

Liberale da Verona

PAOLA ARTONI

Si come è vero che la città di Verona per sito, costumi et altre parti è molti simile a Firenze, così è vero che in essa come in questa sono fioriti sempre bellissimoi ingegni in tutte le professioni più rare e lodevoli. E per non dire dei litterati, non essendo questa mia cura, e seguitando il parlare degl'uomini dell'arti nostre che hanno sempre avuto in quella nobilissima città onorato albergo, dico che Liberale veronese¹, discepolo di Vincenzio di Stefano² della medesima patria – del quale si è in altro luogo ragionato, et il quale fece l'anno 1463 a Mantova, nella chiesa d'Ogni Santi de' monaci di S. Benedetto, una Madonna, che fu secondo que' tempi molto lodata³ –, immitò la

1 L'attività veronese di Liberale diviene più intensa verso la fine degli anni Ottanta del Quattrocento, ed egli è qualificato come *pictor*, presente nelle registrazioni ufficiali di Verona solamente dal 1492, indicato nell'anagrafe della contrada di San Giovanni in Valle (GEROLA 1909c, p. 31 e MAZZI 1912, p. 14), e, nello stesso anno, è registrato con la prima moglie Ginevra (all'epoca venticinquenne), le figlie Lucrezia e Girolama, rispettivamente di 2 e un anno, e il famiglia sedicenne Giovanni (GEROLA 1909c, p. 31). Le anagrafi del 1502 e del 1518 lo vedono registrato con la moglie Paola (GEROLA 1909c, p. 32); anche gli estimi veronesi del 1515 (GEROLA 1909c, p. 31) e del 1518 (GEROLA 1909c, pp. 31-32) lo definiscono *pictor*.

2 Si noti che questa è la prima citazione vasariana di Vincenzo di Stefano il quale, secondo il parere di SANDBERG-VAVALÀ (1926, p. 274), potrebbe essere il figlio di Stefano da Verona detto «da Zevio».

3 Tale affermazione rimanda all'affresco di Nicolò Solimani, ancora oggi visibile nella chiesa mantovana di Ognissanti, ovvero nella cosiddetta Cappella dei Morti che coincide con la sezione più antica dell'edificio. Recentemente l'affresco è stato esaminato nel saggio dedicato alla chiesa da Paolo BERTELLI (2010, p. 32) che lo descrive riportandone le misure (35x170 cm) e osservandone il fondale scuro sul quale risaltano tre coppie di angeli musicanti che incoronano la Vergine col Bambino, due figure a sinistra, ovvero san Benedetto abate con un religioso benedettino (che secondo P. PIVA, in *La pittura a Mantova* 1989, p. 218, potrebbe essere il cappellano di Ognissanti o, in alternativa, Bessarione d'Aragona, abate di Polirone nel 1463) e a destra il Battista con un personaggio in abiti laici verosimilmente identificabile nel donatore. CONTI (1990, p. 45) si era soffermato sullo stile goticeggiante dei committenti, più pierfrancescano che mantegnesco, e il «luminosissimo affresco» è citato anche da AGOSTI nel suo studio su Mantegna (2005, pp. 207, 242 nota 44). La questione dell'identificazione dell'autore è stata ripresa da L'OCCASO (2005, pp. 129-132, in particolare p. 130) nel profilo dedicato a Nicolò di Zenone Solimani da Verona, dove è formulata un'attribuzione a favore di quest'ultimo: «Questi fu zio e fors'anche maestro di Liberale da Verona, un pittore, a detta del Vasari, allievo del fantomatico Vincenzo di Stefano, lo stesso del quale l'aretino ricordava un'attività nella chiesa di Ognissanti. Questa coincidenza è stata risolta a favore dell'identificazione del Vincenzo di Stefano vasariano con Nicolò, parente e forse maestro di Liberale nonché autore dell'affresco in Ognissanti». Nel 1890 l'autore dell'affresco era stato correttamente identificato da BIADEGO (1890, p. 20), poi da GEROLA (1908, pp. 150-156), con successivi approfondimenti in ROGNINI 1986; ma, nonostante questo, per molto tempo si è continuato a indicare l'autore come Stefano da Verona (così anche P. PIVA in *La pittura a Mantova* 1989, pp. 218-219). In fase di restauro, negli anni Sessanta del Novecento, il dipinto aveva già rivelato la firma «Nicolaus de Verona pinxit 1463», mostrando così come, in realtà, si trattasse dello stesso autore che, attorno al 1469, aveva affrescato la cappella della Rama in San Francesco a Mantova, quasi totalmente perduta a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. Prima del restauro la lettura della data non era univoca, se è vero che per ZANNANDREIS (1891, p. 35) era da intendersi come 1461 mentre per GEROLA (1908, p. 156) era leggibile come 1465.

maniera di Iacopo Bellini, perché essendo giovanetto, mentre lavorò il detto Iacopo la capella di S. Nicolò di Verona, attese sotto di lui per sì fatta guisa agli studii del disegno, che scordatosi quello che imparato avea da Vincenzio di Stefano, prese la maniera del Bellini e quella si tenne sempre⁴.

La questione, risolta infine a favore del 1463, è stata riassunta da Maria Teresa CUPPINI (1981, pp. 349-350), la quale ricorda come l'affresco, collocato all'estremità sud del transetto dell'antica chiesa, fosse un tempo coperto da una vetrata. Strappato intorno al 1960, venne restaurato da Ottemi della Rotta (sull'attività dell'esperto di trasporti di dipinti murali, nato a Concordia di Modena nel 1901 e scomparso nel 1973, formatosi con Mauro Pelliccioli, attivo in tutta la Lombardia, da Milano a Bergamo, da Monza a Cremona, ma anche in Vaticano, si veda il saggio di MAZZOLA - POSSENTI 2009, con bibliografia precedente) e successivamente riposizionato entro un'elegante cornice lignea, con colonne scanalate e culminante a timpano. La doratura e la policromia nei toni dell'azzurro sono state riportate alla luce grazie al restauro compiuto negli anni novanta del secolo scorso dagli allievi della Scuola di Restauro degli Istituti Santa Paola di Mantova (come ricorda Paolo Bertelli in BERTELLI - SODANO 2011, p. 65). Per lo stato di conservazione all'inizio del Novecento va presa in considerazione la descrizione di MATTEUCCI (1902, pp. 357-358) mentre, per un aggiornamento critico appena successivo allo strappo, si rimanda al catalogo della mostra su *Andrea Mantegna* del 1961 (PACCAGNINI 1961, p. 108 con bibliografia precedente). A parere di Sergio Marinelli vanno ascritti al catalogo di Nicolò la tavola della *Madonna degli Angeli* per l'omonima chiesa alle porte di Mantova, la miniatura con il *Cristo risorto* eseguita nel 1481 per il convento mantovano di San Francesco (dove l'artista aveva lavorato come frescante) e le *Storie della Vergine* del soffitto della sagrestia del duomo di Mantova, un tempo Santa Maria dei Voti (MARINELLI 1989, pp. 55-56).

4 Per un approccio biografico alla vicenda di Liberale e per le osservazioni stilistiche restano ancora oggi significativi gli studi di GEROLA (1909c), BREZZONI (1930a; 1930b; 1930c; 1972, pp. 172-178), riaggiornati da Andrea DE MARCHI (1999, pp. 1298-1299). L'osservazione vasariana sullo stile belliniano di Liberale è stata messa in discussione dalla critica del secondo Novecento, a partire da Federico ZERI (1951) che mantiene il riferimento alla formazione nell'ambito di Squarcione, ma esclude una diretta influenza padovana per quanto riguarda le forme; in seguito Roberto LONGHI (1955) ammetterà l'influsso di Squarcione e inquadrerà l'educazione di Liberale tra Vivarini e Mantegna con alcune tangenze donatelliane. Spetterà a Carlo DEL BRAVO (1960; 1963; 1967) sottolineare i riferimenti che legano la maniera di Liberale al tardogotico di Giambono, conosciuto direttamente a Verona e i suoi rapporti con Girolamo da Cremona, mentre VOLPE (1961) ne evidenzierà i riferimenti al clima ferrarese. Per un recente approfondimento sulla questione belliniana si rimanda a PLEBANI 2012b, pp. 56-64 con bibliografia precedente. Va detto che Liberale dopo il soggiorno toscano e il rientro a Verona, avvenuto attorno al 1476 (cfr. BISMARA 2011), venne accolto a bottega dallo zio Nicolò e con lui, nel 1481, si trovò a collaborare nella realizzazione dei perduti affreschi per la chiesa dell'Annunziata di Rovato, in territorio bresciano (l'atto di allogazione è stata pubblicato da MONTAGNA 1963, pp. 211-212 mentre per gli affreschi si rimanda a CUPPINI 1971, p. 106). ROVETTA (2006, pp. 105-110) ha assegnato agli stessi le decorazioni realizzate negli intradossi delle cappelle a lato della Santissima Annunziata, nonché quelle dell'abside di Santo Stefano in Rovato. Osserva Mattia Vinco, su suggerimento di De Marchi, che gli affreschi della prima cappella della Santissima Annunziata, raffiguranti i *Profeti*, sarebbero opera di un autore bresciano influenzato da Nicolò (VINCO 2008, p. 302 nota 13). Nella stessa sede lo studioso si è ampiamente soffermato sulla fase veneziana e marchigiana dell'artista, con aggiornamenti intorno al dibattito, tutt'altro che lineare, dedicato al medesimo. Come è noto, Liberale avrebbe lavorato alla pala per San Domenico di Ancona durante il suo soggiorno in laguna, in un momento in cui il suo agire contempla ancora uno stile carico di evocazioni senesi. Come ha reso pubblico Matteo DANZI (1997, p. 240), nel 1487 Liberale stipula un contratto con il convento di Sant'Elena in Venezia per una pala d'altare dove, in una clausola, si fa riferimento a un *San Sebastiano* commissionato dal veronese Alessandro Miniscalchi. A parere di VINCO (2008, p. 297) si tratterebbe del *San Sebastiano* distrutto (ma già nella Gemäldegalerie di Berlino) mentre, per quanto riguarda il *San Sebastiano* di Brera (ma proveniente dal San Domenico di Ancona e per il quale Andrea BACCHI, in *Pinacoteca di Brera* 1990, p. 347, ha indicato l'utilizzo del medesimo cartone), Michele Polverari (in MAZZA-LUPI 2007-2008, p. 75 nota 85) ipotizza che fosse nella cappella dedicata al santo di proprietà della famiglia veneziana dei Ferretti. Sulla scorta di alcune evidenze documentarie, Vinco formula infine l'ipotesi che il

Le prime pitture di Liberale furono nella sua città in S. Bernardino alla capella del Monte della Pietà, dove fece nel quadro principale un Deposito di croce e certi Angeli, alcuni de' quali hanno in mano i misterij, come si dice, della Passione, e tutti in volto mostrano pianto e mestizia per la morte del Salvatore⁵; e nel vero hanno molto del vivo, sì come hanno l'altre cose simili di costui, il quale volle mostrare in più luoghi che sapea fare piangere le figure, come che si vide in Santa Nastasia pur di Verona e chiesa de' frati di S. Domenico, dove nel frontespizio della capella de' Buonaveri fece un Cristo morto e pianto dalle Marie; e della medesima maniera e pittura che è l'altra opera sopradetta, fece molti quadri che sono sparsi per Verona in casa di diversi gentiluomini. Nella medesima capella fece un Dio Padre con molti Angeli attorno che suonano e cantano, e dagli lati fece tre figure per parte: da una S. Piero, San Domenico e San Tommaso d'Aquino, e dall'altra Santa Lucia, Santa Agnesa et un'altra Santa; ma le prime tre son migliori, meglio condotte e con più rilievo. Nella facciata di detta capella fece la Nostra Donna e Cristo fanciullo che sposa Santa Caterina vergine e martire; et in questa opera ritrasse messer Piero Buonanni, padrone della capella⁶, et intorno sono alcuni Angeli che presentano fiori, e certe teste che ridono: e sono fatte allegre con tanta grazia che mostrò così sapere fare il riso come il pianto avea fatto in altre figure. Dipinse nella tavola della detta capella Santa Maria Madalena in aria sostenuta da certi Angeli, et abasso Santa Caterina, che fu tenuta bell'opera⁷. Nella

committente sia stato Antonio Ferretti (o, in alternativa, il figlio Francesco), e che questo sia stato il tramite per il contatto con Liberale in laguna (VINCO 2008, pp. 297-298). In questa ottica si devono quindi leggere le esecuzioni di Liberale condotte sull'asse tra Venezia e le Marche.

5 La cappella non è più esistente e, a tale proposito, Gian Maria DIANIN (1981, p. 133) si chiede se questa sia stata vista da Vasari o se sia stata solamente descritta dagli informatori veronesi, Marco de' Medici e Danese Cattaneo, forse poco accorti nel controllare questa affermazione che lascia piuttosto perplessi in merito all'ubicazione. Per lo studioso, «l'unica possibilità [di identificare la sede originaria della cappella del Monte di Pietà] sarebbe nello spazio occupato dalla cappellina del Sepolcro che porta lo stemma degli Avanzi. Nel retro della cappella Avanzi, si scorgono due semiarchi, uno dei quali sovrasta una finestra quadrata che abbiamo ricordato; si potrebbe pensare siano state aperture verso un edificio»: DIANIN 1981, p. 133.

6 Il riferimento è a Pietro Bonaveri. Liberale è l'autore di una delle prime figure del donatore in abisso, in particolare si pensi al ritratto del vescovo Pietro Gennari dipinto nel 1472 nella pala del Duomo di Viterbo (per la quale si rimanda a BIFERALI 2002, pp. 54-55; H.-J. EBERHARDT, scheda 45, in *Mantegna e le arti a Verona* 2006a, pp. 268-270), una circostanza che fa ipotizzare che la perdita effigie di Pietro Bonaveri nel *Matrimonio mistico di santa Caterina* dipinto in Sant'Anastasia rispondesse a questa tipologia rappresentativa. È di questo parere la stessa Zamperini la quale specifica che nel trittico Miniscalchi, oggi a Castelvecchio, negli scomparti laterali del *Sacrificio di Isacco*, compaiono a grandezza naturale i donatori: «una novità rilevante – qualora si consideri che i committenti occupano lo spazio solitamente riservato ai santi – che diviene ancor più significativa alla luce del fatto che, sebbene i due ritratti non abbiano vita autonoma, dipendendo dal rapporto con la scena sacra, per la figura intera e la posizione frontale possono essere giudicati una primizia locale, di poco posteriore al *Cavaliere* di Carpaccio (1510), considerato il primo vero ritratto autonomo in questa guisa, seguito solo dalle immagini di Enrico il Pio e sua moglie a opera di Cranach (1514)» (ZAMPERINI 2012b, p. 35). Intorno al *Sacrificio di Isacco*, sulla difficoltà di identificare i donatori e sugli spunti nordici, si veda H.-J. EBERHARDT, scheda 177, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 233-235.

7 La tavola centinata dipinta per la cappella Bonaveri, commissionata da Pietro Bonaveri, rappresenta le *Sante Maria Maddalena, Toscana e Caterina*, mentre ciò che resta degli affreschi dipinti per la cappella dedicata alla Maddalena è costituito dalla *Deposizione* nella lunetta e gli *Angeli cantori* nella parete sovrastante.

chiesa di Santa Maria della Scala de' frati de' Servi, all'altare della Madonna, fece la

Liberale firma gli affreschi in una cartella in alto a sinistra. Come ricorda H.-J. EBERHARDT (scheda n. 54, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006a, pp. 282-283), nel Sette-Ottocento la pala venne attribuita a Francesco Morone, tolta dall'altare nel periodo napoleonico (al suo posto venne inserita l'*Immacolata* di Orazio Marinali) e quindi più volte spostata nella chiesa, sino ad essere collocata sulla parete sud dell'edificio, alla sinistra dell'ingresso laterale. Ancora H.-J. EBERHARDT (scheda 5.6, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006, p. 63) la indica come databile tra il 1491 e il 1492, individuando una composizione che ricorda la prima fase dell'artista e con alcuni influssi più recenti di Bartolomeo Vivarini in coincidenza dei caratteri dei volti, delle mani e della figura di Maddalena. Lo stesso studioso, più recentemente, a proposito della *Madonna e due angeli in adorazione del bambino* di Castelvecchio (scheda 174, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 230) osserva che il manto blu e la veste rossa della santa si avvicinano alla fase 'scultorea', ovvero ai dipinti degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta (come il *San Sebastiano* e la *Madonna* di Berlino, la *Pietà* di Monaco, e le pitture per la cappella Bonaveri). Sulla datazione della pala con le *Sante Maddalena, Caterina e Toscana*, concorda anche Alessandra ZAMPERINI (2010a, p. 103), la quale specifica che le cappelle di San Vincenzo Ferrer-Trinità e Santa Maria Maddalena, pur essendo state commissionate in diverse epoche, vengono concluse agli inizi degli anni Novanta con le partiture che, in entrambi i casi, sono state dipinte da Liberale. Gli anni di esecuzione si pongono dunque al 1489-90, ovvero al periodo in cui Liberale è a Verona con continuità. A proposito del ritorno in patria del pittore si ricordano gli studi di GEROLA (1909c); BRENZONI (1930a, p. 17), DEL BRAVO (1967, p. 61) e il recente saggio di Claudio BISMARA (2011) che anticipa tale rientro al 1476, mentre per il soggiorno veneziano si rimanda a TAGLIAFERRO (1999, pp. 183-187). Già FAINELLI (1910, p. 220) e DEL BRAVO (1963, pp. 42, 49) avevano segnalato la presenza di Liberale a Verona nel 1488. Riprendendo la questione della cappella Bonaveri, occorre ricordare che, sulla base del permesso che Pietro ottiene a seguito della supplica al Consiglio del 1491 (senza superare la «mensuram circumferentiae» della cappella Manzini), Liberale avrebbe lavorato quello stesso anno, in un complesso che potesse armonizzare le due cappelle, anche se, come attestano i documenti, è possibile affermare che i lavori cominciarono dalla cappella Manzini (ZAMPERINI 2010a, p. 103; PIETROPOLI 2011, p. 69). L'ipotesi di datazione della cappella Bonaveri risale al tempo del ritrovamento degli affreschi di Liberale nel 1965 (CUPPINI 1965; EADEM 1966-1967, p. 281); del resto sembrano ormai superate le ipotesi di SIMEONI (1909, p. 53) che propone l'esecuzione al 1490 (mentre la richiesta di Bonaveri risale all'anno seguente), così come la datazione al 1500 sostenuta da DEL BRAVO (1962a, p. 8; 1962b, p. 57), poco pertinente per ragioni stilistiche. Come osserva ZAMPERINI (2010a, p. 106) a proposito della committenza, la famiglia Bonaveri in questi anni stava prodigandosi per aggiudicarsi i migliori artisti del momento e Liberale era stato contattato fin dal 1492, pagato nello stesso anno e ancora nel 1496, mentre nel 1499 gli era succeduto Falconetto (cfr. CUPPINI 1966-1967, pp. 281, 282-283). Intorno alla cappella si vedano anche i saggi di CUPPINI 1971, pp. 105-107; EADEM 1981, pp. 367-370; da integrare con la panoramica offerta da PIETROPOLI 2011. Lo stesso studioso osserva che le due cappelle di Sant'Anastasia presentano una significativa armonia per quanto riguarda la parte superiore, ovvero per la decorazione sia plastica sia pittorica, l'illusione del sottarco, l'uso dei girali e dei nastri, come pure dei tondi e dei cartigli, con una «soluzione che si adegua nella dicotomia di luce-ombra alla reale incidenza della luce immessa dalle aperture di facciata e sarà riproposta con più pacatezza dall'allievo Nicola Giolfino nel sottarco della *Madonna della Misericordia* in Santa Maria della Scala» (PIETROPOLI 2011, p. 71). Gli affreschi della cappella Bonaveri sono stati analizzati da AURENHAMMER nel suo studio dedicato agli altari rinascimentali veronesi (1987, pp. 31-32) e da DEL BRAVO 1967, p. 31; MARINELLI 1990b, p. 637; M. VINCO, scheda 5.7, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006b, p. 64) mentre, sulla cimasa della lunetta con gli angioletti che circondano la statua del Redentore si è soffermato Luciano Bellosi, il quale ha pubblicato il disegno preparatorio per uno dei serafini conservato agli Uffizi (BELLOSI 2010, pp. 69-76). Stefano Lodi osserva che, nei motivi decorativi delle candelabre e nei finti intrecci della cornice, vi sono dei richiami alle paraste dell'arco dei Gavi e alcune soluzioni prospettiche che vengono riprese negli affreschi della cappella Manzini. La superiorità di Liberale rispetto allo sconosciuto autore è per Lodi evidenziata nei dettagli raffinati: «le coppie di delfini affrontati o la chiave d'arco che alludono all'uso dell'oro; i finti mosaici dietro i cherubini; la resa delle nicchie nelle quali si collocano i santi gettando le proprie ombre sul fono; la fattura dei monocromi con allegorie che si avvicinano a certe *grisailles* di Mantegna» (LODI 2011a, p. 110). Le vicende attributive della cappella Manzini sono contrassegnate da una certa vivacità, con l'assegnazione degli affreschi prima a Francesco Bonsignori (CUPPINI 1971, pp. 102-104), poi a Giovan

storia de' Magi in due portegli che chiuggono quella Madonna, tenuta in detta città in somma venerazione: ma non vi stettero molto, che essendo guasti dal fumo delle cande, fu levata e posta in sagrestia, dove è molto stimata dai pittori veronesi⁸. Di-

Maria Falconetto, individuato prima come autore dei monocromi (CUPPINI 1981, p. 410) e in seguito dell'intera decorazione (GUZZO 1994, p. 351; VINCO 2006, pp. 78-84; IDEM, scheda n. 5,8, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006b, p. 65) e, recentemente, a Liberale e a un collaboratore (ZAMPERINI 2010a, pp. 103, 110). Lodi segnala che l'esecuzione delle due decorazioni è esito di due tecniche differenti «poiché le figure dei devoti sono dipinte al di sopra di parte del fondale a cassettoni così come quelle dei santi sui lati vengono inserite nelle nicchie (preventivamente realizzate a fresco) con una diversa modalità che ha portato al loro deperimento» (LODI 2011b, p. 105). È infine degna di nota l'osservazione di Silvia D'AMBROSIO (in *La Basilica di Sant'Anastasia* 2011, p. 122), la quale, a proposito della Cappella del Crocifisso, specifica che la presenza del motivo dei delfini affrontanti può essere un ricordo di Liberale, a sua volta adottato da Francesco di Giorgio, con un'ispirazione che risale al soggiorno senese (e per il quale si veda E. CHINI, scheda 6, in DE MARCHI 1993, pp. 228-237). D'Ambrosio osserva che tale ricorrenza «può far ipotizzare, come mi suggerisce gentilmente Mattia Vinco, che l'anonimo pittore si sia ispirato direttamente a un disegno di Liberale, magari sul genere di quelli da lui realizzati in vista della decorazione dell'altare Bonaveri, di recente attribuitagli da Luciano Bello-si». Infine in questa sede si ricorda che Liberale dedica a Santa Toscana, oltre al dipinto citato in Santa Anastasia, anche un'altra opera per l'omonima chiesa veronese che conserva il sepolcro della Santa («Et al Sepolcro stanno l'ossa umana / ne la capella da sinistra mano», come testimonia Francesco Corna nel 1503; CORNA DA SONCINO 1973, p. 75), ovvero un trittico con al centro la santa, a sinistra Giovanni Battista (titolare dell'Ordine gerosolimitano), a destra san Pietro, in alto il Padre Eterno e una predella con sette scomparti dedicati alla vita e ai miracoli di Toscana (che sono tuttavia copie degli originali trafugati in età napoleonica). L'analisi di tali iconografie si ritrova in BREZZONI (1930a, p. 44, fig. 37; pp. 46, 57) e in DEL BRAVO (1967, p. CLXXIV per la pala Bonaveri e pp. CXC VII-CXC VIII per il trittico di Santa Toscana). Il trittico di Santa Toscana si data al primo decennio del XVI secolo ed è stato eseguito per la chiesa un tempo detta del Santo Sepolcro, restaurata e consacrata nel 1489, a testimonianza della venerazione di cui godeva la santa tanto in città quanto nel territorio (*in primis* a Zevio); in origine il dipinto si trovava dietro l'altare maggiore, insieme alle spoglie della santa e a una statua settecentesca dedicata alla medesima, mentre attualmente si trova nella cappella intitolata a Toscana, a lato del presbiterio (E.M. GUZZO, scheda 10.1, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006b, pp. 93-95; TREVISAN 2012, pp. 29, 54).

8 Sul *recto* della tavola è raffigurata l'*Adorazione dei magi*, sul *verso* è dipinto *San Pietro*, indizio che aveva fatto inizialmente ipotizzare che potesse trattarsi di un'anta d'organo, mentre fino all'ultimo restauro si leggevano le tracce di un paio di cerniere di ferro, che ricordano la funzione citata da Vasari, così come osservato da H.-J. EBERHARDT, scheda 55, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006a, pp. 283-285, in particolare p. 285. Lo stesso studioso osserva che «i dipinti su ambedue i lati dello sportello sono il prodotto senile e antiquato di una maniera da decenni sorpassata che poteva essere accettata solo da committenti provinciali estremamente conservatori e culturalmente arretrati. La presunta stima dell'opera da parte di pittori locali non sembra quindi altro che una postilla retorica aggiunta da Vasari alle notizie fornitegli dai suoi informatori veronesi. Diventa manifesto l'esaurimento dell'inventiva artistica di Liberale anche per il fatto che la scena dell'*Adorazione* non è altro che una compilazione di propri schemi figurativi precedenti». Il dipinto dal 1871 fa parte delle collezioni del Museo di Castelvechio di Verona e proviene dalla collezione di Cesare Bernasconi; in precedenza esso dovette essere conservato nella sagrestia di Santa Maria della Scala, dove rimase ignorato almeno sino alla *Nuova guida di Verona* di ROSSI (1854, p. 173; H.-J. EBERHARDT, scheda 176, in *Museo di Castelvechio* 2010, p. 232, con bibliografia precedente). Il dettaglio vasariano relativo alla funzione di custodia della Madonna delle Grazie non sembra sia stato ricordato da altre fonti: l'altare delle Grazie con l'affresco *Madonna col Bambino, Santi e donatori*, dipinto da Turone nel 1362, venne eliminato a favore di un altare del 1432, gestito dal 1467 dalla Compagnia detta della Madonna della Scala. Alla Compagnia della Puerizia o dei fanciulli, presente dal 1425, si deve lo spostamento, di circa nove piedi, dell'altare e dell'affresco avvenuto nel 1738 (GEMMA BREZZONI 2006a, p. 207; H.-J. EBERHARDT, scheda 176, in *Museo di Castelvechio* 2010, p. 232). Viceversa, nonostante alcune affermazioni rinvenibili nelle fonti, non può essere accolta nel catalogo di Liberale la pala raffigurante i *Santi Pietro, Girolamo, Caterina, e Lorenzo diacono*, che è invece di ambito

pinse a fresco nella chiesa di San Bernardino, sopra la capella della Compagnia della Madalena, nel tramezzo, la storia della Purificazione, dove è assai lodata la figura di Simeone, et il Cristo puttino che bacia con molto affetto quel vecchio che lo tiene in braccio; è molto bello anco un sacerdote che vi è da canto, il quale levato il viso al cielo et aperte le braccia, pare che ringrazii Dio della salute del mondo. A canto a questa capella è di mano del medesimo Liberale la storia de' Magi e la morte della Madonna nel frontespizio della tavola, di figurine piccole molto lodate⁹. E nel vero si diletto molto di far cose piccole, e vi mise sempre tanta diligenza che paiono miniate, non dipinte; come si può vedere nel Duomo di quella città, dove è in un quadro di sua mano la storia de' Magi¹⁰, con un numero infinito di figure piccole e di cavalli, cani et altri diversi animali, et appresso un gruppo di Cherubini di color rosso, che fanno appoggiatoio alla Madre di Gesù: nella quale opera sono le teste finite et ogni cosa condotta con tanta diligenza che, come ho detto, paiono miniate. Fece ancora per la capella della detta Madonna in Duomo, in una predelletta pure a uso di minio,

peruginesco: si veda da ultimo, con riepilogo bibliografico, GEMMA BREZONI 2006a, p. 210.

9 Si tratterebbe di opere perdute (così come affermato, tra l'altro, in DIANIN 1981, p. 131). Un'opinione differente è avanzata in via ipotetica da Alessandra Zamperini nel commento alla *Vita* di Giovan Francesco Caroto in questa sede (nota 9): rimandando al testo per i dettagli è possibile che le storie mariane di Liberale descritte da Vasari nella cappella della Maddalena coincidano invece con i dipinti, dello stesso soggetto, attribuiti sempre dall'aretino a Giovan Francesco Caroto.

10 Il dipinto citato si trova ancora in Duomo, nella cappella Calcasoli. H.J. EBERHARDT (scheda 5, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006a, pp. 277-278; scheda 6.9 in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006b, p. 72) colloca l'esecuzione di Liberale al 1485 circa e, a proposito dell'idea della Madonna accompagnata da un «fitto stormo conico di cherubini rosseggiante», osserva che questo prototipo richiama la gloria angelica dell'*Adorazione dei Magi* di Mantegna degli Uffizi proveniente da Mantova. Per lo studioso altre influenze derivano da Gentile da Fabriano, mentre la città di Gerusalemme è ispirata alla Verona reale. Nel 1529, per volere della Società del Santo Sepolcro e di San Rocco, l'*Adorazione* venne affiancata dalle tavole con i *Santi Rocco e Antonio abate e Bartolomeo e Sebastiano* e sovrastata dalla tela in forma di lunetta con il *Compianto di Cristo* di Nicola Giolfino. Come si evince dalle annotazioni di Fabrizio PIETROPOLI (in *Dipinti restaurati* 2002, pp. 34-37, 42) l'inserimento nella cornice settecentesca deve avere portato alla rifilatura dei bordi e può essere che nel 1504, al momento della dedizione della cappella, l'*Adorazione* fosse la pala d'altare e che prima della sistemazione risalente al 1529 formasse un trittico su tavola con i *Santi* dipinti da Giolfino. Resta il fatto che, come osserva Eberhardt, l'*Adorazione* è di misure ridotte, con dettagli finissimi, espressione di un gusto da miniatore, ed è stata eseguita con una modalità che lo studioso riconduce a ben prima della dedizione della cappella, ovvero alla metà degli anni Ottanta (dunque *ante* la pala berlinese del 1489 e la predella in palazzo Vescovile). Tali annotazioni vanno ad incrociarsi con la pubblicazione da parte di Pierpaolo BRUGNOLI dei documenti relativi alla fondazione della cappella, collocabile tra il 1479 e il 1504 e ricongiungibile alle volontà del canonico Bartolomeo da Legnago, scomparso nel 1484 (BRUGNOLI 2007). A parere di Brugnoli (2007, p. 33), il religioso, che fu anche arciprete di San Giovanni in Valle a metà degli anni Ottanta, potrebbe avere affidato a Liberale, di ritorno da Siena e suo parrocchiano, la commissione del dipinto, ma lo stesso studioso non scioglie completamente le riserve e riporta le perplessità di Eberhardt in merito alle dimensioni e al gusto lenticolare della tavola, oltre ad annotare alcuni dubbi intorno al soggetto (sarebbe stato più ovvio trovare come ancona una *Madonna col Bambino* o una celebrazione dei santi protettori Antonio e Bartolomeo), giustificabili con la provenienza dell'*Adorazione* da un'altra chiesa (ma i documenti di San Giovanni in Valle non hanno permesso incroci di dati di questo tipo) o, più plausibilmente, dall'altare domestico del canonico Bartolomeo, come ipotizzato in BRUGNOLI 2007, pp. 37-38.

storie della Nostra Donna¹¹: ma questa fu poi fatta levar di quel luogo da monsignor messer Giovan Matteo Giberti, vescovo di Verona, e posta in Vescovado alla capella del palazzo, dove è la residenza de' vescovi e dove odono messa ogni mattina¹²; la quale predella in detto luogo è accompagnata da un Crucifisso di rilievo bellissimo, fatto da Giovan Batista scultore veronese, che oggi abita in Mantoa¹³. Dipinse Libe-

11 Il tema iconografico delle tavolette comprende *La Natività di Maria, l'Adorazione dei Magi e la Morte di Maria* e accompagnava come predella il trittico ligneo di Antonio Giolfino. La *Madonna* è attualmente conservata nella cappella dell'Istituto Mazza mentre i due santi laterali risultano dispersi. Intorno al trittico e alla predella si vedano le schede stilate da H.-J. EBERHARDT: scheda 52 a-c, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006a, pp. 278-279; IDEM, scheda 7.3, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006b, p. 76), dove si ricorda che il trittico dovette essere completato entro il 7 settembre 1489, come probabilmente anche le tre tavolette. Al riguardo, una lettura iconologica in chiave immacolista si ritrova in SERAFINI 1998, pp. 72-88, che traccia in particolare un confronto tra la *Natività* di Liberale e l'affresco di analogo soggetto del Torbido nella stessa cattedrale evidenziando come, nel secondo caso, il bagno di Maria Bambina alluda alla necessità anche per la Vergine dei riti di purificazione e quindi sottintenda una presa di posizione in chiave macolista.

12 Recentemente Maria Teresa Franco si è interrogata sull'azione di Giberti, il quale prima smembra l'ancora della *Madonna del Popolo* e poi trasferisce le tavolette di Liberale nelle sue stanze private. Per la studiosa va esclusa la possibilità che una personalità come quella del vescovo di Verona, che si era formato nella Roma di Leone X ed era committente di Giulio Romano, potesse essere interessato a un'opera locale e dal gusto popolare, per di più eseguita quarant'anni prima; piuttosto si potrebbe ipotizzare che questa decisione fosse stata indotta dalla devozione corale della quale l'immagine della Madonna del Popolo era oggetto, sicché il «rinnovo di tutta la zona orientale del duomo, dovette sembrare al vescovo l'occasione giusta per togliere dalla sua chiesa cattedrale un'immagine che, catalizzando sempre più i flussi dei fedeli verso una venerazione che a tratti assumeva i caratteri di una vera e propria idolatria, distoglieva i credenti dal vero fondamento della fede, ovvero il culto eucaristico»: FRANCO 2011, p. 303. In tale prospettiva, gli affreschi di Torbido «dovettero sembrare ai Veronesi una forma di risarcimento per la rimozione della venerata effigie, così come la contemporanea collocazione nella cappella privata del vescovo delle tavole del Liberale, proprio per la premurosa e attenta custodia della sacra immagine nei luoghi più intimi e riservati del palazzo episcopale, rassicurava sulla particolare devozione del vescovo verso la madre di Dio, e nel contempo rendeva ancor più manifesta la preziosità dell'immagine miracolosa» (EADEM 2011, p. 304).

13 Maria Teresa FRANCO (2011, p. 306) ha avanzato l'ipotesi che questo potesse essere il *Crocefisso* in avorio di Giovan Battista da Verona citato da Leopoldo CICOGNARA (2007, v, p. 382) e ha inoltre osservato che Cicognara descrive e riporta la tavola raffigurante un *Cristo sorretto da angeli* (tav. LXXXVIII) che la studiosa riconduce al medesimo sentire che ha ispirato diverse opere quali il rilievo per San Giuliano a Venezia di Girolamo Campagna, il disegno di Paolo Veronese conservato alla Staatsgalerie di Stoccarda, il *Cristo in croce* di Battista del Moro nell'affresco monocromo di Santa Maria di Nazareth a Verona, il disegno del *Ladrone* del Teyler Museum di Haarlem assegnato a Michelangelo. Per la Franco, fermo restando la provenienza mantovana di quest'ultimo foglio, «ed osservato infine che il crocefisso sull'arco d'ingresso al presbiterio della cattedrale veronese, riprende nella posa del corpo vigoroso, nella bella testa reclinata, dall'espressione dolcissima, la medesima sensibilità figurativa, il cerchio sembra chiudersi attorno alla figura dello scultore Giovan Battista che è «quello che fa crocifissi di rilievo più eccellente che nessuno altro scultore di tempi nostri» (la testimonianza è di Pietro Carnesecchi: cfr. FIRPO - MARCATO 1998, II, 3, p. 1054), cui potrebbe essere ricondotto sia il disegno di Haarlem, che il rilievo in avorio ricordato da Leopoldo Cicognara» (FRANCO 2011, p. 312). Ulteriori notizie relative a questo artista derivano dagli atti del processo del 21 febbraio 1567 durante il quale viene citato Giovan Battista scultore, catturato, processato e riconosciuto come eretico ma, in seguito, attivo a Mantova nella corte di Guglielmo Gonzaga (FRANCO 2011, pp. 317-323); egli morirà infine nella città lombarda il 29 dicembre 1575 all'età di settantadue anni («Messer Giovan Battista Scultore nella contrada dell'Unicorno morto di febre infermo giorni 18 d'età d'anni 72»: FRANCO 2011, p. 339). A parere della Franco la figura di Giovan Battista coincide con quella di Giovan Battista Scultori incisore, ricordato nelle vite vasariane di Marcantonio Raimondi come scultore e incisore, citato in quelle di Benvenuto Garofalo e Girolamo

rale una tavola in San Vitale alla capella degl'Allegri, dentrovi San Mestro confessore e veronese, uomo di molta santità, posto in mezzo da un San Francesco e San Domenico¹⁴. Nella Vittoria, chiesa e convento di certi frati eremiti, dipinse nella capella di San Girolamo in una tavola, per la famiglia de' Scaltritegli, un San Girolamo in abito di cardinale et un San Francesco e San Paulo molto lodati¹⁵. Nel tramezzo della chiesa di San Giovanni in Monte dipinse la Circoncisione di Cristo¹⁶ et altre cose, che furono, non ha molto, rovinate, perché pareva che quel tramezzo impedisse la bellezza della chiesa.

Essendo poi condotto Liberale dal generale de' monaci di Monte Oliveto a Siena, minìo per quella Relligione molti libri, i quali gli riuscirono in modo ben fatti che furono cagione che egli ne finì di miniar alcuni rimasti imperfetti, cioè solamente scritti, nella libreria de' Piccolomini¹⁷. Miniò anco per il Duomo di quella città alcuni

da Carpi, oltre che in quella di Giulio Romano, sempre con l'appellativo di «Mantoano», ma sulle cui origini veronesi si rimanda al circostanziato intervento di REBECCHINI 2004.

14 La cappella degli Allegri in San Vitale è stata oggetto di uno studio di Raffaello BRENZONI (1935), il quale ricorda che, dopo la soppressione settecentesca, gli altari e i dipinti furono trasportati in Santa Maria del Paradiso. Questa sorte toccò anche alla pala di Liberale. Brenzoni ha ricostruito la genealogia degli Allegri sulla base dei documenti da lui stesso rinvenuti, sino a giungere al testamento di Giorgio, datato 28 maggio 1476 (BREZZONI 1935, pp. 6-7), con il quale si stabilisce che in San Vitale venga costruita una cappella intitolata a San Metrone. Da successivi documenti sembra di desumere che l'erezione della medesima fosse quasi giunta a compimento nel 1484, e poi certamente conclusa nel 1531. Brenzoni ipotizza che la tavola di Liberale raffigurante i *Santi Domenico, Metrone e Antonio da Padova* (con San Metrone, titolare della cappella, in posizione rialzata), sia da datare attorno al 1484; al riguardo si veda inoltre la breve citazione di MARINELLI 1989, p. 53 nota 3.

15 Il dipinto, raffigurante san Paolo e san Francesco, con al centro san Girolamo che presenta un modelletto di chiesa e sullo sfondo la città di Verona, venne eseguito per gli Scaltrielli, famiglia residente nella contrada di San Paolo, presente nel Nobile consiglio municipale dal 1405, con esponenti tra i giureconsulti (per questi si vedano le annotazioni in LODI 2000, p. 87). La chiesa di Santa Maria della Vittoria Nuova, edificata per volere dei Gerolimini tra il 1487 e il 1512, venne soppressa nel 1806 e, dopo la distruzione dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, non resta che il chiostro in Lungadige Porta Vittoria, attualmente sede di alcuni uffici dell'Università degli Studi di Verona (per le vicende della chiesa si veda la tesi di laurea di COMELLI 2006-2007, con bibliografia precedente). La tavola venne realizzata per l'altare consacrato nel 1521 e riadattata alle misure dell'altare barocco del 1655, voluto dai Pompei, che subentrarono nel patronato agli Scaltrielli (SAJANELLO 1760, p. 558). Come specifica H.-J. EBERHARDT (scheda 178, in *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 235-236), con la demaniazione del 1806 la tavola venne scelta per la pinacoteca comunale e risulta presente negli elenchi del museo sin dal 1812. Nel 1857, con la donazione della cappella di San Girolamo al Comune, venne ricollocata sull'altare ma, a seguito dell'inondazione dell'Adige del 1882, tornò in Museo, dove ancora oggi si trova (inv. 912-1B625). Lo stato attuale risente purtroppo di alcuni vecchi restauri molto sofferti, nell'ambito dei quali la rimozione delle ridipinture è stata effettuata con grave danno della pellicola pittorica, sicché l'ultimo intervento conservativo, risalente al 2004, è stato necessariamente dedicato al solo consolidamento e alla rimozione delle vernici alterate. Lo stesso Eberhardt annota come la datazione agli ultimi anni di attività dell'artista sia pertinente con la consacrazione dell'altare e come l'iconografia rimandi al committente Paolo Scaltrielli e a uno schema già utilizzato per la pala di San Metrone.

16 Si tratta di un dipinto perduto.

17 Liberale è chiamato a lavorare come miniatore per i monaci di Monte Oliveto Maggiore e per il Duomo di Siena almeno dal febbraio 1467 (e ai primi anni senesi è assegnata una *Historia Naturalis* di Plinio voluta dal segretario di papa Pio II, Gregorio Lolli Piccolomini, conservata al Victoria and Albert Museum, e attribuita in EBERHARDT 2004, p. 397). Come ha osservato GEROLA (1909c, p. 29), il fatto che tra il 1464 e il 1465

libri di canto fermo; e vi sarebbe dimorato più e fatto molte opere che aveva per le mani, ma cacciato dall'invidie e dalle persecuzioni, se ne parti per tornare a Verona¹⁸ con ottocento scudi che egli avea guadagnati, i quali prestò poi ai monaci di Santa Maria in Organo di Monte Oliveto, traendone alcune entrate per vivere giornalmente. Tornato dunque a Verona, diede più che ad altro opera al miniare tutto il rimanente della sua vita.¹⁹

Dipinse a Bardolino, castello sopra il lago di Carda, una tavola che è nella Pieve, et un'altra per la chiesa di San Tommaso Apostolo²⁰, et una similmente nella chiesa di S. Fermo, convento de' frati di San Francesco, alla capella di San Bernardo, il quale Santo dipinse nella tavola, e nella predella fece alcune istorie della sua vita²¹. Fece anco nel

in Santa Maria in Organo fosse presente l'intarsiatore (e forse anche miniatore) fra Sebastiano da Rovigno, e che lo stesso nel 1466 partisse per Monte Oliveto, può fare ipotizzare che Liberale l'avesse seguito in Toscana, laddove il veronese, dopo avere eseguito nel 1472 la pala per il Duomo di Viterbo e probabilmente nel 1475 l'ancona per la chiesa di Santa Francesca Romana a Roma, fu attivo fino al giugno del 1476 (EBERHARDT 2004). Sull'attività che va dal 1476 al 1481 ci sono alcune ipotesi, ovvero che nel 1479 egli abbia eseguito le xilografie dell'*Esopo* veronese (cfr. MARDERSTEIG - MAGAGNATO 1973; FATTORI 2002, pp. 15-18). A conferma del suo rientro nella città natale nel 1476, si deve a Claudio Bismara la recente scoperta di un documento del dicembre di quello stesso anno in cui Liberale è citato a Verona come testimone di un atto di locazione (BISMARA 2011, p. 17). Liberale è quindi a Siena nel 1466 ed è attivo in Toscana sino alla primavera del 1476. Lavora a Siena per l'opera del Duomo e per gli Olivetani e i suoi libri miniati sono conservati rispettivamente nella Libreria Piccolomini e nel Duomo di Chiusi. Per la cronologia delle miniature e per le vicende attributive della fase toscana si rimanda ai seguenti testi: CARLI 1953; DEL BRAVO 1960; EBERHARDT 1985; DE MARCHI 1993. Per la fase senese in pittura si veda anche TUMIDEI 1996. Per quanto riguarda l'attività di miniatore in anni più recenti vanno considerati *in primis* gli ampi studi di Hans-Joachim EBERHARDT (che comprendono la pubblicazione del testamento nel 1971; l'articolo sulle miniature e il profilo biografico del 1974; in seguito, gli interventi del 1985; la voce nel *Dizionario dei miniatori* del 2004; le schede per la mostra mantegnesca del 2006 e, da ultima, la catalogazione per il Museo di Castelvecchio del 2010), oltre agli approfondimenti di Gino CASTIGLIONI (il volume sulla *Miniatura veronese* del 1986, curato con Sergio Marinelli, oltre a CASTIGLIONI 1989; 1996).

18 L'affermazione di Vasari risulta difficilmente riscontrabile.

19 Sono documentati alcuni pagamenti avvenuti tra l'ottobre 1495 e il marzo 1496 da Santa Maria in Organo (GEROLA 1909c, nota 4, p. 33). Sull'attività di Liberale miniatore a Verona si vedano, oltre a EBERHARDT 1986, pp. 140-144; MARINELLI 1989; H.-J. EBERHARDT, scheda 172 (1-3), in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 224-227. Per un profilo completo di Liberale miniatore si vedano almeno EBERHARDT 2004 e IDEM 2011, pp. 175-185.

20 La *Deposizione dalla Croce* proveniente dalla chiesa di San Tomaso Cantuariense si trova oggi nel Museo di Castelvecchio, dopo essere stata acquistata dal Comune nel 1866. Si deve a DEL BRAVO (1959, p. 282; 1967, p. 76) l'identificazione con il dipinto citato da Vasari, che lo studioso collocava attorno al 1520 ma che, a parere di H.-J. EBERHARDT (scheda 181, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 239-240) potrebbe avere una datazione più avanzata «vicino all'*Andata al Calvario* di Pomedello, del 1524, destinata alla stessa chiesa e di simile fattura grossolana». La *Deposizione* di Liberale è, dal punto di vista evolutivo della sua maniera senile, abbastanza affine al disperso *Seppellimento* già in San Lorenzo di Verona (DEL BRAVO 1967, p. CCVIII, fig. 228). Nonostante i difetti formali «in entrambi i dipinti si esprime ancora, oltre al forte senso del dramma, un *pathos* sincero e convincente, non disposto a fare concessioni al pietismo bigotto che traspare dalle opere dell'anziano Perugino» (H.-J. EBERHARDT, scheda 181, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 239-240).

21 Nella chiesa di San Fermo si trova una cappella dedicata a San Bernardo dove, tuttavia, il dipinto citato da Vasari non è presente. Quanto alla cappella di Sant'Antonio, decorata nel Trecento e rinnovata nel Seicento, questa conserva la tavola con *Sant'Antonio da Padova tra Sant'Agostino e Nicolò* di Liberale (cfr. GEMMA BREZONI 2004, p. 225) che, per l'assenza della figura di San Bernardo, non permette di essere identificata con quella citata da Vasari. Il dipinto di Liberale descritto da Vasari è presente, ma con l'attribuzione a Francesco

medesimo luogo et in altri molti quadri da spose, de' quali n'è uno in casa di messer Vincenzio de' Medici in Verona²², dentrovi la Nostra Donna et il Figliuolo in collo che sposa Santa Caterina²³. Dipinse a fresco in Verona una Nostra Donna e San Giuseppe sopra il cantone della casa de' Cartai per andare dal Ponte Nuovo a Santa Maria in Organo²⁴, la quale opera fu molto lodata. Arebbe voluto Liberale dipignere in Santa Eufemia la capella della famiglia de' Rivi²⁵, la quale fu fatta per onorare la memoria di Giovanni Riva, capitano d'uomini d'arme nella giornata del Taro; ma non l'ebbe, perché essendo allogata ad alcuni forestieri, fu detto a lui che, per essere già molto vecchio, non lo serviva la vista: onde scoperta questa capella, nella quale erano infiniti errori, disse Liberale che chi l'aveva allogata aveva avuto peggior vista di lui.

Finalmente essendo Liberale d'anni ottantaquattro o meglio, si lasciava governare dai parenti, e particolarmente da una sua figliuola maritata, la quale lo trattava insieme con gl'altri malissimamente; per che sdegnatosi con esso lei e con gl'altri parenti, e trovandosi sotto la sua custodia Francesco Torbido detto il Moro, allora giovane

Torbido, nella descrizione di DAL POZZO (1718, p. 235) mentre non risulta citato nel *Catastico* di Dalla Rosa (CROWE - CAVALCASELLE 1871, p. 469). Questo dettaglio fa pensare che la pala sia andata perduta fra Sette e Ottocento. Se a parere di FIOCCO (1915, p. 59) Vasari si era confuso con la tavola di Liberale della cappella di Sant'Antonio, per DEL BRAVO questa ipotesi non è accettabile (1967, p. 75). Giunge sempre dalla chiesa di San Fermo Maggiore, più precisamente dalla seconda sagrestia, la *Natività di Cristo con san Girolamo*, dal 1812 conservata nel Museo di Castelvecchio. Come osserva H.-J. EBERHARDT (scheda 179, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 236-238, con ampia bibliografia precedente) probabilmente questa era una tavola di una cappella a uso domestico. Per Magagnato il bue e l'asinello sono vicini alle xilografie dell'*Esopo* veronese (assegnato a Liberale in MARDERSTEIG - MAGAGNATO 1973) mentre per Eberhardt la tavola appartiene alla medesima fase dello *Sposalizio di santa Caterina* della collezione Canossa, della *Madonna con due angeli* (ex collezione Nosedà), delle *Madonne allattanti*, una in collezione privata e una al Museo Canonico di Verona (a proposito della quale si veda la scheda di M. CRESSONI - M. VINCENZI in *Tra Visibile e Invisibile* 2007, pp. 56-63 con bibliografia precedente e con l'esito di recenti analisi diagnostiche non invasive); a parere dello studioso questa *Natività* inoltre «segue una lunga tradizione iconografica in cui sono confluiti elementi suggeriti anche da fonti trecentesche quali le *Meditationes vitae Christi* o la visione di Brigida di Svezia, senza che Liberale abbia osservato tali fonti alla lettera»: H.-J. EBERHARDT, scheda 179, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 238.

22 Vincenzo de' Medici era cugino del padre di Marco, l'informatore veronese di Vasari.

23 Per BREZZONI (1954, p. 10; 1972, p. 175) il dipinto in questione potrebbe essere quello della collezione Canossa e si avvicinerrebbe alla *Madonna col Bambino* della National Gallery di Londra. In particolare «è questo un Liberale più classico, diremo quasi più elegante, ma meno veronese, meno irruente e impetuoso, più vicino a forma di altre regioni; alle esperienze toscane s'era aggiunta la conoscenza dell'arte di qualche Maestro della Lombardia più occidentale» (BREZZONI 1954, p. 10).

24 La decorazione della Casa de' Cartai di via Santa Maria Rocca Maggiore raffigurante la *Sacra Famiglia* è perduta e non è stato neppure possibile identificare con precisione l'edificio (si veda SCHWEIKHART 1993, p. 48 cat. 195, con bibliografia precedente). Per altro verso, l'attività di Liberale quale frescante di facciate è testimoniata dalla decorazione di Casa Dal Bo in piazza Erbe 27, raffigurante una *Gloria di cherubini e finte architetture* databile agli anni Ottanta del Quattrocento (SCHWEIKHART - COVA - SONA 1993, p. 30 cat. 44, con bibliografia precedente). La testimonianza dell'iconografia dell'*Incoronazione della Beata Vergine* e la *Tentazione* non è purtroppo più leggibile ed è nota solamente attraverso la tavola di Pietro Nanin del 1864 (pubblicata da G. SCHWEIKART, in *Lo splendore della Verona* 1983, tav. 46, commento a p. 175).

25 Non si è a conoscenza di dettagli più precisi su questa cappella, ma si ricorda quanto citato nei documenti riportati da ZANOLLI GEMI (1991, p. 45), ovvero che la Scuola di Santa Monica poteva utilizzare l'altare della Compagnia della Madonna e quello della famiglia Rivi.

e suo affezionatissimo, e diligente pittore, lo istituì erede della casa e giardino che aveva a San Giovanni in Valle, luogo in quella città amenissimo, e con lui si ridusse, dicendo volere che anzi godesse il suo uno che amasse la virtù che chi disprezzava il prossimo²⁶. Ma non passò molto che si morì nel dì di Santa Chiara l'anno 1536²⁷, e fu sepolto in San Giovanni in Valle, d'anni 85. Furono suoi discepoli Giovan Francesco e Giovanni Caroti, Francesco Torbido detto il Moro, e Paulo Cavazuola, de' quali, perché invero sono bonissimi maestri, si farà menzione a suo luogo.

26 Sono documentati tre matrimoni di Liberale, contratti rispettivamente con Ginevra (della quale è noto un atto dotale del 1489, pubblicato in BREZZONI 1954, pp. 17-18), Paola (sposata attorno al 1493) ed Eva (sua moglie dal 1525). Quest'ultimo dato contrasta con l'immagine dell'anziano artista in solitudine.

27 In realtà il testamento di Liberale risale al 5 agosto 1527 (EBERHARDT 1971, pp. 223-225) e dal medesimo documento si desume il cognome «de Bonfantis». La scomparsa di Liberale deve essere avvenuta tra il 1527 e il 1529 poiché, in questa seconda data, nell'anagrafe di San Vitale figurava la vedova Domenica (altrove indicata come Eva), registrata nella famiglia del genero Francesco Torbido (GEROLA 1909c, p. 33). Liberale era nato attorno al 1445 da Jacobo (Giacomo) di Zanino, *pistore* e commerciante di biade (definito alternativamente «a Blado», «Dalla Biava», o «pistor») originario di Monza, e da Jacoba (Giacoma) Solimani, sorella del pittore Nicolò. La nascita viene desunta dall'anagrafe del 10 dicembre 1455, dove egli è registrato a dieci anni con la famiglia (GEROLA 1909c, p. 26), e questa data è ritenuta più plausibile e circostanziata rispetto a quella del 1451, fissata da Bernasconi in base all'anagrafe del 1492 (BERNASCONI 1864, p. 244). Una sintesi aggiornata dei riferimenti documentari, con un incrocio dei dati, si deve a TAGLIAFERRO 2005 e A. ZAMPERINI in *Dizionario anagrafico degli artisti* 2007, p. 397.

