aspirazioni culturali elitarie, a Mantova o a Ferrara (quando non a Firenze o in Spagna), dove le corti proponevano gusti e comportamenti da veri gentiluomini¹².

⁸ Notizie su Girolamo Della Torre sono in VARANINI, PONZIN 1993, pp. 42-47. Il monumento di San Fermo, in realtà, servì per deporre anche il figlio di Girolamo, Marcantonio, egli pure medico, in contatto con Leonardo, morto nel 1511 durante un'epidemia di peste: VARANINI, PONZIN 1993, pp. 47-49. L'identificazione precisa del destinatario originario del monumento (il solo Girolamo o anche, sin da subito, il figlio Marcantonio) comporta una discrepanza cronologica dell'esecuzione, da porre tra il 1506 e il 1511 nel primo caso, ovvero dopo il 1511 nel secondo: per un sunto della questione, L. GIACOMELLI, A. TOMIZZOLI, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, p. 442.

⁹ Per la incisioni di Giovanni Caroto segnaliamo lo studio fondamentale di SCHWEIKHART 1977; per Sanmicheli, basti la recente monografia di DAVIES, HEMSOLL 2004.

¹⁰ Per informazioni su Andrea Riccio valga il recente BACCHI, GIACOMELLI 2008 (con bibliografia precedente).

¹¹ AURENHAMMER 1995; DAVIES, HEMSOLL 2004, pp. 87-101, 170-192 (con bibliografia).

Conseguentemente, il classicismo che ne sarebbe derivato si trovò a fare i conti con la mutata situazione. Specialmente dopo il 1517, a dispetto di una crescente stabilità politica, restava ancora forte, in sottofondo, quell'ambiguità "psicologica" del rapporto con Venezia, a cui – data proprio la difficoltà di emersione e di ammissione – sarebbe stata offerta una voce consapevole soltanto nel 1590, allorquando, nel suo libro intitolato *La nobiltà di Verona*, Giovan Francesco Tinti così avrebbe sintetizzato la questione: «Verona ha fatto bene a assoggettarsi a Venezia: le è inferiore in tutto, fuorché nell'antichità»¹³.

Sebbene quel pensiero fosse stato stampato alla fine del XVI secolo, è palese come esso si radicasse in riflessioni nate e maturate da tempo; sicché è lecito ritenere che, allorquando, all'alba del Cinquecento, i Veronesi avevano fatto appello all'antico, dovevano certamente avere un barlume di coscienza su quanto esso implicasse nei rapporti con la Serenissima. E comunque, quell'ambiguità era già sintetizzata dalle vicende a cui avevano aperto le porte i Della Torre, fedeli alla Dominante, ma che, proprio con la commissione di San Fermo e con la cerchia di amicizie prestigiose di cui godevano, avevano tentato di dar vita a un nuovo mondo artistico, culturale e morale, all'interno della città stessa¹⁴. Ed è sintomatico – quanto sufficientemente risaputo, per non esigere ulteriori approfondimenti – che quella famiglia fosse legata (o lo sarebbe stato nell'immediato, direttamente o indirettamente) con i Pellegrini, i Bevilacqua, i Lavezzola, i Canossa, tutte casate concordi nell'introdurre l'apparato antico nelle loro residenze e nelle loro sepolture quale forma di autopromozione, talora (come nel caso dei Canossa) persino nel tentativo di legittimarsi a guisa di vera e propria corte *de facto* per la città. Non casualmente, tutti, di lì a poco, furono anche in rapporti con Michele Sanmicheli, che, giustappunto con la sua cultura classica, seppe farsi eccellente interprete di tali esigenze¹⁵. E in fondo, anche lo straordinario attaccamento dimostrato dalla più parte di queste famiglie per Giberti, il vescovo genovese non del tutto accetto a Venezia, potrebbe essere fatto rientrare in questa volontà – ci sia consentito il termine – di "veronesizzazione"¹⁶. Eppure, questa era la fazione politicamente filoveniziana, contrapposta a quella filospagnola, capeggiata dai Nogarola¹⁷.

L'equilibrio, insomma, per quanto destinato a durare fino al 1797, continua-

¹² Sul clima filoveniziano di questo contesto si vedano le osservazioni di PUPPI 1972 (b), p. 171.

¹³ TINTI 1590, p. 341.

¹⁴ Amici di Girolamo e di Marcantonio furono personaggi come Girolamo Fracastoro, Pierio Valeriano (che pianse la morte di Girolamo in un epicedio: VALERIANO 1511), Antonio Tebaldeo, Giangorgio Trissino, Niccolò d'Arco, Matteo Bandello e Paolo Giovio: SAXL 1937-38, pp. 356, 357, 358; VARANINI, PONZIN 1993, pp. 46, 48.

¹⁵ Le relazioni di queste famiglie sono state poste in rapporto con le committenze sanmicheliane da BURNS 1995; DAVIES, HEMSOLL 2004, pp. 34-36.

¹⁶ I legami di Giberti con gli ambienti veronesi sono analizzati da SERAFINI 1996 (con bibliografia precedente).

va a essere intrinsecamente precario. Lo sapevano i Veronesi, e lo sapevano i Veneziani, sempre pronti a far rientrare gli eventuali pericoli derivanti da questa ambiguità: sicché, acute erano le parole di Adriano Valerini che nel 1586, nel cantare le lodi di Verona, non poteva esimersi dal ricordare Venezia «che con sagge mani le allenta e stringe il freno»¹⁸.

¹⁷ Per questa divisione si rimanda a LANARO SARTORI 1992, p. 66; in riferimento ai committenti sanmiche-
liani: BURNS 1995, pp. 67-71.

¹⁸ VALERINI ed. 1974, p. 5.

Alcune conclusioni

Se il rimando all'antico è sostanzialmente una costante delle vicende culturali veronesi, è del pari evidente che nella seconda metà del Quattrocento esso venne ad assumere una connotazione particolare: alla confidenza con le forme del patrimonio classico si accompagnò un impiego del repertorio archeologico in funzione autocelebrativa della classe dirigente. La progressiva diffusione dell'antico nella sua accezione umanistica si sovrappose dunque alle condizioni politiche che avevano trasformato Verona da capitale di una Signoria a città membro di uno stato sovraregionale: ne sortì un deliberato recupero delle origini latine in quanto ricerca di un'identità, atta a salvaguardare le peculiarità dell'*élite* locale di fronte a Venezia, la nuova capitale.

Il valore di operazioni simili, tuttavia, non si coglie pensando a una contrapposizione violenta o sterilmente polemica tra centro e periferia; si coglie approfondendo motivazioni di natura culturale e solo latamente politica, il cui sviluppo diventa segnale di una volontà di affermazione che si può definire "rassegnata" – a voler guardare la generale irrilevanza numerica e qualitativa degli episodi di ribellione attiva – ma anche "propositiva", qualora ci si soffermi a considerare quanto abbia contato per l'oligarchia veronese la volontà di apparire erede di una romanità declinata in chiave prevalentemente locale. Tale constatazione, dunque, permette di giustificare tanto il numero, e soprattutto la qualità, dei rapporti personali intercorsi tra le *élites* veronese e veneziana, quanto la sostanziale acquiescenza di numerose famiglie cittadine dinnanzi alla nuova dominazione, dalla quale volentieri accettarono incarichi e benefici.

Tuttavia, va del pari rimarcato che, se a livello politico non vi furono scontri di rilievo con la Dominante, restava intatto l'orgoglio di un proprio, specifico passato, che oltretutto (come avrebbe sintetizzato Tinti nel 1590) Venezia non poteva condividere. Ed è quest'altra considerazione, quindi, a introdurre i termini salienti del recupero dell'antico a Verona nella seconda metà del Quattrocento. Un recupero che viene operato innanzitutto sul campo, vale a dire attingendo alle rovine e ai monumenti cittadini. A voler essere precisi, va riconosciuto che molti suggerimenti vennero da una gamma archeologica che si può definire locale solo in quanto materialmente rinvenibile *in situ*, e non perché frutto di

una specifica trama veronese: la definizione si addice a quei sarcofagi e a quei reperti – come colonne, architravi, capitelli, *genii* funerari – che sicuramente fornirono esempi ai lapicidi e ai pittori urbani, ma dei quali raramente possiamo ricostruire il prototipo puntuale, tanto generico è il motivo. È verosimile che la corona vittata dipinta da Benaglio ai piedi della Vergine (come quella di Mantegna, d'altronde) tragga ispirazione da qualche resto affiorante nel territorio veronese; ma è veramente possibile identificarne la fonte nel manufatto che si trova oggi presso il Teatro romano? E lo stesso discorso varrebbe per le singolari cornucopie che affiancano i piedritti dell'ingresso del palazzo in via Sant'Egidio 10, del tutto simili al motivo scolpito su un reperto parimenti custodito nell'area del teatro. Quello che conta è pertanto ricavare da questi esempi la riflessione in base alla quale moltissimi elementi decorativi dell'arte quattrocentesca vennero mutuati da frammenti di decorazioni romane esistenti *in loco*, ma per le quali, data la loro serialità, basta un modello di riferimento. Così come forse si può ipotizzare che provenissero da scavi locali alcune delle monete che Giovanni Mansionario aveva copiato nelle sue *Historiae*, tramandone l'eco ai monumenti del Quattrocento, ma senza pretendere – allo stato attuale delle conoscenze – di ricercarne un unico, indubbio referente di accertata provenienza veronese.

E ancora, può essere aggiunto che, nelle mani degli artisti locali e nei cuori dei committenti veronesi, la rielaborazione formale del lessico classico nel suo assieme assunse piuttosto i tratti di una rivisitazione in chiave decorativa, incline al colore, all'ornato, lontana dall'ossessione delle proporzioni vitruviane quanto dall'archeologismo più acceso (perlomeno fino alle esperienze di Falconetto). E basti pensare – fra tanti indizi – che Fra Giocondo pubblicherà il suo trattato nel 1511 a Venezia, e non in quella che in fondo era considerata la patria del teorico romano. Eppure, a ben vedere, nemmeno questi tratti formali distinguono nettamente la ripresa della classicità a Verona, che, sotto tale aspetto, riesce vicina a fenomeni conosciuti in altre regioni, come per esempio in Lombardia.

Dunque, il discorso non può fermarsi a questo punto, perché altrimenti il recupero dell'antico a Verona perderebbe molte sfumature. Altri suggerimenti antiquari, infatti, vennero da resti che connotavano ben più intensamente il tessuto urbano. E questo allora spiega l'importanza rivestita, nel fornire modelli da copiare e da contaminare, dall'arco dei Gavi, dalla porta dei Borsari, dal pilastro dell'arcidiacono Pacifico, dalla porta dei Leoni, dalla testa di Giove Ammone, dalle sculture di San Zeno in Oratorio, dagli architravi di San Procolo: un repertorio sfruttato a più riprese, e che si configura, per la sua stessa origine, come intimamente veronese. Quando volevano ispirarsi a resti antichi, i committenti della Serenissima dovevano guardare a Roma o all'Istria; i Veronesi potevano limitarsi a girare per la loro città.

In tale cornice, dunque, è inevitabile che il recupero dell'antico si presentasse in partenza con un vivace colore locale. Un colore che, del resto, ben si accor-

dava anche con le istanze delle famiglie committenti, per le quali le analisi archivistiche hanno documentato stretti legami di parentele, amicizie, comunione di ambizioni e ideali politici. Ovviamente, non sono tali elementi da soli a fornire un senso alle operazioni classicheggianti cittadine. Ciò che le connota, e che pure deriva da quei legami, è invece la messa in luce dell'esistenza di circuiti specifici (topografici e personali) entro cui tale recupero dell'antico aveva acquistato un senso peculiare.

Un primo circuito è stato rinvenuto sotto l'egida di Correr, mecenate di Mantegna per il trittico di San Zeno: i frati di San Bernardino, assistiti dalle classi ottimizie cittadine simpatizzanti per l'abate, concordarono nel dimostrare il loro favore per quella fazione attuando una deliberata ripresa di matrice mantegnese; a cui fecero eco le iniziative di Matteo Canato, suffraganeo del vescovo Ermolao Barbaro imposto da Venezia, il rivale vincente di Correr nella candidatura all'episcopato veronese. Ma alle pretese della *pars episcopi* rispose il Capitolo della cattedrale, composto di prelati cittadini: ed è da qui che prese le mosse in maniera eclatante, a cominciare *grosso modo* dalla fine degli anni Sessanta del secolo, una spartizione di zone di influenza tra canonici e vescovo, qualificata da quelle precise modalità di recupero dell'antico che si è tentato di delineare nel testo. La spartizione, per di più, servì a creare delle regioni di pertinenza pure tra clero veronese e autorità locali, ancorché tra queste due componenti inevitabilmente si fosse creata una fisiologica solidarietà di classe che sottintendeva scambi e protezioni. Così, se i canonici si accaparrarono le cappelle della cattedrale, gli aristocratici presero possesso di quelle a Santa Anastasia, da mezzo secolo il tempio civico per eccellenza.

E se la chiesa domenicana, con le inevitabili appendici negli altri edifici religiosi più importanti, rappresentò – per così dire – la città dei morti, per contro la Loggia del Consiglio fu l'esito più importante, in tema di recupero dell'antico, nella città dei vivi. La sua costruzione diede linfa non soltanto all'orgoglio cittadino (espresso dalle statue degli *Uomini Illustri* e dall'apparato decorativo), ma anche alla maturazione di una consapevolezza da parte della classe dirigente – tradotta nel poema di Andrea Banda e nella sua commissione per la pagina degli Statuti della *Domus Mercatorum* – di assurgere a nerbo di una riqualificazione urbanistica che, attraverso il linguaggio classico, indicasse la via per creare la nuova immagine della città intera.

Certo, questi non furono gli unici episodi di rilievo in cui l'antico divenne il segnale di una volontà di autoaffermazione. Ad essi, infatti, vanno aggiunti i numerosi moti in cui il vocabolario classico sostenne quelle istanze di municipalismo che si concretizzarono nella valorizzazione delle reliquie cittadine, come fu il caso di San Biagio e di San Procolo. Ma in questi episodi, l'antico divenne parimenti il manifesto della competizione tra grossi centri religiosi (tra cui i più importanti furono Santa Maria in Organo e San Nazario), i quali, a loro volta, ne

fecero uso nel momento in cui ritennero che attraverso tale espressione potessero prendere forma durevole anche le loro ambizioni di primazia.

Quanto agli artisti che collaborarono a tali imprese, per molti versi il panorama resta oscuro, in specie per quanto riguarda il ruolo e le responsabilità dei numerosi lapicidi, di cui non sono stati riconosciuti sinora interventi autografi, a parte qualche caso che qui si propone come ipotesi di lavori successivi. Sicuramente un ruolo di primo piano – e che nondimeno resta per molti aspetti da decifrare – spetta a quell'Alberto da Milano che scolpì le statue della Loggia del Consiglio e al quale abbiamo attribuito le sculture di San Procolo, secondo un ragionamento che vede convergere assonanze formali e coincidenze di commissione. E un medesimo rilievo tocca pure ad Angelo di Giovanni, di cui sono stati visti i legami con le *élites* veronesi e al quale abbiamo ascrivito il monumento di Ludovico Nogarola a San Lorenzo.

In pittura, per contro, la parte di protagonista sembra spettare inizialmente ad Antonio Badile, di cui sono stati evidenziati i legami con i canonici (per i quali eseguì le partiture dipinte di alcune cappelle) e con il Comune (al cui ambito vanno ricondotti altri lavori quali le pitture delle cappelle Boldieri e Pellegrini a Santa Anastasia, nonché il trittico di Santa Cecilia).

In tale frangente, un ruolo meno rilevante quantitativamente, ma non secondario dal punto di vista della resa antiquaria, pertiene a Liberale da Verona, che venne convocato dai Manzini e dai Bonaveri per le loro cappelle, ancora nella chiesa domenicana. Ed è proprio accanto a tale figura che potrebbe avere avuto origine l'attitudine archeologizzante di Giovanni Maria Falconetto, al quale sono stati assegnati alcuni monocromi della cappella Manzini.

Ma, a questo punto, il percorso di Falconetto diventa significativo anche perché implica ulteriori riflessioni. Se il pittore deve essere considerato l'ultimo rappresentante della linea antichizzante incentrata sulla vecchia generazione, per contrapposto le sue vicende palesano l'esistenza di alcune correnti parallele, che progressivamente, a partire dagli anni Novanta del secolo, cercarono di declinare l'eredità classica, da un lato – come a San Biagio – in una chiave filologicamente e intellettualmente più sofisticata, dall'altro – come a Santa Maria in Organo – in una versione meno accesa e meno incline alle invenzioni antiquarie. Sicché, questo può spiegare la sua estromissione da quei cantieri – non diversamente da quanto era accaduto ad Antonio Badile e a Liberale – a vantaggio di altri colleghi, fautori di atteggiamenti più evoluti in tema di recupero dell'antico o, addirittura, di altre poetiche.

E così, tale considerazione può giustificare anche l'assenza da questo lavoro di analisi specifiche dedicate ad artisti altrettanto importanti nel panorama veronese, come Girolamo Dai Libri, Francesco Bonsignori, Domenico e Francesco Morone, che di fatto impiegarono il lessico archeologico prevalentemente come elemento accessorio (per ornare un trono, per creare candelabre o *thiasoi* nelle

cornici), ma senza svilupparne i suggerimenti in maniera più organica: per costoro, insomma, la classicità era soprattutto un modo di sentire, che li portava a rilevare valori di simmetria e di massa nelle composizioni, piuttosto che creare una moltitudine di spartiti ornamentali all'antica.

D'altro canto, il rimando a Falconetto fornisce l'occasione per puntualizzare un ulteriore aspetto connesso all'impiego dell'arte classica, che, in sé e per sé, è un *medium* camaleontico, disponibile a trasmettere messaggi anche in contraddizione tra loro. Lo stesso pittore agì al servizio dell'*élite* veronese come di quella asburgica senza mai dismettere il suo repertorio.

Ed è giustappunto questa essenza proteiforme, infine, che ci ha indotti a legare l'interpretazione dei monumenti veronesi alla lettura dei dati archivistici e di altre fonti contemporanee, tentando di connettere ragionamenti e comportamenti a un preciso mondo cittadino: non tanto per circoscrivere a un solo contesto urbano la portata dei risultati emersi, quanto per cercare di corroborare dall'interno la validità di queste prime (e, certamente, perfettibili) proposte, che acquistano spessore solo se vengono avvalorate da prove sulle modalità con cui quegli uomini del Quattrocento ebbero agio di confrontarsi con l'antico, dove inevitabilmente riversarono gli ideali politici, i legami familiari, le inclinazioni culturali e persino, talora, le relazioni quotidiane.

Bibliografia

1. Manoscritti

- BUSTE PERINI, *Abbazia e monaci vallombrosani della Trinità*, BCVR, b. 27, VI.8
- BUSTE PERINI, *Anonima informazione sopra S. Anastasia scritta da un frate di Santa Anastasia (che si segna P.F.F.)*, BCVR, 22, I. 17
- BUSTE PERINI, *Monache di San Salvar Corte Regia*, BCVR, 26, V.II
- BUSTE PERINI, *Monaci benedettini di San Nazzaro e Celso*, BCVR, V.7
- BUSTE PERINI, *Padri domenicani*, BCVR, 22, I.18
- BUSTE PERINI, *Padri minori osservanti di San Bernardino di Verona, di Carotta, d'Isola della Scala, di Peschiera, di Legnago, di Bussolengo*, BCVR, 22, I.10
- C. CARINELLI, *La Verità nel suo Centro riconosciuta nelle Famiglie Nobili e Cittadine di Verona* (trascrizione del XIX secolo dell'originale del XVIII secolo), BCVR, ms. 2224
- O. DE BETTA, *Corpus inscriptionum veronensium* (1924), ASVR
- C. LIBARDI, *Vita Episcoporum et Chronica Canoniorum*, BCaVR, cod. DCCLXXVI
- A. MAFFEI, *Memorie della famiglia Da Monte* (1825), BCVR, ms. 1924
- G. MUSELLI, *Miscellanea di varia erudizione*, BCVR, ms. BCaVR, DCVII
- J. RIZZONI, *Cronaca veronese dal XII al XVI secolo*, BCVR, ms. 2324,
- A. TORRESANI, *Elogi storici delle famiglie nobili veronesi*, BCVR, ms. 164
- A. TORRESANI, *Elogiorum historicorum nobilium Veronae propaginum conscriptorum*, II (1656), BCVR, ms. 808
- A. TORRESANI, *Genealogicae probatae tabulae nobilium Veronae propaginum Antonii Turresani opera elaboratae et dispositae, quibus nonnullae quarumdam tantummodo civium accessere*, BCVR, ms. 974
- G.A. VERZA, *Veronensium civium nomina quae in comitiis magnifici consilii ac in officiis magnificae civitatis reperiuntur ad anno domini MCCCCV per annum MDCCL*, I-II, ASVR, *Comune*, regg. 149-150

2. Opere a stampa

- 1472 R. VALTURIO, *De re militari*, Verona
- 1497 C. LAFRANCHINI, *Tractatulus seu quaestio utrum preferendus sit doctor an miles*, Brescia

- 1500 G. A. PANTEO, *De Thermis calderianis, De laudibus Veronae*, Venezia
- 1511 G. P. VALERIANO, *Oratio in funere Hieronymi Turriani Veronensis*, Venezia
- 1517 A. FULVIO, *Illustrium imagines imperatorum ac illustrium virorum ac mulierum vultus antiquis numismatibus expressi*, Roma
- 1546 T. SARAYNA, *De civitatis Veronae origine*, Venezia
G. P. VALERIANO, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris*, Basilea
- 1579 B. PERETTI, R. BAGATTA, *SS. Episcoporum Veronensium antiqua monumenta et aliorum sanctorum quorum corpora, et aliquot, quorum Ecclesiae habentur Veronae*, Venezia
- 1590 G. F. TINTI, *La nobiltà di Verona*, Verona
- 1609 F. SANSOVINO, *Della origine et de' fatti delle famiglie illustri d'Italia*, Venezia
- 1649 F. BARBARANO DE MIRONI, *Historia ecclesiastica della città, territorio e diocesi di Vicenza*, Vicenza
- 1653 G. DAL POZZO, *Collegii veronensis iudicum, advocatorum doctrina, natalibus, honoribusque illustrium elogia*, Verona
- 1668 L. MOSCARDO, *Historia di Verona*, Verona
- 1718 B. DAL POZZO, *Le vite dei pittori, scultori, architetti veronesi*, Verona
- 1744 G. DALLA CORTE, *Dell'Istorie della città di Verona*, III, Venezia (ed. orig. Verona 1591)
- 1747 *Statutorum Magnificae Civitatis Veronae libri quinque*, Venezia
[G.B. BIANCOLINI], *Cronica della città di Verona descritta da Pietro Zagata, colla continuazione di J. Rizzoni, ampliata a supplita da G. Biancolini*, Verona
- 1749 G.B. BIANCOLINI (a), *Notizie storiche delle chiese di Verona*, I, Verona
G.B. BIANCOLINI (b), *Notizie storiche delle chiese di Verona*, II, Verona
- 1750 G.B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, III, Verona
- 1752 G. B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, IV, Verona
- 1762 G.B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, V/II, Verona
- 1771 G.B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, VIII, Verona
- 1781 G. ZANETTI, *Memorie della venerabile antica chiesa di San Lorenzo di Verona*, Verona 1781
- 1820 G.B. DA PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, Verona
- 1847 A. CARTOLARI, *Cenni sopra varie famiglie illustri veronesi delle quali alcune furono in fiore ne' passati anni*, Verona
M. SANUDO, *Itinerario di Marin Sanuto per la Terraferma veneziana nell'anno 1483*, Padova
- 1853 G. G. ORTI MANARA, *Dei lavori architettonici di Frà Giocondo in Verona*, Verona
- 1854 A. CARTOLARI, *Cenni sopra famiglie illustri di Verona*, Verona
- 1855 A. CARTOLARI, *Cenni sopra varie famiglie illustri di Verona. Edizione seconda con emendazioni e aggiunte*, Verona
- 1863 G. FRANCO, *Di Fra Giovanni da Verona e delle sue opere*, Verona

- 1876 G.B. GIULIARI, *Della letteratura veronese al cadere del secolo XV e delle sue opere a stampa*, Bologna
- 1886 L. BENNASSUTI, *Memorie della chiesa di San Lorenzo Martire in Verona*, Verona
- 1887 A. PIGHI, *Il santuario di San Rocco di Quinzano Veronese. Cenni storici*, Verona
- 1887-98 A. PIGHI, *Notizie storiche di 16 chiese di Verona*, estratto da *Indispensabile guida amministrativa di Verona*, Verona
- 1888 G.B. GIULIARI, *La Capitolare Biblioteca di Verona*, Verona
- 1890 C. CIPOLLA, *Un documento di mezzadria nel secolo XV*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Arti e Commercio di Verona», LXVII, serie III (estratto)
- 1892 G. BIADEGO, *Catalogo descrittivo dei manoscritti della Biblioteca Comunale di Verona*, Verona
- 1892 C. CIPOLLA, *Nuove considerazioni sopra un contratto di mezzadria del secolo XV*, Verona
- 1893 G. BIADEGO, *Leonardo di Agostino Montagna, letterato veronese del secolo XV*, Bologna
- P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia. Ricerche storico-artistiche*, Venezia
- A. SALZER, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der Literatur und latenischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patrischen Literatur*, Linz
- 1895 G. BIADEGO, *Cronaca veronese degli anni 1509 e 1510*, Verona
- U. MARCHESINI (a), *In laude di Verona. Poesia del secolo XV*, Firenze
- U. MARCHESINI (b), *Una poesia del secolo XV in lode di Verona*, «Nuovo Archivio Veneto», X/II (estratto)
- 1900-01 G. BIADEGO, *Intorno al Sogno di Polifilo. Dubbi e ricerche*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere, Arti», LX, pp. 699-714
- 1903 L. SIMEONI, *Una vendetta signorile nel '400 e il pittore Francesco Benaglio*, Venezia
- 1904-05 L. SIMEONI, *La Crocifissione di Jacopo Bellini nella Cattedrale di Verona*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Arti, Scienze e Lettere di Verona», s. IV, V, pp. 29-40
- 1905 P. LUGANO, *Di Fra Giovanni da Verona maestro di intaglio e di tarsia e della sua scuola*, Firenze-Siena
- 1906 G. BIADEGO, *La cappella di San Biagio nella chiesa dei santi Nazaro e Celso di Verona*, «Nuovo Archivio Veneto», XI, 2, pp. 91-134
- H. EGGER, *Codex Escorialensis: ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Vienna
- 1907 E. CARRERI, *Dominio imperiale in Verona durante la lega di Cambrai (1509-1517)*, Verona
- L. SIMEONI (a), *Gli affreschi di Giovanni Badile in Santa Maria della Scala a Verona*, «Nuovo Archivio Veneto», VII (estratto)

- L. SIMEONI (b), *Lo scultore della cappella di Sant'Agata nel Duomo di Verona*, Verona
- F.N. VIGNOLA, *Il Teatro Romano di Verona e due dipinti del Rinascimento*, «Madonna Verona», II, pp. 98-103
- 1908 G. DA RE, *Il supposto ritratto di Fra Giocondo*, «Madonna Verona», III, pp. 105-108
- 1909 B. BARON, *Girolamo Mocetto painter-engraver. II. Painting*, «Madonna Verona», X, pp. 77-87
- G. GEROLA (a), *Questioni storiche d'arte veronese. Per la biografia di Liberale da Verona*, «Madonna Verona», IX, pp. 24-34
- G. GEROLA (b), *Questioni storiche di arte veronese. Intorno a Domenico Morone*, «Madonna Verona», X, pp. 104-111
- G. GEROLA (c), *Questioni storiche d'arte veronese. La genealogia dei Falconetti*, «Madonna Verona», X, pp. 114-121
- L. SIMEONI (a), *La Basilica di San Zeno di Verona*, Verona
- L. SIMEONI (b), *Verona e la sua provincia. Guida storico-artistica*, Verona
- 1910 V. FAINELLI, *Per la storia dell'arte a Verona. Regesti dagli Atti dei Rettori veneti fino al dominio di Massimiliano*, «L'Arte», 13, pp. 219-222
- 1911 G. DA RE (a), *Notizie sulla famiglia De Pasti*, «Madonna Verona», XIX, pp. 177-192
- G. DA RE (b), *Notizie sulla famiglia De Pasti*, «Madonna Verona», XX, pp. 218-226
- S. RUMOR, *Storia documentata del Santuario di Monte Berico*, Vicenza
- 1912 V. CAVAZZOCCA MAZZANTI, *I pittori Badile*, «Madonna Verona», XXI, pp. 11-28
- G. GEROLA, *I cavalieri tedeschi e i loro ritratti e stemmi nei secc. XIV-XVI affrescati in San Giorgetto di Verona*, «Madonna Verona», XXIV, pp. 198-209
- A. MAZZI, *Gli estimi e le anagrafi inedite dei lapicidi veronesi del secolo xv*, «Madonna Verona», XXIV, pp. 221-228
- 1913 G. BIADEGO, *Il lapicida Alberto di Antonio da Milano*, «Madonna Verona», XXVII, pp. 135-141
- G. GEROLA, *Le antiche pale di Santa Maria in Organo*, Bergamo
- 1914 A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, VII/III, Milano
- 1915 K. GIEHLOW, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses in Wien», XXXIII, 1, pp. 1-232, 267-291
- C. PERPOLLI, *L'Actio Panthea e l'Umanesimo veronese*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Lettere e Scienze», s. IV, XVI (estratto)
- A. ROSSI, *Le Sibille nelle arti figurative italiane*, «L'Arte», XVIII, pp. 209-221, 272-285, 427-458
- G. SORANZO, *Cronaca di anonimo veronese (1446-1488)*, Venezia
- 1916 C. CIPOLLA, *Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona*, «L'Arte», 19 (estratto)

- 1919 G. FIOCCO, *L'altare dei Faella in Santa Anastasia*, «L'Arte», 22, pp. 218-222
- 1921 L. SIGHINOLFI, *La biblioteca di Giovanni Marcanova*, in *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschski*, München, pp. 187-222
- 1922 R. BRENZONI, *La "Turris Palacii communis Verone" chiamata volgarmente "Torre dei Lamberti"*, «Madonna Verona», LXI-LXII-LXIII-LXIV, pp. 9-47
G. CORSO, *Un tabernacolo del Quattrocento in Santa Maria in Solaro*, «Antiquarium», I, 3-4 (estratto)
P. GUERRINI, *Le carte Emigli della Biblioteca Queriniana di Brescia*, «Rivista Araldica», XX
- 1923-50 H. B. MATTINGLY, *Coins of the roman empire in the British Museum*, London
- 1926 G. FIOCCO, *Felice Feliciano amico degli artisti*, «Archivio Veneto Tridentino», IX, pp. 188-201
G. ZORZI, *Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli XV e XVI*, II, Venezia
- 1927 E.B. LAWRENCE, *The illustrations of the Garret and Modena manuscripts of Marcanova*, «Memoirs of the American Academy in Rome», VI, pp. 127-131
- 1928 A. CAMPANA, *Una ignota opera di Matteo de' Pasti e la sua missione in Turchia*, «Ariminum», I, 5, pp. 106-108
- 1929-30 A. MOSCHETTI, *Le fonti classiche di una celebre opera di Andrea Mantegna*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», LXXXIX/II, pp. 725-729
- 1930 R. BRENZONI, *Liberale da Verona (1445-1526)*, Milano
G. HILL, *A corpus of Italian Medals*, London
- 1932 R. BRENZONI (a), *Gli artisti che lavorarono alla costruzione della chiesa di San Bernardino di Verona*, «Le Venezie Francescane», I, 4 (estratto)
R. BRENZONI (b), *La Corona e la sua storia millenaria di sentimenti e di gesta (dal secolo XV alla fine del XVIII)*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Arti, Scienze e Lettere di Verona», X (estratto)
- 1932-33 E. SANDBERG VALVALÀ, *Francesco Benaglio*, «Art in America», XXI, pp. 48-65
- 1933 K. YOUNG, *The drama of the medieval Church*, Oxford
- 1936 I. BLUM, *Die Bedeutung der Antike für das Werk des Andrea Mantegna*, Straßburgo
D.M. ROBB, *The iconography of the Annunciation in the fourteenth and the fifteenth centuries*, «The Art Bulletin», 18, 4, pp. 480-526
- 1937 G.G. ZORZI, *Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli XV e XVI. Il preclassicismo e i prepalladiani*, III, Venezia
- 1937-38 J. SEZNEC, *Youth, innocence and death. Some notes on a medallion on the Certosa of Pavia*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1, pp. 298-303
R. WITTKOWER, *Chance, Time and Virtue*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1, pp. 313-321
- 1938 G. ONETO, *Mille anni di storia della famiglia Sagramoso*, Milano
P. VESENTINI, *La sagrestia di Santa Maria in Organo*, Verona

- 1938-39 F. SAXL, *Pagan sacrifice in the italian Renaissance*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 2, pp. 346-367
R. WITTKOWER, *Eagle and serpent. A study in the migration of symbols*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 2, pp. 293-325
- 1939-40 L. PRATILLI, *Felice Feliciano alla luce dei suoi codici*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», XCIX, pp. 33-105
- 1940 L. CHARBONNEAU LASSAY, *Le Bestiaire du Christ*, Bruges
A. Campana, *Felice Feliciano e la prima edizione del Valturio*, «Maso Finiguerra», 5, XVIII-XIX, pp. 211-222
- 1940-41 P. L. WILLIAMS, *Two roman reliefs in Renaissance disguise*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 4, pp. 47-66
- 1942 F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris
Q. TASSELLO, *Storia del Santuario della Madonna dei Miracoli di Lonigo*, Verona
- 1943 A.M. BERENGO MORTE, *La istituzione del Monte di Pietà di Verona nel racconto di un testimoniaio oculare*, «Le Venezie francescane», III, pp. 219-234
P. BUCARELLI, *I "troni degli dei" e l'arte veneta del Rinascimento*, «Historia», 8, pp. 631-639
- 1947 W. S. H. HECKSCHER, *Bernini's elephant and obelisk*, «The Art Bulletin», 29, 3, p. 55-82
R. LONGHI, *Una Madonna della cerchia di Piero della Francesca per il Veneto*, «Arte Veneta», 2, pp. 86-89
H. ROEDER, *The borders of Filarete's bronze doors to St. Peter's*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 10, pp. 150-153
- 1949 G. FIOCCO, *I disegni di Giambellino*, «Arte Veneta», 3, pp. 40-54
B. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, *L'arc de triomphe d'Einhardus*, «Cahiers Archéologiques», IV, pp. 79-107
O. PELLEGRINI, *Cenni storici sulla famiglia Pellegrini di Verona rilevati in buona parte dall'archivio familiare*, Verona
O. VIVIANI, *I Pompei durante il dominio imperiale a Verona (1509-1517)*, «Vita Veronese», 6, pp. 23-25; 8, pp. 15-18; 9, pp. 15-17; 10, pp. 10-13
- 1950 J. TOYNBEE, J. B. WARD-PERKINS, *Peopled scrolls. A hellenistic motif in imperial art*, «Papers of the British School at Rome», XVIII, pp. 1-43
- 1951 H. GOMBRICH, *Hypnerotomachiana*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 14, pp. 119-125
I. RAGUSA, *The re-use and public exhibition of roman sarcophagi during the Middle-Ages and the early Renaissance*, New York
- 1952 A. CHASTEL, *L'Apocalypse de 1500. La fresque de la chapelle Saint-Brice à Orvieto*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 14, pp. 124-140
- 1953 E. ARSLAN, *Angelo di Giovanni da Verona*, «Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter», pp. 385-394
G. C. BESCAPÈ, *I sigilli dei comuni italiani nel Medio Evo e nell'età moderna*, in

- Studi di paleografia, diplomatica, storia e araldica in onore di Cesare Manaresi*, Milano
- G. BRUCK, *Hasburger als "Herculier"*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 50, pp. 191-198
- A. CHASTEL (a), *Di mano dell'antico Prassitele*, in *Eventail de l'Histoire vivante. Hommage à Lucien Febvre*, II, Paris, pp. 265-271
- A. CHASTEL (b), *Marqueterie et perspective au XV siècle*, «Revue de l'Art», 3, pp. 141-154
- P. VESENTINI, *Il poema di Maria in un affresco del Falconetto*, «Vita Veronese», VI, 3, pp. 78-81
- 1953-54 P. VESENTINI, *Rapporti fra il patriarcato di Aquileia e la chiesa veronese*, «Aquileia Nostra», XXIV-XXV, coll. 123-139
- 1954 R. BRENZONI, *Documenti inediti e tavole sconosciute (o quasi) di M° Liberale da Verona*, «L'Arte», 54, pp. 9-20
- 1954-55 M. CARRARA, *Opere di classici in librerie veronesi del secolo XV. La biblioteca di Lorenzo Stagnolo*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Arti, Scienze e Lettere di Verona», CXXXI, pp. 1-11
- 1955 K. CLARK, *Transformations of Nereids in the Renaissance*, «The Burlington Magazine», 97, pp. 214-218
- S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma
- G. ZORZI, *Alcuni disegni di Giovanni Maria Falconetto riguardanti monumenti antichi nelle raccolte palladiane di Londra e Vicenza*, «Palladio», n.s., V, pp. 29-55
- 1955-56 R. BRENZONI (a), *Fonti e documenti per la vita e le opere di Domenico Morone*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», VI-VII, pp. 83-118
- R. BRENZONI (b), *I famosi scultori e architetti veronesi "Mazzola" detti più tardi "Pantel" oriundi del lago di Lugano*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», V-VII, pp. 135-151
- A. M. TAMASSIA, *Visioni di Antichità nell'opera di Mantegna*, «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», XXVIII, III-IV, pp. 216-249
- 1956 E. ARSLAN, *Vicenza. Le chiese*, Roma
- A. COLOMBO, *Milano "secunda Roma" e la lapide encomiastica dell'antica Porta Romana*, «Archivio Storico Lombardo», s. VIII, LXXXIII, pp. 148-169
- 1957 E. AMADEI, *Romanità di Andrea Mantegna*, «Capitolium», 32, pp. 3-6
- E. BATTISTI, *La visualizzazione della scena classica nella commedia umanistica*, «Commentari», VIII, pp. 184-252
- R. BRENZONI, *L'altare dell'Assunta e l'urna sepolcrale del vescovo Galesio Nibesola nella cattedrale di Verona*, «Bollettino d'Arte», 4, 42, pp. 338-341
- C. DEL BRAVO, *Liberale da Verona*, Firenze
- A. TOMMASOLI, *Lapidi e iscrizioni nelle vie di Verona (con appendice di quelle scomparse)*, Verona

- 1957-58 R. BRENZONI, *Fra' Giocondo e la Loggia del Consiglio nella bibliografia veronese*, «Atti e memorie dell'Accademia di Arti, Scienze e Lettere di Verona», CXXXIV, pp. 401-432
- 1958 R. BRENZONI (a), *La Loggia del Consiglio nel suo quadro documentario (considerazioni tratte da documenti in parte da altri precedentemente pubblicati e qui revisionati, e in parte frutto di nuove e insistenti ricerche)*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», CXVI, pp. 265-307
- R. BRENZONI (b), *Sulla datazione dell'ancona di Francesco Benaglio nella chiesa di San Bernardino a Verona*, «Bollettino d'Arte», XLIII, pp. 68-69
- A. CHASTEL, *Note sur la sphinx à la Renaissance*, in *Umanesimo e simbolismo*, Padova, pp. 179-182
- G. DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, Genève
- E. GARIN, *Alcune osservazioni sul libro come simbolo*, in *Umanesimo e simbolismo*, Padova, pp. 91-102
- E. IVERSEN, *Hieroglyphic studies of the Renaissance*, «The Burlington Magazine», 100, pp. 15-21
- G. NICOLOSI, G. MATTHIAE, *Arco*, in *Enciclopedia dell'Arte antica*, I, Roma, pp. 582-588
- M. PALLOTTINO, *Arco onorario e trionfale*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma, pp. 588-599
- P. ROSSI, *La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento*, in *Umanesimo e simbolismo*, Padova, pp. 162-178
- N. RUBINSTEIN, *Political ideas in Senese art: the frescoes by Ambrogio Lorenzetti e Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 22, pp. 179-207
- R. WEISS, *Lineamenti per una storia degli studi antiquari in Italia. Dal dodicesimo secolo al sacco di Roma del 1527*, «Rinascimento», 2, pp. 141-201
- 1958-59 G. SANCASSANI, *Cancelleria e cancellieri nel comune di Verona nei secoli XIII-XVIII*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Arti, Scienze e Lettere di Verona», CXXXV, pp. 269-312
- 1958-61 G.A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Roma
- 1959 A. CAMPANA, *Giannozzo Manetti, Ciriaco e l'arco di Traiano ad Ancona*, «Italia medievale e umanistica», II, pp. 483-504
- A. ALFÖLDI, *Hasta summa imperii. The spear as embodiment of sovereignty in Rome*, «American Journal of Archaeology», LXIII, pp. 1-27
- G. BENDINELLI, *Candelabro*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, II, Roma, pp. 304-307
- P.D. KNABENSHUE, *Ancient and medieval elements in Mantegna's Trial of St. James*, «The Art Bulletin», 41, pp. 59-73
- G. MADERSTEIG, *Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento*, «Italia medievale e umanistica», II, pp. 285-307
- G. SORANZO, *Il monastero veronese di San Leonardo e Matteo Bosso*, «Vita veronese», 7, pp. 264-267

- 1960 L. BESCHI, *Verona romana. I monumenti*, in *Verona e il suo territorio*, I, Verona, pp. 368-552
 R. BREZZONI, *Fra Giovanni Giocondo Veronese. Verona 1453-Roma 1515*, Firenze
 L. A. CIAPPONI, *Vitruvio nel primo umanesimo*, «Italia medievale e umanistica», III, pp. 155-199
 G. MADERSTEIG, *Felice Feliciano veronese. Alphabetum Veronense*, Verona
 L. PUPPI, *Intorno allo scultore Angelo di Giovanni*, «Arte Veneta», 13-14, pp. 30-38
 R. WEISS, *In memoriam Domitii Calderini*, «Italia medievale e umanistica», III, pp. 309-321
 B. ZEVI, *Biagio Rossetti architetto ferrarese*, Torino
- 1961 K. M. BIRKMEYER, *The arch motif in netherlandish painting of the fifteenth century*, «The Art Bulletin», 43, pp. 1-20
 P. BRUGNOLI, *La cappella della Madonna del Popolo ed il suo arredo quattrocentesco*, «Vita veronese», 11-12, pp. 483-485
 L.A. CIAPPONI, *Appunti per una biografia di Giovanni Giocondo di Verona*, «Italia medievale e umanistica», IV, pp. 131-158
 C. EISLER, *The athlete of virtue*, in *De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, a cura di M. Meiss, New York, I, pp. 82-97
 G.B. LADNER, *Vegetation symbolism and the concept of Renaissance*, in *De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, a cura di M. Meiss, New York, I, pp. 303-322
 T. LENOTTI, *Famiglie veronesi. I Nogarola*, «Vita Veronese», 3, pp. 76-83
 G. P. MARCHI, *Verona minor Jerusalem. Contributo alla storia dell'urbanistica carolingia*, «Architetti Verona», 13, pp. 25-34
 C. MITCHELL, *Felice Feliciano antiquarius*, «Proceedings of the British Academy», XLVII, pp. 197-221
- 1962 R. AVESANI, *Studies in Pietro Donato Avogaro of Verona*, «Italia medievale e umanistica», V, pp. 48-84
 R. AVESANI, B.M. PEEBLES, *Studies in Pietro Donato Avogaro of Verona*, «Italia medievale e umanistica», V, pp. 1-47
 C. DEL BRAVO (a), *Francesco Morone*, «Paragone», 151, pp. 3-23
 C. Del Bravo (b), *Sul seguito veronese di Andrea Mantegna*, «Paragone», 147, pp. 53-60
 R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, Bern-München
 F. HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, I, Venezia
 E. MENEGAZZO, *Per la biografia di Francesco Colonna*, «Italia medievale e umanistica», V, pp. 231-272
 L. MELLINI, *La casa dei conti Lanfranchini a S. Marco in Verona*, «Vita Veronese», 11-12, pp. 457-458
 C. MITCHELL, *Ex libris Kiriaci Anconitani*, «Italia medievale e umanistica», V, pp. 283-300

- P. MURRAY, "Bramante milanese": *the Printings and Engravings*, «Arte Lombarda», 7, pp. 25-42
- L. PUPPI, *Bartolomeo Montagna*, Vicenza
- 1963 M. BAXANDALL, *A dialogue on art from the court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's «De Politia Letteraria. Pars LXVIII*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 26, pp. 304-326
- C. DEL BRAVO, *Liberale in patria*, «Arte Veneta», 17, pp. 41-49
- M. A. GUKOVSKJ, *Ritrovamento di tre volumi di disegni attribuiti a Fra Giocondo*, «Italia medievale e umanistica», VI, pp. 263-269
- G. MELLINI, *La casa Ravignani al Ponte Pietra in Verona*, «Vita Veronese», 5, p. 265
- L. PUPPI, *Giovanni Speranza*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», XI-XII, pp. 370-419
- M. REPETTO, *Profilo di Nicola Giolfino*, «Arte Veneta», 17, pp. 50-63
- S. SANDSTROM, *Levels of unreality. Studies in structure and construction in italian mural painting during the Renaissance*, Uppsala
- Santa Maria di Monte Berico. Miscellanea storica prima*, Vicenza
- 1964 P. GAZZOLA, *Il primo Rinascimento nel territorio veronese*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio», VI/II, pp. 214-218
- R. KLEIN, H. ZERNER, *Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, actes du colloque international du CNRS, Royau-
mont, 1963, Paris, pp. 49-60
- G. MANTESE, *Storia della chiesa vicentina*, III/II, Vicenza
- G. P. MARCHI, *La biblioteca di Antonio Partenio da Lazise*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», XIV, pp. 67-74
- E. PANOFKY, *Tomb sculpture. Its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York
- L. PUPPI, *Schedule per la storia della pittura veronese tra la fine del '400 e l'inizio del '500*, «Arte antica e moderna», 28, pp. 416-427
- A. C. QUINTAVALLE, *Tarsia e urbanistica*, «Critica d'Arte», IX, 67-68, pp. 35-46
- M. REPETTO, *Nicola Giolfino: cronologia e vita*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», XIV, pp. 86-101
- P. SANPAOLESI, *Leon Battista Alberti e il Veneto*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio», VI/II, pp. 251-261
- A. VENTURA, *Nobiltà e popolo nella società veneta del Quattrocento e del Cinquecento*, Bari
- R. WEISS, *The adventures of a first edition of Valturio's "De re militari"*, in *Studi di bibliografia in onore di T. De Marinis*, Città del Vaticano, pp. 297-304
- 1964-65 L. FRANZONI, *Maestro Francesco lapicida, fratello di Michele Leoni*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CXLI, pp. 207-223
- A. TAGLIAFERRI, *Appunti di vita economica e sociale veronese nella seconda metà*

- del '400, «Annali della Facoltà di Economia e Commercio in Verona», s. I, I, pp. 93-113
- 1965 E. BATTISTI, *Il Mantegna e la letteratura classica*, in *Arte, pensiero, cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*, atti del convegno (Firenze, Venezia, Mantova, 1961), Firenze, pp. 23-56
- P. BRUGNOLI, *Un aspetto delle controversie fra clero e città nella Verona del secolo decimoquinto*, «Aevum», XXXIX, ff. 3-4, pp. 357-369
- P. FRANCASTEL, *Imagination et réalité dans l'architecture civile du Quattrocento*, in P. FRANCASTEL, *La réalité figurative*, Paris 1965, pp. 269-281 (orig. in *Eventail de l'histoire vivant. Hommage à Lucien Febvre*, II, Paris 1953)
- L. FRANZONI, *Verona. Testimonianze archeologiche*, Verona
- E. GARIN, *L'umanesimo italiano*, Bari
- O.B. HARDISON, *Christian rite and christian drama in the Middle Ages*, Baltimore
- H. KELLER, *Der Flügelaltar als reliquien Schrein*, in *Festschrift K.T. Müller*, München, pp. 125-144
- G. P. MARCHI, *Un umanista veronese negli uffici della Cancelleria pontificia*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», XV, pp. 215-235
- G. SORANZO, *L'umanista canonico regolare lateranense Matteo Bosso di Verona (1427-1502). I suoi scritti e il suo epistolario*, Padova
- 1966 L. B. ALBERTI, *L'Architettura (De re aedificatoria)*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi. Introduzione e note di P. Portoghesi, Milano
- N. DACOS, *Per la storia delle grottesche: la riscoperta della Domus Aurea*, «Bollettino d'arte», LI, pp. 43-49
- A. GRABAR, *Un thème de l'iconographie chrétienne: l'oiseau dans la cage*, «Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age», 16, pp. 9-16
- E. GULDAN, *Eva und Maria: eine Antithese als Bildmotiv*, Graz
- Ø. HJORT, *L'oiseau dans la cage: exemples médiévaux à Rome*, «Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age», 18, pp. 21-32
- G.P. MARCHI (a), *Due biblioteche del Quattrocento*, «Vita Veronese», 7-8, pp. 278-281
- G.P. MARCHI (b), *Ricerche sull'umanesimo veronese. Tre nuovi documenti su Antonio Beccaria*, «Vita Veronese», 11-12, pp. 452-458
- M. MEISS, *Sleep in Venice. Ancient myths and Renaissance proclivities*, «Proceedings of the American Philosophical Society», CX, 5, pp. 348-382
- E. PANOFSKY, «*Good Government*» or *Fortune*, «Gazette des Beaux-Arts», 68, pp. 305-326
- A. M. ROMANINI, *L'itinerario pittorico di Andrea Mantegna e il primo Rinascimento padano veneto*, in *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di E. Arslan*, Milano, I, pp. 437-464
- E. RUHMER, *Marco Zoppo*, Vicenza
- G. SANCASSANI, M. CARRARA, *Silvestro Lando*, in *Il notariato veronese attraverso*

- i secoli*, catalogo della mostra, a cura di G. Cencetti, G. Sancassani, M. Carra-
ra, L. Magagnato, Verona, pp. 149-155
- 1966-67 R. BRENZONI, *La "Deposizione" di Girolamo Dai Libri*, «Atti e memorie della
Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CXLIII, pp. 102-111
M.T. CUPPINI, *Documenti dell'archivio della Fondazione Miniscalchi Erizzo re-
lativi alla cappella dello Spirito Santo in Santa Anastasia*, «Atti e memorie della
Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CXLIII, pp. 279-293
G.P. MARCHI (a), *Libri e biblioteche del Quattrocento*, «Studi Storici Veronesi
Luigi Simeoni», XVI-XVII, pp. 149-158
G.P. MARCHI (b), *L'umanista Antonio Beccaria alla corte di Humphrey di Glou-
cester e di Ermolao Barbaro*, «Annali della Facoltà di Economia e Commercio
dell'Università di Padova in Verona. Corso di Lingue e Letterature straniere»,
s. II, I, pp. 57-95
- 1967 J. BIALOSTOCKI, *The Sea-thiasos in Renaissance sepulchral art*, in *Studies in Re-
naissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*,
London, pp. 69-74
B. DAL POZZO, *Le vite dei pittori, scultori, architetti veronesi*, Verona (a cura di
L. Magagnato, Verona 1967)
W. E. KLEINBAUER, *Some Renaissance views of early christian and romanesque
San Lorenzo in Milan*, «Arte Lombarda», 12, pp. 1-10
- 1967-71 D. H. RHODES, *An outline of veronese bibliography*, «Annali della Facoltà di Eco-
nomia e Commercio. Corso di Lingue e Letterature Straniere», s. II, II, pp. 69-87
- 1968 L. BREGLIA, *L'arte romana nelle monete dell'età imperiale*, Milano
Florentine studies: politics and society in Renaissance Florence, a cura di N.
Rubinstein, London
G. P. MARCHI, *Due corrispondenti veronesi di Ciriaco d'Ancona*, «Italia medie-
vale e umanistica», XI, pp. 317-329
C. RICCI, *Jacopo Bellini e i suoi Libri di disegni*, Firenze
- 1968-69 G. SCAGLIA, *Monumenti di Verona romana nelle testimonianze documentarie e
artistiche del Rinascimento*, tesi di laurea, Università di Padova, Facoltà di Let-
tere e Filosofia, rel. L. Puppi
- 1969 M. P. BILLANOVICH, *Una miniera di epigrafi e di antichità. Il Chiostro Maggiore
di Santa Giustina a Padova*, «Italia medievale e umanistica», XII, pp. 197-293
T. BUDDENSIEG, *La capra Amaltea del Riccio e del Falconetto*, «Civiltà Mantova-
na», IV, pp. 1-29
N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la
Renaissance*, Londres- Leyde
G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Rinascimento 1450-1500*, Venezia
P. STIVERAS, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles
L. TACCHELLA, *Il Sovrano Militare Ordine di Malta nella storia di Verona*, Ge-
nova
- 1969-70 L. FRANZONI, *Francesco lapicida e il chiostro rinascimentale di Santa Maria in*

- Organo, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze, Lettere di Verona», CXLVI, pp. 359-371
- 1970 T. BUDDENSIEG, G. SCHWEIKHART, *Falconetto als Zeichner*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 33, pp. 21-40
- D.S. CHAMBERS, *The Imperial Age of Venice 1380-1580*, London
- G. R. KERNODLE, *From art to theatre*, Chicago-London
- M.M. LIGHT, *A book of drawings by Nicoletto da Modena*, «Master Drawings», VIII, 4, pp. 379-387
- K. MEYER-BAER, *Music of the spheres and the dance of death. Studies in musical iconology*, Princeton
- H. SICHTERMANN, *Deutung und Interpretation der Meerwesen Sarkophage*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», LXXXV, pp. 224-238
- 1970-71 L. ROGNINI, *L'antico organo di Santa Maria in Organo (con cenni sulla tradizione musicale degli olivetani in Verona)*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», XX-XXI, pp. 139-188
- 1971 M. T. CUPPINI, *Pitture murali restaurate*, Calliano
- L. FRANZONI, *Domenico da Lugo lapicida veronese*, in *Lugo di Valpantena. Profilo di un centro prealpino*, a cura di G. F. Viviani e E. Turri, Verona, pp. 179-197
- G. CAVALIERI MANASSE, *I fregi metopali dei monumenti funerari veronesi nel panorama della decorazione architettonica della Cisalpina*, in *Il territorio veronese in età romana*, atti del convegno (Verona, 1971), Verona, pp. 283-292
- S. CURTO, *Antichità egittizzanti in Verona*, in *Il territorio veronese in età romana*, atti del convegno (Verona, 1971), Verona, pp. 185-197
- F. MAATZ, *Symposium uber die antiken Sarkophagreliefs*, «Archäologischer Anzeiger», pp. 104-108
- G.P. MARCHINI, *Rilievi con geni funebri di età romana nel territorio veronese*, in *Il territorio veronese in età romana*, atti del convegno (Verona, 1971), Verona, pp. 357-429
- L. POLACCO, *Il significato delle porte veronesi*, in *Il territorio veronese in età romana*, atti del convegno (Verona, 1971), Verona, pp.1-9
- E.E. ROSENTHAL, *Plus ultra, non plus ultra, and the columnar device of emperor Charles V*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 34, pp. 205-228
- F. SARTORI, *Un fabbro umanista del '400: Francesco Corna da Soncino e la storia di Verona antica*, in *Il territorio veronese in età romana*, atti del convegno (Verona, 1971), Verona, pp. 691-733
- 1971-72 L. ROGNINI, *Cipriano Cipriani ed il rinnovamento economico-artistico dell'abbazia di Santa Maria in Organo di Verona nella prima metà del secolo XVI*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CXLVIII, pp. 635-682
- M. R. TOFFALI, *La chiesa e il convento di San Bernardino*, 2 voll., tesi di laurea, Università di Padova, Facoltà di Magistero, rel. L. Puppi

- 1972 E. BENTIVOGLIO, *Bramante e il geroglifico di Viterbo*, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», 16, pp. 167-174
 R. BRENZONI, *Dizionario di artisti veneti. Pittori, scultori, architetti, etc., dal XIII al XVIII secolo*, Firenze
 C. DEMPSEY, *Masaccio's Trinity: altarpiece or tomb?*, «The Art Bulletin», 54, pp. 279-281
 A. AVERLINO, *Trattato di Architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano
 G. MARIANI CANOVA, *Riflessioni su Jacopo Bellini e sul libro dei disegni del Louvre*, «Arte Veneta», 26, pp. 9-30
 L. PUPPI (a), *La città ideale nella cultura architettonica del Rinascimento centro europeo*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (Akadmiái Kiado, Budapest), pp. 649-658
 L. PUPPI (b), *Il trittico di Andrea Mantegna per la Basilica di San Zeno Maggiore di Verona*, Verona
- 1972-73 L. ROGNINI, *Una famiglia di intagliatori: i Begano*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», XXII-XXIII, pp. 223-239
- 1973 F. CORNA, *Fioretto de le antiche croniche di Verona e de tutti i soi confini e de le reliquie che se trovano dentro in ditta cittade*, a cura di G. P. Marchi e P. Brugnoli, Verona
 F. DAL FORNO, *Case e Palazzi di Verona*, Verona
 G. L. HERSEY, *The aragonese arch at Naples 1443-1475*, New Haven – London
 H. W. JANSON, *The Putto with the Death's head*, in *16 Studies by H.W. Janson*, a cura di P. Egan, New York, pp. 1-38
 M. M. LICHT, *L'influsso dei disegni di Filarete sui progetti architettonici per teatro e feste (1486-1513)*, «Arte Lombarda», 38-39, pp. 91-102
 G. P. MARCHI, *Ermolao Barbaro il Vecchio. Dispute e controversie per il potere*, «La rassegna della letteratura italiana», 2, pp. 311-318
 L. OLIVATO, *La città "reale" del Filarete*, «Arte Lombarda», 38-39, pp. 144-149
 C. SEYMOUR JR., *Some reflections on Filarete's use of antique visual sources*, «Arte Lombarda», 38-39, pp. 36-47
 S. SINISI, *Il palazzo della Memoria*, «Arte Lombarda», 38-39, pp. 150-160
- 1974 L. BARTOLUCCI, *Testimonianze veronesi della leggenda d'Augusto e dell'"Ara Coeli"*, «Vita Veronese», 9-10, pp. 273-277
 L. FRANZONI, *Rilievo romano del Ponte Nuovo in un disegno di Jacopo Bellini*, «Vita Veronese», 1-2, pp. 10-13
 C. HEITZ, *De la liturgie carolingienne au drame liturgique médiéval: repercussions sur l'architecture religieuse du haut Moyen Age et de l'époque romane*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio», XVI, pp. 73-92
 W. LOTZ, *Ricostruzione dei teatri antichi nei disegni del Cinquecento*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio», XVI, pp. 139-140

- G. MARIANI CANOVA, *Alle origini del rinascimento padovano: Nicolò Pizolo*, in *Da Giotto a Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di L. Grossato, Padova, pp. 75-80
- L. ROGNINI (a), *Francesco Benaglio*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona, pp. 83-90
- L. ROGNINI (b), *I pittori Paolo e Vincenzo Lgozzi e Stefano, l'epigono del Falconetto*, «Vita Veronese», 1, 1974, pp. 77-80
- G. SCHWEIKHART, *Giovanni Maria Falconetto*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona, pp. 123-132
- A. SCHMITT, *Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVIII, 2, pp. 167-178
- S. SINDING LARSEN, *Christ in the Council Hall. Studies in the religious iconography of the venetian Republic*, Roma
- A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, Verona, a cura di G. Marchi (ed. orig. Verona 1586)
- 1974-75 G. BANTERLE, *Il carme di Virgilio Zavarise cum enumeratione poetarum oratorumque veronensium*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Arti, Scienze e Lettere di Verona», CLI, pp. 121-170
- V. CAVALLARI, *Considerazioni e congetture sui tempi di Santa Toscana*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», XXIV-XXV, pp. 5-45
- L. FRANZONI, *Il Diomede in metallo corinzio già nel Museo Maffeiano di Verona*, «Aquileia Nostra», XLIV, coll. 551-564
- 1975 M. BERENGO, *Patriziato e nobiltà: il caso veronese*, in *Potere e società negli Stati regionali italiani del '500 e '600*, a cura di E. Fasano Guarini, Bologna, pp. 493-517
- A. CHASTEL, *L'ardita capra*, «Arte Veneta», 29, pp. 146-149
- R. GOFFEN, *Icon and vision: Giovanni Bellini's half-length Madonnas*, «The Art Bulletin», 57, pp. 487-518
- B. G. LANE, «*Depositio et Elevatio*»: *the symbolism of the Seilern Triptych*, «The Art Bulletin», 57, pp. 21-30
- G. SCHWEIKHART, *Antike Meerwesen in einem Fries der Casa Vignola in Verona ein unbekanntes des Giovanni Maria Falconetto*, «Arte Veneta», 29, pp. 127-133
- M.P. VIGNALINI, *Monumento sepolcrale di Ilaria del Carretto*, in *Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo*, catalogo della mostra, Firenze, pp. 86-98
- 1976 L. ARMSTRONG, *The paintings and drawings of Marco Zoppo*, New York
- M. BILLANOVICH, *Francesco Colonna, il "Polifilo" e la famiglia Lelli*, «Italia medievale e umanistica», XIX, pp. 419-428
- P. BRUGNOLI, *Il museo del capitolo canonico del duomo di Verona: la pinacoteca*, «Vita Veronese», nn. 7-8-9, pp. 179-186
- M. MALLETT, *Some notes on a fifteenth century Condottiere and his library: Count Antonio da Marsciano*, in *Cultural aspects of the italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, a cura di C.H. Clough, New York, pp. 202-

215

- D. PINCUS, *The Arco Foscari: the building of a triumphal gateway in fifteenth century Venice*, New York - London
- L. PUPPI, *Committenza e ideologia urbana nella pittura padovana del Cinquecento: l'anno quaranta e l'ipotesi di una scuola*, in *Dopo Mantegna*, catalogo della mostra, Milano, pp. 69-72
- G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, IV, Firenze (ed. orig. Firenze 1568)
- W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, I, Venezia
- 1976-77 R. AVESANI, *In laudem civitatis Veronae*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», 26-27, pp. 183-197
- 1977 F. DAL FORNO, *Porte e Portali di Verona*, Verona
- C. DEL BRAVO, *La dolcezza dell'immaginazione*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», VII, 2, pp. 759-799
- C. L. JOOST-GAUGIER, *Jacopo Bellini and the theatre of his time*, «Paragone», 325, pp. 70-80
- W. LOTZ, *The rendering of the interior in architectural drawings of the Renaissance*, in *Studies in italian Renaissance architecture*, Cambridge, Mass., pp. 1-65 (*Das Raumbild in der Architekturzeichnung der italienischen Renaissance*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 7, 1956, pp. 193-226)
- M. PERRY, *Saint Mark's trophies: legend, superstition and archeology in Renaissance Venice*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 40, pp. 27-49
- L. PUPPI, L. OLIVATO, *Mauro Codussi*, Milano
- G. SCHWEIKHART, *Le antichità di Verona di Giovanni Caroto*, Verona
- R. SIGNORINI, *Il paesaggio dell'Incontro nell'affresco della Camera degli Sposi e le sue fonti*, «Civiltà Mantovana», XI, pp. 1-31
- R. ZERBATO, *Giovanni Badile copia quattro medaglie del Pisanello: precisazioni*, «Arte Veneta», 31, pp. 170-171
- S. WEBER, *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, a cura di N. Rasmus, Trento
- 1978 C. BELLINATI, *Per l'identificazione del santo guerriero nella pala di Castelfranco*, «Antichità viva», XVII, 4-5, pp. 37-39
- L. GARGAN, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova
- P. HUMFREY, *Cima da Conegliano and Alberto Pio*, «Paragone», 341, pp. 86-100
- G. KAFTAL (con la collaborazione di F. Bisogni), *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, Florence
- G.P. MARCHI, *Forma Veronae. L'immagine della città nella letteratura medievale e umanistica*, in *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. Puppi, Verona, pp. 1-21
- L. MARCUCCI, *Regesto cronologico e critico*, in *2000 anni di Vitruvio*, «Studi e documenti di architettura», 8, pp. 11-184

- B. MARX, *Venezia altera Roma? Ipotesi sull'umanesimo italiano*, «Quaderni del Centro Tedesco di Studi Italiani», X, pp. 3-18
- L. ROGNINI, *Le tarsie di Santa Maria in Organo*, Verona
- I.H. SHOEMAKER, *Drawings after the antique by Filippino Lippi*, «Master Drawings», XVI, 1, pp. 35-43
- M. TAFURI, *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*, in *Scritti rinascimentali di Architettura*, a cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri, R. Bonelli, Milano, pp. 389-403
- 1978-79 L. VIVIAN, *Il monastero veronese di San Leonardo in Monte Donico nel Quattrocento, con il regesto dei documenti dal 1408 al 1499*, tesi di laurea, Università di Padova, Corso di laurea in Materie Letterarie, rel. G. De Sandre Gasparini
- 1979 P. BRUGNOLI, *La coscienza della città e del suo decoro*, in *Cultura e vita civile a Verona. Uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Risorgimento*, a cura di G. P. Marchi, Verona, pp. 461-516
- P. CASTELLI, *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Firenze.
- I. FAVARETTO, *L'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione: appunti e considerazioni*, «Archeologia Veneta», II, pp.145-159
- R. GOPFEN, *Nostra conversatio in coelis est: observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*, «The Art Bulletin», 61, pp. 198-222
- F. KIEFER, *The conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance thought and iconography*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», IX, pp. 1-27
- B. PASSAMANI, *La coscienza della romanità e gli studi antiquari tra Umanesimo e Neoclassicismo*, in *Brescia Romana. Materiali per un museo.II*, Brescia, pp. 5-17
- D. PINCUS, *Tullio Lombardo as a restorer of antiquities: an aspect of fifteenth century Venetian antiquarianism*, «Arte Veneta», 33, pp. 29-42
- F. RIVA, *Tipografi ed editori dal 1472 al 1800*, in *Cultura e vita civile a Verona. Uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Risorgimento*, a cura di G. P. Marchi, Verona, pp. 319-370
- CH. M. ROSENBERG, *The iconography of the Sala degli Stucchi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara*, «The Art Bulletin», LXI, 3, pp. 377-384
- S. SINDING-LARSEN, *La "Madone Stylithe" di Giorgione*, in *Giorgione*, atti del convegno (Castelfranco Veneto, 1978), Venezia, pp. 285-291
- J. R. SPENCER, *Filarete, the medallist of the Roman Emperors*, «The Art Bulletin», LXI, 4, pp. 550-561
- 1980 *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di L. Puppi e G. Barbieri, Venezia
- Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di L. Puppi, Venezia
- J. BISCONTIN, *Il fregio del Pordenone a Santa Maria di Campagna a Piacenza*, «Prospettiva», 20, pp. 58-68
- P. BRUGNOLI, *Architettura sacra a Verona dal secolo XV al XVIII*, in *Chiese e monasteri a Verona*, a cura di G. Borelli, Verona, pp. 385-440

- H. BURNS, *I monumenti antichi e la nuova architettura*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Verona, pp. 103-117
- A. CASTAGNETTI, *Aspetti politici, economici e sociali di chiese e monasteri dall'epoca carolingia alle soglie dell'età moderna*, in *Chiese e monasteri a Verona*, a cura di G. Borelli, Verona, pp. 45-119
- B. CIATI, *Cultura e società nel secondo Quattrocento attraverso l'opera ad intarsio di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, a cura di M. Dalai Emiliani, Firenze
- W. DEISEROTH, *Der Triumphbogen als grosse Form in der Renaissancebaukunst Italiens*, Munich
- A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Bernardino Parenzano e le storie di san Benedetto nel chiostro maggiore di Santa Giustina*, in *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, catalogo della mostra, a cura di A. De Nicolò Salmazo e F. G. Trolese, Treviso, pp. 89-120
- L. FRANZONI, *Il teatro romano*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Verona, pp. 54-62
- A. MARTINDALE, *Andrea Mantegna. I trionfi di Cesare nella collezione della regina d'Inghilterra ad Hampton Court*, Milano (Ed. orig. *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna*, London 1979)
- G. NEWMAN, *La Loggia del Consiglio*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Verona, pp. 122-123
- L. OLIVATO, *Il mito di Roma come rivendicazione di un primato. La patavinitas di Alvise Cornaro collezionista e promotore delle arti figurative*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di L. Puppi e G. Barbieri, Venezia, pp. 106-110
- Palladio e Verona*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Verona
- R. PANCZENKO, *Gentile da Fabriano and classical antiquity*, «*Artibus et Historiae*», 2, pp. 9-27.
- G. POZZI, G. GIANELLA, *Scienza antiquaria e letteratura. Felice Feliciano. Il Colonna*, in *Storia della cultura veneta*, III, I, Vicenza, pp. 459-498
- G. SANCASSANI, *Giovanni Maria Falconetto. Disegno*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Verona, pp. 90-91
- G. TOSI, *L'Arco detto di Giove Ammone*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Verona, pp. 50-54
- T.M. THOMAS, *Classical reliefs and statues in later Quattrocento religious paintings*, Ann Arbor
- 1980-81 G. M. VARANINI, *Altri documenti su Marin Sanudo e Verona (1501-1502)*, «*Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni*», XXX-XXXI, pp. 290-302
- 1981 M. BILLANOVICH, *Bernardino da Parenzo pittore e Bernardino (Lorenzo) da Parenzo eremita*, «*Italia Medievale e Umanistica*», XXIV, pp. 385-404
- A. CAVALLARO, *Pinturicchio, l'antico e il cardinale Domenico Della Rovere*, in

- Umanesimo e primo rinascimento in Santa Maria del Popolo*, a cura di R. Canatà, A. Cavallaro, C. Strinati, Roma, pp. 61-74
- C. CIERI VIA, *Allegorie morali della bottega belliniana*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500* Mito, allegoria, analisi iconologica, Roma, pp. 126-145
- M.T. CUPPINI, *L'arte a Verona tra XV e XVI secolo*, in *Verona e il suo territorio*, IV, 1, Verona, pp. 241-530
- G.M. DIANIN, *San Bernardino da Siena a Verona e nel Veneto*, Verona
- Disegni veneti della collezione Lugt*, catalogo della mostra a cura di J. Byam Shaw, Vicenza
- J.A. DOBRICK, *Ghirlandaio and roman coins*, «The Burlington Magazine», 123, pp. 356-358
- L. FRANZONI, *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, 3/III, Vicenza, pp. 207-266.
- D. PINCUS (a), *An antique fragment as workshop model. Classicism in the Andrea Vendramin tomb*, «The Burlington Magazine», 123, pp. 342-346
- D. PINCUS (b), *The tomb of Doge Niccolò Tron and Venetian Renaissance ruler imagery*, in M. BARASCH, L.F. SANDLER, *Art, the Ape of Nature*, New York, pp. 127-150
- T. RITTI, *Iscrizioni e rilievi greci nel Museo Maffeiano di Verona*, Verona
- A. ROVETTA, *Cultura e codici vitruviani nel primo umanesimo milanese*, «Arte Lombarda», 60, pp. 9-14
- 1982 C. ACIDINI LUCHINAT, *La grottesca*, in *Storia dell'Arte Italiana. Forme e modelli*, 11, Torino, pp. 159-200
- D. L. EHRESMANN, *Some observations on the role of liturgy in the early winged altarpiece*, «The Art Bulletin», 64, pp. 359-369
- M. FERRETTI, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'Arte Italiana. Forme e modelli*, 11, Torino, pp. 459-585
- A. GENTILI, *Fonti e problemi del simbolismo antiquario nella vetrata di San Zanipolo*, in *La grande vetrata di San Giovanni e Paolo. Storia, iconologia e restauro*, Venezia, pp. 37-49
- G. MANTESE, *La scoperta dell'inventario di Bailardino Nogarola e l'inserimento della nobilissima famiglia veronese nella vita di Schio*, in *Temi di storia medievale, moderna, contemporanea*, Vicenza, pp. 57-91 (orig. in *Studi in onore di Monsignor Turrini*, Verona 1973, pp. 405-475)
- L. PUPPI, *Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e architetture simboliche*, Roma-Reggio Calabria
- D. E. RHODES, *A volume of tracts illustrating humanist culture at Verona at the end of the fifteenth century*, «Italia medievale e umanistica», XXV, pp. 401-405
- F. SAXL, *L'antichità classica in Jacopo Bellini e nel Mantegna*, in F. SAXL, *La storia delle immagini*, Roma - Bari, pp. 79-90 (*Jacopo Bellini and Andrea Mantegna as Antiquarians*, in *Lectures*, I, London 1957, pp. 150-160)

- G. SCHWEICKHART, *Una decorazione "all'antica" sui creduti resti del Campidoglio*, in *Affreschi del Rinascimento a Verona. Interventi di restauro*, a cura di P. Brugnoli, Verona, pp. 17-44
- S. VALTIERI, *La fabbrica del palazzo del cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», XXVII, 169-174, pp. 3-25
- S. VANNI, *Il Santo Sepolcro sul Mont Calvario*, in *Affreschi del Rinascimento a Verona. Interventi di restauro*, a cura di P. Brugnoli, Verona, pp. 155-170
- E. WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino
- 1983 E. CASTELNUOVO, *Arte delle città, arte delle corti*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, pp. 167-227
- A. CAVALLARO, *La colonna Traiana nel Quattrocento. Un repertorio di iconografie antiquariali*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma, 1979), Roma, pp. 9-38
- C. CIERI VIA, *L'antico in Andrea Mantegna fra storia e allegoria*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma, 1979), Roma, pp. 69-92
- P. CIVERCHIA, *Ipotesi di ricomposizione e note metrologiche su alcuni frammenti di lesene della collezione Della Valle-Medici*, «Xenia», 5, pp. 45-58
- S. DANESI SQUARZINA, *L'antico come repertorio: disegno e rilievo di architetture romane tra Umanesimo e Rinascimento*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma, 1979), Roma, pp. 39-52
- A. GENTILI, *La cultura antiquaria a Treviso tra '400 e '500: introduzioni e distinzioni*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma, 1979), Roma, pp. 93-110
- M. A. JACOBSEN, V. J. ROGERS-PRICE, *The dolphin in Renaissance art*, «Studies in Iconography», 9, pp. 31-56
- S. MACIOCE, *Palazzo Schifanoia: una proposta iconologica per il "Settembre" nella Sala dei Mesi*, «Storia dell'Arte», 48, pp. 75-99
- A. MARKHAM SCHULZ, *Giovanni Buora lapicida*, «Arte Lombarda», 65, pp. 49-72
- A. NAVA, *I tramezzi in Lombardia tra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, in *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e Arte*, Milano, pp. 179-216
- G. SCHWEICKHART, *Verona affrescata nella storia dell'arte*, in *Lo splendore della Verona affrescata nelle tavole di Pietro Nanin del 1864. Facsimile dell'unica raccolta colorata con itinerari immaginari narrati da Nino Cenni e uno studio sugli affreschi e sui loro autori di Gunter Schweickhart*, Verona
- L. SPERTI, *I capitelli romani nel Museo archeologico di Verona*, Roma
- M. TAFURI, *La "nuova Costantinopoli". La rappresentazione della "renovatio" nella Venezia dell'Umanesimo (1450-1509)*, «Rassegna (Rappresentazioni)», IX, pp. 25-38

- E. TALAMO, *Su alcuni frammenti di lesene della collezione Della Valle-Medici*, «Xenia», 5, pp. 15-44
- G.M. VARANINI, *Per la storia della tipografia veronese*, «Italia Medievale e Umanistica», XXV, pp. 407-415
- L. VENIER, *Falconetto: astrologia e cultura antiquaria*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma, 1979), Roma, pp. 111-133
- 1984 R. AVESANI, *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere*, in *Verona e il suo territorio*, IV, 2, Verona, pp. 9-297
- F. BARBIERI, *Scultori a Vicenza dal XV al XVI secolo*, Vicenza
- A. CAVALLARO, «Una colonna a modo di campanile facta per Adriano imperatore». *Vicende e interpretazioni della colonna Traiana tra Medio Evo e Quattrocento*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma, I, pp. 71-90
- C. R. CHIARLO, «Gli fragmenti dilla sancta antiquitate»: *studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I. L'uso dei classici*, Torino, pp. 271-297
- L. A. CIAPPONI, *Fra Giocondo da Verona and his edition of Vitruvius*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 47, pp. 72-90
- C. CIERI VIA, *Note sul simbolismo archeologico di Andrea Mantegna*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, I, Roma pp. 103-125.
- J. CUNNALLY, *The role of greek and roman coins in the italian Renaissance*, Ann Arbor
- A. FOSCARI, *Festoni e putti nella decorazione della Libreria di San Marco*, «Arte Veneta», 38, pp. 23-30
- C. FRANZONI, «*Rimembranze d'infinita cose*». *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I. L'uso dei classici*, Torino, pp. 301-360
- C. FRUGONI, *L'Antichità: dai Mirabilia alla propaganda politica*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I. L'uso dei classici*, Torino, pp. 5-72
- M. GREENHALGH, *Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I. L'uso dei classici*, Torino, pp. 115-167
- G. LORENZONI, *Dopo Donatello: da Bartolomeo Bellano ad Andrea Riccio*, in *Le sculture del Santo a Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza, pp. 95-107
- M. MIGLIO, *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I. L'uso dei classici*, Torino, pp. 75-111
- M. REPETTO CONTALDO (a), *Francesco Torbido detto il Moro*, «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», 14, 1984, pp. 43-76
- M. REPETTO CONTALDO (b), *L'altare della Vergine e la sua decorazione pittorica*, «Annuario Storico Zenoniano», pp. 73-83
- D. ROSAND, *Venetia figurata: the iconography of a myth*, in *Interpretazioni veneziane. Studi in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia, pp. 177-196

- W. STEDMAN SHEARD, *The birth of monumental classicizing relief in Venice on the façade of the Scuola di San Marco*, in *Interpretazioni veneziane. Studi in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia, pp. 149-174
- 1985 G. BERNINI PEZZINI, *Il fregio dell'arte della guerra nel palazzo ducale di Urbino*, Roma
- L. BESCHI, *I rilievi ravennati dei Troni*, «Felix Ravenna», s. IV, CXXVII-CXXX, pp. 37-80
- F. BISOGNI, *Iconografia dei predicatori dell'Osservanza nella pittura dell'Italia del Nord fino agli inizi del Cinquecento*, in *Il rinnovamento del Francescanesimo. L'Osservanza*, atti del convegno (Assisi, 1983), Assisi, pp. 229-255
- D. BLUME, *Antike und Christentum*, in *Natur und Antike in der Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di S. Ehert-Shiffere, Frankfurt, pp. 84-129.
- S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma
- P. BRUGNOLI, *Le case dei Mazzanti*, in *Il recupero degli affreschi delle case Mazzanti in piazza Erbe di Verona*, a cura di P. Brugnoli, Verona, pp. 9-63
- G. CASTIGLIONI, *Miniature dell'entroterra veneto nella biblioteca di Bassano*, in *Miniature nei codici e negli incunaboli della biblioteca di Bassano*, Bassano, pp. 5-17
- C. CIERI VIA, *Andrea Mantegna. Pala di San Zeno in Verona*, Verona
- M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum». I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, Torino, pp. 97-152
- H. FROSIEN-LEINZ, *Antikisches Gebrauchsgerät. Weisheit und Magie in den Öllampen Riccios*, in *Natur und Antike in der Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di S. Ehert-Shiffere, Frankfurt, pp. 226-257.
- A. GENTILI, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto 1503-1512*, Roma
- N. GRAMACCINI, *Die Umwertung der Antike. Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance*, in *Natur und Antike in der Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di S. Ehert-Shiffere, Frankfurt, pp. 51-83.
- C. LA ROCCA, *Pacifico di Verona. Il passato di Verona nella costruzione della memoria urbana*, Roma
- L. PUPPI, *Venezia tra Quattrocento e Cinquecento. Da "nuova Costantinopoli" a "Roma altera" nel sogno di Gerusalemme*, in *Le città capitali*, a cura di C. De Seta, Roma, pp. 55-64
- G. TOSI, *Aspetti e ruolo dell'architettura romana nell'interpretazione di Scipione Maffei*, in *Nuovi studi maffeiiani. Scipione Maffei e il Museo Maffeiano*, atti del convegno (Verona, 1983), Verona, pp. 121-135
- G. M. VARANINI, *I primordi della tipografia veronese (1471 anziché 1472)*, «La Bibliografia», LXXXVII, 3, pp. 209-225
- 1986 *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di G. Luisetto, II/2, Padova

- P.P. BOBER, R.O. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, New York
- G. CASTIGLIONI, *Un secolo di miniatura veronese 1450-1550*, in *Miniatura veronese del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, G. Castiglioni, Verona, pp. 45-99
- G. CAVALIERI MANASSE, *Nota sull'arco veronese detto di Giove Ammone*, «Aquila Nostra», LVII, coll. 521-564
- L. CHELES, "Topoi" e "serio ludere" nello studiolo di Urbino, in *Federico da Montefeltro. Le Arti*, atti del convegno (Urbino-Gubbio, 1982), a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Ghittolini e P. Floriani, Roma, pp. 269-286
- C. CIERI VIA, *Ipotesi di un percorso funzionale e simbolico nel palazzo ducale di Urbino attraverso le immagini*, in *Federico da Montefeltro. Le Arti*, atti del convegno (Urbino-Gubbio, 1982), a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Ghittolini e P. Floriani, Roma, pp. 47-64
- H.J. EBERHARDT, *Nuovi studi su Domenico Morone, Girolamo dai Libri e Liberale*, in *Miniatura veronese del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, G. Castiglioni, Verona, pp. 101-151
- M. FERRETTI, "Casamenti seu prospectiva". *Le città degli intarsiatori*, in *Imago Urbis. Dalla città reale alla città ideale*, Milano, pp. 73-104
- V. FONTANA, *Frà Giocondo e l'antico*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e le opere*, atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura, a cura di G.F. Spagnesi, Roma, pp. 423-444
- L. FRANZONI, *L'arte romana in San Zeno*, «Annuario Storico Zenoniano», pp. III-XLIV
- Imago urbis. Dalla città reale alla città ideale*, Milano
- R. LIGHTBOWN, *Mantegna*, Milano, pp. 74-89 (*Mantegna with a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986)
- Miniatura veronese del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, G. Castiglioni, Verona
- E. MUIR, *Il rituale civico di Venezia*, Roma
- W. PRINZ, *Simboli e immagini di pace e di guerra nei portali del Rinascimento: la porta della Guerra nel palazzo di Federico da Montefeltro*, in *Federico da Montefeltro. Le Arti*, atti del convegno (Urbino-Gubbio, 1982), a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Ghittolini e P. Floriani, Roma, pp. 65-71
- A. ROVEITA, *Cultura architettonica e cultura umanistica a Milano durante il soggiorno di Bramante: note sullo studio dell'antico*, «Arte Lombarda», 78, pp. 81-93
- C. SCHMIDT ARCANGELI, *Cima da Conegliano e Vincenzo Catena pittori veneti a Carpi. Il compianto di Cristo di Cima da Conegliano e il committente Alberto Pio*, in *La pittura veneta negli Stati estensi*, a cura di J. Bentini, S. Marinelli, A. Mazza, Verona, pp. 95-116
- A. TENENTI, *Dalla città reale alla città ideale*, in *Imago Urbis. Dalla città reale alla città ideale*, Milano, pp. 169-193

- G. TOSI, *Un capitello figurato con delfini nel Museo Civico di Padova: lettura archeologica antiquaria*, «Aquilaia Nostra», LVII, coll. 825-836
- 1986-87 G. DE SANDRE GASPARINI, *Vita religiosa in Valpolicella nella visita di Ermolao Barbaro*, «Annuario Storico della Valpolicella», pp. 75-94
- G.M. VARANINI, *Nuove schede e proposte per la storia della stampa a Verona nel Quattrocento*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», CLXIII, pp. 243-267
- D. ZUMIANI, *Immagini quattrocentesche di Verona nell'iconografia di S. Pietro Martire: la forma urbis e l'identità storica*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLXIII, pp. 385-400
- 1987 G. AGOSTI, *Sul gusto per l'antico a Milano, tra regime sforzesco e dominazione francese*, «Prospettiva», 49, pp. 33-46
- G. AGOSTI, V. Farinella, S. Settis, *Passione e gusto per l'antico nei pittori italiani del Quattrocento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XVII, 3, pp. 1061-1107
- L'Arco di trionfo di Alfonso d'Aragona e il suo restauro*, Roma
- H.H. AURENHAMMER, *Die Altargestaltung der Renaissance in Verona, ca. 1460-1560*, «Kunsthistoriker», 4, pp. 30-35
- G. BORELLI, *Il patrizio e la villa*, in *Villa Pindemonte a Isola della Scala*, a cura di B. Chiappa e A. Sandrini, Verona, pp. 13-30
- P. BRUGNOLI, *La rifabbrica quattrocentesca*, in *La cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, a cura di P. Brugnoli, Venezia, pp. 169-244
- L. DE CLES, G. MONDANI, *Stemmi e imprese del Cardinale Bernardo di Cles*, in *Bernardo Cles e il suo tempo*, atti del convegno (Trento, 1985), a cura di P. Prodi, Roma, pp. 457-467
- La chiesa di San Paolo Campo Marzio in Verona*, Verona
- L. LEONCINI (a), *Frammenti con trofei navali e strumenti sacrificali dei Musei Capitolini. Nuova ipotesi ricostruttiva*, «Xenia», 13, pp. 13-24
- L. LEONCINI (b), *Storia e fortuna del cosiddetto "Fregio di San Lorenzo"*, «Xenia», 14, pp. 59-110
- Proposte e restauri. I musei d'arte negli anni Ottanta*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, Verona
- N. RUBINSTEIN, *Classical themes in the decoration of Palazzo Vecchio in Florence*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 50, pp. 29-43
- R. WITTKOWER, *I geroglifici nel primo rinascimento*, in *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, pp. 223-249 (*Allegory and migration of symbols*, London-New York 1977)
- W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di palazzo Ducale*, Venezia (*Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*, Stuttgart 1983)
- N. ZANOLLI GEMI, *Il teatro di Verona in un foglio di Leonardo*, «Civiltà veronese», 9, pp. 15-20

- 1987-88 D. ZUMIANI, *Le abitazioni dei Boldieri a Verona. Scelte e modelli residenziali della borghesia emergente nel periodo della dominazione veneziana*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLXIV, pp. 217-254
- 1988 A. BEDOCCHI MELUCCI, *I ritratti "all'antica" nei portali genovesi del XV e XVI secolo*, «Rivista di Archeologia», XII, pp. 63-88
- M. BELLABARBA, *Figure di nobiltà a Trento nei primi decenni del XVI secolo*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Chini, Trento, pp. 47-61
- P. BRUGNOLI, *Dieci secoli di vita tra alterne fortune (dal sec. IX al sec. XIX)*, in *La chiesa di San Procolo in Verona. Un recupero ed una restituzione*, a cura di P. Brugnoli, Verona, pp. 31-70
- J. BURCKHARDT, *Pale d'altare del Rinascimento*, a cura di P. Humfrey, Firenze (*The altarpiece in Renaissance Italy*, Oxford 1988)
- G. CASTIGLIONI (a), *Il calamo felice. Noterella su Feliciano decoratore*, «Verona Illustrata», 1, pp. 19-30
- G. CASTIGLIONI, (b) *Gli Statuti della Domus: il codice quattrocentesco decorato da Francesco Dai Libri*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, catalogo della mostra, a cura di G. M. Varanini, Verona, pp. 381-382
- A. CAVALLARO, *Studio e gusto dell'antico nel Pisanello*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di A. Cavallaro e E. Parlato, Milano-Roma, pp. 89-92
- C. CIERI VIA, *Cultura antiquariale e linguaggio simbolico in alcune medaglie di Pisanello*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di A. Cavallaro e E. Parlato, Milano-Roma, pp. 109-114
- La colonna Traiana*, a cura di S. Settis, Torino
- H. COLLINS, *Pictorial space in Donatello's relief panels on the high altar in the Santo at Padua*, «Arte Veneta», 42, pp. 25-33
- M. COVA, *Verona, Duomo, cappella dei Maffei o di Sant' Andrea*, «Arte Veneta», 42, p. 241
- E. COZZI, *Programmi iconografici sulle facciate dipinte a Trento fra Quattro e Cinquecento*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Chini, Trento, pp. 237-274
- L. DAL PRÀ, «*Publica disputatio peracta est*». *Esiti iconografici della controversia dell'Immacolata Concezione a Firenze*, «Medioevo e Rinascimento», II, pp. 267-281
- S. DANESI SQUARZINA, *La continuità di un tema letterario e iconografico tra Umanesimo e Rinascimento*, «Arte Documento», 2, pp. 86-97
- S. DE MARIA, *Artisti "antiquari" e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo*, in *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti e K. Oberhuber, Bologna, pp. 17-42

- M. DE MARTIN, *Da borghesi a patrizi. I Trivelli di Verona nel Trecento e nel Quattrocento*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», XXXVIII, pp. 83-107
- C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia nei secoli XIV-XVIII*, Bari
- C. DUFFAULT, *Le motif du dauphin sur les chapiteaux renaissants à Florence*, «Histoire de l'art», 3, pp. 57-66
- V. FONTANA, *Fra' Giovanni Giocondo architetto (1433 c-1515)*, Vicenza
- L. FRANZONI (a), *Francesco da Castello*, in *L'Architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-XVIII)*, a cura di P. Brugnoli e A. Sandrini, II, Verona, pp. 158-162
- L. FRANZONI (b), *La necropoli di San Zeno fino all'iscrizione delle reliquie di San Procolo*, in *La chiesa di San Procolo in Verona. Un recupero ed una restituzione*, a cura di P. Brugnoli, Verona, pp. 11-30
- P. HUMFREY, *Competitive devotion: the venetian Scuole Piccole as donors of altarpieces in the years around 1500*, «The Art Bulletin», 70, pp. 401-423
- R. KRAUTHEIMER (a), *La rinascita dell'architettura paleocristiana romana nell'età carolingia*, in *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino, pp. 151-219 (*The carolingian revival of early christian architecture*, «The Art Bulletin», 24, 1942, pp. 1-38; ripubblicato in *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York - London 1969, pp. 203-256)
- R. KRAUTHEIMER (b), *"Scena tragica" e "scena comica" nel Rinascimento: le vedute prospettiche di Baltimora e di Urbino*, in *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino, pp. 271-292 (*The tragic and comic scene of the Renaissance: the Baltimore and Urbino panels*, «Gazette des Beaux-Arts», VI, 33, 1948, pp. 327-346)
- W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena (*Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977)
- S. MARINELLI, *I dipinti depositati al Museo*, in *La chiesa di San Procolo in Verona. Un recupero ed una restituzione*, a cura di P. Brugnoli, Verona, pp. 105-109
- L. OLIVATO, *Il Seicento fra tradizione classicista e rinnovamento barocco*, in *L'Architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-XVIII)*, a cura di P. Brugnoli e A. Sandrini, I, Verona, pp. 191-260
- J.B. ONIANS, *Bearers of meaning. The classical order in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Princeton
- E. PARLATO (a), *Il gusto all'antica di Filarete scultore*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di A. Cavallaro e E. Parlato, Milano-Roma, pp. 115-123
- E. PARLATO (b), *L'iconografia imperiale*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di A. Cavallaro e E. Parlato, Milano-Roma, pp. 73-74.
- P. RIGOLI, *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, in *L'Archi-*

- tettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-XVIII), a cura di P. Brugnoli e A. Sandrini, II, Verona, pp. 5-86
- L. ROGNINI, *Santa Maria in Organo*, Verona
- G. SCHWEICKHART (a), *Giovanni Maria Falconetto*, in *L'Architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV - sec. XVIII)*, a cura di P. Brugnoli e A. Sandrini, Verona, II, pp. 147-155
- G. SCHWEICKHART (b), *Il Quattrocento: formule decorative e approcci al linguaggio classico*, in *L'Architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV - sec. XVIII)*, a cura di P. Brugnoli e A. Sandrini, I, Verona, pp. 1-90
- F. SEGALA, *Santi e devozioni a Verona in età scaligera*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, catalogo della mostra, a cura di G. M. Varanini, Verona, pp. 447-454
- G.M. VARANINI (a), *Gli Scaligeri, il ceto dirigente veronese, l'élite 'internazionale'*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, catalogo della mostra, a cura di G. M. Varanini, Verona, pp. 113-134
- G.M. VARANINI (b), *La signoria scaligera e i suoi eserciti. Prime indagini*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, catalogo della mostra, a cura di G. M. Varanini, Verona, pp. 167-179
- 1989 J. ANDERSON, *Collezioni e collezionisti della pittura veneta del Quattrocento: storia, fortuna e sfortuna*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, I, Milano, pp. 271-294
- H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli*, Milano
- M. BILLANOVICH, *Intorno alla "Jubilatio" di Felice Feliciano*, «Italia medievale e umanistica», XXXII, pp. 351-358
- M. CALVESI, *Il gaio classicismo. Pinturicchio e Francesco Colonna nella Roma di Alessandro VI*, in *Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma (1417-1527)*, atti del convegno (Roma, 1985), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, pp. 70-101
- A. CAVALLARO, *Pinturicchio nel palazzo di Domenico della Rovere. La Sala dei Mesi*, in *Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma (1417-1527)*, atti del convegno (Roma, 1985), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, pp. 269-280
- C. CIERI VIA, *Sacrae effigies e signa arcana: la decorazione di Pinturicchio e scuola nell'appartamento Borgia in Vaticano*, in *Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma (1417-1527)*, atti del convegno (Roma, 1985), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, pp. 185-200
- S. COLONNA, *Variazioni sul tema della Fortuna da Enea Silvio Piccolomini a Francesco Colonna*, «Storia dell'Arte», 66, 11, pp. 126-142
- M. COVA, *Una proposta per Giovanni Badile, artista "laterale"*, in *La cappella Guantieri in Santa Maria della Scala. Il restauro degli affreschi di Giovanni Badile e dell'arca*, a cura di M. Cova, Verona, pp. 83-101
- F. DAL FORNO, *La cappella di San Biagio nella storia e nell'arte*, in *La cappella di*

- San Biagio nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona*, a cura di F. Dal Forno, Verona, pp. 17-25
- E. KANTOROWICZ, *I due corpi del re: l'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino (*The King's two bodies*, Princeton 1957)
- A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Bernardino da Parenzo. Un pittore "antiquario" di fine Quattrocento*, Padova
- G. DE SANDRE GASPARINI, *La parola e le opere. La predicazione di S. Giovanni da Capestrano a Verona*, «Le Venezia Francescane», VI, 1, pp. 101-130
- L. FRANZONI, *Il Falconetto nella cappella di San Biagio*, in *La cappella di San Biagio nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona*, a cura di F. Dal Forno, Verona, pp. 11-15
- E.M. GUZZO, *Per Giovanni Badile e una rilettura di alcuni fatti della pittura gotico-internazionale a Verona*, in *La cappella Guantieri in Santa Maria della Scala. Il restauro degli affreschi di Giovanni Badile e dell'arca*, a cura di M. Cova, Verona, pp. 15-48
- M. LUCCO, *Venezia, 1400-1430*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, I, Milano, pp. 13-48
- S. OSANO, *Giovanni Badile collaboratore del Pisanello: riflessioni sul suo itinerario artistico*, in *La cappella Guantieri in Santa Maria della Scala. Il restauro degli affreschi di Giovanni Badile e dell'arca*, a cura di M. Cova, Verona, pp. 51-82
- G.P. PACINI, *Predicazione di minori osservanti a Vicenza: fondazioni, confraternite, devozioni*, «Le Venezia francescane», VI, pp. 263-264
- E. PARLATO, *La decorazione della cappella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva*, in *Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma (1417-1527)*, atti del convegno (Roma, 1985), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, pp. 169-184
- J. REBOLD BENTON, *Perspective and the spectator's pattern of circulation in Assisi and Padua*, «Artibus et Historiae», 19, pp. 37-52
- Riforma pretridentina della Diocesi di Verona. Visite pastorali del Vescovo G. M. Giberti (1525-42)*, a cura di A. Fasani, III, Vicenza 1989
- R. M. SAN JUAN, *The Illustrious Poets in Signorelli's frescoes for the Cappella Nuova of Orvieto cathedral*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 52, pp. 71-84
- M. J. ZUCKER, *An allegory of Renaissance politics in a contemporary italian engraving. The prognostic of 1510*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 52, pp. 236-240
- R. WEISS, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova (*The Renaissance discovery of classical Antiquity*, Oxford 1969)
- 1990 B. CHIAPPA, *La famiglia Carlotti dalla borghesia al marchesato*, in *Villa Carlotti a Caprino*, a cura di P. Brugnoli, Verona, pp. 5-42
- A.G. DE MARCHI, *Cassoni veronesi*, «Paragone», 487, pp. 64-67
- D. FATTORI, *Per la storia della tipografia veronese: Giovanni da Verona*, «La Bibliografia», XCII, pp. 269-281

- L. FREEMAN, *A Nereid from the back. On a motif in the Italian Renaissance art*, «Storia dell'Arte», 70, pp. 323-336
- P. LANARO SARTORI, *Potere politico e potere economico di una famiglia del patriziato veronese: i Maffei tra XV e XVI secolo*, in *Villa Maffei-Sigurtà a Valeggio*, a cura di B. Chiappa e A. Sandrini, Verona, pp. 29-55
- S. MARINELLI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, II, Milano, pp. 622-653
- P. RUSCHI, *Il "timpano alternato" e la sua rinnovata fortuna nel tardo Quattrocento*, «Studi di Storia dell'Arte», 1, pp. 73-94
- D. SAMADELLI, *Palazzo Marogna. Gli affreschi*, Verona
- A. SCHMITT, *Jacopo Bellini und die Antike*, in B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, II. Venezia. Jacopo Bellini*, Berlin, pp. 192-233
- 1990-91 M. CIPRIANI, *Per lo studio dell'episcopato di Ermolao Barbaro (1453-71): la "famiglia" ed alcune linee dell'attività pastorale. Il "Liber collationum": analisi, edizione parziale e regestazione*, tesi di laurea, Università di Verona, Facoltà di Magistero, rel. G. De Sandre Gasparini
- 1991 A. ONORATO, *Introduzione*, in Gegorio Correr, *Opere*, a cura di A. Onorato, Messina, I, pp. 7-102
- G. BORELLI, *"Doctor an miles": aspetti della ideologia nobiliare nell'opera del giurista Cristoforo Lafranchini*, in *Il primo dominio veneziano e Verona (1405-1509)*, atti del convegno (Verona, 1988), a cura di G. Gullino, pp. 53-71
- F. CANALI, «*Seguendo Baptista*», «*Rimando a Vectruvio*». *Pellegrino Prisciani e la teoria albertiana degli ordini architettonici*, in *La rinascita del sapere. Libri e maestri dello studio ferrarese*, catalogo della mostra, a cura di P. Castelli, Venezia, pp. 79-88
- C. CIERI VIA, *Characteres et figuras in opere magico. Pinturicchio et la décoration de la camera segreta de l'appartement Borgia*, «Revue de l'art», 94, pp. 11-26
- G. CONTI, *I Doria e l'"antico"*, «Storia dell'Arte», 73, pp. 297-330
- C. DEL BRAVO, *Preparativi per l'interpretazione di opere funebri quattrocentesche*, «Artibus et Historiae», 23, pp. 83-94
- G. DE SANDRE GASPERINI, *Governo della diocesi e cura animarum nei primi anni di episcopato di Ermolao Barbaro vescovo di Verona (1453-1471): prime note*, in *Il primo dominio veneziano e Verona (1405-1509)*, atti del convegno (Verona, 1988), a cura di G. Gullino, pp. 73-92
- L. FRANZONI, *Candelabre del Rinascimento veronese ed alcuni modelli locali d'età romana*, in *Il primo dominio veneziano e Verona (1405-1509)*, atti del convegno (Verona, 1988), a cura di G. Gullino, pp. 203-225
- G. GIOVANNONI, *Proposta d'interpretazione simbolica dei rilievi del portale maggiore di Sant'Andrea di Mantova*, in *Storia e arte religiosa a Mantova. Basilica con cattedrale di Sant'Andrea, l'atrio meridionale. Indagini, saggi e restauri dell'apparato decorativo*, Mantova, pp. 63-76 (orig. in «Civiltà Mantovana», n.s., 6, 1985, pp. 29-52)

- R. GOFFEN, *Devozione e committenza. Bellini, Tiziano e i Frari*, Venezia (*Piety and patronage in Renaissance Venice. Bellini, Titian and the Franciscans*, Yale 1986)
- P. LANARO SARTORI, *Un patriziato in formazione: l'esempio veronese del '400*, in *Il primo dominio veneziano e Verona (1405-1509)*, atti del convegno (Verona, 1988), a cura di G. Gullino, pp. 35-51
- M. LEVINE DUNKELMAN, *A new look at Donatello's Saint Peter's tabernacle*, «*Gazette des Beaux-Arts*», 1470-71, pp. 1-16
- W. LIEBENWEIN, *Lo studiolo come luogo del Principe*, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra, a cura di A. Motola Molfino e M. Natale, I, Modena, pp. 135-153
- R. LIEBERMANN, *Real architecture, imaginary history: the Arsenal Gate as venetian mythology*, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 54, 1991, pp. 117-126
- A. MARKHAM SCHULZ, *Giambattista and Lorenzo Bregno. Venetian sculpture in the high Renaissance*, New York
- V. PIANO MORTARI, *Sulla nobiltà del Quattrocento. Bartolomeo Cipolla e Buono de' Cortili*, in *Itinera juris. Storia di storia giuridica dell'età moderna*, Napoli, pp. 1-65
- N. ZANOLLI GEMY, *Santa Eufemia. Storia della chiesa e del suo convento a Verona*, Verona
- 1991-92 M. REPETTO CONTALDO, *Facciate affrescate in piazza delle Erbe: casa Montanari e la spezieria del Pomo d'oro*, «*Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*», CLXVIII/2, pp. 699-737
- G. SCHWEIKHART, *Gli affreschi di piazza Erbe*, «*Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*», CLXVIII/2, pp. 667-678
- 1992 *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di J. Martineau, Milano
- D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna
- J. BERNSTEIN, *Milanese and antique aspects of the Colleoni Chapel: site and symbolism*, «*Arte Lombarda*», 100, pp. 45-52
- B. CHIAPPA, *La devozione zenoniana negli atti del Consiglio*, «*Annuario Storico Zenoniano*», pp. 29-32
- M. COLLARETA, *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del paragone*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, pp. 569-580
- G. CUSCITO, *Martiri cristiani ad Aquileia e in Istria. Documenti archeologici e questioni agiografiche*, Udine
- P. FORTINI BROWN, *The Antiquarianism of Jacopo Bellini*, «*Artibus et Historiae*», 26, pp. 65-84
- L. FRANZONI, *Le paraste rinascimentali dei tre altari*, in *La chiesa di Santa Maria dei Domenicani a Soave. Un recupero ed una valorizzazione*, a cura di P. Brugnoli, Verona, pp. 83-92
- E. GARIN, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Milano (ed. orig. Bari 1975)

- G. GENTILINI, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Firenze
- C. HOPE, *The early history of the Tempio Malatestiano*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 55, pp. 51-154
- P. LANARO SARTORI, *Un'oligarchia urbana nel Cinquecento veneto. Istituzioni, economia, società*, Torino
- M. LUNI, *Francesco di Giorgio Martini e l'antico nel palazzo Ducale di Urbino*, in *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, catalogo della mostra, a cura di P. Dal Poggetto, Venezia, pp. 48-61
- Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra, a cura di A. M. Petrioli Tofani, Milano, pp. 246-247
- E. PANOFKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia (*Problems in Titian. Mostly iconographic*, New York 1969)
- D. PINCUS, *Venice and the two Romes: Byzantium and Rome as a double heritage in venetian cultural politics*, «Artibus et Historiae», 26, pp. 101-114
- M. REPETTO, *Proposte per l'attività giovanile di Nicola Giolfino e precisazioni cronologiche*, «Verona Illustrata», 5, pp. 5-18
- R. SCHOFIELD, *Avoiding Rome: an introduction to lombard sculptors and the Antique*, «Arte Lombarda», 100, pp. 29-44
- G.M. VARANINI, *Comuni cittadini e stato regionale. Ricerche sulla terraferma veneta nel Quattrocento*, Verona
- 1992-93 E.M. GUZZO, *Il patrimonio artistico veronese nell'Ottocento tra collezionismo e dispersioni. Prima parte*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLXIX, pp. 471-528
- D. HEMSOLL, *Le piazze di Brescia nel medioevo e nel rinascimento. Lo sviluppo di piazza della Loggia*, «Annali di Architettura», 4-5, pp. 168-177
- 1993 B. AIKEMA, *Savoldo, la città di Dio e il pellegrinaggio della vita*, «Venezia Cinquecento», 6, pp. 99-120
- J. BISCONTIN, *Problemi iconografici: il fregio decorativo del Pordenone nella cappella dell'Immacolata Concezione di Cortemaggiore*, «Arte Veneta», 45, pp. 50-61
- G. BODON, *L'interesse numismatico ed antiquario nel primo Trecento veneto. Disegni di monete antiche nei codici delle Historiae Imperiales di Giovanni Mansionario*, «Xenia Antiqua», II, pp. 111-124
- L. CAPODURO, *Effigi di imperatori romani nel manoscritto Chigi J VII 259 della Biblioteca vaticana. Origini e diffusione di un'iconografia*, «Storia dell'Arte», 79, pp. 286-325
- A. CHASTEL, *La pala d'altare nel Rinascimento*, Milano (*La pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris 1993)
- E. CHINI, *Giovanni Maria Falconetto. Annunciazione in Il Duomo di Trento. Pitture, arredi e monumenti*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, pp. 164-170
- A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova
- C. FAHY, *Printing a book at Verona in 1622. The account book of Francesco Calzolari Junior*, Paris

- L. FRANZONI, *I Della Torre di S. Egidio e Fumane nel quadro del collezionismo veronese*, in *Villa Della Torre a Fumane*, a cura di A. Sandrini, Verona, pp. 85-107
- C. FURLAN, *Bernardino da Parenzo: un pittore "antiquario" di fine Quattrocento*, «Arte Veneta», 44, pp. 70-74
- L. GIORDANO, *L'autolegittimazione di una dinastia. Gli Sforza e la politica dell'immagine*, «Artes», 1, pp. 7-33
- E.M. GUZZO (a), *La cattedrale di Verona*, Verona
- E.M. GUZZO (b), *Risarcimento di Antonio Badile*, «Arte cristiana», 81, pp. 199-210
- L. LEONCINI, *Il codice detto del Mantegna*, Roma
- A. NATALI, *Il pianto delle Muse: i sepolcri di Leonardo Bruni e Carlo Marsuppi- ni, monumenti dell'umanesimo*, in *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze
- E. PARMA ARMANI, *Il ritratto civile di committenza pubblica a Genova nel Quattrocento. Statue di cittadini benemeriti in Palazzo San Giorgio*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma, pp. 135-172
- L. PUPPI, *La basilica di San Marco nel mito di Venezia*, in *La basilica di San Marco. Arte e simbologia*, a cura di B. Bertoli, Venezia, pp. 11-24
- L. ROGNINI, *Gli organi della basilica di San Zeno Maggiore*, «Annuario Storico Zenoniano», pp. 93-102
- K. W. SHAW, T. BOCCIA SHAW, *Francesco Benaglio and Piero della Francesca via Lorenzo Canozi da Lendinara*, «Porticus», XVI, pp. 12-21
- J. STRUPP, *The colour of money. Use, cost, appreciation of marble in Venice ca. 1500*, «Venezia Cinquecento», 5, pp. 7-32
- G. VALENZANO, *La basilica di San Zeno in Verona*, Vicenza
- G.M. VARANINI, R. PONZIN, *I Della Torre di Verona nel Trecento e nel Quattrocento*, in *Villa Della Torre a Fumane*, a cura di A. Sandrini, Verona, pp. 17-64
- 1993-94 O. ROSSI PINELLI, *Imitazione e modelli dall'antico nella scultura del Quattrocento: artisti, opere, trattati, problemi*, Roma
- G.M. VARANINI, D. ZUMIANI, *Ricerche su Gerardo Boldieri di Verona (1405 c. – 1485), docente di medicina a Padova. La famiglia, l'inventario dei libri e dei beni, la cappella*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 26-27, pp. 49-147
- 1994 M. BAXANDALL (a), *Giotto e gli umanisti*, Milano (*Giotto and the Orators*, Oxford 1971)
- M. BAXANDALL (b), *Pittura ed esperienze sociali nel Quattrocento*, Torino (*Painting and experience in fifteenth century Italy*, Oxford 1972)
- L. BELLOSI 1994, *Un'indagine su Domenico Morone (e su Francesco Benaglio)*, in *Hommage à Michel Laclotte*, Milano-Parigi, pp. 281-303
- [P. BRUGNOLI], *Il santuario della Madonna del Frassino a Peschiera*, «Notiziario della Banca Popolare di Verona», 1, 1994, pp. 51-58

- H. U. CAIN, *Candelabro*, in *Enciclopedia dell'arte antica. Secondo supplemento*, I, Roma, pp. 837-840
- Disegni veronesi al Louvre 1500-1630*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, H. Sueur, Milano
- E.M. GUZZO (a), *Giovanni Maria Falconetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIV, Roma, pp. 348-355
- E.M. GUZZO (b), *Vicende artistiche tra XII e XX secolo*, in *La venerabile pieve dei Santi Apostoli in Verona*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1994, pp. 179-220
- S. LODI (a), *Il trattato agiografico sui vescovi veronesi di Pietro Donato Avogaro*, «Annuario Storico Zenoniano», 11, pp. 11-25
- S. Lodi (b), *La fabbrica della cappella di San Biagio*, «Verona Illustrata», 7, pp. 33-50
- Mille anni di libri. Un possibile percorso tra i tesori della Biblioteca Civica*, a cura di G. Castiglioni, A. Contò, A. Corubolo, E. Sandal, Verona
- L. ROGNINI, *Lorenzo da Salò "eccelente intagliatore" ed il coro di Santa Anastasia di Verona*, «Verona Illustrata», 7, pp. 15-31
- R. STAM, *Ambrogio Lorenzetti: the Palazzo Pubblico, Siena*, New York
- A. TEMPESTINI, *L'approccio alla civiltà classica in Cima da Conegliano e Giovanni Bellini*, «Venezia Cinquecento», 7, pp. 35-60
- 1995 H. H. AURENHAMMER, «*Reliquiae antiquitatis urbis*»: altari veronesi all'epoca di Sanmichele e il recupero dell'architettura classica, in *Michele Sanmichele. Architettura, linguaggio e cultura artistica del Cinquecento*, a cura di H. Burns, C. L. Frommel, L. Puppi, Milano, pp. 170-179
- R. AVESANI, *Felicianerie*, in *L'"antiquario" Felice Feliciano veronese, tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*, atti del convegno (Verona, 1993), a cura di A. Contò, L. Quaquarelli, Padova, pp. 3-25
- S. BERTELLI, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze
- H. BURNS, «*Vasti desiderij e gran pensieri*»: i palazzi veronesi di Sanmichele, in *Michele Sanmichele. Architettura, linguaggio e cultura artistica del Cinquecento*, a cura di H. Burns, C. L. Frommel, L. Puppi, Milano, pp. 54-79
- A. CONTÒ, *I libri volgari del monastero di Santo Spirito di Verona alla fine del Quattrocento*, «Bollettino della Biblioteca Civica di Verona», I, pp. 121-160
- L. DE LACHENAL, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano
- G. DE SANDRE GASPARINI, *L'amministrazione pubblica dell'evento religioso: qualche esempio della Terraferma veneta del secolo XV*, in *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (Chrétienté et Islam)*, a cura di A. Vauchez, Roma, pp. 201-217
- A. DILLON BUSSI, *Due ritratti di Raffaele Zovenzoni*, «Libri & Documenti», 1, pp. 25-42
- Documenti e fonti su Pisanello (1395-1581 circa)*, a cura di D. Cordellier («Verona Illustrata», 8)

- M.M. DONATO, *La "bellissima inventiva": immagini e idee nella Sala della Pace*, in *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon governo*, Milano, pp. 23-41
- H.J. EBERHARDT, *Artemio*, in *Von Cranach bis Beckmann. 70 Jahre "Vereinigung der Freunde". Die schönsten Erwerbungen*, a cura di T. Falk, München
- D. FATTORI, *Per la biografia del Feliciano*, in *L'antiquario Felice Feliciano veronese, tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*, atti del convegno (Verona, 1993), a cura di A. Contò, L. Quaquarelli, Padova, pp. 27-41
- M. J. GILL, *Antoniazio Romano and the recovery of Jerusalem in late fifteenth century Rome*, «Studi di Storia dell'Arte», 83, pp. 28-42
- E.M. GUZZO, *Un portale veneziano sulle rive dell'Adige*, in *Il restauro del portale del Vescovado di Verona*, a cura di E. M. Guzzo, Verona, pp. 5-16
- E. KARET, *Stefano da Verona's Brera Adoration of the Magi: patronage, politics and social history*, «Arte Lombarda», 113-114-115, pp. 13-26
- B. JESTAZ, *Il caso di un cardinale veneziano: le committenze di Battista Zen a Roma e nel Veneto*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento*, atti del convegno (Roma, 1990), a cura di A. Esch, C. L. Frommel, Torino, pp. 331-352.
- J. McANDREW, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, Venezia (*Venetian architecture of the early Renaissance*, Boston 1980)
- G. VALENZANO, *Dall'Ellenismo al Medioevo: alcune considerazioni in margine a Nicholaus*, in *Memor fuit dierum antiquorum. Studi in memoria di Luigi De Biasio*, a cura di P. C. Ioly Zorattini, A. M. Caproni, A. Stefanutti, Udine, pp. 447-461
- G. M. VARANINI, *Appunti sulla famiglia Turchi di Verona nel Quattrocento. Tra mercatura e cultura*, «Bollettino della Biblioteca Civica di Verona», 1, pp. 89-120
- 1996 CH. AVERY, *Riccio (Briosco) Andrea*, in *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, London-New York, pp. 326-331
- L. CAPODIECI, C. ILARI, *La Sala dello Zodiaco affrescata dal Falconetto a Mantova: ricerche d'archivio per una proposta di committenza*, «Venezia Cinquecento», 11, pp. 23-37
- S. DALLA ROSA, *Catastico delle Pitture, e delle Scolture esistenti nelle Chiese, e Luoghi Pubblici situati in Verona*, (1803-1804, BCVR, ms. 1008), a cura di S. Marinelli e P. Rigoli, Verona
- G. DE SANDRE GASPARINI, *Proiezione civica del culto antoniano e processioni cittadine nel Quattrocento*, «Il Santo», XXXVI, 1-2, pp. 259-283
- G. ERICANI, *La scultura a Verona al tempo di Pisanello*, in *Pisanello 1996*, pp. 331-350
- P. FORTINI BROWN, *Venice & Antiquity*, New Haven - London
- T. FRANCO, *"Qui post mortem statuis honorati sunt". Monumenti familiari a destinazione funebre e celebrativa nella Verona di primo Quattrocento*, in *Pisanello 1996*, pp. 139-150
- M. HAGARTY, *Laurentian patronage in the Palazzo Vecchio: the frescoes of the Sala dei Gigli*, «The Art Bulletin», 78, pp. 264-285
- HORAPOLLO, *I geroglifici*, a cura di M.A. Rigoni e E. Zanco, Milano

- J. HUSKINSON, *Roman children's sarcophagy: their decoration and its significance*, Oxford
- S. KOKOLE, *Cyriacus of Ancona and the revival of two forgotten ancient personifications in the Rector's Palace of Dubrovnik*, «Renaissance Quarterly», 49, pp. 225-267
- F. LEMERLE, *Le bucrane dans la frise dorique à la Renaissance: un motif véronais*, «Annali di Architettura», 8, pp. 85-92
- S. LODI, *Lo Iustianum: una villa umanistica nei pressi di Verona*, «Italia medievale e umanistica», XXXIX, pp. 209-263
- G.P. MARCHI, *Tra Verona, Mantova e Ferrara: letteratura e scuola ai tempi di Pisanello*, in *Pisanello*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Milano, pp. 45-58
- S. MARINELLI, *Il primo Cinquecento a Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, I, Milano, pp. 339-412
- E. MOENCH, *Verona: gli anni Venti del Quattrocento*, in *Pisanello*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Milano, pp. 59-71
- G. MOROLLI, *Federico da Montefeltro e Salomone. Alberti, Piero e l'ordine architettonico dei principi costruttori ritrovato*, in *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, atti del convegno (Urbino, 1992), a cura di C. Cieri Via, Venezia, pp. 319-345
- G. PERETTI, *Fra Giovanni, Girolamo Dai Libri, Dürer*, «Verona Illustrata», 9, pp. 29-39
- Pisanello*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Milano
- Pisanello. I luogbi del Gotico Internazionale nel Veneto*, a cura di F. M. Aliberti Gaudio, Milano
- Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, a cura di L. Puppi, Milano
- J. POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance sculpture. An introduction to italian Sculpture*, London (ed. orig. 1958)
- Restituzioni '96. Opere restaurate*, Cittadella
- R. RUGOLO, *Il classicismo gotico del Pisanello medaglista - Medaglie*, in *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, a cura di L. Puppi, Milano, pp. 133-193
- L. SENSI, *Benedetto Bonfigli e l'antico*, in *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, catalogo della mostra, a cura di V. Garibaldi, Milano, pp. 90-95
- A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il duomo di Verona. 1: il programma, il contesto*, «Venezia Cinquecento», 11, pp. 75-161
- G.M. VARANINI (a), *Elites cittadine e governo dell'economia tra comune, signoria e "stato regionale": l'esempio di Verona*, in *Strutture del potere ed élites economiche nelle città europee dei secoli XII-XVI*, a cura di G. Petti Balbi, Napoli, pp. 135-168
- G. M. VARANINI (b), *Verona nei primi decenni del Quattrocento. La famiglia Pellegrini e Pisanello*, in *Pisanello*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Milano, pp. 23-44

- 1996-97 P. BRUGNOLI, *Una famiglia, un voto e un sacello: la cappella di San Rocco a San Martino di Corrubio*, «Annuario Storico della Valpolicella», pp. 147-179
M. DONISI, *Primi appunti su Gabriele Frisoni, lapicida e ingegnere mantovano residente a Sant'Ambrogio*, «Annuario Storico della Valpolicella», pp. 107-146
- 1997 A. BURNETT, R. SCHOFIELD, *The medallions of the basamento of the Certosa di Pavia. Sources and influences*, «Arte Lombarda», 120, pp. 5-28
G. CALCANI, E. POLITO, *Trofeo e fregio d'armi*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, secondo supplemento, Roma, pp. 852-862
A. CALZONA, *Leon Battista Alberti e l'immagine di Roma fuori di Roma: il Tempio Malatestiano*, in *Le due Rome nel Quattrocento. Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del '400 romano*, atti del convegno (Roma, 1996), a cura di S. Rossi, S. Valeri, Roma, pp. 322-345
C. CRESTANI, *La biblioteca di Giacomo Conte Giuliari (1480)*, «Bollettino della Biblioteca Civica di Verona», 3, pp. 13-41
U. DANIELE, *La città prospettica. Spazi urbani e trattatistica nelle tarsie venete di fine Quattrocento*, in *Lo spazio nelle città venete (1348-1509). Urbanistica e architettura, monumenti e piazze, decorazione e rappresentazione*, atti del convegno (Verona, 1995), a cura di U. Soragni, Roma, pp. 227-236
M. DANZI, *Per Liberale da Verona (1487)*, «Rinascimento», s. II, 37, pp. 235-241
G. ERICANI, *La scultura lignea del Seicento nel Veneto*, in *Scultura lignea barocca nel Veneto*, a cura di A.M. Spiazzi, Milano, pp. 9-105
L. FRANZONI (a), *Andrea Briosco detto Riccio. Formella per il monumento Della Torre in San Fermo di Verona, in 1797. Bonaparte a Verona*, catalogo della mostra, a cura di G. Marchi, P. Marini, Venezia, pp. 335-336
L. FRANZONI (b), *Presenza dell'antico e sue diverse valenze nel tempo nella cultura e nella letteratura urbane veronesi (XIV-XV)*, in *Lo spazio nelle città venete (1348-1509). Urbanistica e architettura, monumenti e piazze, decorazione e rappresentazione*, atti del convegno (Verona, 1995), a cura di U. Soragni, Roma, pp. 33-42.
La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. I dipinti, a cura di F. Zeri e A. G. De Marchi, Milano
S. LODI, *Prime indagini sulle architetture dipinte di Giovan Maria Falconetto a Verona e Mantova*, in *Angelo Beolco detto Ruzante*, atti del convegno (Padova, 1995), a cura di F. Crispo, Padova, pp. 187-210
Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, I, Milano, pp. 173-176
H. PORFYRIOU, *Verona XV-XVI secolo. Organizzazione e trasformazione degli spazi urbani*, in *Fabbriche, piazze, mercati. La città italiana nel Rinascimento*, a cura di D. Calabi, Roma, pp. 189-223
S. SIMONCINI, *Roma come Gerusalemme nel Giubileo del 1450. La renovatio di Niccolò V e il Momus di Leon Battista Alberti*, in *Le due Rome nel Quattrocento. Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del '400 romano*, atti del convegno (Roma, 1996), a cura di S. Rossi, S. Valeri, Roma, pp. 322-345

- 1997-98 M. DONISI, *Ancora su Gabriele Frisoni, lapicida mantovano a Sant' Ambrogio: integrazione al regesto di documenti*, «Annuario Storico della Valpolicella», pp. 95-116
- 1998 G. BALDISSIN MOLLI, *Fra Giovanni da Verona e l'arredo della sacrestia più bella... "che fusse in tutta Italia"*, «Arte Cristiana», 86, pp. 353-366
- P. BRUGNOLI (a), *La cappella Dionisi in Cattedrale a Verona e il suo restauro del 1710-12*, in *Per Alberto Piazzi. Scritti offerti nel 50° di sacerdozio*, a cura di C. Albarello, G. Zivelonghi, Verona, pp. 45-54
- P. BRUGNOLI (b), *Nuovi documenti su Domenico da Lugo e la sua famiglia*, «La Lessinia Ieri Oggi Domani», pp. 87-90
- A. CONTÒ, *Da Rimini a Verona, le edizioni quattrocentesche del "De re militari"*, in *Il libro in Romagna. Produzione, commercio e consumo dalla fine del secolo XV all'età contemporanea*, atti del convegno (Cesena, 1995), a cura di L. Baldacchini, A. Manfron, Firenze 1998, pp. 115-130
- U. DANIELE, *Rappresentazione architettonica e simbolismo nelle tarsie marciali*, in *Tarsie lignee della basilica di San Marco*, Milano, pp. 11-49
- T. FRANCO (a), *Michele Giambono e il monumento a Cortesia Serego*, Padova
- T. FRANCO (b), *Pisanello et les expériences complémentaires de la peinture et de la sculpture à Vérone entre 1420 et 1440*, in *Pisanello*, atti del convegno (Parigi, 1996), Parigi, pp. 121-160
- E. KARET, *Stefano da Verona, Felice Feliciano and the first Renaissance collection of drawings*, «Arte Lombarda», 124, pp. 31-51
- C. R. MORSHECK, *The Certosa medallions in perspective*, «Arte Lombarda», 123, pp. 5-10
- G. PERETTI, *Appunti su Paolo Morando*, «Verona illustrata», 11, pp. 13-20
- E. POLITO, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma
- A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il duomo di Verona. 2: Gli affreschi di Francesco Torbido*, «Venezia Cinquecento», 15, pp. 21-141
- G.M. VARANINI, *Polemiche su nobiltà e nobilitazione. Una frottola contro alcuni patrizi veronesi creati cavalieri da Federico III nel 1452*, in *Per Alberto Piazzi. Scritti offerti nel 50° di sacerdozio*, a cura di C. Albarello, G. Zivelonghi, Verona, pp. 381-409
- G. ZAUPA, *Architettura del primo Rinascimento a Vicenza nel laboratorio veneto*, Vicenza
- S.E. ZURAW, *The public commemorative monument: Mino da Fiesole's tombs in the florentine Badia*, «The Art Bulletin», 80, pp. 453-477
- 1998-99 A. CONTÒ, *Nuovi incunaboli veronesi*, «Bollettino della Biblioteca Civica di Verona», 4, pp. 13-21
- 1999 G. AGOSTI, *Piccole osservazioni nell'area dello Squarcione*, in *Francesco Squarcione. «Pictorum Gymnasiarcha singularis»*, atti delle giornate di studio (Padova, 1998), Padova, pp. 53-78

- L. ANDREWS, *Pergamene strappate e frontespizi: i frontespizi architettonici nell'epoca dei primi libri a stampa*, «Arte Veneta», 55, II, pp. 7-29
- M. G. AURIGEMMA, A. CAVALLARO, *Il palazzo di Domenico Della Rovere in Borgo*, Roma
- G. BARBIERI, *Monte Berico*, Cornuda
- P. BRUGNOLI, *I Mazzola-Pantei e Gregorio Panteo*, in *Marmi e lapicidi di Sant' Ambrogio in Valpolicella, dall'età romana all'età napoleonica*, Verona, pp. 308-311
- H. CHAPMAN, *An early drawing by Marco Zoppo*, in *Francesco Squarcione. «Pictorum Gymnasiarcha singularis»*, atti delle giornate di studio (Padova, 1998), Padova, pp. 207-215
- C. CIERI VIA, *A proposito della pala di Giovanni Bellini a Pesaro. Considerazioni sulla simbologia del quadro d'altare*, in *Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Caldei, M. Rigetti Tosi-Croce, A. Segnagli Malacart, A. Tomei, Roma, III, pp. 1031-1043
- G. CLARKE, *Magnificence and the city: Giovanni II Bentivoglio and architecture in Fifteenth Century Bologna*, «Renaissance Studies», 13, pp. 397-411
- G. ERICANI, *Il secondo Quattrocento tra Padova e Lombardia*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Milano, pp. 45-79
- V. FARINELLA, *Disegni all'antica fra Padova e Mantova. Un riesame del "codice di Mantegna" di Berlino (con alcune osservazioni sulla cultura antiquaria di Bernardino da Parenzo)*, in *Francesco Squarcione. «Pictorum Gymnasiarcha singularis»*, atti delle giornate di studio (Padova, 1998), Padova, pp. 245-272
- I. FAVARETTO, *La raccolta di sculture antiche di Francesco Squarcione tra leggenda e realtà*, in *Francesco Squarcione. «Pictorum Gymnasiarcha singularis»*, atti delle giornate di studio (Padova, 1998), Padova, pp. 234-244
- P. I. GALLERANI, *Andrea Mantegna e Jacopo Bellini: percorsi epigrafici a confronto*, «Aquila Nostra», LXX, coll. 177-214
- G. GENTILINI, *Intorno alla pala Ovetari: appunti sull'eredità donatelliana a Padova, fra Pizolo e Mantegna*, in *Francesco Squarcione. «Pictorum Gymnasiarcha singularis»*, atti delle giornate di studio (Padova, 1998), Padova, pp. 195-206
- J. GRUBB, *La famiglia, la roba e la religione nel Rinascimento. Il caso veneto*, *Vicenza La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Modena
- S. MAGISTER, *Censimento delle collezioni di antichità a Roma: 147-1503*, «Xenia Antiqua», VIII, pp. 129-204
- M. MIHÁLYI, *Appunti sul tema iconografico della cavea cum ave incluso*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Caldei, M. Rigetti Tosi Croce, A. Segagli Malacart, A. Tomei, II, Roma, pp. 891-900
- G. PERETTI, *Il "Trionfo di Scipione Africano" in palazzo Murari Della Corte a Verona*, «Quaderni di Palazzo Te», 5, pp. 11-23
- L. PUPPI, *Andrea Palladio*, a cura di D. Battilotti, Milano

- Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano*, catalogo della mostra, a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano
- R. SCHOFIELD, A. BURNETT, *The decoration of the Colleoni chapel*, «Arte Lombarda», 126, pp. 61-89l
- G. TAGLIAFERRO, *Liberale da Verona e Giovanni Spagna nel monastero di Sant'Elena a Venezia*, «Venezia Cinquecento», 17, pp. 183-198
- N. TERPSTRA, *Civic self-fashioning in Renaissance Bologna: historical and scholarly context*, «Renaissance Studies», 13, pp. 389-396
- 2000 *1500 circa. Landesausstellung 2000*, catalogo della mostra, Ginevra-Milano
- P. BAGATIN, *Preghiere di legno. Tarsie e intagli di Fra Giovanni da Verona*, Lendinara
- L. BURKART, *Die Stadt der Bilder. Familiäre und kommunale Bildinvestition im spätmittelalterlichen Verona*, München
- G. CUSCITO, *I martiri aquileiesi*, in *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa Centrale*, catalogo della mostra, a cura di S. Tavano e G. Bergamini, Milano, pp. 49-50
- P. DAVIES, D. HEMSOLL, *I portali dei palazzi veronesi nel Rinascimento*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, atti del convegno (Verona, 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, E. Demo, Milano, pp. 252-266
- E. DEMO, *Mercanti, archivi e palazzi. L'esempio degli Stoppa*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, atti del convegno (Verona, 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, E. Demo, Milano, pp. 61-78
- A. GENTILI, *Lotto, Cariani e storie di scoiattoli*, «Venezia Cinquecento», 20, pp. 5-38
- R. GUERRINI, *Dulci pro libertate. Taddeo di Bartolo: il ciclo di eroi antichi nel Palazzo Pubblico di Siena (1413 - 14). Tradizione classica ed iconografia politica*, «Rivista storica italiana», 112. 2, pp. 510-568
- C. LA MALFA, *The chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New evidence for the discovery of the Domus Aurea*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 63, pp. 259-270
- S. LODI (a), *La casa di Zeno Turchi e un esempio di pittura domestica*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, atti del convegno (Verona, 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, E. Demo, Milano, pp. 395-402
- S. LODI (b), *La città per "parti". Due contrade da vicino*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, atti del convegno (Verona, 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, E. Demo, Milano, pp. 154-169
- R. MAOLI, *L'influenza del trittico del Mantegna sull'opera di Francesco Benaglio*, «Annuario Storico Zenoniano», pp. 43-76
- D. PINCUS, *The tombs of the Doges of Venice*, Cambridge
- 2000-01 P. BRUGNOLI, *Un invio di marmi veronesi per la costruzione del Tempio Malatestiano di Rimini*, «Annuario Storico della Valpolicella», pp. 27-44

- M. DONISI, *La Loggia del Consiglio di Verona: una rilettura del cantiere attraverso la contabilità*, «Annuario Storico della Valpolicella», pp. 45-98
- 2001 M. BOLLA, *La rappresentazione di Verona romana e dei suoi monumenti*, in *Imago urbis. Il volto di Verona nell'arte*, a cura di F. Pesci, Verona, pp. 31-46
- K. BOWES, *Ivory lists: consular diptychs, christian appropriation and polemics of time in late Antiquity*, «Art History», 24, 3, pp. 338-357
- F. CAMEROTA (a), *L'architettura dipinta*, in *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, catalogo della mostra, a cura di F. Camerota, Firenze, pp. 141-144
- F. CAMEROTA (b), *La scena teatrale*, in *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, catalogo della mostra, a cura di F. Camerota, Firenze, pp. 149-153
- L. CAMERLENGO, *Vedute e visioni: realtà e immaginario urbano tra Medioevo e Rinascimento*, in *Imago urbis. Il volto di Verona nell'arte*, a cura di F. Pesci, Verona, pp. 55-76
- G. CASTIGLIONI, *Verona velut altera Roma in un Tito Livio del Quattrocento*, in *Imago urbis. Il volto di Verona nell'arte*, a cura di F. Pesci, Verona, pp. 47-53
- L. COLLAVO, *Per la vicenda quattro-cinquecentesca del Trono di Saturno del Museo Archeologico di Venezia*, «Venezia Cinquecento», 21, pp. 55-60
- C. DEMPSEY, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill – London
- P. I. GALLERANI, *La T di Mantegna. Dai modelli epigrafici a un'iscrizione nascosta nella pala di San Zeno*, «Quaderni di Palazzo Te», 9, pp. 9-20
- R. MAOLI, *L'influenza del trittico del Mantegna sull'opera di Francesco Benaglio*, «Annuario Storico Zenoniano», pp. 31-58
- S. MARINELLI, *Vicende della pittura nella cappella di San Biagio*, in *Il restauro della cappella di San Biagio ai Santi Nazaro e Celso a Verona*, a cura di S. Marinelli, Verona, pp. 11-61
- M. MOLteni, *Girolamo Dai Libri pittore*, tesi di dottorato, XIII ciclo, Università di Venezia "Ca' Foscari", rel. L. Puppi
- A. ORLANDI, *Le iscrizioni*, in *Il restauro della cappella di San Biagio ai Santi Nazaro e Celso a Verona*, a cura di S. Marinelli, Verona, pp. 133-141
- G. PERETTI, *Gli affreschi*, in *Il restauro della cappella di San Biagio ai Santi Nazaro e Celso a Verona*, a cura di S. Marinelli, Verona, pp. 63-127
- 2002 *Animali simbolici. Alle origini del Bestiario cristiano*, a cura di M. P. Ciccarese, I, Bologna
- P. BRUGNOLI, *Il palazzo vescovile di Monteforte d'Alpone*, Verona
- G. CASTIGLIONI, *Sulle labili orme di Matteo de' Pasti*, «Verona Illustrata», 15, pp. 5-57
- S. COHEN, *The birds and the animals of Carpaccio's "miles christianus"*, «Gazette des Beaux-Arts», 139, pp. 225-250
- L. COLLAVO, *Da Gregorio a Gregorio. Ricostruzione dell'ambiente culturale della pala di San Zeno*, «Arte Veneta», 56, pp. 64-71
- G. CONFORTI, *Gian Matteo Giberti, Giulio Romano e il duomo di Verona. Arte,*

- evangelismo e controriforma nel Cinquecento*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simoni», LII, pp. 85-100
- G. DALLI REGOLI, "Gli attrecciati serpi e la gorgonea testa" di Medusa, in *De lapidibus sententiae. Scritti di Storia dell'Arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco e G. Valenzano, Padova, pp. 91-97
- E. DEMO, *Dalla dedizione a Venezia alla fine del Cinquecento*, in *Storia di Verona. Caratteri, aspetti, momenti*, a cura di G. Zalin, Vicenza, pp. 149-193
- Dipinti restaurati a Verona e nel suo territorio*, catalogo della mostra, Verona
- T. D'URSO, *Un manifesto del "classicismo" aragonese: il frontespizio della Naturalis Historia di Plinio il Vecchio della Biblioteca di Valenza*, «Prospettiva», 105, pp. 29-50
- Il trionfo di Baccho. Capolavori della scuola ferrarese a Dresda*, catalogo della mostra, a cura di G. J. M. Weber, Torino
- S. LODI (a), *L'architettura di palazzo Da Lisca: storia, forme, confronti. Secoli XV e XVI*, in *Domus illorum De Lischa. Una famiglia e un palazzo del Rinascimento a Verona*, a cura di S. Lodi, Vicenza, pp. 83-112
- S. LODI (b), *La contrada di San Vitale: spazio urbano e insediamenti residenziali*, in *Domus illorum De Lischa. Una famiglia e un palazzo del Rinascimento a Verona*, a cura di S. Lodi, Vicenza, pp. 63-81
- S. MARINELLI, *Ai confini dell'età media: da Francesco Squarcione a Francesco Benaglio*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di Storia dell'Arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova, pp. 225-230
- P. MARINI, *La decorazione degli interni*, in *Domus illorum De Lischa. Una famiglia e un palazzo del Rinascimento a Verona*, a cura di S. Lodi, Vicenza, pp. 145-159
- R. MARTINIS, *Su un fregio all'antica. Un'ipotesi per Antonio Lombardo nel palazzo di Andrea Loredan a Venezia*, «Arte Veneta», 56, pp. 17-37
- L. ROGNINI, *La chiesa di Santa Maria in Organo. Guida storico-artistica*, Verona
- S. SETTIS, *Le pareti ingannevoli. La casa di Livia e la pittura di giardino*, Milano
- G. M. VARANINI, *Tra Firenze e Verona. La famiglia Da Lisca nel Tre e Quattrocento*, in *Domus illorum De Lischa. Una famiglia e un palazzo del Rinascimento a Verona*, a cura di S. Lodi, Vicenza, pp. 15-42
- A. ZAMPERINI, *Committenza aristocratica e iconografia francescana nel convento di San Bernardino di Verona (parte prima)*, «Annuario Storico Zenoniano», pp. 51-66
- 2002-03 N. ZANOLLI GEMI, *Andrea Mantegna e Verona*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLXXIX (estratto)
- 2003 M. BARAS, *Renaissance hieroglyphics*, in *Hieroglyphen: Stationen einer anderen aberländischen Grammatologie*, a cura di A. Assmann, München, pp. 165-190
- L. BESCHI, "Quator pueri de Ravenna", in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana e W. Wolters, Verona, Verona, pp. 203-209

- D. COLE AHL, *Camposanto, Terra Santa: picturing the Holy Land in Pisa*, «*Artibus et Historiae*», 48, pp. 95-118
- T. FRANCO, *Appunti sulla decorazione dei tramezzi nelle chiese mendicanti. La chiesa dei Domenicani a Bolzano e di Santa Anastasia a Verona*, in *Arredi liturgici e architettura*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, pp. 115-128
- P. MARINI, G. PERETTI, *Museo di Castelvecchio*, Venezia
- M. MUSSINI, *Francesco di Giorgio e Vitruvio*, Firenze
- M.C. ROSSI, *Governare una chiesa. Vescovi e clero a Verona nella prima metà del Trecento*, Verona
- Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana e W. Wolters, Verona
- Sebastiano Pisani I. Prima visita pastorale alle chiese della città e diocesi di Verona. Anni 1654-1661*, Verona
- B. TREFFERS, *Caravaggio: la cappella Cerasi*, «*Storia dell'Arte*», 104-105, pp. 65-8741
- A. ZAMPERINI, *Miti familiari: commissioni veronesi per Francesco Bonsignori*, «*Verona Illustrata*», 16, pp. 17-41
- 2004 A. M. ADORISIO, *Un enigma romano. Sulle Antiquarie prospettiche romane e il loro autore*, in *Roma alla svolta tra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno (Roma, 1996), a cura di S. Colonna, Roma, pp. 465-480
- B. AIKEMA, *Giorgione: i rapporti con il Nord e una nuova lettura della Vecchia e della Tempesta*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, catalogo della mostra, a cura di G. Nepi Scirè e S. Rossi, Venezia, pp. 73-89
- F. BARBAZZA, *Bambini che giocano*, in *Le immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, a cura di F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello, Padova, pp. 91-97
- P. BRUGNOLI, *Intorno a due cappelle dedicate alla Madonna: i Banda e i Della Torre*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa a Verona*, a cura di P. Golinelli e C. Gemma Brenzoni, Milano, pp. 289-293
- M. CALVESI, *Fonti dei geroglifici del Polifilo. Un confronto con la cappella Carafa*, in *Roma alla svolta tra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno (Roma, 1996), a cura di S. Colonna, Roma, pp. 481-498
- M. CERIANA, *Materia e ornamento dello Studio dei marmi*, in *Gli Este a Ferrara. Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, catalogo della mostra, a cura di M. Ceriana, Milano, pp. 55-81
- C. CIERI VIA, *Villa Madama: una residenza "solare" per i Medici a Roma*, in *Roma alla svolta tra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno (Roma, 1996), a cura di S. Colonna, Roma, pp. 349-374
- P. DAVIES, D. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano
- T. FRANCO, *Cum diem suum clauxerit supremum. Sulle tombe a Verona di vescovi, canonici, priori e abati fra il tardo Duecento e la prima metà del Quattrocento*, «*Hortus Artium Medievalium*», 10, pp. 175-186

- Gli Este a Ferrara. Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, catalogo della mostra, a cura di M. Ceriana, Milano
- C. GEMMA BRENZONI, *Il mausoleo della famiglia Della Torre*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa a Verona*, a cura di P. Golinelli e C. Gemma Brenzoni, Milano, pp. 281-287
- M. GREGORI, *The first models: Putti and Maenads*, in *In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, Milano, pp. 114-118
- A. GENTILI, *Fregio di Castelfranco*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, catalogo della mostra, a cura di G. Nepi Scirè e S. Rossi, Venezia, pp. 102-111
- In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, Milano
- S. LODI, *Cappelle, altari e sepolcri in San Fermo nel Cinquecento*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa a Verona*, a cura di P. Golinelli e C. Gemma Brenzoni, Milano, pp. 263-279
- A. MANNO, *Sapienza e Buon Governo: il programma iconografico dei gruppi scultorei angolari e dei capitelli*, in *Palazzo Ducale. Storia e restauri*, a cura di G. Romanelli, Verona, pp. 165-192
- Museo Canonica: restauri, acquisizioni, studi*, catalogo della mostra, a cura di E. M. GUZZO, Verona
- G. ORTALLI, *Corpo serenissimo e sacco di paglia. Le onoranze funebri dei dogi*, in *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel Medioevo europeo*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, E. Napione, G.M. Varanini, Venezia, pp. 201-207
- P. SCARPELLINI, M. R. SILVESTRELLI, *Pintoricchio*, Milano
- E. WELCH, *Scaligeri e Visconti: omogeneità e differenze*, in *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel Medioevo europeo*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, E. Napione, G.M. Varanini, Venezia, pp. 209-215
- M. A. ZAHO, *Imago Triumphalis. The function and significance of triumphal imagery for italian Renaissance rulers*, New York
- 2004-05 A. MAZZONI, *L'Annunciazione di Giovanni Maria Falconetto nell'oratorio di San Giorgetto a Verona. Un'analisi iconografica*, tesi di laurea, Corso di Laurea in Beni Culturali, Università di Verona, rel. E. M. Dal Pozzolo
- 2005 G. AGOSTI, *Su Mantegna*.I, Milano
- G. BODON, *Veneranda Antiquitas: studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Bern
- Nativitas. Sei opere di Liberale da Verona e un'Epifania di Arturo Martini*, catalogo della mostra, a cura di G. Castiglioni, H.J. Eberhardt, Verona
- A. DIANO, *Le riproduzioni del Santo Sepolcro e le Venezie medievali. Paradigmi di un'assenza*, «Arte Veneta», 62, pp. 82-87
- E. KARET, P. WINDOWS, *The Antonio II Badile Album of drawings: a reconstruction of an early sixteenth century collection*, «Arte Lombarda», 3, pp. 23-56

- S. RICCIONI, *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo. Una "lettura" in chiave riformata dell'antico*, «Hortus Artium Medievalium», 11, pp. 189-200
- A. SPINAZZI, *Un atrio all'antica per la Scuola di San Giovanni Evangelista a Venezia: origini, architettura, committenza*, «Annali di Architettura», 17, pp. 53-68
- J. TRIPPS, *From singing saints to descending angels: medieval ceremonies and cathedral façades as representations of the heavenly Jerusalem*, «Arte Cristiana», 826, pp. 1-13
- D. ZUMIANI, *Palazzo di Federico della Scala (poi di Gianesello da Folgaria), tra i secoli XV-XVI palazzo Schioppo*, in P. BRUGNOLI & alii, *La chiesa di Santa Maria in Chiavica a Verona*, Verda, pp. 170-174
- 2006 M. AGOSTINI, *Un inno umanistico all'Adamo in cui il Signore si è compiaciuto di effigiare se stesso. L'interno della Cattedrale*, in *La Cattedrale di Verona tra storia e arte*, Verona, pp. 99-119
- G. BELTRAMINI, *Mantegna e la firma di Vitruvio*, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, pp. 139-147
- M. BOLLA, *Mantegna e l'antico a Verona*, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, pp. 83-89
- G. BOTTARI, *Prime ricerche su Giovanni Antonio Panteo*, Messina
- G. CASTIGLIONI, *L'influsso di Andrea Mantegna sulla miniatura veronese del tardo Quattrocento*, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, pp. 123-131
- M. CERIANA, *L'architettura della pala di San Zeno*, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, pp. 53-61
- D. CERVATO, *Santa Toscana di Verona. Storiografia, vita, culto*, Verona
- A. DE MARCHI, *Un trevigliense a Verona*, «Verona Illustrata», 19, pp. 91-96
- G. DE SANDRE GASPERINI, *Nascita e primi sviluppi del culto di San Rocco nel Veronese*, in *San Rocco. Genesis e prima espansione di un culto*, incontro di studio (Padova, 2004), a cura di A. Rigon, A. Vanchez, Bruxelles, pp. 211-224
- I. FAVARETTO, G. BODON, *Cultura antiquaria e immagine dell'arte classica negli esordi di Mantegna*, in *Mantegna e Padova: 1445-1460*, catalogo della mostra, a cura di D. Banzato, Venezia, pp. 51-61
- Itinerari. Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, a cura di T. Brusco, C. Beghini, Venezia
- La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi, Milano
- S. LODI, *L'architettura a Verona ai tempi di Andrea Mantegna*, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, pp. 149-155

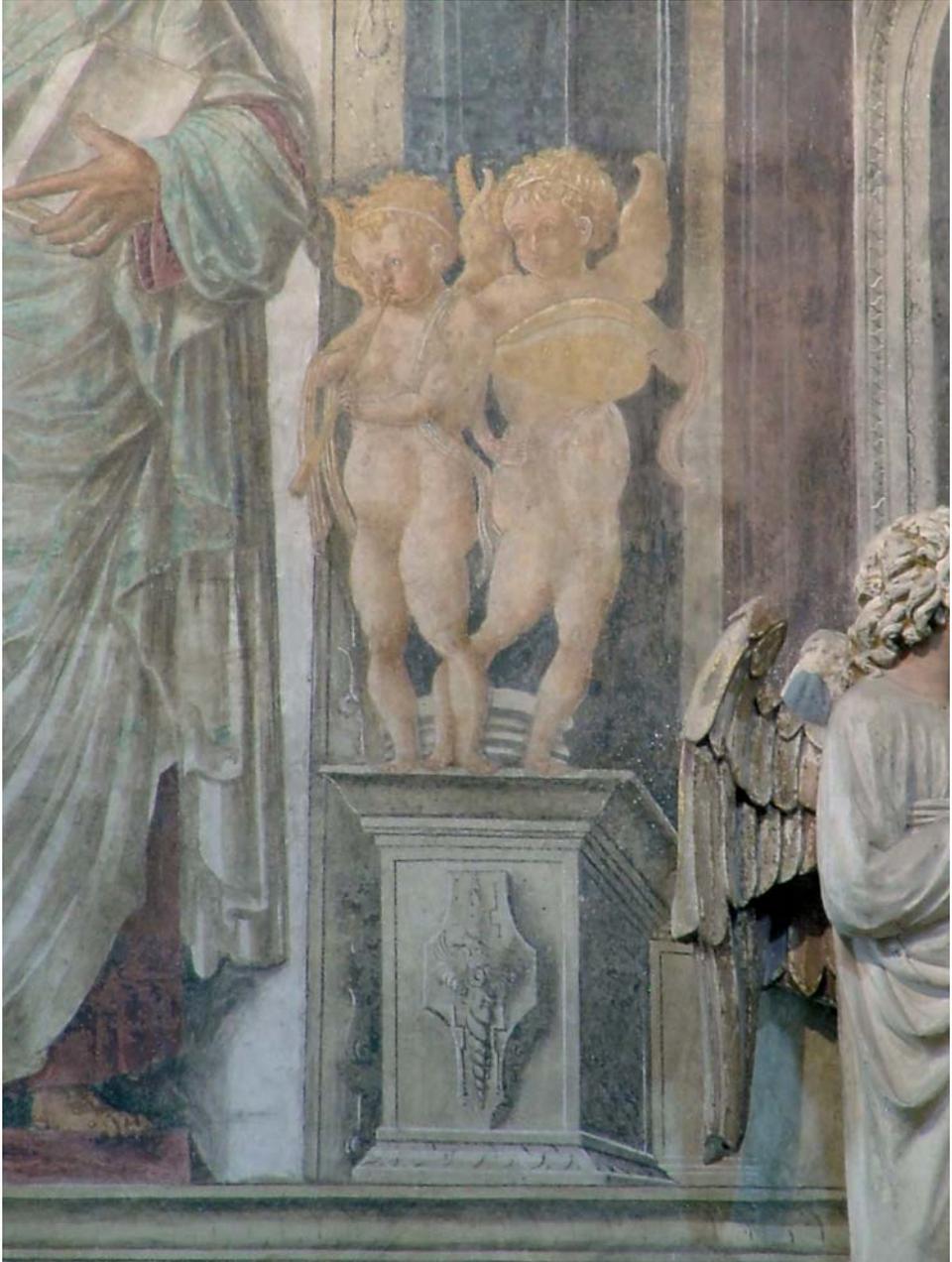
- Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia
- F. LO MONACO, *Su Andrea Mantegna antiquarius: gli interessi epigrafici*, in *Mantegna a Mantova: 1460-1506*, catalogo della mostra, a cura di M. Lucco, Venezia, pp. 37-45
- G. PERETTI (a), *Domenico Morone a San Bernardino*, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, pp. 117-121
- G. PERETTI (b), *Prime indagini su Nicolò de' Medici (1425 circa - 1511)*, «Studi Storici Luigi Simeoni», LVI, pp. 503-525
- F. ROSSI, *I frammenti di una generazione perduta. Nei dintorni di Francesco Be-naglio*, in *Mantegna e le arti a Verona 1450 - 1500*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, pp. 105-115
- G.M. VARANINI, *Verona, San Zeno e Gregorio Correr*, in *Mantegna e le arti a Verona 1450 - 1500*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, pp. 47-51
- M. VINCO (a), *La cappella Lavagnoli in Sant'Anastasia: un episodio di gusto anti-quario a Verona*, «Verona Illustrata», 19, pp. 59-90
- M. VINCO (b), *Palazzi, portali e facciate affrescate a Verona tra 1450 e 1500*, in *Itinerari. Mantegna e le arti a Verona 1450 - 1500*, a cura di T. Brusco, C. Beghini, Venezia, pp. 113-118
- A. ZAMPERINI, *Sensibilità culturale e prestigio sociale a Verona. Il recupero del-l'antico tra il 1459 e il 1517*, tesi di dottorato, XVIII ciclo, Università di Vero-na, rel. L. Olivato
- 2006-07 A. PINOTTI, *Altari, cappelle e monumenti funerari nella prima metà del Cinque-cento a Verona. Due botteghe a confronto: i da Castello e i Sanmicheli*. Tesi di laurea, Università di Trento, Corso di laurea in Beni Culturali. Rel. A. Bacchi
- 2007 F. BARDATI, *L'arco di Alfonso e i portali monumentali del primo Rinascimento francese*, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», 11, pp. 115-145
- A.D. BASSO, *Il portale della chiesa di San Giobbe e la sua conservazione*, in *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, 2006), a cura di M. Ceriana, Verona, pp. 467-487
- S. BLAKE MCHAM, *La tomba del doge Giovanni Mocenigo: politica e culto dina-stico*, in *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, 2006), a cura di M. Ceriana, Verona, pp. 81-98
- P. BRUGNOLI, *Il canonico Bartolomeo da Legnago fondatore della cappella Cal-cassoli nella cattedrale di Verona*, «Verona Illustrata», 20, pp. 29-38
- G. CASTIGLIONI, «*Duy quadreti di devotione*» e qualche altra novità per Girola-mo Dai Libri, «Verona Illustrata», 20, pp. 39-53
- B. CHIAPPA, G.M. VARANINI, «*Christus gloriosus passibilis non est*». Schemati-smi teologici e realismo 'contadino' nell'iconografia contadina (dalle visite pa-storali di Agostino e Alberto Valier alla diocesi di Verona, 1592-1599), in *Reli-*

- gione nelle campagne* («Quaderni di Storia religiosa»), a cura di M. Rossi, Verona 2007, pp. 405-429
- Dizionario anagrafico degli artisti e artigiani veronesi nell'età della Serenissima*, diretto da L. Olivato e P. Brugnoli, I, Verona
- H.J. EBERHARDT, *Falconetto kopierto Perugino in der Sixtinischen Kapelle*, in *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, Herausgegeben von W. Augustyn, E. Leuschner, Passau, pp. 87-103
- B. FRALE, *Come Romeo e Giulietta. Un famoso scandalo veronese al tempo di papa Sisto IV*, «Medioevo. Studi e ricerche», II, pp. 459-486 (www.medioevovr.it)
- T. FRANCO, *Quid superbitis misseri? Devozione, orgoglio di casta e memorie familiari nei monumenti funebri di ambito veneto fra Tre e Quattrocento*, in *La morte e i suoi riti in Italia tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di F. Salvestrini, G.M. Varanini, A. Zangarini, Firenze, pp. 181-208
- M. ISHII, *Il Battesimo come illuminazione: qualche riflessione sul monumento del doge Giovanni Mocenigo di Tullio Lombardo*, in *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, 2006), a cura di M. Ceriana, Verona, pp. 99-115
- A. LUCHS, *Il mare e la salvezza: il repertorio di immagini marine nella tomba di Andrea Vendramin*, in *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, 2006), a cura di M. Ceriana, Verona, pp. 4-12
- L. OLIVATO, *La Verona di Michele Sanmicheli*, in *Verona*, a cura di G. Baldissin Molli, Cittadella, pp. 71-76
- L. ROGNINI, *La sagrestia di Santa Maria in Organo. Le vicende storiche e artistiche della "più bella sagrestia che fusse in tutta Italia"*, Verona
- L. SPERTI, *Un capitello tardo quattrocentesco a Palazzo Ducale, la metamorfosi di un motivo antico e l'Allegoria "dell'Invidia" di Giovanni Bellini*, in *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, 2006), a cura di M. Ceriana, Verona, pp. 203-215
- A. ZAMPERINI, *Le grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona
- 2008 A. BACCHI, L. GIACOMELLI, *Rinascimento di terra e di fuoco. Figure all'antica e immagini devote nella scultura di A. Riccio*, in *Rinascimento e passione per l'antico: Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento, pp. 17-57
- A. DE MARCHI, *Intorno al trittico di San Zeno*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Milano, pp. 151-175
- A. DRESSEN, *Pavimenti decorati nel Quattrocento in Italia*, Venezia
- E.M. GUZZO, *Ricerche sul Rinascimento veronese: Antonio Badile, Michele, Girolamo Dai Libri*, in *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli e G.M. Varanini, Verona, pp. 345-364
- S. LODI (a), *Da Siena a Verona. Un modello per la cappella Miniscalchi a Santa*

- Anastasia e una proposta per Falconetto architetto*, in *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli e G.M. Varanini, Verona, pp. 449-460
- S. LODI (b), *Relazioni artistiche fra Verona e Trento tra Quattro e Cinquecento. Riletture e novità*, in *Rinascimento e passione per l'antico: Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento, pp. 203-213
- Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Milano
- E. NAPIONE, *L'altare in terracotta della cappella Pellegrini: frammenti di Michele da Verona*, «Verona illustrata», 21, pp. 43-67
- Per Girolamo Dai Libri, pittore e miniatore del Rinascimento veronese*, catalogo della mostra, a cura di G. Castiglioni, con la collaborazione di G. Peretti, Venezia
- Rinascimento e passione per l'antico: Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento
- M. VINCO, *Sulle tracce di Liberale a Venezia: il San Sebastiano per San Domenico ad Ancona*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano, pp. 296-305
- D. ZUMIANI, *Persistenze antiche ed edifici moderni nell'isolato formato dalle vie Emilei, Sant'Egidio, San Mamaso e Garibaldi*, in *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli e G.M. Varanini, Verona, pp. 527-548
- c.s. F. ROSSI, *Maestro Artemio: un eccentrico pittore mantegnesco a Verona*, in *Mantegna. L'impronta del genio*, atti del Convegno internazionale di Studi (Padova, Verona, Mantova, 2006)



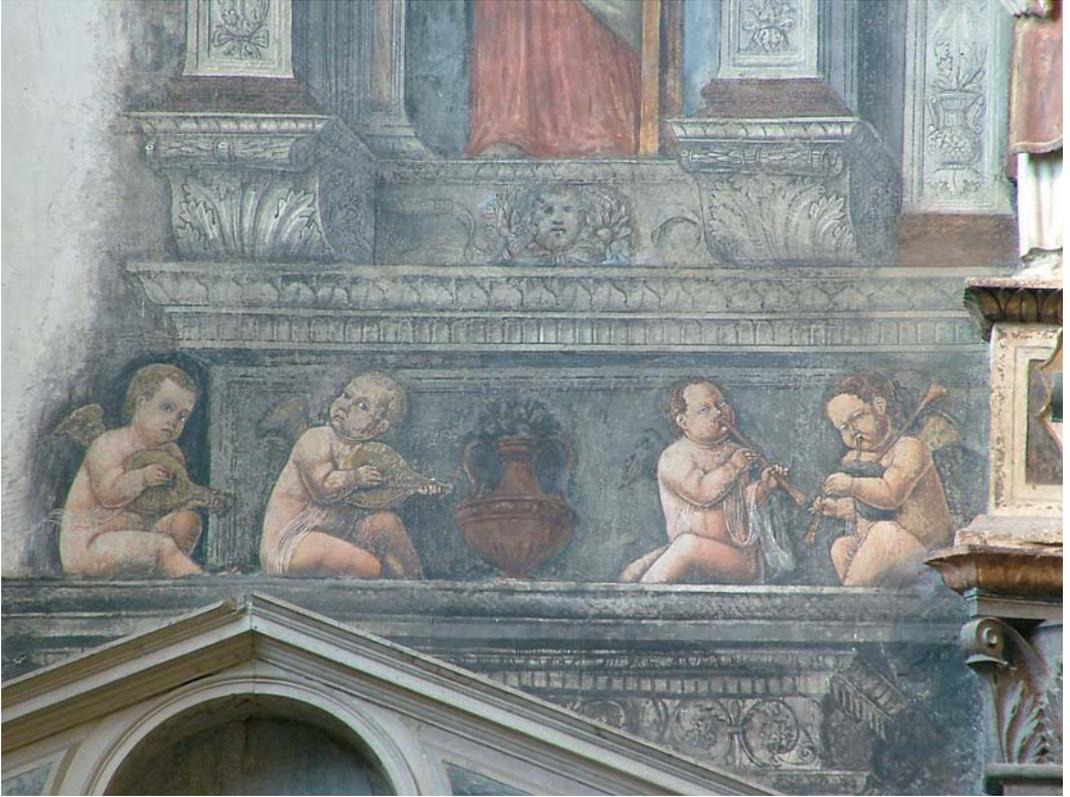
I - Cappella Cartolari De Lazara, *Angeli musicanti*, Verona, cattedrale.



II - Cappella Cartolari De Lazara, *Angeli musicanti*, Verona, cattedrale.



III - Cappella Cartolari De Lazara, *Protomi bovine*, Verona, cattedrale.



IV - Cappella Cartolari Nicosola, *Angeli musicanti*, Verona, cattedrale.



V - Cappella Cartolari Nichesola, *Figura muliebre con cornucopia*, Verona, cattedrale.



VI - Cappella Cartolari Nichesola, *Miles*, Verona, cattedrale.



VII - Cappella Abazia, *Fortezza*, Verona, cattedrale.



VIII - Cappella Abazia, *Miles*, Verona, cattedrale.



IX - Cappella Dionisi, *Fortezza*, Verona, cattedrale.



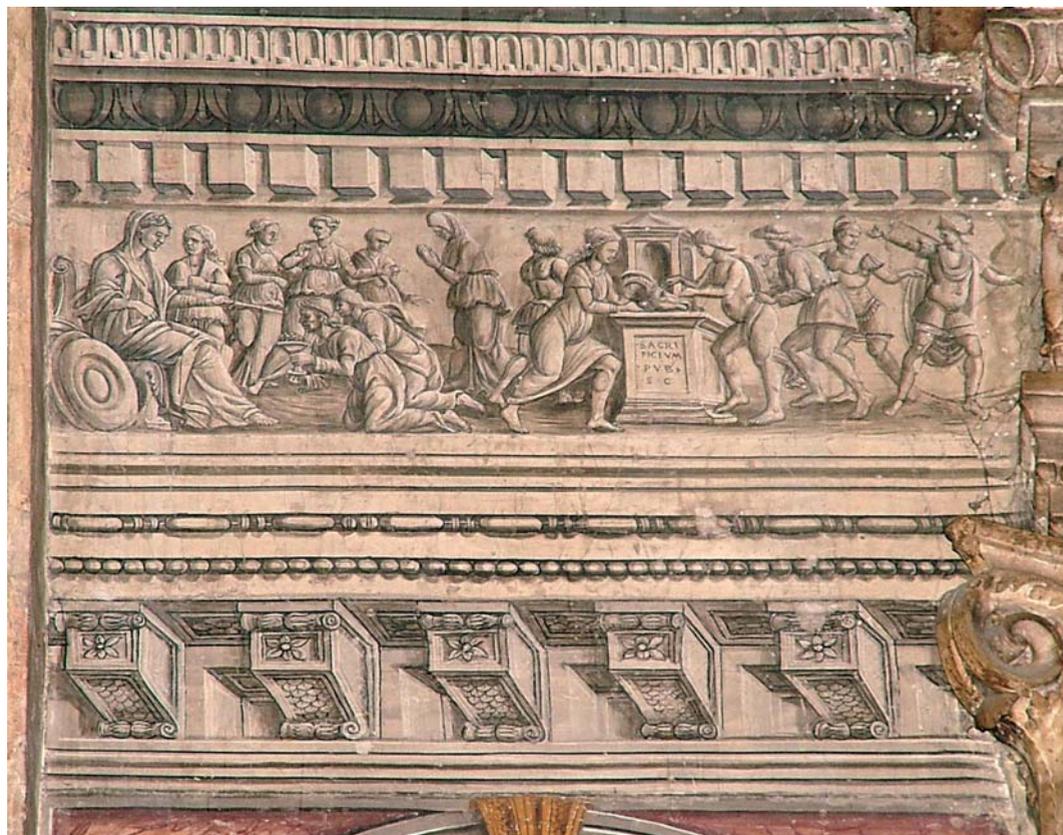
X - Cappella Dionisi, *Medaglioni*, Verona, cattedrale.



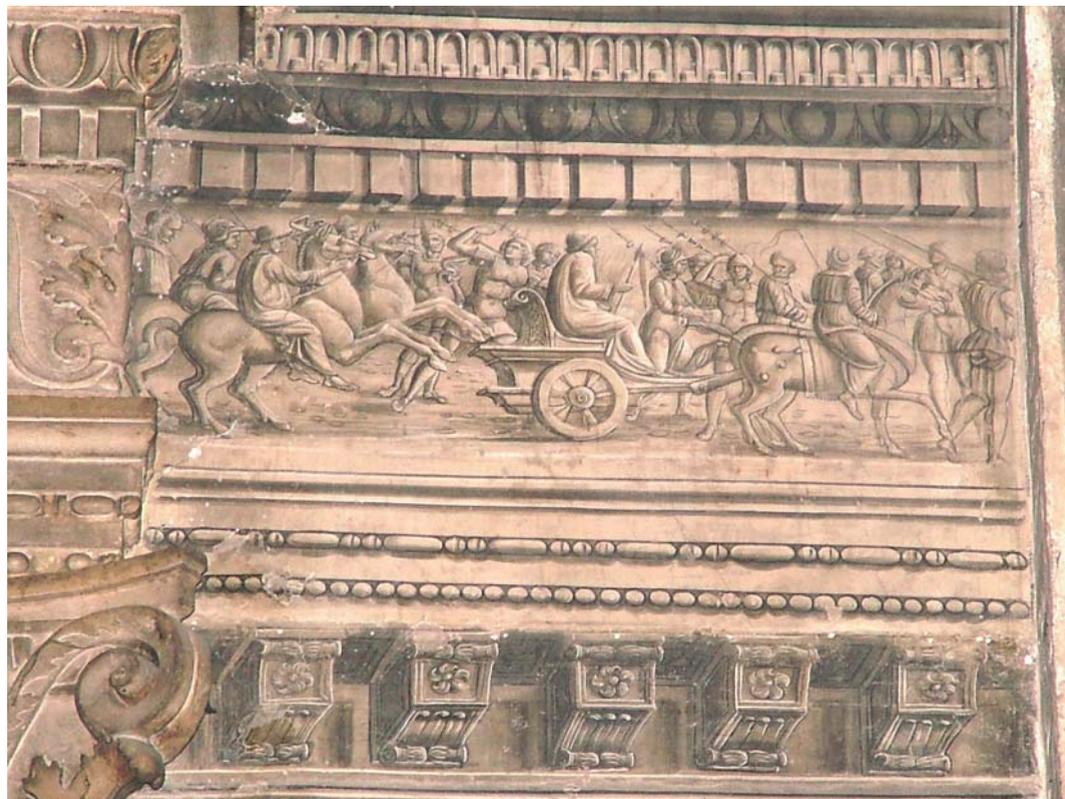
XI - Cappella Calcasoli, *Santa Lucia*, Verona, cattedrale.



XII - Cappella Emilei, *San Gerolamo*, Verona, cattedrale.



XIII - Cappella Bonaveri, *Scena di sacrificio*, Verona, Santa Anastasia.



XIV - Cappella Bonaveri, *Scena di trionfo*, Verona, Santa Anastasia.



XV - Cappella Pellegrini degli Apostoli, Timpano, Verona, Santa Anastasia.



XVI - Cappella Lavagnola, *Scena di caccia*, Verona, Santa Anastasia.

Indici dei nomi

A

Abazia, famiglia, 65, 94, 156
Abazia, Antonio, 64
Abazia, Giacomo, 52, 53, 65, 88
Abazia, Giovanni, 52, 64, 102, 119, 157
Adriano, 86
Alberti, Leon Battista, 43, 91, 200
Alberto da Milano, 152, 214
Alcenago, famiglia, 145, 146
Alcenago, Dionigi, 133
Alcenago, Paolo, 133
Alcenago, Placido, 133
Aleari, Francesco, 174
Aleari, Giacomo, 40, 117, 172
Alessandro Magno, 29, 85
Alfonso V d'Aragona, 43, 90
Alighieri, Dante, 119, 130, 172, 183
Alighieri, Leonardo, 120
Altichiero, 29, 70, 176, 177
Amadeo, Giovanni Antonio, 35
Andrea Fulvio, 85
Angelo di Giovanni, 45, 60, 106, 124, 173, 174, 176, 178, 214
Antonino Pio, 87, 184
Antonio da Marsciano, 79, 88, 183
Antonio da Negroponte, 36, 37, 135, 147
Antonio di Giacomo, sacerdote, 62
Antonio Pisano, v. Pisanello,
Arcano, Alvise Ludovico, 52
Arco, Niccolò d', 209
Artemio, 66, 113,
Asburgo, famiglia, 164, 206
Asburgo, Massimiliano I, 163, 164
Asburgo, Federico III, 53, 172

Aspertini, Amico, 129
Augusto, 29, 35, 75, 76, 80, 82, 107, 193
Aurelio Germanico, 105, 110
Avanzi, Girolamo, 127
Avanzi, Ludovico, 127
Averoldi, famiglia, 124
Averoldi, Bartolomeo, 124
Averulino, Antonio, v. Filarete, Antonio Averulino
Avogaro, Ambrogio, 133
Avogaro, Giovanni, 130, 131, 132, 133
Avogaro, Nicola, 130, 131, 132, 133
Avogaro, Pietro Donato, 43, 44, 129, 130, 132, 133, 136, 137, 151, 170, 178, 180

B

Badile, Antonio, 62, 64-66, 82, 83, 85, 100, 112, 119, 141, 143, 154-160, 165, 206, 214
Badile, Bartolomeo, 155, 157, 158
Badile, Francesco di Antonio, 112, 155, 157, 158
Badile, Francesco di Bartolomeo, 157
Badile, Giovanni di Antonio, 27, 157
Badile, Giovanni di Bartolomeo, 155
Badile, Girolamo, 155, 157
Badile, Pietro Paolo, 112, 156, 157
Badile, Pietro, 155
Bagolino, Girolamo, 172
Banda, famiglia, 40, 49, 190-192
Banda, Andrea, 178, 179, 189-191, 213
Banda, Cristoforo, 172
Banda, Daniele, 176, 191, 192
Banda, Nicola, 62
Bandello, Matteo, 209

L'indice non include i nomi degli autori compresi nella bibliografia, dei personaggi biblici e mitologici.

- Barbaro, Ermolao, 41, 48, 49, 50, 53, 54, 86, 87, 88, 91, 94, 126, 164, 170, 213
- Barbaro, Francesco, 87
- Barbaro, Zaccaria, 175
- Barbo, Pietro, v. Paolo II
- Barnaba da Morano, 70
- Bartolomeo da Legnago, 52, 56, 65, 93
- Bartolomeo d'Alviano, 196
- Basilio, 84
- Beccaria, Antonio, 49, 79, 84-86, 91, 147, 178
- Bellini, Giovanni, 150, 163
- Bellini, Jacopo, 16, 26, 27, 80, 90, 94, 107
- Benaglio, Donato, 40
- Benaglio, Francesco, 31-35, 37-42, 50, 53, 65, 110, 204, 212
- Bendadei, Girolamo, 139, 144
- Bernardino da Murano, 160
- Bernardino da Parenzo, 134, 137
- Bernardino da Siena, 34,
- Bernardino da Verona, 40, 160
- Bernardo di Chiaravalle, 85, 108
- Bevilacqua, famiglia, 114, 119
- Bevilacqua, Giovanni, 119
- Bevilacqua, Girolamo, 119
- Bevilacqua, Lucia, 119
- Bevilacqua Lazise, famiglia, 112, 201, 209
- Bevilacqua Lazise, Andrea, 130
- Boldieri, famiglia, 99
- Boldieri, Cristoforo, 121
- Boldieri, Gerardo, 99, 100, 102, 120-123, 157, 178, 204
- Boldieri, Francesco, 122
- Boldieri, Pierantonio, 157
- Boldieri, Piergiovanni, 102, 119, 157
- Boldù, Giacomo, 151
- Bonalini, famiglia, 143
- Bonascia, Bartolomeo, 90
- Bonaventura da Bagnoregio, 35
- Bonaveri, famiglia, 99, 214
- Bonaveri, Antonio, 117
- Bonaveri, Francesco, 116, 117, 172
- Bonaveri, Girolamo, 116
- Bonaveri, Nicola, 116, 117
- Bonaveri, Pietro, 102, 103, 106, 116, 120, 121, 123, 127, 130, 157
- Boniventi, Papia, 104
- Bonsignori, Francesco, 134, 214
- Bonzanino, Bartolomeo di Simone, 18
- Bordon, Benedetto, 89
- Bosso, Filippo, 116
- Bosso, Matteo, 116, 182, 1183
- Bramante, Donato, 200
- Bregno, Andrea, 106
- Brenzoni, famiglia, 24, 25, 28, 29, 72, 100
- Brenzoni, Bartolomeo, 28
- Brenzoni, Francesco, 28
- Brenzoni, Laura, 28, 172
- Briosco, Andrea, v. Riccio, Andrea Briosco, detto
- Britti, Giovanni Antonio, 133
- Buondelmonti, Cristoforo, 199
- Buora, Giovanni, 96
- Butinone, Bernardino, 151
- C**
- Calcasoli, famiglia, 138
- Calcasoli, Bernardino, 52, 56, 60
- Calcasoli, Prando, 52
- Calceolari, Francesco, 111
- Callisto III, 125
- Canato, Matteo, 41, 43, 45, 46, 48-51, 91, 213
- Canossa, famiglia, 201, 209
- Cappello, Agostino, 172
- Carlo IV, 85
- Carlotti, famiglia, 201
- Carlotti, Andrea, 202
- Caroto, famiglia, 147
- Caroto, Giovanni, 46, 47, 54, 78, 208
- Cartolari, famiglia, 92, 93
- Cartolari, Andrea, 119
- Cartolari, Antonio, 93
- Cartolari, Bartolomeo, 52, 60, 66, 94
- Cartolari, Fabrizio, 93
- Cartolari, Francesco, 93
- Cartolari, Girolamo, 93
- Cartolari, Nicola, 93
- Castorio, 180
- Catullo, 18, 178
- Cavalli, famiglia, 114
- Cavalli, Alvise, 131
- Cavazzola, Paolo Morando detto, 106, 164
- Cecilia Metella, 35
- Cendrata, famiglia, 17
- Cendrata, Bartolomeo, 172
- Cendrata, Ludovico, 176, 177, 179
- Centrego, famiglia, 114
- Centrego, Cosimo, 123
- Cipolla, Bartolomeo, 187
- Cipolla, Gianfrancesco, 176
- Ciriaco d'Ancona, 36, 37, 45, 86, 179

- Cesare, 29, 85, 183, 206
 Cicerone, 177, 197
 Civran, famiglia, 130
 Civran, Benedetto, 130, 132
 Clara di Giacomo Bonadimano, 62
 Clementi, Clemente, 152
 Clesio, Bernardo, 186
 Codussi, Mauro, 43
 Colonna, Francesco, 200
 Condulmer, Francesco, 91
 Confalonieri, Alessandro, 193
 Confalonieri, Baldassare, 193
 Confalonieri, Leone, 193
 Confalonieri, Zeno, 193
 Corna, Francesco, da Soncino, 18, 43, 170, 177
 Cornaro, famiglia, 206
 Cornaro, Alvise, 159
 Cornelio Nepote, 178
 Corner, Marco, 44
 Correr, Gregorio, 12, 31, 39, 40, 48-50, 72, 168, 213
 Cossa, Francesco, 118
 Costantino, 42, 58, 76, 107, 113, 124, 129, 164, 186
 Cristoforo di Geremia, 186
 Crisolora, Manuele, 174
 Cristoforo, lapicida, 144
- D**
 Da Castelbarco, Guglielmo, 168
 Dai Libri, Francesco, 185, 189, 192
 Dai Libri, Girolamo, 119, 143-145, 149, 150, 160, 162, 214
 Dai Libri, Stefano, 192
 Dal Borgo, famiglia, 164
 Dal Borgo, Andrea, 164
 Dal Borgo, Lombardino, 164
 Da Lisca, famiglia, 131, 133, 143, 145, 146
 Da Lisca, Bandino, 131, 146
 Da Lisca, Chiara, 146
 Da Lisca, Francesco, 145, 146
 Da Lisca, Gian Matteo, 146
 Da Lisca, Giovanni, 130
 Da Lisca, Girolamo, 131
 Da Lisca, Guglielmo, 131, 182
 Da Lisca, Leonardo, 131
 Da Lisca, Onesta, 130
 Da Lisca, Samaritana, 146
 Da Lisca, Sandro, 131
 Da Lisca, Teodora, 146
- Dalle Falci, Celso, 126, 133
 Dalle Falci, Sofia, 133
 Dal Verme, famiglia, 196
 Dal Verme, Alvise, 196
 Da Monte, famiglia, 196
 Da Monte, Conte, 196
 Da Monte, Cosimo, 196
 Da Monte, Marcantonio, 196
 Da Monte, Mariotto, 196
 Decembrio, Pier Candido, 79
 Degli Asdenti, Giovanni, 45
 Degli Orologi, Giacomo, 157
 Del Bene, Benone, 131
 Del Carretto, Ilaria, 25
 Del Formento, Benassù, 178
 Del Formento, Galeotto, 32, 40
 Del Gaio, Antonio, 133
 Della Cappella, Tebaldo, 117
 Della Quercia, Jacopo, 25
 Della Robbia, Luca, 87
 Della Rovere, famiglia, 137
 Della Rovere, Domenico, 108, 110, 128, 136, 137
 Della Scala, famiglia, 17, 23, 29, 131, 178
 Della Scala, Antonio, 29
 Della Scala, Bartolomeo, 175
 Della Scala, Cansignorio, 175, 176
 Della Scala, Pietro, 58
 Della Seta, Federico, 32
 Della Seta, Francesco, 34
 Della Seta, Libera, 116
 Della Seta, Lucia, 157
 Della Torre, famiglia, 40
 Della Torre, Francesco, 39, 40, 117, 197, 206-209
 Della Torre, Girolamo, 208, 209
 Della Torre, Marcantonio, 208
 Delli Scappi, Bernardino, 139
 De Pasti, famiglia, 91
 De Pasti, Bartolomeo, 120
 De Pasti, Benedetto, 91, 139
 De Pasti, Grazio, 91
 De Pasti, Margherita,
 De Pasti, Matteo, 91, 182
 De Pasti, Pietro, 91
 Diedo, Francesco, 100
 Diocleziano, 141
 Dionigi, 85
 Dionisi, famiglia, 62, 93, 156
 Dionisi, Bernardino, 93

Dionisi, Giacomo, 119
 Dionisi, Girolamo, 84, 172
 Dionisi, Lorenzo, 54
 Dionisi, Nicola, 93
 Dionisi, Paolo, 52, 54, 60, 83-85, 88, 90
 Dionisi, Pietro, 85
 Dolfin, Giovanni, 70
 Domenico da Lugo, 58, 60, 62, 198
 Domenico da Voltolina, 32
 Donatello, 73, 87, 89, 90
 Doria, famiglia, 196
 Dossi, Battista, 186
 Dürer, Albrecht, 200

E

Elvio Spartiano, 86
 Emilei, famiglia, 88, 93
 Emilei, Alvise, 121
 Emilei, Filippino, 52, 56, 65, 88-90, 119
 Emilei, Giovanni, 52
 Emilei, Marco, 89, 93
 Emilei, Piero, 89
 Emilei, Tommaso, 93
 Emiliani, Pietro, 53
 Emilio Macro, 178
 Enrico, frate, 39
 Este, famiglia, 191
 Este, Alfonso, 108
 Este, Borso, 179, 191
 Este, Ercole, 191
 Este, Lionello, 85, 88
 Eusebio, 128, 129

F

Falconetto, Giovanni Maria, 19, 56-58, 60, 78, 89, 90, 104, 106, 111, 113, 127-129, 135-138, 141, 143, 155, 159-166, 195, 196, 206, 207, 212, 214, 215
 Falconetto, Stefano, 111
 Faella, famiglia, 114, 120, 133
 Faella, Angelo, 133
 Faella, Bernardino, 157
 Faella, Bonsignore, 120
 Faella, Giacomo, 157
 Faella, Gianludovico, 119, 121
 Faella, Gian Nicola, 93, 116, 179
 Faella, Giovanni, 117, 120, 122
 Faella, Paola, 120, 157
 Faella, Vitaliano, 120
 Federico II di Hohenstaufen, 44

Feliciano, Felice, 41, 42, 50, 82, 83, 86, 117, 118, 120, 183, 204
 Ferrari, Gaudenzio, 68
 Fidia, 175
 Filarete, Antonio Averulino, detto, 35, 90, 177, 180
 Filelfo, Francesco, 87
 Filippo Calendario, 190
 Filostrato, 26
 Flavio Biondo, 182
 Flavio Vopisco, 86
 Fontanelli, famiglia, 145, 146
 Fontanelli, Ettore, 145
 Fontanelli, Niccolò (Ilarione), 134
 Forzetta, Oliviero, 25
 Fracastoro, Francesco, 172
 Fracastoro, Girolamo, 209
 Fra Cesario, 150
 Fra Giocondo, 78, 79, 212
 Fra Giovanni da Verona, 135, 140, 142-145, 149
 Francesco da Porlezza, 142
 Francesco di Bettino, 82, 136
 Frisoni, Gabriele, 139, 140, 146
 Furlani, Filippo, 113, 114

G

Gambello, Vittore, 150
 Gallieno, 176
 Gasparino da Vicenza, 175
 Gattamelata, Erasmo da Narni, detto, 196
 Gentile da Fabriano, 28, 73
 Ghirlandaio, Domenico Bigordi, detto, 177
 Giambono, Michele, 19, 25, 26
 Giberti, Gian Matteo, 94, 124, 132, 209
 Giolfino, famiglia, 72
 Giolfino, Antonio, 64, 102, 157, 158
 Giolfino, Girolamo, 45
 Giolfino, Nicola, 106, 205, 206
 Giorgione, 88,
 Giotto, 11, 69, 70
 Giovanni Battista di Bertone da Trezzo, 60, 62
 Giovanni da Capestrano, 170
 Giovanni da Ragusa, 176
 Giovanni di Francia, frate, 39
 Giovanni di Nicola, 182
 Giovanni Giocondo, v. Fra Giocondo
 Giovanni Mansionario, 29, 176, 212
 Girolamo, santo, 132
 Giovio, Paolo, 209

Giuliari, Antonio,
 Giuliari, Jacopo, 83
 Giuliari, Giacomo Conte, 86, 172, 178, 183
 Giuliari, Pierantonio, 172
 Giulio Capitolino, 86
 Giulio II, 140
 Giuseppe Flavio, 177
 Giusti, famiglia, 114, 119, 122, 131, 138, 145
 Giusti, Agostino, 131
 Giusti, Giusto, 116, 121, 179
 Giusti, Lelio, 93, 122, 172, 183
 Giusti, Pierfrancesco, 117, 119, 120, 122
 Giusti, Provolo, 119, 131
 Gonzaga, famiglia, 29, 195
 Gonzaga, Gianfrancesco, 87
 Gonzaga, Giulio, 159
 Guagnini, famiglia, 131
 Guagnini, Benedetto, 130
 Guagnini, Sigismondo, 131
 Guarienti, Guglielmo, 172
 Guarini, Guarino, 16, 17, 28, 84, 170

H

Horapollo, 200
 Humphrey di Gloucester, 79

J

Jacobello da Fiore, 190
 Jacopo da Varagine, 164

K

Künigl, Gaspare di, 163

I

Ilarione, v. Fontanelli, Niccolò (Ilarione)
 Innocenzo VIII, 132

L

Lafranchini, famiglia, 196, 199
 Lafranchini, Alessandro, 196
 Lafranchini, Cristoforo, 45, 172, 176, 187, 188,
 193, 196, 198-200
 Lando, Marco, 164
 Lando, Silvestro, 15, 16, 177, 190
 Lattanzio, 107
 Lavagnola, famiglia, 114, 117-119
 Lavagnola, Agostino, 118
 Lavagnola, Francesca, 118
 Lavagnola, Giacomo, 93, 114, 117-120, 123
 Lavagnola, Girolamo, 119

Lavagnola, Gregorio, 102, 114, 116, 118-121,
 157
 Lavagnola, Guglielmo, 114
 Lavagnola, Tommaso, 116, 120
 Lavezzola, famiglia, 209
 Leonardo da Vinci, 78, 194, 208
 Liberale da Verona, 56, 103, 104, 106, 108, 110,
 123, 127, 143, 144, 155, 161, 204, 214
 Lippi, Filippino, 136, 200
 Livia, 193
 Lombardo, Pietro, 89, 167, 173, 174
 Lorenzetti, Ambrogio, 179
 Lorenzetti, Pietro, 69, 179
 Lorenzo da Salò, 157

M

Maffei, famiglia, 93, 143, 145, 146, 202
 Maffei, Agostino, 157
 Maffei, Alvise, 202
 Maffei, Andrea, 145
 Maffei, Angelo, 58
 Maffei, Antonio, 146
 Maffei, Bartolomea,
 Maffei, Celso, 116, 126
 Maffei, Daniele, 202
 Maffei, Elena, 58
 Maffei, Enrico, 133, 145
 Maffei, Francesco, 57, 58, 90, 116, 138, 196, 202
 Maffei, Giacomo, 133
 Maffei, Giovanni, 52, 116, 193
 Maffei, Girolamo, 45, 46, 52, 57, 58, 90, 116,
 138, 196, 202
 Maffei, Libera, 133
 Maffei, Leonardo, 40, 193
 Maffei, Maddalena, 102, 104, 116, 120, 122, 202
 Maffei, Niccolò, 202
 Maffei, Pietro, 202
 Maffei, Rigo, 145
 Maffei, Rolandino, 122
 Maffei Scipione, 44
 Maffei Timoteo, 84
 Maffei, Tommaso, 116
 Malaspina, Antonio, 72
 Malaspina, Gabriele, 172
 Malaspina, Giacomo, 117, 172
 Malaspina, Spinetta, 132, 133
 Malatesta, Roberto, 183
 Malatesta, Sigismondo, 180, 182
 Malipiero, Marino, 175
 Malipiero, Marino, 175

- Manganis, Modesto de, 180
 Mantegna, Andrea, 12, 31-36, 38, 41, 42, 50, 65, 73-75, 78, 79, 87, 89, 108, 112, 128, 129, 141, 142, 147, 151, 156, 160, 161, 183, 195, 208, 212, 213
 Manzini, famiglia, 102, 106, 214
 Manzini, Gian Nicola, 99, 102, 104, 116
 Manzini, Novella, 102
 Manelmi, Belpietro, 170
 Maometto II, 182
 Marcanova, Giovanni, 50, 86, 183
 Marciana, 45
 Mario, 202
 Masaccio, 73
 Mazzanti, famiglia, 91
 Mazzanti, Alessandro, 93
 Mazzanti, Giacomo, 90
 Mazzanti, Francesco, 58, 89, 91, 92, 94, 156, 196
 Mazzanti, Girolamo, 94
 Mazzanti, Laura, 93
 Mazzanti, Ludovico, 58
 Mazzanti, Paride, 93
 Mazzola, Giovanni Antonio, v. Panteo, Giovanni Antonio Mazzola, detto
 Mazzola, Gregorio, 60, 66
 Medici, famiglia, 40, 99, 114, 120, 122, 204
 Medici, Bassano, 122, 182
 Medici, Caterina, 120
 Medici, Francesca, 202
 Medici, Niccolò, 120-122, 172, 182, 202
 Medici, Vincenzo, 120
 Medici, famiglia de, 191
 Medici, Lorenzo de, 192
 Memmo, Guido, 94
 Menabuoi, Giusto de, 110
 Merulo, Paolo, 132
 Michele da Caravaggio, 52
 Michele da Firenze, 19, 26
 Michele da Verona, 58, 112
 Michiel, famiglia, 96
 Michiel, Giovanni, 88, 91, 92, 94, 96
 Michiel, Marcantonio, 79
 Michiel, Mosè, 96
 Miniscalchi, famiglia, 66, 99, 106, 131, 196
 Miniscalchi, Alessandro, 106
 Miniscalchi, Alvise, 104, 106, 120, 121, 130, 132
 Miniscalchi, Bartolomea, 104, 120
 Miniscalchi, Francesco, 104
 Miniscalchi, Leonardo, 104, 120, 131
 Miniscalchi, Lucia, 131
 Miniscalchi, Paolo, 104
 Miniscalchi, Tranquillino, 104
 Miniscalchi, Vianino, 104, 121
 Miniscalchi, Zanino, 104, 121, 122
 Miniscalchi, Zeno, 106
 Mocenigo, Pietro, 123
 Mocenigo, Giovanni, 183
 Mocetto, Girolamo, 205
 Montagna, Bartolomeo, 35, 128, 132, 134, 136-138
 Montagna, Callisto, 157
 Montagna, Leonardo, 49, 84, 86, 172, 183
 Montanari, famiglia, 206
 Montefeltro, famiglia, 191
 Montefeltro, Federico da, 87, 112, 180, 189, 195, 196
 Morando, Paolo, detto Cavazzola, v. Cavazzola, Paolo Morando, detto
 Moro, Cristoforo, 175
 Morone, Domenico, 128, 129, 136, 138, 143, 160, 161, 195, 196, 204, 214
 Morone, Francesco, 85, 106, 136, 138, 143, 144, 160, 161, 204, 214
 Morosini, Michele, 70
 Moscardo, Ludovico, 130
- N**
 Nanni di Bartolo, 19, 25, 73
 Nerone, 137
 Neydeck, Giorgio di, 162, 164
 Niccolò V, 39, 117
 Nichesola, famiglia, 56, 93, 99, 121
 Nichesola, Azzone, 56, 134
 Nichesola, Galesio, 93, 124
 Nichesola, Leonardo, 121
 Nicholaus, 87
 Nicoletto da Modena, 82
 Nogarola, famiglia, 114, 167, 168, 170, 173, 174, 209
 Nogarola, Alessandro,
 Nogarola, Antonio, 93, 117-120, 172
 Nogarola, Bartolomea, 119
 Nogarola, Carlo, 168, 172
 Nogarola, Contessa, 170
 Nogarola, Galeotto, 168, 173
 Nogarola, Ginevra, 170
 Nogarola, Isotta, 168
 Nogarola, Laura, 170
 Nogarola, Leonardo, 170, 172

Nogarola, Ludovico, 117, 167, 168, 170, 172,
174, 176, 188, 189, 214

Nogarola, Raimondo, 170

Nogarola, Taddeo, 170

Numeriano, 86

O

Ormaneti, Maria, 127

Ovidio, 107

P

Pacifico, 15, 194, 212

Palladio, Andrea, 35, 46, 78, 164

Panteo, Bernardino, 144, 146

Panteo, Giovanni Antonio Mazzola, detto, 44,
46, 49, 60, 79, 83- 86, 79, 100, 177, 178,
182, 189, 191

Paolo II, 86, 94, 124

Peccana, Cristoforo, 132

Pellegrini, famiglia, 40, 112, 114, 117, 119, 133,
209

Pellegrini, Andrea, 120, 121, 145

Pellegrini, Antonia, 121

Pellegrini, Antonio, 112, 119, 172

Pellegrini, Bartolomeo, 112, 117, 119-121

Pellegrini, Bianca, 114, 119

Pellegrini, Cecilia, 106, 120

Pellegrini, Cornelia, 119

Pellegrini, Cristoforo, 93, 121, 152, 167, 172

Pellegrini, Francesco, 112, 117, 119, 125, 127

Pellegrini, Giacomo, 121

Pellegrini, Leonardo, 112, 117, 119, 120, 144,
157, 172, 176

Pellegrini, Lucia, 120

Pellegrini, Marco, 133

Pellegrini, Pietro, 120

Pellegrini, Tommaso, 121

Perugino, Pietro, 89

Petrarca, Francesco, 37, 42, 69, 85, 120, 188,
197

Piccolomini, famiglia, 124

Pietro da Porlezza, 102, 104

Pindemonte, famiglia, 114, 202

Pinturicchio, Bernardino di Betto, detto, 110,
129, 136, 137, 200

Pietro di Alessandro, 64, 65, 100, 119, 157, 158

Pisanello, Antonio Pisano, detto, 16, 17, 19, 25-
27, 29, 73, 111, 112, 121, 177

Pizzamani, Antonio, 88

Pizolo, Niccolò, 31, 73

Plinio il Giovane, 18, 178

Plinio il Vecchio, 18, 75, 107, 178

Plotina, 45

Plotino, 87

Pompei, famiglia, 206

Pompeo, 194

Pomponio Leto, 79

Pomponio Modesto, 183

Pordenone, Giovanni Antonio Sacchi, detto,
128

Prospero d'Aquitania, 85

R

Ramusio, Giovanni Battista, 79

Ramusio, Paolo, 182, 183

Recalchi, Francesco, 172

Riccio, Andrea Briosco, detto, 96, 124, 207, 208

Rizzo, Antonio, 124

Rizzoni, famiglia, 130, 136, 137

Rizzoni, Benedetto, 45

Rizzoni, Camillo, 37

Rizzoni, Caterina, 129

Rizzoni, Giacomo, 37, 129

Rizzoni, Jacopo, 86

Rizzoni, Martino, 37, 170

Rosselli, Antonio, 167

Rossetti, Biagio, 140

Roverella, Bartolomeo, 54

Rufo, Matteo, 180

S

Sabellico, Marcantonio, 107

Sabbioni, Battista, 85

Sagramoso, famiglia, 40, 114, 121, 130, 131, 202

Sagramoso, Cristoforo, 50, 121, 130, 131, 133

Sagramoso, Donato, 121

Sagramoso, Lionello, 94, 116, 131

Sagramoso, Tommaso, 120, 121

Salerni, famiglia, 114, 122

Salerni, Bernardino, 122, 157

Salerni, Bonaventura,

Salerni, Giovanni, 70

Salerni, Girolamo, 116, 120

Salerni, Maria, 157

Salerni, Nicola, 122, 157

Salerni, Pietro, 157

Sallustio, 202

San Bonifacio, famiglia, 196

San Bonifacio, Ludovico, 196

San Bonifacio, Ottone, 196

- Sangallo, Giovanbattista, da, 78
 Sangallo, Giuliano, da, 78
 Sanmicheli, Michele, 35, 124, 201, 202, 208, 209
 Sansebastiani, famiglia, 132
 Sansebastiani, Daniele, 132
 Sansebastiani, Francesco, 132
 Sansebastiani, Giacomo, 132
 Sanseverino, Roberto, 122, 182, 201
 Sansovino, Jacopo, 124
 Sanudo, Marino, 15, 79, 128
 Sanvito, Bartolomeo, 89
 Saraina, Torello, 46, 78, 202
 Savelli, Sperandio, 151
 Scanagatti, famiglia, 202
 Schioppo, Cristoforo, 79, 182
 Schioppo, Giovanni, 39, 40
 Sebastiano da Rovigno, 149
 Serego, Cortesia, 25, 28, 29, 72, 124
 Settimio Severo, 107
 Sforza, famiglia, 177
 Sforza, Francesco, 112
 Sisto IV, 134, 170
 Sommariva, Giorgio, 183
 Speranza, Giovanni, 137, 138
 Spinelli, Niccolò, 88
 Spolverini, Paolo Filippo, 49
 Stagnolo, Lorenzo, 84
 Stefano da Verona, 111, 112
 Stoppa, famiglia, 161
 Strozzi, Palla, 28
 Sulpicio da Veroli, 79
 Svetonio, 85, 86
- T**
- Taddeo di Bartolo, 179, 180
 Tebaldeo, Antonio, 209
 Tinti, Giovan Francesco, 209, 211
 Tito, 76, 107, 177
 Traiano, 45, 110
- Trissino, Giangiorgio, 209
 Trivella, Chiara, 167
 Trivella, Tealdo, 152
 Tron, Nicola, 123
 Turchi, Zeno, 167, 172, 176, 194
- U**
- Ugoni, Matteo, 96
- V**
- Valenti Gonzaga, Federico, 165
 Valeriano, Pierio, 209
 Valturio, Roberto, 180-184, 186, 188, 193, 194,
 198-200
 Vasari, Giorgio, 21, 111, 144, 204, 207
 Venier, Antonio, 182
 Verità, Bonmartino, 40
 Verità, Verità, 152
 Verla, Francesco, 137, 138
 Villani, Giovanni, 202
 Visconti, Giangaleazzo, 23
 Visconti, Filippo Maria, 177
 Vitruvio, 18, 76, 78-80, 86, 178
- W**
- Weineck, Hans di, 163
- Z**
- Zanino di Pietro, 68, 80
 Zavarise, Virgilio, 79, 83, 84, 88, 89, 130, 133,
 170, 197-199
 Zen, Battista, 40
 Zeusi, 175
 Zileti, famiglia, 204
 Zileti, Innocente, 120
 Zoppo Marco, 26, 35, 59, 82, 83, 95, 118, 194
 Zorzi, Domenico, 175
 Zuan Giacomo, 133

Finito di stampare
il 30 marzo 2010
per i Tipi delle Edizioni Osiride - Rovereto (TN)

Printed in Italy

