

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA
FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

VARIIS LINGUIS

*Studi offerti a Elio Mosele
in occasione del suo settantesimo compleanno*



EDIZIONI FIORINI · VERONA 2004

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA
FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

VARIIS LINGUIS

*Studi offerti a Elio Mosele
in occasione del suo settantesimo compleanno*

EDIZIONI FIORINI · VERONA 2004

A PROPOSITO DI UN DIPINTO RESTAURATO DI GIOVANNI FRANCESCO CAROTO (TRA VERONA E CASALE MONFERRATO)

Il profilo stilistico del veronese Giovanni Francesco Caroto riserva come isaputo difficoltà di ricostruzione specie per quanto concerne la prima fase l'attività¹. Ciò è dovuto, almeno in parte, al fatto che egli rientra in quella ategoria di maestri in frequente movimento per ragioni di committenza (oggi liremmo di servizio), ad un tempo per un desiderio più intimo, e quindi forse rimario, di aggiornamento². Difatti l'esperienza di formazione, quella dello perimentarsi in autonomia entro i confini municipali, dovette risultargli da ubito insufficiente, mentre più tardi nel decidere un itinerario personale fuori e mura di Verona o nell'accogliere l'invito di committenti foresti egli viene a ibadire le prerogative culturali di relazione proprie di tale città. Agli inizi del Cinquecento Verona guarda ed elabora, oltre alla propria tradizione specie nantegnesca, i modelli artistici più che di Venezia della vicina Mantova e li Milano come pure dell'Emilia, secondo quella linea di rinnovamento seletivamente scelta che è ora designata dalla formula di "maniera moderna"³.

1. La bibliografia relativa a Giovanni Francesco Caroto (Verona, 1480 circa-1555), comprensiva delle fonti, è compendiata da M.H. BERNATH (*ad voces Caroto, Giovanni - Caroto, Giovanni Francesco, Illgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der antike bis zur Gegenwart*, begründet von U. Thieme und F. Becker, herausgegeben von H. Vollmer, VI, Leipzig, 1912, pp. 33-34) recentemente da P. MARCHIOLI, *Giovanni Caroto*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1974, pp. 173-182; E. AFARIK, *ad vocem Caroto, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma 1986, pp. 64-566; A.P., *ad vocem Caroto, Giovanni (Gian; Giovan) Francesco*, *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 16, München-Leipzig, 1997, pp. 524-525; G. ERICANI, *ad vocem Caroto Giovan Francesco, La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano, Electa, 1999, p. 279. Un profilo articolato è anche di H. SUEUR, in *Le dessin à Vérone*, catalogo della mostra, a cura di D. Cordelier e H. Sueur, Paris 1993; IDEM, *Disegni veronesi al Louvre 1500-1630*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, P. Marini e H. Sueur, Verona 1994, p. 64 s.s., cat. n.n. 4-5.

Rimane fondamentale la monografia di M.T. FIORIO (*Gian Francesco Caroto*, Verona, Editrice "Vita Veronese", 1971) preceduta da un saggio della studiosa, cfr. M.T. FRANCO FIORIO, *Appunti su Giovan Francesco Caroto*, "Arte Lombarda", XI, primo semestre 1966, pp. 33-42.

2. Si tratta di un caso che rientra in quella che è stata definita "la dinamica degli artisti", in questo caso non nella direzione che riguarda il passaggio dalla periferia al centro innovatore, bensì nell'accezione di una "circolarità" di esperienze. Per questi concetti si veda E. CASTELNUOVO-C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana. Materiali e Problemi*, 1.1, Torino, Einaudi, 1979, pp. 342 s.s.; C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi, 1976, prefazione.

3. Sulla definizione di "maniera moderna" basti qui il rinvio a G. ROMANO, *Verso la maniera moder-*

Il tracciato filologico di un tale itinerario di Caroto deve dunque accertare i casi e i significati di una mediazione con diverse situazioni culturali che sono proprie delle città frequentate, ciascuna delle quali, nella fase del primo e secondo decennio del Cinquecento, è capace di partecipare linguaggi stilistici nuovi e ben caratterizzati. È un procedimento che è reso assai delicato in ragione del fatto che le opere del maestro veronese sono relativamente poche rispetto alla serie di tali spostamenti, e che esse, per di più, risultano tipologicamente difformi, oppure talvolta inaccessibili o mal valutabili per ragioni di conservazione, e ciò a fronte di repentini e inattesi 'mutamenti' di interessi e di stile che ciascuna attesta entro questa rarefazione del catalogo.

In concreto, nel verificare le nutrite notizie biografiche risalenti a Vasari in una seriazione cronologica attuale del catalogo di Caroto, non solo una nuova attribuzione, bensì anche un recupero di leggibilità conseguente al restauro di una sola opera può sollecitare una riflessione e la verifica delle conoscenze che lo riguardano, quasi fossimo messi alla prova a livello interpretativo da quella stessa dinamica che gli è propria e che consiste in un'apertura ogni volta a nuove sperimentazioni.

L'occasione del tutto particolare che induce a un tale esercizio in questa sede è proprio quella di un restauro. Riguarda un'opera di Caroto fuori Verona, l'unica che ci è concessa oggi a una valutazione diretta fra quelle documentate del suo soggiorno a Casale Monferrato presso la corte dei Paleologi: si tratta della pala raffigurante *San Sebastiano* (figg. 1, 3, 5) della chiesa di Santo Stefano⁴. Circa la paternità dell'opera, a lungo disconosciuta, è da rilevare come sulla corazza posata a terra sul lato sinistro sia apposta la sigla, come fosse un marchio di armaiolo, la quale è solitamente sciolta al modo seguente: F(RANCISCI)/CAR/OTI/OP(US)⁵. Il soggetto di questa pala d'altare, riguardante unicamente la figura del santo invocato

na: da Mantegna a Raffaello, in *Storia dell'Arte italiana*, Parte seconda. *Dal Medioevo al Novecento*, vol. II, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, 1, *Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, pp. 3-85.

4. Olio su tela, cm 243 × 110; dimensioni originarie cm 197 × 110 ca. Il dipinto è stato sottoposto ad intervento di restauro da parte di Angelo Marello e Rita Bianco nel laboratorio di Coconato (Asti). La direzione del lavoro è di Alessandra Guerrini della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico e demoantropologico per il Piemonte. Si ringraziano la direzione dei lavori e gli operatori per avere facilitato lo studio dell'opera nel corso del restauro e per aver discusso gli aspetti della tecnica esecutiva e conservativi.

Il contributo che qui si presenta riprende e amplia la scheda scientifica predisposta da chi scrive per il catalogo della mostra *Tesori dal Marchesato Paleologo*, a cura di Giovanni Romano, Alba, Fondazione Ferrero, 19 ottobre-8 dicembre, Editrice Artistica Piemontese, Savigliano (Cn), 2003, pp. 32-33, cat. 13.

5. Analoga sigla si trova ad esempio nella *Sacra famiglia e san Giovanni evangelista* già in collezione Crespi di Milano proveniente dalla collezione Bevilacqua di Verona. Un'ottima riproduzione dell'opera, ora di ubicazione ignota, è nel catalogo della vendita Christie's, New York, 12-1-1978, n. 54.



Fig. 1 - GIOVANNI FRANCESCO CAROTO, *San Sebastiano*, Casale Monferrato, chiesa di Santo Stefano; nella riproduzione sono escluse le aggiunte ottocentesche.



Fig. 2 - GIOVANNI FRANCESCO CAROTO, *Compianto sul Cristo morto*, 1515, (già) Torino, Collezione Fontana.

contro la peste, lascia dedurre l'originaria esecuzione per questa chiesa casalese anticamente annessa all'ospedale cittadino, sotto la cui giurisdizione fino dal 1458 era posto il castello⁶. In tale chiesa aveva la propria cappella una confraternita laicale dedicata a san Sebastiano con ogni probabilità da ritenersi la committente dell'opera. Le ricerche di Manuela Meni riguardo alle menzioni in visite pastorali risultano sufficienti per avanzare tale affermazione in risposta all'incertezza a suo tempo avanzata sull'originaria provenienza dell'opera, nessun dato utile emerge invece dal recente riordino dell'archivio di Santo Stefano⁷. In particolare, nella relazione della visita pastorale del vescovo Aldegatti del 1568 risulta che il presule "visitavit ex

6. G. DE CONTI, *Ritratto della città di Casale [...] scritto nell'anno 1794*, ed. con prefazione e note di G. Serrafero, 1986, p. 40. Sul castello in questa fase e il suo patrimonio artistico si veda G. IENI, *Il castello di Casale: fortezza e residenza dei Paleologi (1464-1533)*, *Il Castello di Casale Monferrato*. Convegno di studi, Casale Monferrato 1-2-3 ottobre 1993, Atti a cura dell'associazione Casalese Arte e Storia e del Comune di Casale Monferrato, Villanova Monferrato (AI), Diffusioni Grafiche, s.d. ma 2001, pp. 61-88; E. BO, *Rapporti tra il castello di Casale e altre realtà fortificate del Monferrato*, *ibidem*, pp. 53-60; C. SPANTIGATI, *Il patrimonio artistico e la sua dispersione*, *ibidem*, pp. 201-208.

7. F. TREVISANI, in *Restauro nel Polesine. Dipinti: documentazione e conservazione*, catalogo della mostra a cura di F. Trevisani, Rovigo, Accademia dei Concordi, Milano, Electa, 1984, p. 125.

inde capella et altare sub vocabolo Sancti Sebastiani ad quod adest societas laicorum”, trova la capella “depincta satis convenienter”, e in particolare il “quadrum depictum in figura sancti Sebastiani artificiosa valde deaurata”⁸. La pala doveva essere contenuta in una cornice lignea intagliata e dorata nonché policromata a simulazione del marmo che era ancora in opera nel Settecento in base a quanto riportano le visite pastorali del vescovo Caravadossi del 1729 in cui si cita “un'icona del Santo con sua cornice indorata” e del vescovo Avogadro del 1765⁹. In quest'ultima tale altare risulta collocato *in cornu epistolae*, e in particolare si annota come “extant circum et supra iconam ornamenta varia ex opere plastico marmoreo colore picta ac veri marmoris speciem referentia”. Il perdurare della Confraternita di san Sebastiano dovette preservare l'ancona anche a seguito delle trasformazioni architettoniche sei e settecentesche della chiesa e forse nel suo assetto originario che, con tutta probabilità, aveva previsto il concorso di intagliatori e doratori locali. È invece nel corso dell'Ottocento che l'altare fu riprogettato e la tela sottoposta nell'occasione a ingrandimento su tutti i lati, al restauro comprendente l'integrazione imitativa della vegetazione di sfondo profusa sulla superficie aggiunta¹⁰. Lo testimonia la scritta rinvenuta sulla tela di rifodero: “Ristauro di Fasoli (?) pittore/1858”. Riguardo alle fonti locali settecentesche il dipinto sembra trascurato da De Morani, ma ricordato

8. Relazione del vescovo Aldegatti, 1568, in “Visite pastorali D'Este 1555-1567 Aldegatti 1567-1570 Erba 1570-1576”, Archivio Storico Diocesano di Casale (A.S.D.C.), c. 43v.

Si veda inoltre la menzione dell'altare in occasione delle seguenti visite pastorali. Relazione della visita del vescovo Agnelli del 1625 in “Visita pastorale agnelli 1624-1654 atti vol. un.”, A.S.D.C., tom. 2 c. 29 r. e v.: “Più detto Monsignor Illustrissimo Vescovo ha visitato l'altare di S. Sebastiano al quale è eretta una compagnia di agenti della quale fanno celebrare due messe a settimana con elemosine”.

Relazione sulla visita di mons. Gaspardone vicario del vescovo Agnelli, in “Visita pastorale Agnelli 1624-1654 atti vol. un.”, A.S.D.C., tom. 4, c. 21 v.

Decreto del vescovo Ardizzone del 1680 in “Visita pastorale Ardizzone 1680-1699 atti-decreti vol. 1”, A.S.D.C., c. 41v.

9. “Inventario delle cose appartenenti alla Compagnia di S. Sebastiano eretta nella Chiesa Parochiale di S. Stefano”. Recca la data 1729 e si trova in “Visita pastorale Caravadossi 1728-1746, inventari vol. 4 città A.B.C.”, A.S.D.C., c. 68r..

Menzione si trova anche nelle seguenti relazioni. Relazione del vescovo Della Chiesa in “Visita pastorale Della Chiesa 1747-1758, relazioni vol. 4 città e diocesi”, A.S.D.C., c. 77r.: “Altare Sancti Sebastiani. Sanctum Sebastianum telis confossum refert icon, cuius corona lignea deputata. Tabernaculum in prospectu deauratum, clavique argentea clausum. Gradus altaris duo, usque lateritii, quorum alter dealbatus, alter nigro pictus colore; ornamenta circum et supra iconem ex opere plastico vario marmoreoque colore picta ac marmoris veri speciem referentia. Erecta hic est Societas titulo Santi Sebastiani”. Relazione del vescovo Avogadro del 1765 in “Visita pastorale Avogadro 1760-1792, relazioni vol. 5”, A.S.D.C., c. 439.

10. Sulla chiesa di Santo Stefano si veda A. CASTELLI-D. ROGGERO, *Casale. Immagine di una città*, Casale Monferrato, Piemme, 1986, pp. 116-117.

nella descrizione di fine secolo del canonico De Conti risultandovi “pittura di gran pregio d’antico ignoto pennello, se non è copia sostituita di soppiatto dal Maresciallo francese Caronges, che per amore o per forza ottenne e spedì in Francia a Carrù le più belle pitture della Città”¹¹. Il dipinto, per fortuna non fu asportato, come temuto, dal signore di Covonges durante il comando delle forze francesi a Casale tra il 1640 e il 1646; rimasto a fregiare il patrimonio pittorico cittadino conosce tuttavia una limitata fortuna critica, anche a seguito della fondamentale ricostruzione documentaria del soggiorno del maestro veronese alla corte dei Paleologi da parte di Alessandro Vesme nel 1895 che si svolge a verifica delle affermazioni contenute nella ricordata biografia della seconda edizione delle *Vite* di Vasari¹². Mentre in seguito aumenta il catalogo delle opere casalesi attribuite a Caroto, allargato ad esempio da Noemi Gabrielli ad alcune giunte a Torino, si disconosce da parte della studiosa proprio il *San Sebastiano* in cui si colgono, sorprendentemente, influenze di Del Cairo e componenti oltramontane¹³. È solo nel 1942 che Anna Maria Brizio può sostenere la paternità di Caroto, rilevandone la sigla, mentre stilisticamente la studiosa, confutate altre attribuzioni di opere casalesi, viene a stabilire un rapporto con il *Compianto sul Cristo morto* (figg. 2, 4) di collezione Fontana di Torino proveniente nel 1882 dalla collezione Caputo-Cerioni di Casale, già segnalato da Vesme e opera ormai ricca di fortuna critica in quanto sul retro della tavola viene rilevata la firma e la data letta come 1515¹⁴.

Su segnalazione di Roberto Longhi, spetta più tardi a Carlo Del Bravo

11. G.A. DE MORANI, *Memorie storiche della Città e della Chiesa di Casale Monferrato raccolte e divise in due parti una civile e l'altra ecclesiastica*, secolo XVIII, copia manoscritta, Biblioteca Comunale di Casale Monferrato; DE CONTI, *Ritratto*, cit., ed. 1986, p. 40.

12. A. VESME, *Giovanni Francesco Caroto alla corte di Monferrato (commento ad una pagina del Vasari)*, «Archivio Storico dell'Arte», I, serie seconda, gennaio-aprile 1985, pp. 33-42.

G. VASARI, *Le vite de' più illustri pittori, scultori et architettori*, Firenze 1568, ed. a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1906, V, pp. 280-288.

13. N. GABRIELLI (*L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Torino, 1935, pp. 59, 80 fig. 89) cita la *Madonna delle grazie* in San Domenico dall'omonima chiesa di Casale, per la quale cfr. Romano, (*Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino, Einaudi, 1970, p. 6 nota), e la *Sacra Famiglia* già in Palazzo Grisella segnalata presso la contessa Sofia di Bricherasio.

Le attribuzioni a Caroto di opere Casalesi sono ancora prese in considerazione nei contributi di V. BOLOGNA (*Studi sull'arte di corte di Casale Monferrato (1474-1533)*, Torino, Editrice Metropolitana, 1987) e di F. DORELLO, *Giovan Francesco Caroto: un artista veronese in Piemonte*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., XLIX, 1997 (ma 2000), pp. 125-139. Non è il caso qui di elencarle in quanto tutte insostenibili.

14. A. M. BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, 1942, p. 3. Per i contributi bibliografici si veda il ragguglio di FIORIO, *Giovan Francesco Caroto*, cit., p. 90 cat. 29.

La tavola Fontana è ora nota grazie all'ottima riproduzione fotografica Anderson 10845.

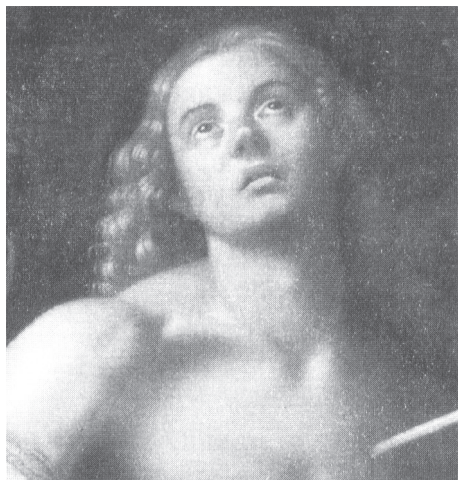


Fig. 3 - GIOVANNI FRANCESCO CAROTO, *San Sebastiano* (particolare). Casale Monferrato, chiesa di Santo Stefano.



Fig. 4 - GIOVANNI FRANCESCO CAROTO, *Compianto sul Cristo morto* (particolare) (già Torino, collezione Fontana).

l'inserimento del *San Sebastiano* di Casale nel profilo stilistico di Caroto secondo una prospettiva critica di ampio respiro che riguarda interrogativi tuttora fondamentali come quelli a proposito delle conseguenze del suo soggiorno milanese a servizio di un Visconti secondo Vasari; si tratta di un committente identificato da Vesme in Antòn Maria di Francesco e Caterina Gonfalonieri dal 1514 conte di Sesto Calende, e di una presenza parmense solo ipotizzata a giustificazione di una forte componente correggesca caratterizzante in particolare quest'opera di Casale¹⁵. Sotto tale ottica il *San Sebastiano* viene ad assumere una sua centralità nel percorso di Caroto come poi ribadisce Maria Teresa Fiorio nel ravvisarvi una "rinnovata dimensione linguistica" e una "assoluta originalità" rispetto alle prove precedenti, in particolare alla tavola di collezione Fontana, per cui viene proposta una datazione al 1523 quando il maestro veronese risulta ancora presente a Casale¹⁶. Se dunque le due opere superstiti del soggiorno in Monferrato di Caroto – la prima destinata alla devozione privata di provenienza assai probabile, la seconda quella in oggetto nella sua collocazione originaria – sono testimoni importanti per il suo svolgimento stilistico, è vero altresì che esso

15. VASARI, *Le vite*, cit., V, pp. 282-283. Per l'identificazione del Visconti si veda VESME, *Giovanni Francesco Caroto*, cit., p. 33). Si è citato il contributo di C. DEL BRAVO, *Per Giovanni Francesco Caroto*, «Paragone», 173, maggio 1964, pp. 3-16, in particolare pp. 10, 15 nota 27.

16. FIORIO, *Giovanni Francesco Caroto*, cit., pp. 439-50, 82 cat. 11, fig. 33.



Fig. 5 - GIOVANNI FRANCESCO CAROTO, *San Sebastiano* (particolare). Casale Monferrato, chiesa di Santo Stefano.

non risulta lasciare segni importanti nei pittori locali come già ebbe a osservare Giovanni Romano¹⁷. La chiamata di Caroto presso la corte dei Paleologi è vista, dunque, come una opportunità al fine di garantire il ruolo di pittore ufficiale a pochi anni dalla morte di Macrino d'Alba; tuttavia il suo apporto di indubbia specificità e novità stilistica non costituì un polo di attrazione, e tantomeno una fonte di ispirazione duratura poiché ben presto ebbe a prevalere la linea di Martino Spanzotti¹⁸.

17. ROMANO, *Casalesi*, cit., pp. 5-7.

18. Si veda anche G. ROMANO, *Orientamenti della pittura casalese da G.M. Spanzotti alla fine del '500*, *Atti del Quarto Congresso di Antichità e d'Arte organizzato dalla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, Casale Monferrato 20-24 aprile 1969, Torino 1974, pp. 281-314.

L'arrivo di Caroto, per mediazione del Visconti secondo Vasari, cioè di un feudatario del marchese di Monferrato, si può ipotizzare avvenuto di conseguenza all'intervento anche di un altro artista veronese presso la corte paleologa, quello dello scultore e architetto Matteo Sanmicheli, il quale dopo la rapida presenza del padre Giovanni, dello zio Bartolomeo e dei fratelli in Piemonte, ancora negli anni novanta del Quattrocento, è l'unico ad insediarsi stabilmente assumendo un linguaggio del tutto lombardo¹⁹. Che tale presenza stabilisse in qualche misura un legame fra Verona e Casale viene attestato dal fatto che più tardi, nel 1531, Michele Sanmicheli in visita al ducato di Milano volle spingersi a Casale "per vedere quella bella e fortissima città e castello, stati fatti per opera e con l'architettura di Matteo San Michele, eccellente architetto, e suo cugino" come riporta Vasari, notizia parafrasata da parte di Dal Pozzo, al fine di divulgare e rinnovare glorie veronesi, e ancora da Temanza²⁰. Poiché Caroto a quella data del 1531 era assai affermato a Verona si può dare per certo che Michele Sanmicheli fosse invogliato a cercare a Casale anche le sue testimonianze oltre a quelle del consanguineo.

Quale pittore veronese che doveva aver fatto tesoro di un'esperienza a vasto raggio nell'ambito della "maniera moderna" specie a Mantova, e poi con il soggiorno a Milano di durata non quantificabile, Caroto presentava presso la corte Paleologa più requisiti a suo vantaggio per garantire una visione d'aggiornamento rispetto al classicismo per molti versi di marca ancora tardoquattrocentesca che era proprio di Matteo Sanmicheli. Non trascurabile è il fatto che in alternativa alla presentazione da parte del Visconti indicata da Vasari, si è suggerita l'ipotesi che l'arrivo a Casale di Caroto sia dovuto ai legami di parentela tra i Paleologi e i Gonzaga, e di conseguenza all'interesse a guardare verso la congiuntura artistica di Mantova, città nella quale il maestro veronese al seguito del conterraneo Francesco Bonsignori aveva già maturato una sua formazione

19. A. VESME, *Matteo Sanmicheli scultore e architetto cinquecentista*, «Archivio Storico dell'Arte», s. II, I, 1895, fasc. IV, pp. 274-323; L. PUPPI, *Michele Sanmicheli, architetto di Verona*, Padova, 1971, p. 11; ROMANO, *Casalesi*, cit., p. 6; A. GUERRINI, *Matteo Sanmicheli in Duomo e a Casale Monferrato, Il Duomo di Casale Monferrato. Storia, arte e vita liturgica*. Atti del convegno di Casale Monferrato, 16-18 aprile 1999, Novara 2000, pp. 145-159.

20. VASARI, *Le vite*, cit., VI, p. 345; B. DAL POZZO, *Le vite de' Pittori, degli Scultori et Architetti veronesi*, Verona 1718, pp. 25-26; T. TEMANZA, *Vite de' più celebri Architetti e Scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia, Stamperia di C. Palese, 1778, ed. a cura di L. Grassi, Milano 1966, p. 157. In proposito si veda Bo, *Rapporti*, cit., pp. 70, 82 nota 33.

“postmantegnesca”²¹. Più dei legami di parentela che si instaureranno più tardi, è proprio l’attrattiva culturale comunque esercitata dalla corte di Mantova ad essere tenuta in considerazione.

La portata stilistica del soggiorno casalese di Caroto si misura dunque sul *Compianto* Fontana che assumiamo essere del 1515 in quanto noto solo in un’unica riproduzione per cui si è impossibilitati a controllare l’iscrizione sul retro; rispetto a tale data Vesme anticipa per via indiziaria di un anno la chiamata del maestro da parte di Guglielmo marchese di Monferrato. I caratteri di stile che differenziano tale opera rispetto al *San Sebastiano* hanno giustificato per quest’ultimo la datazione del 1523²². Tale data è quella degli ultimi documenti di presenza del maestro a Casale che sono relativi a permutate di beni con l’amministrazione dell’ospedale, dai quali si desume una sua residenza continuativa dopo la morte nel 1518 del marchese Guglielmo, o almeno nel periodo dal 1521 al 1523, ricevendo il maestro oltretutto nel 1522 l’onorificenza di Gentiluomo di Camera del Marchese di Monferrato dalla Marchesana Anna di Alençon vedova Reggente per il figlio Bonifacio che aveva allora dieci anni²³.

A leggere Vasari si pongono entro il 1518 i “tanti quadri” alle pareti con storie vetero e neotestamentarie e la pala della cappella marchionale, la decorazione di alcune camere del castello; inoltre gli affreschi della cappella maggiore della chiesa di San Domenico luogo di sepoltura del marchese, in realtà da identificarsi con la chiesa di San Francesco dove sono documentate le arche dei Paleologi²⁴. Si aggiunga la lunga serie dei ritratti di corte “e molti quadri che mandarono in Francia”. Traccia di questi è, come risaputo, nell’inventario del 1627 della Galleria Gonzaga di Mantova, dove dovettero giungere con l’eredità di Margherita Paleologa, andata in sposa a Francesco II Gonzaga nel 1531; è da ritenere che i ritratti più antichi, quelli casalesi, vi possano figurare accanto a quelli più probabilmente commissionati dalla marchesa durante i suoi anni mantovani²⁵. Entro il 1518 è stata

21. S. MARINELLI, *Il primo Cinquecento a Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, I, Milano, Electa, 1996, pp. 383.

22. FIORIO, *Giovan Francesco Caroto*, cit.

23. VESME, *Giovan Francesco Caroto*, cit.; *Schede Vesme. L’arte in Piemonte*, vol. IV, Prima sezione. *Tra i secoli XIII e XIX (A-Z)*, Torino 1982, pp. 1229-1232.

24. Si veda, in particolare, per la localizzazione della cappella funebre dei Paleologi il contributo di V. BOLOGNA, *Studi sull’arte*, cit.

25. A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all’Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e di Londra*, Milano 1913, pp. 101, 116. È stato collegato a questo gruppo il *Ritratto del Marchese Guglielmo di Monferrato* (olio su tavola) comparso come opera di Giovanni Francesco Caroto sul mercato antiquario inglese. Cfr. *Important Master Paintings*, Sotheby’s London, June 24, 1970, lot 56. È

collocata inoltre la nota medaglia bronzea con l'effigie da fanciullo di *Bonifacio II Paleologo* e nel verso *Ercole che percuote una donna con lo staffile* illustrata dalla scritta: VITIORVM DOMITOR – F(RANCISCI) CAROTI

difficile giudicare dalla riproduzione del catalogo l'autografia dell'opera, potrebbe trattarsi di una copia. In ogni caso la foggia del costume e il taglio compositivo indicherebbero una datazione più tarda rispetto a quella del periodo casalese di Caroto, e pertanto potrebbe fare riferimento o essere identificato con un ritratto "in memoria" del marchese fatto eseguire nel corso dei suoi anni mantovani da Margherita Paleologa. Va osservato che di conseguenza, nella migliore delle ipotesi, si tratterebbe come ovvio di un ritratto postumo del marchese Guglielmo Paleologo, il cui nome è riportato da un'iscrizione. Quest'opera è presa in considerazione da S. BÉGUIN (*Andrea Solario en France, Les dossiers du Département des Peintures 31*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985, p. 108 nota 16) che ritiene esservi una certa analogia con la testa di Elia della lunetta rappresentante la *Trasfigurazione* del politico di Caroto di San Giorgio in Braida. Prende in considerazione tale ritratto anche F. DORELLO, *Giovan Francesco Caroto*, cit., pp. 129-130. Un confronto per il *Ritratto del Marchese Guglielmo di Monferrato* può essere istituito con il *Ritratto di Francesco Gonzaga* (cm 51 x 45) segnalato nel 1968 presso la collezione Giancarlo Baroni di Firenze nella scheda della fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz (negativo 34391).

Che nella collezione gonzagesca potessero figurare i ritratti provenienti da Casale eseguiti nel corso del soggiorno di Caroto e altri commissionati più tardi si può supporre proprio rileggendo i documenti editi da Luzio. Nell'inventario dei quadri del 1627 figura al numero 180 "Un quadro con dipinto un ritratto sopra l'asse, cioè un vecchio rasso con la zazzera de Marchesi di Monferrato. L. 36"; Luzio, in proposito, commenta: "questo e i ritratti monferrini al n. 320 potevan esser del Caroto, di cui un'importante lettera è serbata nel carteggio di Margherita Paleologa". È utile riportare il testo e il regesto di quest'ultima come dato da Luzio:

Ill.ma et ecc.ma Madona – Dapoi ch'io porteti li retratti dipinti a la S.V. non mi è accaduto a venire a Mantua, ch'io seria venuto como de' fare li fideli servitori a fare reverentia a quella. (Raccomanda una nipote di suo fratello, convivente con loro a Verona). Io metterò questo arente li altri hobligi che io ho con la inclita casa di Monferrato.

Adi 17 settembre 1543 in Verona.

D.V.I. S. servitor

Francesco Caroto, dipintor

Il commento di Luzio è il seguente: "a Margherita Paleologa, e non a Isabella d'Este, deve riferirsi l'aneddoto narrato dal Vasari, V, 283: sul quadro, raffigurante "un gentiluomo vecchio e raso con uno spaviero in mano", che il Caroto dipinse a gara con un fiammingo, rimanendo soccombente. La principessa di Mantova lo avrebbe consolato dello scacco, comperando il quadro e collocandolo nella "grotta". Ma l'inventario del 1542 questo quadro non è elencato: l'aneddoto dunque non concerne i tempi o almeno la persona di Isabella". Quanto ai ritratti inventariati nel 1627 al numero 320, e che Luzio (*La Galleria*, cit. p. 116) ritiene poter spettare ugualmente a Caroto, la descrizione è la seguente:

"320. Sei quadretini dipintovi sei ritrati, doi putine del march. di Monferrato, in un un giovane con zazara bionda sbarbato, in un uno frate di S. Benedetto, in uno Erasmo Rotterdamo et ne l'altro il Duca di Sasonia con cornici di violino, stimati tutti. L. 150".

Dalla lettura dei documenti qui riportati un'osservazione generale riguarda il fatto che si può confermare come Caroto si fosse dedicato ai ritratti di corte durante il periodo casalese e come questi fossero pervenuti alla galleria gonzagesca. La lettera indirizzata alla Marchesa Margherita Paleologa a Mantova nel 1543 è altresì importante perchè in linguaggio cortigiano Caroto fa ancora riferimento al legame "con la inclita casa di Monferrato" per cui sembra alludere agli anni del suo soggiorno in quella corte; nel mentre egli documenta un rapporto di committenza che si deduce essere più recente poiché fa riferimento ad un'altra consegna e proprio di ritratti che risulta relativamente prossima, ad essa dovevano fare seguiti altre occasioni di rapporti di lavoro.

– OP(US); lo stesso personaggio è effigiato nel *recto* di una plachetta segnalata nella stessa raccolta ma non ancora riprodotta²⁶. Sono esempi di gusto classicistico e rivelatori di una ragguardevole versatilità di interessi da parte del pittore di corte.

L'accertata presenza di Caroto a Casale dopo il 1518 non è di per sé un motivo sufficiente per avvalorare la datazione del *San Sebastiano* al 1523 quasi l'opera costituisse un presidio per affermare un più lungo soggiorno del maestro veronese²⁷. Un'anticipazione può fondarsi sul confronto con il *Compianto* Fontana del 1515, accanto al quale viene difatti posto da Trevisani e Marinelli, tuttavia una difficoltà oggettiva è data dal fatto dell'irreperibilità di quest'ultima opera²⁸. D'altro canto il confronto stilistico con il consueto affresco staccato raffigurante il *Padre Eterno e le sette Virtù* già in palazzo Della Torre-Portalupi di Verona firmato e datato al 1524 non è altrimenti risolutore, nonostante le assonanze che pure si ravvisano nei confronti del *San Sebastiano* (ad esempio circa le aperture gestuali, l'affinarsi della *silhouette* delle figure, l'estenuata eleganza delle pose), poiché manca più in generale una stessa fermezza nell'accentuazione plastico-monumentale²⁹. Se il confronto diretto con il *Compianto* Fontana potesse dunque consentire una datazione solo di poco successiva del *San Sebastiano*, come qui si prospetta essere la più proba-

L'identificazione del ritratto di vecchio gentiluomo con sparviero nel *Ritratto d'uomo con falcone* delle Collezioni Reali di Hampton Court, proveniente proprio dalle collezioni di Mantova, è discussa da BÉGUIN, *Andrea Solario in France*, cit., pp. 42, 108 nota 21. La proposta di identificazione è di K. GARAS, *Bildnisse der Renaissance. II. Dürer und Giorgione*. «Acta Historiae Artium Academiae scientiarum hungaricae», XVIII, 1-2, 1972, pp. 125-135. Si veda in proposito anche J. SHEARMAN, *Early Italian Pictures in the Collections of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983, p. 229 cat. 236.

Nella ricerca indirizzata all'individuazione di questi ritratti si incontra la proposta più recente di riferire a Caroto, sia pur in via dubitativa, il *Ritratto di giovane donna* che figura come opera di Raffaello nel catalogo del collezionista parigino Henry Heugel redatto nel 1912. Su indicazione di Silvie Béguin riporta dubitativamente l'attribuzione a Caroto di questa opera su tavola (cm 62 × 46,5), ispirata alla *Maddalena Doni* di Raffaello, A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Les tableaux italiens de la collection Heugel (1864-1916)*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano-Paris, Electa/Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 473, 477 fig. 544. L'esame diretto dell'opera che è apparsa recentemente sul mercato antiquario porta ad escludere la paternità di Caroto.

26. Torino, Museo Civico Numismatico. A menzionare tale plachetta che non si trova edita è G. ERICANI (*La stagione preveronesiana e la pittura di paesaggio a Verona*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra, Verona, Museo di Castelvecchio, Verona, 1988, p. 10) che segnala il ritrovamento da parte della dott. Fava del Museo Civico Numismatico di Torino.

27. Rispetto a tale datazione del 1523 è DORELLO (*Giovan Francesco Caroto*, cit., pp. 126, 129, 131, 132-133, fig. 2) a riportare la data del 1529, ma forse per una svista.

28. TREVISANI, *Restauro*, cit.; MARINELLI, *Il primo Cinquecento*, cit.

29. F. PIETROPOLI, in B. BRUSINI MELOTTI, F. GASTALDELLI, I. MENGALLI, L. ORSO, B. PERICOLOSI, R. ZANTEDESCHI, *Un borgo, una storia: S. Lucia nel Risorgimento tra '700 e '800*, 3, Verona 1992, pp. 178-179; S. MARINELLI, *Ipotesi per il primo Cinquecento veronese*, «Verona illustrata», 1996, n. 9, p. 56, fig. 42.

bile, vi sarebbe lo spazio per collocare in una parallela attività veronese di Caroto e cioè già attorno al 1520, come indicato da Marinelli, ad esempio la *Pala degli arcangeli* già nella cappella Spolverini in Sant'Eufemia (Verona, Museo Cavalcaselle) accompagnata dagli affreschi con *Storie di Tobia* che la decorano, a cui ben si accosta la *Madonna con il Bambino* già in collezione Tucher di Vienna e forse subito dopo la *Santa Caterina d'Alessandria* proveniente dal Santuario della Madonna di Campagna (Verona, Museo Cavalcaselle)³⁰. Entro questa svolta stilistica, e tuttavia con un esito di minore effusività cromatica e monumentalità, si colloca il *Polittico* di San Giorgio in Braida tanto da porre l'interrogativo se possa precedere sia pure di poco tale momento collocandosi addirittura poco prima o in prossimità del *Compianto* Fontana³¹. Con tale seriazione di alcune significative opere veronesi si documenterebbe pertanto con un chiaro progresso quel raggiungimento da parte di Caroto di una particolare effusività cromatica precipuamente correggesca, e di un'estenuata flessuosa eleganza. Per inciso va ricordato che a tale proposito rimane non documentato un soggiorno a Parma del maestro veronese postulato a livello di esito stilistico; ne sarebbe testimonianza la pala di impianto raffaellesco raffigurante la *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Michele e Girolamo* della chiesa di San Giovanni Evangelista nel 1518 che ha indiscutibilmente caratteri veronesi senza tuttavia poter rientrare direttamente nel catalogo degli autografi di Caroto³². Una collocazione circa il 1520 della pala

30. Un ragionamento su indizio documentario per la datazione degli affreschi di Sant'Eufemia è di L. PUPPI, *Schede per la storia della pittura veronese tra la fine del '400 e l'inizio del '500*, «Arte Antica e Moderna», 28, 1964, pp. 423, 427 nota 37. Per la *Pala degli Arcangeli* si veda MARINELLI, *Il primo Cinquecento*, cit., p. 378 fig. 447, 383-384. Per la *Santa Caterina* si veda MARINELLI, scheda in *Proposte e restauri. I Musei d'Arte negli anni Ottanta*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, Verona, Museo di Castelvecchio, 1987, pp. 128-130. Sulla *Madonna Tucher*, a confronto con la versione di Castelvecchio di provenienza Bernasconi, si veda FIORIO (*Giovan Francesco Caroto*, cit., pp. 100 cat. 47 fig. 42; 104 cat. 57, fig. 43) ed in particolare la scheda in *The Martello Collection. Further Paintings, Drawings and Miniatures, 13th-18th Century*, edited by M. Boskovits, Florence, Centro Di, s.d., 1992, pp. 40-43.

31. A. COVA, in *Proposte di restauro. Dipinti del primo Cinquecento nel Veneto*, catalogo della mostra tenutasi a Castelfranco Veneto in occasione delle celebrazioni per il quinto centenario della nascita di Giorgione, Firenze, Alinari, 1978, pp. 81-88.

32. M. LUCCO, *La cultura figurativa padana al tempo del codice Hammer*, in *Leonardo: il codice Hammer e la mappa di Imola presentati da Carlo Pedretti. Arte e scienza a Bologna, in Emilia Romagna nel primo Cinquecento*, Bologna, Palazzo del Podestà, Firenze, Giunti Barbèra Editore, 1985, pp. 53-154. Per quest'opera si veda anche AA.VV., *L'abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma*, a cura di B. Adorni, Parma 1979, pp. 100-110. La pala è recentemente riprodotta e presa in esame soprattutto sotto il profilo iconografico e tipologico da P. HUMFREY (*La pala d'altare veneta nell'età delle riforme, in La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano, Electa, 1994, pp. 1123-1124, 1128 fig. 1224) che ne indica la matrice nella Pala Trivulzio di Mantegna. Lo studioso conferma l'attribuzione a Caroto e una data circa il 1518.

Va riferito che Lucco vi ravvisa "morfologie leonardesche, ed il canto del colore correggesco", aspetti

e degli affreschi di Sant'Eufemia, e dunque dei peculiari raggiungimenti stilistici che rappresentano, vengono a essere confermati dal citato affresco Della Torre-Portalupi del 1524 da considerarsi nei loro confronti come *terminus ante quem*. Solo dopo quest'ultima data, coincidente con l'arrivo di Giulio Romano a Mantova, si assisterebbe ad una diversa strutturazione formale da parte di Caroto che è contrassegnata ad esempio – indicando solo le opere di cronologia accertata – dalla *Natività di Maria* del 1527 e dalla *Strage degli innocenti* dell'Accademia Carrara di Bergamo, dalla pala di San Fermo del 1528 a cui soprattutto si approssima la *Pietà della lacrima* del Museo di Castelvechio, a suo tempo messa in rapporto invece con il *San Sebastiano* di Casale³³.

Rispetto a tali sviluppi poco più tardi che risultano meglio documentati, le due opere casalesi di Caroto vedono confermata la loro posizione nodale per la ricostruzione dell'*iter* stilistico di un maestro che appare perfino imprevedibile nelle scelte, tanto da presentare un catalogo specie iniziale di cui più volte, come ricordato, si è rilevata la difficoltà di un ordinamento cronologico. In termini generali e di metodo esse insegnano come la seriazione dipenda dal fare unità attorno all'esperienza dell'artista, attraverso la ricostruzione della sua stessa mediazione mentale nei confronti delle diverse istanze "locali"; in tale caso sono soprattutto da mettere in relazione i risultati stilistici casalesi e quelli veronesi senza fissare troppo rigide ingabbiature sui dati documentari. A proposito dell'aspetto ambientale, sul versante veronese una verifica dei raggiungimenti stilistici potrebbe estendersi al controllo del passo tenuto da Caroto nei confronti di altre personalità che guardano a esperienze esterne, ad esempio nei riguardi di Paolo Morando detto il Cavazzola specie dopo il *Compianto* di Cristo del 1517 (scomparto centrale del *Polittico della Passione* per la cappella della Croce di San

che non nascondono l'attenzione per Lorenzo Lotto. Alla data del 1518, indicata nell'incorniciatura dell'altare ligneo in cui l'opera è presentata, si dovrebbe cogliere la maggiore vicinanza alle opere casalesi di Caroto. Tuttavia, se l'appartenenza alla cultura figurativa veronese di quest'opera appare innegabile, qualche perplessità sembra riguardare proprio l'attribuzione a Caroto, anche guardando ad altre opere del suo catalogo prossime a questa data nelle quali non hanno riscontro puntuale alcuni degli aspetti tipologici. Si pone quindi il problema di un'alternativa proposta di paternità che si vuole qui solo indicare in vista di una verifica più analitica da effettuarsi senza trascurare la direzione di Francesco Bonsignori con riguardo alla sua pala d'altare per la cappella di san Biagio nella chiesa dei Santi Nazario e Celso di Verona portata a compimento in un arco di tempo che va dal 1514 al 1519, in cui si situa anche la pala dell'altare dedicato alla Beata Osanna Andreasi in San Vincenzo a Mantova (ora Mantova, Pinacoteca di Palazzo Ducale). È una fase nella quale il maestro rientrato a Verona segna un avvicinamento proprio allo stile di Caroto, conservando tuttavia il suo più forte legame con il lascito mantegnesco. Cfr. U.B. SCHMITT, *Francesco Bonsignori*, "Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst", XII, 1961, pp. 73-152.

33. Per la *Pietà della lacrima* e la sua datazione, per le altre opere citate si veda FIORIO, *Giovan Francesco Caroto*, cit., pp. 49-50, 78-80, cat. 2, 5 figg. 35-36; pp. 93-94 cat. 35 fig. 41; pp. 98-99 cat. 44 fig. 34.

Bernardino, ora Verona, Museo di Castelvecchio); oppure indirizzarsi al controllo del significato rappresentato dai legami con tale città di Zenone Veronese, anch'egli autonomamente orientato su istanze raffaellesche e in anticipo, cioè già all'altezza del *Polittico* di Cavriana del 1512 o del *Compianto sul Cristo morto* del Duomo di Salò del 1513; infine tale verifica potrebbe accertare i contatti intessuti con la città scaligera da Filippo da Verona che alla metà del secondo decennio passa da una situazione stilistica suggestionata da Dürer e Giorgione, nella formulazione dei cremonesi e con accenti di "anticlassicismo", ad una generosità di alchimie cromatiche ed espressive alla Dosso Dossi³⁴.

Da tali confronti l'elaborazione stilistica di Caroto, anche se in parte orientata sulle stesse direzioni culturali di una "maniera moderna", ne risulta alfine del tutto personale, distinta.

Se le citate opere veronesi consentono di inserire quelle di Casale tra il 1515 e preferibilmente circa il 1518 riguardo al *San Sebastiano*, va ricordato che la loro lettura stilistica ha prevalentemente accentuato la componente leonardesca e comunque lombarda nonché aspetti di cultura fiamminga, in quanto il soggiorno presso il Visconti ricordato da Vasari veniva implicitamente ad avere subito una continuità a Casale³⁵. È il caso di ricordare che entrambe le opere casalesi presentano una elaborazione più complessa rispetto a quanto si vede, pur in un genere specifico, nel raffinatissimo *Ritratto di donna* (già ritenuto di Isabella d'Este) del Louvre (fig. 6) che ha rivelato la firma dell'artista veronese e in cui l'adesione a Boltraffio si fa irri-

34. C. HORNIG, *Cavazzola*, München 1976; L. MAGAGNATO, in *Progetto per un museo secondo. Dipinti restaurati delle collezioni del Comune di Verona esposti alla Gran Guardia*, catalogo a cura di L. Magagnato, Verona, Palazzo della Gran Guardia 1979, pp. 32-36, cat. n. 4, 5; G. PERETTI, *Appunti su Paolo Morando*, «Verona illustrata», 1998, n. 11, pp. 13-20; MARINELLI, *Il primo Cinquecento*, cit., pp. 379 segg. Su Zenone Veronese basti qui il rinvio al catalogo di M. AMATURO-I. MARELLI-L. VENTURA, *Zenone Veronese. Un pittore del Cinquecento sul Lago di Garda*, San Giovanni Lupatoto (Verona), EBS-Editoriale Bortolazzi-Stei, 1994. Ma si veda anche il contributo di A. BALLARIN, *Una 'Madonna del velo' di Zenone Veronese*, «Prospettiva», n. 53-56, aprile 1988-gennaio 1989, pp. 367-371; A. MAZZA, *Vicende della pittura tra Romagna e Bologna dai poteri signorili alla legislazione pontificia, in Innocenzo da Imola. Il tirocinio di un artista*, catalogo della mostra a cura di Grazia Agostani e Claudia Pedrini, Imola 1993, pp. 107-130. Sull'"itinerario" di Filippo da Verona e le conseguenti scelte di stile si veda il saggio di M. TANZI, *Filippo da Verona, affini & omonimi*, in *La pittura veneta negli stati estensi*, a cura di J. Bentini-S. Marinelli-A. Mazza, Modena, Banca Popolare di Verona - Banco S. Geminiano e S. Prospero, 1996, pp. 117-134. Il pittore svolge la sua attività fuori Verona, in particolare a Padova, Fabriano, Modena, Savona, tuttavia in un incontro con la cultura figurativa lombarda ed emiliana tale da interessare il corso della pittura veronese che è qui oggetto di riflessione.

Da segnalare il saggio di M. FERRETTI, *Ai margini di Dosso (Tre altari in S. Pietro a Modena)*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 17, 1982, pp. 57-75.

35. FIORIO, *Giovan Francesco Caroto*, cit., pp. 37 segg.



Fig. 6 - GIOVANNI FRANCESCO CAROTO, *Ritratto di donna*, (già ritenuto di *Isabella d'Este*), Parigi, Musée du Louvre.

petibilmente convinta nell'ultima parte del primo decennio³⁶. Tale accertamento di paternità ha motivato l'attribuzione, tuttavia da mantenere dubitativa, del *Ritratto di Bernardo di Salla* del Louvre, del *Ritratto d'uomo col falcone* di Hampton Court, nonché del *Ritratto di Carlo d'Amboise* del Louvre da confermare però ad Andrea Solario³⁷. Che l'avvicinamento a Boltraffio sia momentaneo e giustificato ora, *una tantum*, nel genere ritratti

36. BÉGUIN, *Andrea Solario en France*, cit.

37. Per l'attribuzione a Caroto del *Ritratto di Bernardo di Salla* del Louvre si veda BÉGUIN (*Andrea Solario*, cit.); per quella del *Ritratto di Carlo d'Amboise*, si veda anche TREVISANI, in *Restauri in Polesine* cit., pp. 129-131. Per il ritratto di Hampton Court si veda quanto riferito *ivi*, nota 25.

stico, lo attesta il confronto con l' *Annunciazione* che Caroto affresca in San Girolamo a Verona nel 1508 in cui si esprime già la sua adesione alla maniera moderna per monumentalità e naturalismo, secondo quanto poteva cogliere a Mantova avanzando rispetto al mantegnismo di Francesco e Girolamo Bonsignori³⁸. Entro la data del 1508, e comunque in prossimità, sono dunque da collocarsi gli sportelli dell'altare dei magi della chiesa dell'Ospedale di San Cosimo a Verona ricordati da Vasari, acquistati nel 1908 dalle Gallerie degli Uffizi presso il marchese Carlo Cavalli di Verona³⁹. L'indicazione di Vasari secondo il quale furono eseguiti da Caroto "uscito che fu di sotto al Mantegna" è inequivocabile e ancora valida quale orientamento per la collocazione cronologica di queste opere di notevole portata; venne interpretata da Fiocco in termini più radicali con una conseguente datazione al 1501 che Del Bravo comprensibilmente ritardata a circa il 1507 in ragione di una ravvisata maturazione dell'esperienza mantegnesca come poteva attuarsi a Mantova guardando in particolare al *Parnaso* del grande maestro, a cui si aggiunge un primo interesse per Costa e, ad un tempo, l'accoglimento in certa misura di quell'"espressionismo di pittori emiliani diversi dal Costa, e di architettura robertiana-rossettiana", aspetti questi che implicano di fatto interessi anche verso Ferrara⁴⁰. In altri termini questi di-

38. Sull' *Annunciazione* di San Girolamo si veda FRANCO FIORIO, *Appunti*, cit., p. 33 s.s.; DEL BRAVO, *Per Giovan Francesco Caroto*, cit., p. 5 s.s.; FIORIO, *Giovan Francesco Caroto*, cit., pp. 32 s.s., 96-97 cat. 40; TREVISANI, in *Restauri in Polesine*, cit., pp. 126, 129 fig. 98. In quest'ultimo contributo è riprodotta e commentata la sinopia.

Su Francesco Bonsignori a partire dal 1506-1507 e il fratello Girolamo, sul loro legame con Mantova, si veda U. LEHMAN-BROCKHAUS, *Francesco Bonsignori*, in *I Maestri della pittura veronese*, cit., pp. 113-122; U.B. SCHMITT, *ad vocem Bonsignori Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma 1970, p. 407; R. BERZAGHI, *Committenze del Cinquecento: la pittura*, in *I secoli di Polirone*, Mantova 1981, I, pp. 295-335; F. TREVISANI, in *Proposte di restauro*, cit., pp. 112-132; S. MARINELLI, in *Proposte e restauri*, cit., pp. 123-127; IDEM, *Il primo Cinquecento*, cit., pp. 380-381.

39. Cfr. VASARI, *Le vite*, cit., V, p. 280. Le due tavole (ciascuna cm 162 x 105) sono dipinte su entrambi i lati, nella prima vi sono le raffigurazioni di San Giuseppe e i pastori, altre volte soggetto identificato come i *Magi che guardano verso le stelle e san Giuseppe* (recto), e della *Strage degli innocenti* (verso) con firma dell'artista, nell'altra rispettivamente le scene dalla *Fuga in Egitto* e della *Circoncisione*. Vista la dedicazione dell'altare di cui facevano parte, l'iconografia e la tipologia, in particolare la presenza di un pilastro dipinto a margine sul lato recto, è del tutto motivata la proposta di vedere applicati questi sportelli ad uno scrigno contenente il rilievo ligneo con la rappresentazione dell'adorazione dei magi, anziché una Vergine con il Bambino in terracotta come supposto da FRANCO FIORIO, *Giovan Francesco Caroto*, cit., pp. 82-83 (con bibliografia precedente). Per queste opere si veda anche la scheda di L. BERTANI BIGNALLI, in *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze, Centro Di, 1979, pp. 204-205, cat. P 363 - P 366.

40. G. FIOCCO, *Appunti d'arte veronese*, «Madonna Verona», IV, 1913, p. 129. Sono messe in rapporto con la *Madonna cucitrice* della Galleria Estense di Modena firmata e datata al 1501.

C. DEL BRAVO, *Sul seguito veronese di Andrea Mantegna*, «Paragone», 173, 1964, p. 55; IDEM, *Per Giovan Francesco*, cit., p. 5.

pinti eseguiti per Verona costituiscono il suggello dell'avvenuta maturazione della prima esperienza di Caroto, precipuamente ma non esclusivamente orientato verso Mantova. Viceversa in termini decisi Franco Fiorio ravvisa negli stessi dipinti componenti lombarde, quali i richiami a Bramantino pittore e architetto, altre fiamminghe, e soprattutto quelle già esplicitamente leonardesche; queste ultime sarebbero tali da giustificare una datazione ben posteriore al 1508, tuttavia si potrebbero aggiungere allo stesso modo perspicuità ottiche zenaliene come appaiono similmente interpretate in contemporanea anche da Civerchio nei primi anni del secolo⁴¹. Ci si troverebbe pertanto, secondo la studiosa, nella fase del soggiorno lombardo di Caroto collocabile dopo l'*Annunciazione* del 1508 e prima del *Compianto Fontana* del 1515 che segna il già avvenuto passaggio a Casale Monferrato del maestro veronese. È tuttavia da ritenere che gli orientamenti stilistici di Caroto siano in ogni sua fase complessi, e del resto anche in questo sta la difficoltà di seriazione cronologica del suo catalogo: gli spostamenti non coincidono con una nuova repentina apertura linguistica che possa essere discriminante o con l'adesione a specifici modelli, confermano piuttosto o servono a verificare e a mettere meglio in luce componenti da lui già individuate o acquisite in un percorso sempre pluridirezionale nel quale la sua personalità risulta in ogni modo ben riconoscibile.

Tutto questo si nota chiaramente anche nelle opere di riferimento per questa fase. Il *Compianto Fontana* rispetto all'*Annunciazione* del 1508 aggiunge l'acquisizione di un senso di analiticità, di caricata espressività che ha suggerito di coglierne una componente solariana (*Pietà della National Gallery di Washington*) e ad un tempo fiamminga, e soprattutto la conquista di un respiro ideativo che ha motivato una lettura precipuamente fondata sul confronto con l'ancona dello stesso soggetto di Bernardino Luini per San Giorgio al Palazzo di Milano del 1516, a motivo della condivisione di elementi di cultura prettamente milanese⁴². È vero che affinità possono riguardare lo studiato assieparsi delle figure in primo piano, l'insinuarsi

41. FRANCO FIORIO, *Giovan Francesco Caroto*, cit., pp. 34, 82-83.

42. Sui rapporti Luini-Caroto, nei termini di un'influenza che parrebbe del lombardo sul veronese insiste soprattutto FIORIO, *Appunti*, cit.; EADEM, *Giovan Francesco Caroto*, cit., p. 45 segg. È un problema che riguarda anche quello assai intrigante della giovinezza di Luini, e i suoi interessi veneti. Tuttavia all'altezza del 1516 Luini sembra differenziarsi da Caroto per una più scoperta adesione al plasticismo leonardesco di Solario rientrato a Milano nel 1510 dopo il soggiorno a Gaillon al servizio di Georges d'Amboise. Cfr. F. FRANGI, *Una traccia per la storia della pittura a Milano dal 1499 al 1535*, in *Pittura a Milano Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Amilcare Pizzi, 1998, pp. 30-32; F. FRANGI, *avvocem Bernardino Luini*, *ibidem*, pp. 229-231; G. FOSSALUZZA, *Pittori veneti a Milano nel Cinquecento*, *ibidem*, pp. 45-46.

tra esse di un effetto chiaroscurale raddensato e la risoluta tornitura plastica. Caroto si distingue tuttavia per un naturalismo espressivo più intuitivo in luogo di una idealizzazione classicistica, il suo approccio al tema è dunque più emozionale. Egli inoltre mantiene una costruzione pittorica fondata sulla trasparenza, per cui risulta indelebile la matrice mantegnesca, ma tale stesura è caratterizzata altresì da una maggiore mobilità in superficie e da riflessi od effetti di traslucido più subitanei, cifra affatto personale. In sintesi si direbbe che Caroto dimostri nella sua opera del 1515 l'acquisizione di una metrica formale, come pure di un respiro monumentale, che possono dirsi sollecitati soprattutto dall'esempio di Bramantino, così come avviene per Bernardino Luini al suo rientro dal soggiorno nel Veneto da collocarsi forse nel 1509⁴³. Caroto si distingue tuttavia da Luini perché, pur trovandosi a sviluppare i contenuti formali analoghi a quelli dell'attività svolta in Veneto dal collega (del quale non è da escludere un'esperienza veronese), prende le distanze o non è in tempo a mettersi alla pari sul piano di una metamorfosi classicistica che subito investe quest'ultimo, il quale nel contempo è avviato anche verso la sua interpretazione di esplicito leonardismo.

Rispetto all'interesse per Boltraffio dimostrato dal ritratto del Louvre, nel *Compianto* Fontana si conferma dunque la persistenza della linea tardo mantegnesca e semmai un aggiornamento bramantiniano; sembra invece essere escluso da Caroto proprio il leonardismo nell'interpretazione protoclassica di Luini. Pertanto il maestro veronese risulta aver recuperato una sua propria componente leonardesca soprattutto attraverso Correggio giovane, cioè attraverso la congiuntura mantovana che era stata quella della sua formazione e di cui intercetta ora gli sviluppi più attuali. Un avanzamento personale in tale direzione, verso un leonardismo visto da Mantova e nella fattispecie attraverso Correggio, si rivela proprio nel *San Sebastiano* di Casale anche nei riguardi del *Compianto* del 1515. Il volto leggermente roteato del santo martirizzato, lo studio anatomico hanno una definizione disegnativa e plastica risoluta essendo modulata in un'ombra che si spinge al massimo poco oltre il mezzotono. Ciò si ottiene per una sorta di sfida con una materia pittorica magra che, alla mantegnesca, sembra consumarsi sulla tela sottile; una tramatura di pennellate più minuziosa coglie i tratti fisionomici o la lu-

43. Per una ricostruzione della fase veneta di Luini e la seriazione delle opere del rientro a Milano si veda ora il saggio di C. QUATTRINI, *I primi anni di Bernardino Luini: dal soggiorno in Veneto alla Madonna di Chiaravalle*, «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», 9, 2003, pp. 57-76. L'avvio ad un più esplicito interesse leonardesco è espresso dalle tavole ora nella chiesa di San Carlo di Magadino (Canton Ticino), e da altre ad esse collegate dalla studiosa. L'ancona di cui facevano parte le tavole di Magadino è ricostruita da M. NATALE, *Museo Polidi Pezzoli. I dipinti*, Milano, Electa, 1982, pp. 91-92 cat. 42.

centezza dei capelli, mentre una stesura materica più superficiale e liberamente sciolta, come una cera molle, sottolinea la tensione delle membra. Un modello anatomico di ascendenza classica è risolto in un movimento istantaneamente bloccato in modo affatto moderno e lo palesa soprattutto l'eloquente e decisa gestualità, la contrapposta apertura delle mani. La figura ha dunque una bilanciata evidenza tra l'attraente profusione della vegetazione che manifesta una ricerca inedita e un compiaciuto sviluppo senza corrispettivi in Caroto. Egli è motivato dal valore simbolico ad esempio del gelsomoro a cui il santo è legato e che contiene un'allusione cristologica⁴⁴. Altro simbolo cristologico è proprio del *Chelidonium maius*, rappresentato in basso a destra, noto anche come *herba lucis* o "dono del cielo", allude a colui che con l'incarnazione è vera luce e vero medico, come è ben risaputo nel Medioevo e soprattutto all'epoca di Dürer che lo rappresenta più volte; in riferimento a san Sebastiano può riferirsi, in particolare, alla sua sopravvivenza al primo martirio⁴⁵. Tale interesse classificatorio per la botanica e l'attenzione analitica nella restituzione figurativa rispondono a una sensibilità che è propria dell'ambito leonardesco; e ciò ora viene ad assumere una meticolosità che può avere a riferimento quel gusto manifestato nel celebre *Battesimo di Cristo* di Cesare da Sesto in collaborazione con Bernazzano di Collezione Gallarati Scotti a Milano, datato preferibilmente al rientro del da Sesto a Milano, quindi nei primissimi anni venti⁴⁶. È nel brano della vegetazione che Caroto dimostra ancora una volta di interpretare la sensibilità luministica e naturalistica leonardesca con "una moderata ed intermittente accensione interna alla zona di colore che sprigiona una tenue infusione cromatica", cioè al modo del giovane Correggio interprete di Leonardo. In tale

44. L'identificazione del gelso o gelsomoro è resa opportuna per il fatto che esso simboleggia l'albero della passione di Cristo, può alludere alla disposizione alla penitenza, cfr. M. LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florence 1977, pp. 370-371. Il professor Bruno Cerabolini dell'Università dell'Insubria, che ringrazio per la generosa collaborazione, vi individua da punto di vista botanico il *Philodendron sp.* Devo allo studioso il riconoscimento in basso a destra del *Chelidonium maius*, della *Pulmonaria sp.* In basso sotto il piede sinistro del santo, con qualche riserva è da riconoscere la *Circaea lutetiana*; a sinistra dell'albero vi è la *Pteris cretica*. Sono piante che non rientrano nel repertorio di Levi d'Ancona.

In termini generali sulla simbologia delle piante basti qui il rinvio a B. LADNER, *Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance*, in M. MEISS, ed., *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1964, pp. 306-315.

45. L. BEHLING, *Betrachtung zu einigen Dürer-Pflanzen*, "Pantheon", 5, 1965, pp. 279-291.

46. F. SRICCHIA SANTORO, *Cesare da Sesto*, in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra di Padula a cura di G. Previtali, Firenze 1986, pp. 224-228; M. CARMINATI, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano-Roma 1994; F. FRANGI, *Una traccia*, cit. pp. 23-36; IDEM, *ad vocem Cesare da Sesto*, *ibidem*, pp. 240-242.

caso gli effetti di trasparenza si fanno estremi come sul piano erboso più profondo a metà altezza della pala, i verdi sono colti con straordinaria varietà di gamme attraverso la sospensione dei pigmenti e una sovrammessa materia bituminosa che ne modula il chiaroscuro come si trattasse di una consistenza vetrosa⁴⁷. Sono tutti brani di virtuosismo pittorico che si applica coerentemente nella resa della corazza, nei cui riflessi si insinua l'azzurro e il rosa, elemento in più che conferma la comprensione da parte di Caroto delle ricerche attuali sulla sofisticata perspicuità ottica nell'ambito della maniera moderna.

GIORGIO FOSSALUZZA

47. La citazione è da TREVISANI, in *Restauri in Polesine*, cit., p. 119.