arte Veneta 78/2021

Alla ricerca delle origini di Stefano da Verona, figlio di Jean d'Arbois: la *Crocifissione* von Lenbach / *Andrea De Marchi* / Del tutto anomala è la vita di "Vittore Scarpaccia" posta da Vasari nella seconda edizione Giuntina delle *Vite* verso la fine della seconda età ("trovandomi al fine della seconda parte di questa mia opera"), usata a pretesto per raccogliere notizie di "altri pittori viniziani e lombardi", rifacendosi dalle origini più remote, risalendo per quanto gli fu possibile di generazione in generazione. In testa a questa nutrita schiera, in alcuni casi di puri nomi, di pittori che operarono "nella marca trivisana ed in Lombardia, nello spazio di molti anni", è "Stefano veronese", i cui affreschi sarebbero stati ammirati dallo stesso Donatello, al tempo del suo lungo soggiorno padovano, come "le migliori [cose] che insino a que' tempi fussero in quelle parti state lavorate". Il pittore era stato già citato da Vasari nella prima edizione Torrentiniana, con un accenno più corposo a lui nella vita di Agnolo Gaddi, che presumeva fosse stato il suo maestro, nell'idea ricorrente e preconcetta di accreditare una formazione fiorentina o comunque toscana per qualunque artista di valore. **Il *Crocifisso* di San Francesco della Vigna. Per Maria Cristina Dossi (1966-2020)** / *Giulia Altissimo, Matteo Ceriana, Milena Dean* / Il venir meno di una collega e di un'amica in una età nella quale ci si poteva aspettare di scambiare con lei ancora tante idee, di collaborare in restauri, studi e ricerche e, infine, di chiacchierare a lungo davanti a un buon caffè, è una perdita doppiamente dolorosa che ci fa rimpiangere quanto è stato e quanto avrebbe potuto essere. Cristina era una persona molto amichevole, una persona cui le difficoltà della vita non avevano tolto una tenerezza di fondo e una curiosità affettuosa verso gli altri e un'intelligenza delle cose che era vivacissima in lei fin da giovane, fin dagli anni della formazione universitaria. **Per una nuova lettura della pala marmorea d'altare di Tullio Lombardo nella cappella dei Bernabò in San Giovanni Crisostomo** / *Miyuki Suami* / Nel 1504-1506 Tullio Lombardo eseguì la pala marmorea per l'altare della cappella dei Bernabò (abbreviato come pala Bernabò qui in

arte Veneta 78/2021

Electa

fondazione GIORGIO CINI onlus

ISBN 978-88-918-2272-6
Euro 95,00

arte Veneta

78/2021

Istituto di Storia dell'Arte

fondazione Giorgio Cini onlus

arte Veneta

78/2021

Electa

fondazione Giorgio Cini onlus

arte Veneta

Rivista di storia dell'arte fondata nel 1947

Direttore

Luca Massimo Barbero

Comitato scientifico

Irina Artemieva
Andrea Bacchi
Luca Massimo Barbero
William Barcham
Matteo Ceriana
Hugo Chapman
Keith Christiansen
Andrea De Marchi
Miguel Falomir Faus
Tiziana Franco
Simone Guerriero
Stéphane Loire
Giordana Mariani Canova
Stefania Mason
Nicholas Penny
Vittoria Romani
Pierre Rosenberg
Paola Rossi
Catherine Whistler
Fulvio Zuliani

Redazione

Andrea Bacchi
William Barcham
Matteo Ceriana
Andrea De Marchi
Simone Guerriero
Giordana Mariani Canova
Stefania Mason
Paola Rossi
Fulvio Zuliani
Loredana Pavanello, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte
Fondazione Giorgio Cini
Venezia
tel. 041-27.10.230
fax 041-52.05.842
e-mail arte@cini.it

Norme per gli autori

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio della Redazione e dei revisori anonimi della rivista.
Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività per la stampa in "Arte Veneta".
I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato Word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in formato digitale (minimo 300 dpi per 15 × 15 cm), in un file apposito con relative didascalie.
Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.
Gli autori sono responsabili dell'assolvimento di eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.
Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione di "Arte Veneta":
Fondazione Giorgio Cini
Istituto di Storia dell'Arte
Isola di San Giorgio Maggiore
30124 Venezia
redazione.arte@cini.it

Con il contributo della Regione del Veneto

REGIONE DEL VENETO

© Fondazione Giorgio Cini, Venezia, per i testi e per le immagini
© 2022 Electa S.p.A.
tutti i diritti riservati

www.electa.it

SOMMARIO

8 Alla ricerca delle origini di Stefano da Verona, figlio di Jean d'Arbois: la *Crocifissione* von Lenbach
Andrea De Marchi

49 Il *Crocifisso* di San Francesco della Vigna. Per Maria Cristina Dossi (1966-2020)
Giulia Altissimo, Matteo Ceriana, Milena Dean

81 Per una nuova lettura della pala marmorea d'altare di Tullio Lombardo nella cappella dei Bernabò in San Giovanni Crisostomo
Miyuki Suami

103 On the Origins and Functions of Red Chalk in Venetian Drawings circa 1450 to 1540
Genevieve Verdigel

121 Alessandro Marchesini e gli incisori di Augusta
Gianni Peretti

147 Novità su Bellotto a Milano e in Sassonia
Bożena Anna Kowalczyk

163 Per Francesco Hayez, Giuseppe Molteni, Michelangelo Grigoletti e Ludovico Lipparini: ritrovamenti e attribuzioni
Roberto De Feo

Segnalazioni

176 Una nuova lunetta di Bartolomeo Buon alla Giudecca
Elena Cera

190 Pratiche di bottega in epoca di Controriforma: l'inedita *Vocazione di san Nazaro* di Paolo Farinati
Giulia Adami

194 Un busto firmato da Alessandro Vittoria nel Musée des arts décoratifs di Parigi
Claudia Russo

199 Un busto all'antica romano fuori contesto. Il *Leonardo Mocenigo* di Giovanni Battista Della Porta in San Geremia a Venezia
Andrea Bacchi

206 Un dipinto ritrovato del Padovanino (1588-1649), *Gesù Cristo come Uomo dei dolori con la disciplina tra i santi Francesco, Giorgio, Paolo martire e Benedetto*. Dalla chiesa di San Giorgio Maggiore di Venezia a Bergamo
Amalia Pacia

212 Un *Paliotto di scagliola* en Venecia atribuido a Marco Mazelli (h. 1680)
Rebeca Carretero Calvo

220 Una nota per Simone Brentana senese
Andrea Tomezzoli

227 Sulla quadreria di Pietro Gradenigo (1695-1776)
Chiara Bombardini

Carte d'archivio

238 "Deliberò di far uno elmo azogielato". Francesco Zen e l'elmo di Solimano
Elisa Puppi

247 Tracce documentarie per Juan Marin, scultore, architetto e ingegnere militare tra Venezia e la Spagna
Alberto Pérez Negrete

1. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

ALLA RICERCA DELLE ORIGINI DI STEFANO DA VERONA, FIGLIO DI JEAN D'ARBOIS: LA *CROCIFISSIONE* VON LENBACH

Andrea De Marchi

"Le più belle e più vivaci teste"

Del tutto anomala è la vita di "Vittore Scarpaccia" posta da Vasari nella seconda edizione Giuntina delle *Vite* verso la fine della seconda età ("trovandomi al fine della seconda parte di questa mia opera"), usata a pretesto per raccogliere notizie di "altri pittori viniziani e lombardi", rifacendosi dalle origini più remote, risalendo per quanto gli fu possibile di generazione in generazione[1]. In testa a questa nutrita schiera, in alcuni casi di puri nomi, di pittori che operarono "nella marca trivisana ed in Lombardia, nello spazio di molti anni", è "Stefano veronese", i cui affreschi sarebbero stati ammirati dallo stesso Donatello, al tempo del suo lungo soggiorno padovano, come "le migliori [cose] che insino a que' tempi fussero in quelle parti state lavorate". Il pittore era stato già citato da Vasari nella prima edizione Torrentiniana, con un accenno più corposo a lui nella vita di Agnolo Gaddi, che presumeva fosse stato il suo maestro, nell'idea ricorrente e preconcetta di accreditare una formazione fiorentina o comunque toscana per qualunque artista di valore. Già nel 1550 l'aretino aveva intercettato la qualità non comune di Stefano, la sua eccellenza nella pittura murale ("dipinse in fresco perfettissimamente"), il fatto che si potessero vedere sue opere "in Verona sua patria in più luoghi, et in Mantova ancora", nonché la maggiore qualità, quella di saper dipingere "eccellentemente bellissime arie di putti, di femine e di vecchi", che poi avrebbe imitato un suo allievo miniatore, Piero da Perugia, responsabile delle miniature dei corali della Libreria Piccolomini nel duomo di Siena, evidentemente Liberale da Verona, di cui in un primo tempo equivoca il nome e l'origine.

Questo apprezzamento, ulteriormente sostanziato nel 1568, è sorprendente, perché sembra derivato dalla conoscenza effettiva di qualche opera sicura di Stefano. Nella Giuntina, forte dei ragguagli del suo corrispondente veronese Fra Marco de' Medici, Vasari elenca diverse opere nelle chiese di Verona, tutti affreschi. Di nuovo si esaltano angeli "nel volto graziosi e di bellissima aria", "le più belle e più vivaci teste", "fatte con molta grazia", "con diligenza" o addirittura con "prontezza", aprendo così uno squarcio improvviso su una modernità che supererebbe i limiti del suo tempo, essendo questa categoria per lui prerogativa della terza età! In Sant'Eufemia descrive il *Sant'Agostino* sulla porta laterale, che ancora sopravvive seppure in condizioni assai consumate[2], e un perduto contorno di un tabernacolo eucaristico, dentro in chiesa, popolato di angeli che volano, suonano, cantano, incensano il Sacramento, e infine sorreggono lo stesso tabernacolo, da sotto, "con vesti bianche e lunghe insino a' piedi, che quasi finiscono in nuvole", una descrizione che evoca il confronto con le creature angeliche longilinee, abbigliate di candide vesti rifluenti, sì da parere come delle apparizioni leggere e diafane, nell'affresco superstite in San Fermo[3] o nella *Madonna con il Bambino* della Galleria Colonna (fig. 2)[4].

L'attenzione alla qualità espressiva dei volti, alle "arie", denota il guizzo improvviso del Vasari conoscitore, non banale su opere in fondo per lui ancora legate alla prima età. Non è per nulla banale, perché l'impressione è che molte sue nozioni sui pittori del Trecento fossero non solo confuse, ma non basate su una sicura cognizione della loro identità stilistica, per cui egli non ha ben chiaro nemmeno come dipinga lo stesso Giotto, estasiandosi e dilungandosi su affreschi con *Storie della beata Michelina da Pesaro* (morta nel 1356) in San Francesco a Rimini, che egli riteneva suoi ma che dalla sua stessa descrizione di gesti vivacissimi e mimiche esasperate sembrano piuttosto tardogotici, e basa fallacemente la sua idea di Simone Martini sugli affreschi di Andrea Bonaiuti nel cappellone

2. Stefano di Giovanni da Verona, *Madonna con il Bambino e angeli*. Roma, Galleria Colonna.

3. Stefano di Giovanni da Verona, *Due giovani e una figura femminile con libro (studio per un'Annunciata?)*. New York, The Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints.

degli Spagnoli[5]. Per restare agli altri artisti settentrionali citati nella prima sezione della vita di "Vittore Scarpaccia", a parte la "maniera greca" con cui liquida Jacobello del Fiore, un apprezzamento autentico comparabile sembra riguardare solo l'abilità di Altichiero e Jacopo Avanzi nel ritrarre i loro contemporanei, dipingendo a Verona in palazzo Serego (storpiato in "Serenghi") "un par di nozze, con molti ritratti ed abiti di que' tempi".

Lo spazio eccezionale che Vasari riserva a Stefano veronese, più del doppio a esempio di quello dedicato a Gentile da Fabriano, dove non è nessuna considerazione più che generica, fa sospettare che alla base ci siano il riconoscimento e l'analisi autoptica delle qualità di un pittore che fu un campione dell'intero gotico internazionale italiano, ma che si distinse per una sua irriducibile alterità, anche nel contesto veronese in cui si radicò in realtà solo nella seconda parte della sua vita, ciò che ne ha sempre reso difficoltoso un compiuto inquadramento critico. La "prontezza" riconosciuta da Vasari sembra poi trovare riscontro nella scoperta novecentesca di un nucleo di disegni a penna (figg. 3, 34), sicuramente suoi, dai caratteri inconfondibili, per la rapinosa sicurezza e fluenza del segno che attraverso una fitta tessitura grafica individua figure elegantemente atteggiate, pose calibrate, teste dall'aria altamente espressiva.

4. Stefano di Giovanni da Verona, *Adorazione dei Magi*. Milano, Pinacoteca di Brera.

5. Stefano di Giovanni da Verona, *Adorazione dei Magi*, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera.

Meritò di certo Stefano l'ammirazione di Vasari e si distinse fra gli artisti del suo tempo. Pittore rarissimo, specie se si ragiona sfrondando tante attribuzioni spurie[6] – fra cui per me anche l'affresco con la *Madonna adorante il Bambino, un donatore in preghiera, angeli in volo e Dio Padre nella mandorla*, strappato dalla facciata dell'ospedale di San Cosma e Damiano a Verona e ora nel Museo di Castelvecchio (fig. 11), che ritengo di Michelino da Besozzo[7], al pari della *Madonna del roseto* (fig. 7) – anche in tarda età dovette essere consapevole dell'eleganza inimitabile che lo contraddistingueva come una *griffe*, firmandosi ai piedi dell'*Epifania* di Brera (fig. 4)[8], nel 1435 o poco oltre, quando aveva circa settant'anni, «Stefanus pinxit», *tout court*, in squisita grafia vergata in oro contro il terreno, fra un ciuffo di viole e steli di garofanini che si inarcano ritmicamente (fig. 5). La data del dipinto di Brera, commissionata dalla famiglia veronese dei Bevilacqua Lazise, pure delineata in oro a missione, è purtroppo rifatta nella sua ultima cifra «5», per cui può variamente collocarsi nel corso del quarto decennio, l'ultimo di sua attività, essendo ricordato per l'ultima volta nel 1438[9]. Dall'anagrafe veronese del 1425, ove è la sua prima attestazione documentaria nella città veneta[10], risulta avere già cinquant'anni, per cui sarebbe nato nel 1375. L'immagine che la tavola braidense e pure gli affreschi superstiti in Sant'Eufemia e in San Fermo a Verona ci consegnano è allora indicativa solo della porzione finale della sua attività, mentre una sua ricostruzione a tutto tondo, per questo e per i caratteri così peculiari del suo stile, resta assai difficile e sfuggente, nonostante il nucleo straordinario di disegni a lui ascrivibili, così intensamente caratterizzati[11]. Sono infatti solo tre le tavole a lui propriamente riferibili: oltre all'*Adorazione dei Magi* di Brera (fig. 4), la *Madonna con il Bambino e angeli* della Galleria Colonna a Roma (fig. 2) e una *Madonna con il Bambino* della collezione del Banco BPM di Verona (fig. 12), essendo da respingere tutte le altre attribuzioni avanzate nel corso del tempo. Come detto, va esclusa categoricamente la *Madonna del roseto* del Museo di Castelvecchio (fig. 7), proveniente dal monastero femminile di San Domenico all'Acquatraversa, che per lunghi decenni è divenuta impropriamente l'emblema massimo dell'arte di Stefano, ma che da tempo – grazie soprattutto a Miklós Boskovits[12] – è stata ricondotta a Michelino da Besozzo. Non si vuole negare che alcuni aspetti, come i sottili rilievi dorati di minuti manufatti orafi, e alcune sigle, come le esili dita sforbiciate, abbiano delle affinità anche con Stefano, ma è il concetto generale di questo dipinto, intessuto e rigurgitante in ogni angolo di esplosioni floreali e decorative, a contrapporsi ai ritmi chiari e distinti di Stefano. Cosa hanno a spartire gli angeli eccitati e quasi febbricitanti della *Madonna del roseto* con quelli suoi, elegantemente cadenzati? Basti accostare il Bambino Gesù a quello dell'*Epifania* di Milano (figg. 8, 10): un nimbo esplode in fiammate di raggi dorati, l'altro si allunga cigliato di raggetti accordati come componessero il cuore di una piuma di pavone; un infante si raggomitola paffuto e imbronciato mostrando ovunque le pieghe delle carni grassocce, l'altro si allunga esitante, con lo sguardo assorto e compunto, a sfiorare con una mano la pisside che il re mago Gasparre gli porge solennemente. I panneggiamenti di Stefano, stirati e allungati, come fossero risucchiati, sono inconfondibili e ben distinti da quei gorghi dai ricaschi rotondi e involuti di Michelino, che qui come nell'affresco di San Cosma e Damiano (fig. 11) ricorrono identici, nella Vergine perfino nel motivo del gallone dorato a cerchi concentrici iterati. Anche le operazioni della lamina metallica, nella fitta granitura di cherubini o serafini che gremiscono il fondo oro, hanno una densità vitalistica e formicolante diversa dal modo con cui Stefano distende ritmi e invenzioni anche in queste parti decorative. Detto questo, l'impianto spaziale a volo d'uccello, affatto empirico ma ardito, della *Madonna del roseto*, di contro ad altre opere di Michelino altrimenti risolte nel trionfo della superficie bidimensionale, come lo *Sposalizio mistico di santa Caterina martire* di Siena (fig. 9), può aver tratto in inganno, ma la spiegazione del divario credo risieda in una datazione del dipinto veronese molto più tarda, nel cuore del terzo decennio, e probabilmente già reagendo allo spettacolare roseto illusionistico, arti-

6. Michelino da Besozzo, *Sposalizio mistico di santa Caterina martire fra san Giovanni Battista e sant'Antonio abate*. Siena, Pinacoteca Nazionale.

7. Michelino da Besozzo, *Madonna del roseto*. Verona, Museo di Castelvecchio.

colato al vertice da edicole a pergolato per ospitare gli arcangeli e il profeta Davide, allungato sul fondo del cenotafio Brenzoni da Pisanello tra 1424 e 1426. La paternità micheliniana della *Madonna del roseto* è per me di piana evidenza e spero si consolidi prima o poi come definitiva. Non saprei spiegare le persistenti oscillazioni[13] che con l'affezione localistica alla paternità di un campione della pittura veronese, tanto celebrato da Vasari, che altrimenti non sarebbe nemmeno rappresentato nel Museo di Castelvecchio.

Alterità di Stefano

L'ombra della *Madonna del roseto* ha lungamente pesato sull'inquadramento critico della figura di Stefano. Si prenda la definizione sintetica offerta da una studiosa americana, Evelyn Karet, che a lui ha dedicato tutta la vita: "Like Badile, Stefano was influenced by Michelino da Besozzo and worked in an ambience close to Pisanello […] Working in Verona, Stefano assimilated the local style, which had close ties to both Lombardy and the Venetian school"[14]. Un'etichettatura decisamente diminutiva per una personalità della sua forza, schiacciata così nella dimensione locale al pari di un Giovanni Badile, per cui tale definizione può valere senz'altro, essendosi formato negli anni venti sugli esempi di Michelino da Besozzo e risentendo alla fine, nella cappella Guantieri in Santa Maria della Scala, del

8. Stefano di Giovanni da Verona, *Adorazione dei Magi*, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera.

9. Michelino da Besozzo, *Sposalizio mistico di santa Caterina martire fra san Giovanni Battista e sant'Antonio abate*, particolare. Siena, Pinacoteca Nazionale.

10. Michelino da Besozzo, *Madonna del roseto*, particolare. Verona, Museo di Castelvecchio.

senso pisanelliano più complesso della pittura di storia. In opere come l'*Adorazione dei Magi* di Brera (fig. 4) Stefano reagì da par suo a quell'idea di narrazione copiosa, ma con altra autonomia mentale, da pittore che si era formato un ventennio prima di Pisanello. Ma soprattutto andrà rimessa radicalmente in discussione l'idea che Stefano si sia educato nell'orbita di Michelino, essendo invece ben distinto da lui, di poco più anziano, e anzi essenzialmente alternativo, anche se non riuscì a esercitare un'influenza altrettanto pervasiva, come fu quella di Michelino in tutta la terra lombarda e oltre.

Per abbordare il problema non facile dell'alterità di Stefano può essere utile rileggere un denso articolo di Carlo Volpe del 1970[15], occasionato dalla pubblicazione della citata *Madonna con il Bambino* del Banco BPM di Verona (già Banca Popolare di Verona) (fig. 12)[16], un dipinto non in ottimo stato ma che colpisce per l'intensità sentimentale, intrisa di dolcezza, stemperata in un misto di vitalità e malinconia, così diversa dagli istinti scomposti e dall'espressività inebriante di Michelino, anche se l'idea stessa del nimbo del Bambino delineato in gesso dorato come un grande fiore o come ali di farfalla, l'aureola della Madonna oblunga e vergata da pseudo-epigrafi islamiche in rilievo, o l'individuazione botanica e animalistica, tutta lombarda, del cardellino che becchetta la spiga di panìco e degli steli di garofanino allungati sul fondo oro possono giustificare un raffronto con Michelino e con l'arte pavese. Volpe purtroppo non riusciva a liberarsi dall'idea che la *Madonna del roseto* (fig. 7) fosse di Stefano (l'attribuzione a Michelino era già stata avanzata da Luigi Coletti, uno studioso che

11. Michelino da Besozzo, *Madonna dell'Umiltà adorante il Bambino, con donatore, angeli e Cristo in gloria*, particolare. Verona, Museo di Castelvecchio.

ebbe diverse intuizioni notevoli, ma che non era considerato dal *côté* longhiano), per cui l'annette a una prima fase, al "momento più squisitamente gotico e cosmopolitano", e si pone il problema di quale incontro possa aver fatto crescere Stefano nella direzione sua propria, "scavalcando il caratterismo lombardo", sì da raggiungere quell'"apice assorto di bendato classicismo che ispira del pari l'umanità dei protagonisti e quella sfumata melodia delle forme con la quale si giunge alla perfezione incomparabile del bianco ritmo bilaterale che, in guisa appunto di classica ghirlanda, avvolge la cifra dolcissima della 'Madonna' Colonna". Al di là del trito ricorso a categorie imprendibili e troppo generali come quella di "classicismo", Volpe coglieva in Stefano una sorta di analogo misterioso del primo Lorenzo Ghiberti, capace di conciliare ritmi e misura, intensità affettiva e compostezza formale, un territorio "dove il lume è antico e l'aria è più mite". Il problema era posto, ma la soluzione, adombrata non senza perplessità, era del tutto inadeguata[17], parlando di un "più maturo orientamento classicheggiante e gentiliano", facendo di Gentile da Fabriano il responsabile di questa svolta, già nel secondo decennio del secolo. La "matrice gentiliana" generosamente posta all'origine dell'"umanissimo tono" e dell'"antico garbo iconico" di Jacopo Bellini e Antonio Vivarini, quale linea della pittura veneziana alternativa al "goticismo barocco lussuoso e complicato di Michele Giambono", non poteva però servire a spiegare quei caratteri dell'arte di Stefano, che difatti male si confrontano con opere come il polittico di Valleromita, paradigma del Gentile lagunare. Stefano, diversa-

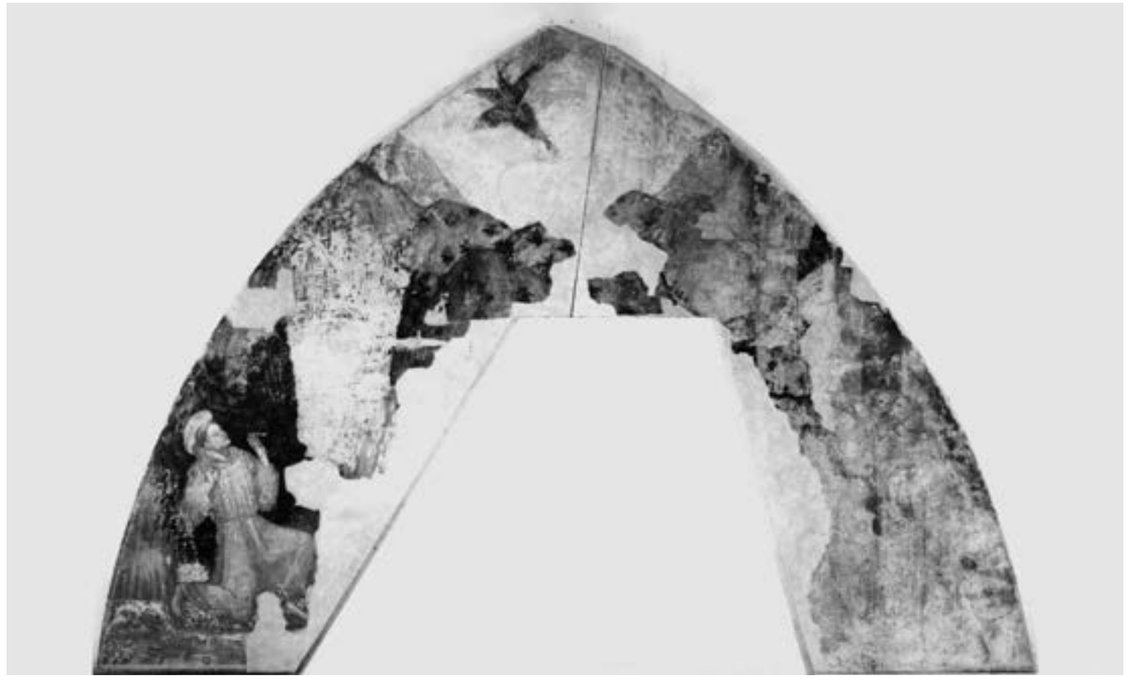
12. Stefano di Giovanni da Verona, *Madonna con il Bambino*. Verona, collezione Banco BPM.

13. Mantova, chiesa di San Francesco, veduta esterna da sud-ovest con la facciata, la cappella Pomponazzo-della Ramma e la cappella di San Bernardino, foto Calzolari 1942-1943.

14. Stefano di Giovanni da Verona, *Stimmate di san Francesco*. Mantova, chiesa di San Francesco, cappella Pomponazzo-della Ramma.

mente da Pisanello, non dovette intrattenere rapporti diretti con Gentile, ma è vero che la sua posizione, nel contesto più generale del gotico internazionale italiano, è in qualche modo equivalente, come per il primo Ghiberti e per certi aspetti di Jacopo della Quercia, incarnando una via sperimentale e solitaria, tesa a conciliare esasperate eleganze e tenerezze carnali più naturalistiche, una sorta di terza via capace di preludere, sotto traccia, ai rivolgimenti successivi.

A Carlo Volpe, come a tutti gli studiosi suoi contemporanei, mancava però un tassello fondamentale della biografia di Stefano da Verona, menzionato nei documenti veronesi e trentini che lo riguardano, fra anni venti e trenta, come Stefano di Giovanni. Questi, chiamato un tempo per un errore risalente a Onofrio Panvinio pure Stefano da Zevio, come Altichiero, non solo non era veronese, ma era figlio del francese Jean d'Arbois, originario della Franche Comté (non della Borgogna!), pittore di corte al servizio di Filippo l'Ardito duca di Borgogna, attivo poi a Pavia, dove è documentato nel 1385 e nel 1392 e dove morì nel 1399 (lo ricordano memorie locali, come "Giovanni degli Erbosi", a riprova di un soggiorno pavese non solo occasionale). Questa nuova prospettiva fu perfettamente intravista da Giovanna Fruet in un fondamentale articolo del 1971[18], e le sue intuizioni sono state corroborate dagli studi di Esther Moench[19] e di Evelyn Karet[20]. La sua attività mantovana, su cui si dilunga lo stesso Vasari, avrebbe allora fondamento in due documenti del 1394 e del 1397 che riguardano un contenzioso per alcune pitture che Stefano di Giovanni aveva eseguito in casa di Filippo della Molza assieme a un pittore di nome Alberto d'Alemagna o di Baviera, e per cui si fece rappresentare da un altro artista di origine francese, il maestro vetraio Zanino di Gian Simone. Filippo della Molza era un agente del Gonzaga, famoso per i suoi dispacci inviati da Milano e da Pavia, fra 1389 e 1392[21], e potrebbe in una di quelle occasioni aver ingaggiato il figlio giovanissimo di un famoso pittore che era stato al servizio del duca di Borgogna e che era attivo a Pavia e accreditato alla corte viscontea. Il passaggio di maestranze pittoriche da Pavia a Mantova era del resto in quel tempo abituale, come provano le richieste di "bonos depictores" rivolte nel 1368 da Ludovico Gonzaga a Galeazzo II, e poi ancora nel 1391 da Francesco I a Galeazzo Buzoni in Pavia, con riguardo a un pittore decoratore "qui sciat facere […] frizias".



15. La cappella Pomponazzo-della Ramma vista dalla cappella di San Bernardino di San Francesco a Mantova, foto Calzolari, precedente ai bombardamenti del 1944-1945.

16. La cappella Pomponazzo-della Ramma vista dalla navata centrale di San Francesco a Mantova, foto Calzolari, precedente ai bombardamenti del 1944-1945.

Il figlio di Jean d'Arbois: risalendo da Verona a Treviso, da Treviso a Pavia

Il documento decisivo per rintracciare la paternità di Stefano in Jean d'Arbois è un atto di dote, rogato a Treviso, il 18 settembre 1399, in favore di "Stephanum pictorem quondam ser Johannis de Herbosio, provincie Francie", promesso a Tarsia, figlia di Antoniazzo da Verona, che risulta sua moglie anche nell'anagrafe veronese del 1425, come "Tarsia eius uxor etatis XXXV annorum" (al momento del fidanzamento trevigiano avrebbe avuto dunque solo 9 anni, anche se queste dichiarazioni potevano essere approssimate di qualche anno, come probabile visto che i due ebbero poco dopo un figlio, Antonio Cristoforo, battezzato a Treviso nel 1402). Due documenti trevigiani, reperiti da Esther Moench, nel 1402 e nel 1404, lo citano come "Stephanus de Arboxio", offrendo un'ulteriore conferma[22].

Jean d'Arbois doveva essere un pittore di grido a Pavia alla fine del Trecento, visto che l'umanista Uberto Decembrio, scrivendo nel 1421-1422, nel suo *De re publica* paragonò Giotto fiorentino e un enigmatico Giovanni senese (forse confondendo Simone Martini) con i migliori pittori del suo tempo, individuati in "Iohanne Arbosio, Michelino Papiensi et Gentili [de] Fabriano"[23], riflettendo una verosimile progressione generazionale e comunque le opinioni registrate dal suo osservatorio visconteo e pavese. Di Jean d'Arbois abbiamo pochi documenti che ne segnalano una posizione anche mondana di prim'ordine, come prova il fatto che il 5 marzo 1375 lasci Parigi, dove è attestato dal 21 giugno 1373 al 5 marzo 1375, per seguire a Bruges Filippo l'Ardito, che nel 1373 l'aveva fatto chiamare dalla Lombardia, mettendo a sua disposizione una livrea di due cavalli, un servitore e un corriere[24]. Da questo documento si capisce che "Jehan d'Arboiz, peintre de M(onse)g(neu)r", meritava tali attenzioni per i servigi che aveva già reso al suo signore nel passato. Anche se finì la sua vita lavorando a Pavia[25], la sua identità resta misteriosa. Considerata questa qualificazione così intrinseca al duca di Borgogna fra 1373 e 1375 mi sembra improbabile che possa essere un artista di cultura schiettamente lombarda, quale il miniatore Maestro del Guiron, come ha proposto Roberta Delmoro[26], scommettendo comunque su un artista di livello superlativo. Alla stessa stregua si potrebbe pensare a un pittore anonimo squisito e sostanzialmente tardo-trecentesco come il Maestro dell'ancona Barbavara, ma sarebbe una pura illazione. Il giorno che si capirà chi fosse e come dipingesse Jean d'Arbois si recherà un chiarimento decisivo alla comprensione della cultura figurativa lombarda dell'ultimo Trecento e di un ambiente come quello della corte pavese, dove prima di Michelino e al suo fianco si affermò un miniatore dagli ornati squisitamente francesizzanti come Pietro da Pavia,

17. Lavori di descialbo sul frontespizio della cappella Pomponazzo-della Ramma nella navata centrale di San Francesco a Mantova, foto Calzolari, 1942 ca.

18. Stefano di Giovanni da Verona, *San Matteo*. Mantova, chiesa di San Francesco, cappella Pomponazzo-della Ramma, foto Calzolari, successiva al descialbo del 1942 e precedente ai bombardamenti del 1944-1945.

attivo nello *scriptorium* degli eremitani di San Pietro in Ciel d'Oro. Nel dilapidato panorama pittorico pavese di quel frangente spiccano per qualità suprema le due fanciulle affrescate nella "camara da li roxe e damisele", stagliate contro un *treillage* di rose mentre tengono in mano serti di fiori, nel Castello visconteo, che in teoria potevano candidarsi a rappresentare l'arte di Jean d'Arbois. Le condizioni assai abrase ne ostacolano una piena valutazione, ma di recente Donata Vicini ne ha stabilito l'esistenza già nel febbraio del 1393[27] e Carlo Cairati, cui si deve uno studio sistematico sulle più antiche decorazioni del Castello al tempo di Galezzo II e di Gian Galeazzo, appoggiandosi a vecchie foto, precedenti i ritocchi di restauro, ha avanzato un riferimento allo stesso Gentile da Fabriano[28], che io trovo assai interessante e che sostanzierebbe ulteriormente l'ipotesi critica di una sua formazione pavese addirittura verso il 1390.

La presenza a Pavia negli ultimi due decenni del Trecento di un artista di cultura borgognona e già *valet de chambre* del duca Filippo l'Ardito come Jean d'Arbois difficilmente può essere sottovalutata e si inscrive in una problematica assai vasta e controversa. Laura Cavazzini ha messo in guardia dal rischio di sopravvalutare sicuri ricalchi di carattere iconografico, come quello dai *Pleurants* borgognoni nella tomba di Giacomo e Alchirolo della Croce, dalla cappella di Santa Caterina in Sant'Ambrogio a Milano, scolpiti verso il 1408 da Jacopino da Tradate[29]. Nondimeno non posso credere che un artista della potenza di Claus Sluter e tutta la produzione scultorea e orafa nel suo solco alla corte dei duchi di Borgogna siano passati inosservati in un raggio d'azione più vasto e non abbiano esercitato degli influssi anche in Italia settentrionale, stimolando in forma diretta o indiretta certe invenzioni di Giovanni da Modena o del giovane Jacopo della Quercia. Uno scultore grandissimo di schietta cultura sluteriana, il Maestro della Madonna di Chieri, si spinse a lavorare a Verona e forse perfino a Venezia[30]. Come vedremo, Stefano di Giovanni può aver svolto un ruolo in questa dialettica fra arte borgognona e arte padana, a date assai precoci. Numerosi sono gli artisti migranti, tedeschi e francesi che penetrano in Italia da Oltralpe fra Tre e Quattrocento, da Hans von Fernach a Roland de Banille nel cantiere del duomo di Milano, da Walter Monich in Abruzzo a Egidio da Wiener Neustadt a Padova, da Jean d'Arbois a Pavia a Zanino di Pietro di Francia a Bologna e a Venezia, da Federico Tedesco a Giovanni da Ulm attestati a Padova e a Venezia, a tanti altri che sono solo documentati e che restano senza opere, mentre di converso certi dipinti dall'apparizione misteriosa nel loro contesto e dagli intensi caratteri nordicizzanti, come la *Madonna* di Roncofreddo sopra Cesena, forse si spiegano in questo modo. Alcune vicende puntuali di migrazione attendono ancora di essere rintracciate. Ricordo un collegamento per me impressionante e inoppugnabile, ma che non è stato ancora recepito dagli studi, come quello avanzato da Anna Tambini nel 1992[31] tra una notevole *Crocifissione* di collezione privata americana, pubblicata da Charles Sterling come opera borgognona verso il 1415-1420[32], e due tavole della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, raffiguranti *Cristo in pietà fra i due dolenti* e *San Francesco, san Giacomo Maggiore e sant'Antonio abate*, individuando nella prima il modello sicuro per un affresco del ferrarese Maestro di casa Pendaglia[33].

Gli affreschi della cappella Pomponazzo in San Francesco a Mantova

Giorgio Vasari descrive diffusamente come di Stefano alcuni affreschi nella cappella della Rama (o Ramma) in San Francesco a Mantova:

> E nella chiesa di San Francesco sono, quando si entra a man destra della porta principale, una fila di cappelle, murate già dalla nobil famiglia della Ramma, in una delle quali è dipinto nella volta, di mano di Stefano, i quattro Evangelisti a sedere, e dietro alle spalle loro, per campo, fece alcune spalliere di rosai, con intessuto di canne e mandorle, e variati alberi sopra, ed altre verdure piene d'uccelli, e particolarmente di pavoni; vi sono anco alcuni angeli bellissimi. In questa medesima chiesa dipinse una Santa Maria Maddalena, grande quanto il naturale, in una colonna entrando in chiesa a man ritta.
>
> Nella stessa città menziona inoltre una *Madonna con il Bambino* affrescata presso la porta del Martello di San Domenico, poi staccata limitatamente alla sola testa e rimurata nella cappella di Sant'Orsola nel tramezzo di patronato Recuperati, dove ci sarebbero state altre pitture sue, e il "frontespizio d'una porta", forse una lunetta, nella strada detta Rompilanza, "una Nostra Donna col Figliuolo in braccio, ed alcuni angeli dinanzi a lei inginocchioni, ed il campo fece d'alberi pieni di frutte".

Queste descrizioni suggestive indugiano su dettagli che hanno riscontro sia col pavone esibito sulla capanna dell'*Adorazione dei Magi* di Brera (fig. 4), incombente sulla Madonna e sul Bambino, sia con la tavola della Galleria Colonna (fig. 2), ove è ripetuto un pavone e nel pertugio fra il trono e gli angeli musicanti seduti alla sua base sono infilati due alberi carichi di pomi fra cui cinguettano degli uccelli, e altri ancora sbucano dappertutto, in ogni spazio libero, anche nella parte alta del dipinto. Degli affreschi presso i minori sopravvive solamente, assai rovinata, una scena delle *Stimmate di san Francesco* (fig. 14), strappata e ricollocata nella porzione sinistra (in quella destra era frate Leone) della lunetta sulla parete del muro allineato con la facciata, nella seconda di quella "fila di cappelle", essendo un'altra ricavata nella stessa prima campata della navatella destra e una terza aperta più tardi, al fondo, come cappella di San Bernardino, cui venne destinata la pala mantegnesca ora a Brera. A parte una strana riserva di Longhi[34], questa scena è unanimemente riconosciuta a Stefano da Verona, con cui torna la posa del santo composta sì, ma lievemente sussultante grazie a piccoli dettagli, per l'intensità del volto rivolto verso l'alto dalle carni morbide e dalle labbra schiuse, per il delicato flettersi della cocolla, per le mani tese dalle dita assottigliate, per lo stesso piede destro in tensione e affusolato. Nonostante vaste lacune, con l'aiuto specie delle vecchie foto, si riconosce un paesaggio che si sviluppa in altezza e che si articola con rilievi che si susseguono uno dopo l'altro, disseminati di alberi di proporzioni minute, sì da suggerire in qualche modo un effetto digradante che non è concepibile negli anni novanta del Trecento, essendo sulla lunghezza d'onda delle ricerche di Jacopo Bellini e di Pisanello nel quarto decennio del Quattrocento, con culmine nella *Madonna con il Bambino e donatore* del Louvre del primo e nel *San Giorgio e il drago* sul frontespizio della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia del secondo[35]. Come ha dimostrato Stefano L'Occaso queste pitture devono infatti essere successive al testamento di Pietrobono Pomponazzo, del 1428, che lasciava duecento ducati d'oro per erigere una cappella dedicata a Sant'Antonio da Padova "in parte exteriori et in latere destro intranti" della chiesa di San Francesco[36]. Solo in un secondo momento il patronato passò alla famiglia di Francesco della Ramma, che fece apporre il suo stemma nella serraglia scolpita e mutò la dedicazione, disponendo per un ciclo di storie di san Francesco, i cui resti, sui registri bassi dello stesso muro delle Stimmate di Stefano e sul muro limitrofo della controfacciata, riferibili a Nicolò Solimani da Verona, pagato dal committente nel 1469, sono stati identificati da L'Occaso[37].

Nei bombardamenti devastanti del 1944-1945 la chiesa mantovana di San Francesco fu semidistrutta e andarono completamente perse le altre pitture descritte da Vasari, che erano state scoperte da poco (1942) sotto scialbo (figg. 15-17)[38] e che per fortuna sono documentate da alcune preziose foto in bianco e nero dello studio Calzolari, del 1942-1943 (figg. 18-22). Purtroppo le condizioni dovevano essere assai diminuite e anche queste foto non sono ottime, ma il poco che si riesce a leggere mostra lo stigma inconfondibile di Stefano da Verona. Oltre agli evangelisti seduti al loro

19. Stefano di Giovanni da Verona, *Santo eremita o monaco (?) e pavone*. Mantova, chiesa di San Francesco, cappella Pomponazzo-della Ramma, foto Calzolari, successiva al descialbo del 1942 e precedente ai bombardamenti del 1944-1945.

20. Stefano di Giovanni da Verona, *Santo eremita o monaco (?)*. Mantova, chiesa di San Francesco, cappella Pomponazzo-della Ramma, foto Calzolari, successiva al descialbo del 1942 e precedente ai bombardamenti del 1944-1945.

21. Stefano di Giovanni da Verona, *San Bernardo da Chiaravalle (?)*. Mantova, chiesa di San Francesco, cappella Pomponazzo-della Ramma, foto Calzolari, successiva al descialbo del 1942 e precedente ai bombardamenti del 1944-1945.

22. Stefano di Giovanni da Verona, *Vergine annunciata*. Mantova, chiesa di San Francesco, cappella Pomponazzo-della Ramma, foto Calzolari, successiva al descialbo del 1942 e precedente ai bombardamenti del 1944-1945.

scrittorio, al centro delle vele, nei pennacchi sono altre figure di santi immerse nella verzura, accovacciate a terra e intente alla lettura[39], su modello forse di quanto un allievo stretto di Gentile da Fabriano aveva fatto nella cappella Ricchieri del duomo di Pordenone, nei primi anni venti, inserendo santi eremiti e penitenti. Alcuni erano forse i dottori della chiesa, dal momento che una foto mostra un santo papa, verosimilmente san Gregorio, mentre in un'altra Roberta Delmoro ha riconosciuto san Bernardo da Chiaravalle (fig. 21)[40], perché ai suoi piedi si vede un demonio incatenato. Si leggono bene i troni degli evangelisti irti di pinnacoli e arricchiti da stoffe tese fra di loro, un giovanile san Matteo (fig. 18)[41] dalla *silhouette* nobilmente slanciata, il nimbo oblungo a decori pseudo-epigrafici islamici e il capo chino, assorto mentre scrive sul codice scorciato di sotto in su. E ancora, nei pennacchi una figura accoccolata a terra mentre legge o scrive, tutta avvolta fra pieghe tipicamente rifluenti (fig. 20), accompagnata da un pennuto dalla coda sfrangiata e sventagliata, un'altra in posa simile (il san Bernardo di cui sopra, fig. 21), ma frontale e col volto affusolato, dalla lunga canna nasale e dalle palpebre basse, mentre con entrambe le mani nervose apre un libro tenuto in grembo, una terza sempre raggomitolata a terra, col capo sollevato, barbuto e coperto da un camauro, il solito pavone in un angolo (fig. 19). Purtroppo possiamo solo immaginare la ricchezza della verzura che invadeva il campo della vela a lato di san Matteo, di cui vediamo rade vestigia: davvero notevole doveva essere quella fitta ramaglia brulicante di rose tra cui saltellavano gli uccelli, secondo l'*ekphrasis* vasariana, che forse condizionò in maniera subliminale la persistente affezione a un'attribuzione erronea in suo favore, come quella della *Madonna del roseto* di Castelvecchio (fig. 7). Rispetto al quadro estremamente puntuale prospettato da Stefano L'Occaso penso vada solo precisato che anche l'*Annunciata* (fig. 22) dipinta a destra sul prospetto esterno affacciato sulla stessa navata centrale della chiesa, completato nell'intradosso da *Profeti* di Niccolò Solimano, spetti a Stefano[42] e quindi alla prima decorazione per il Pomponazzo, che già si estendeva a impegnare l'intera prima campata della navata destra (fig. 16)[43]. La Vergine è ritratta quasi di profilo, con un leggero tre quarti del busto, incastrata fra il seggio ligneo e il leggio, con la mano sinistra sollevata e la destra, dalle inconfondibili dita sfinate da pianista, che sta sfogliando un libro; il manto chiaro scivola sulle spalle e si flette attorno al corpo in pieghe e occhielli ritmicamente svolti, come negli angeli e nella Madonna della tavola Colonna (fig. 2). Il tentativo di scorcio del leggio, come degli scrittoi degli evangelisti, è perfettamente compatibile con la sua fase evoluta, se solo si paragona l'acuto scorcio della capanna dell'*Epifania* di Brera (fig. 4), ma di nuovo conferma l'impossibilità che queste nobilissime pitture ci aiutino a ricostruire come poteva dipingere Stefano durante il suo giovanile soggiorno a Mantova alla fine del Trecento.

Stefano L'Occaso ha poi fatto notare come vi fosse un altro pittore veronese dallo stesso nome, ma dal diverso patronimico, Stefano d'Antonio, documentato a Mantova dove verso il 1462 aveva affrescato la cappella di San Giovanni Battista in Sant'Andrea, ma identificabile già nel 1427 in un atto veronese, per cui avanza addirittura il dubbio iperbolico che tutto il gruppo stilistico che chiamiamo Stefano da Verona, facente capo all'*Adorazione dei Magi* di Brera (fig. 4) e riconducibile agli elogi vasariani corrisponda in realtà a quest'altro pittore[44]. Tale dubbio iperbolico deve però rientrare immediatamente, perché la cultura di quest'artista, interprete fra i più raffinati del gotico internazionale italiano, conviene decisamente alla biografia e alle date di Stefano di Giovanni. Resta possibile che Vasari nell'assommare tante notizie di opere mantovane e veronesi del suo Stefano potesse in alcuni casi confondere le opere del più giovane Stefano di Antonio, a Mantova in rapporto anche con Nicolò Solimani, e forse per ciò ricamare poi sulla figura fantomatica di un Vincenzo di Stefano, attivo a Mantova e maestro di Liberale da Verona, probabilmente facendovi rifluire la figura storica del Solimani, figlio del pittore veronese Zenone, cittadino mantovano, zio di Liberale e suo collaboratore presso i Servi di Maria, alla Santissima Annunziata di Rovato, nel 1481.

Va infine ribadito come lo Stefano di Giovanni che prima del 1394 lavorò assieme ad Alberto di Baviera per Filippo della Molza a Mantova debba essere il figlio di Jean d'Arbois che, provenendo da Pavia, si spostò poi a Treviso nel 1399 e solo più tardi a Verona, dove è attestato con certezza dal 1425 e da dove tornò a lavorare a Mantova dopo il 1428 per la cappella Pomponazzo in San Francesco. L'identità dello Stefano di Jean d'Arbois che nel 1399 risiede a Treviso e vi sposa la veronese Tarsia di Antoniazzo è, come si è detto, sicura, perché la stessa Tarsia compare come sua moglie a Verona nel 1425.

A Padova o a Treviso?

Per complicare ulteriormente una vicenda già abbastanza accidentata, esiste pure un pittore Stefano di Giovanni di Francia, fittamente documentato a Padova, dal 1396 al 1421[45], che a partire dagli studi della Fruet si pensa sia lo stesso Stefano di Jean d'Arbois[46]. Lo Stefano di Padova peraltro nel 1406 sposa un'altra donna, Alba. Non mi intendo di bigamia e della sua diffusione nel Medioevo, né della consuetudine a contrarre matrimoni di convenienza, ma questa ubiquità fra Padova e Treviso mi sembra assai improbabile e tenderei a credere a una pur singolare omonimia. Stefano di Giovanni di Francia appare dai documenti assai radicato a Padova, dove divenne pure gastaldo dell'arte dei pittori nel 1412. Ora, se c'è un pittore che pare sostanzialmente immune dal condizionamento della grande eredità del neogiottismo altichieresco e delle complesse scene architettoniche sviluppate in tale cerchia, quello fu proprio Stefano da Verona, diversamente da Pisanello che invece perseguì una resa quasi scenotecnica dell'azione, sì da divenire una sorta di prosecutore ideale di Altichiero stesso. L'ambiente figurativo padovano negli anni che videro la devoluzione a Venezia nel 1405 continuava a essere dominato dall'ingombrante retaggio di Altichiero e il maggiore pittore, quasi un suo continuatore, vi era il nipote Antonio di Pietro, responsabile fra l'altro dell'impostazione e di gran parte dell'esecuzione del ciclo pittorico allegorico dentro al Salone della Ragione, dopo l'incendio del 2 febbraio 1420, connotato da grandiosi partimenti neogiotteschi[47].

Diverso era l'ambiente di Treviso, dove aveva lavorato Tomaso da Modena e dove si incrociavano influssi diversi, veneziani ma anche internazionali. Come Stefano dipingesse a Treviso verso il 1400, che ruolo vi abbia eventualmente giocato, prima della comparsa all'inizio del secondo decennio di un nucleo luminoso di affreschi intensamente gentiliani e spettacolari, in cui potrebbe celarsi l'inizio di Pisanello[48], resta purtroppo ancora misterioso, in mancanza di fortunati ritrovamenti, ma va ricordato l'autore di alcuni affreschi straordinari sulla parete destra di Santa Caterina, chiesa dei Servi di Maria – un'*Annunciazione* (fig. 24), un *Thronus Gratiae*, una *Madonna dell'Umiltà e angeli* (fig. 23), un *San Biagio*, una *Santa Caterina che tiene in mano la città di Treviso* – un pittore che compone con ritmi lenti e grandiosi, replicando pieghe lunghe e leggere sui corpi dai volumi essenziali, lambiti da ombre trasparenti e sfumate, non indulgendo a quelle copiose descrizioni di ambiente che contraddistinguono la vulgata altichieresca padovana e veronese, anche nel suo vario seguito (Jacopo da Verona, Martino da Verona, Battista da Vicenza, Antonio di Pietro, ecc.). Per una serie cogente di incastri congetturali queste pitture vanno datate verso il 1390, non prima del 1388[49], ma credo che avesse ragione Miklós Boskovits[50] a collegarle all'autore del ciclo ferrarese di casa del Sale, poi Minerbi, anche se la data è di quarant'anni più tarda rispetto a quella da lui ipotizzata, per identificare il maestro con lo Stefano da Ferrara documentato a Treviso a fianco di Tomaso nel 1349 e 1351, date impossibili anche per le vicende costruttive della chiesa dei Servi di Maria, ampliata più tardi nel corpo della sua navata. Il nome di Stefano da Ferrara, che sarebbe stato attivo anche a Padova[51], resta congetturale, ma col tempo dovremo riconoscere all'indimenticabile studioso ungherese il merito di avere

23. "Stefano da Ferrara", *Madonna dell'Umiltà e angeli*, particolare. Treviso, chiesa di Santa Caterina.

24. "Stefano da Ferrara", *Annunciazione*, particolare, fotografia storica, precedente alle integrazioni di restauro degli anni ottanta del Novecento. Treviso, chiesa di Santa Caterina.

intuito il profilo di un protagonista misconosciuto del neogiottismo padano, fra i più precoci e originali. Non è possibile stringere dei rapporti dimostrabili con Stefano da Verona, ma si può immaginare che pitture come queste possano averlo suggestionato, quando si stabilì a Treviso verso il 1400 ed esse erano ancora cosa recente, anche se il loro autore era probabilmente già uscito di scena. Gli angeli adoranti a corona della *Madonna dell'Umiltà* (fig. 23) hanno mantelli svolazzanti in vistose spirali, comuni a un'opera tarda di Giovanni da Bologna come il *San Cristoforo* della Scuola dei mercanti di Venezia (Padova, Musei Civici agli Eremitani) – e Giovanni aveva risieduto a Treviso fra 1377 e 1382 e di nuovo nel 1385[52] – suggerendo precoci aperture internazionali, ma al tempo stesso si dispongono con studiate simmetrie, come piacerà sempre a Stefano. Nell'arcangelo Gabriele dell'*Annunciazione*, qui riprodotto prima del restauro che ha generosamente integrato la vasta lacuna del volto (fig. 24), le labbra schiuse, la chioma ondulata dritta sulla nuca e il gesto proteso della mano destra si raccordano nel suggerire una concentrazione espressiva che conferisce al contempo gravità e intimità alla scena: valori che, *mutatis mutandis*, riemergono nella peculiare sensibilità di Stefano, seppur in corpi altrimenti sdutti e oscillanti, non così quadrati e grandeggianti.

La Crocifissione *von Lenbach*

Un'opera si aggiunge ora, come quarta su tavola a noi nota di Stefano Veronese, e verosimilmente la meno veronese e la più antica di tutte, soccorrendo nello sforzo di decifrare il DNA costitutivo di un pittore così particolare e sfuggente, venendo significativamente incontro a questa biografia per noi ora sensibilmente arricchita e mutata. Mi riferisco alla *Crocifissione* acquistata nel 2018 dal Metropolitan Museum of Art di New York (fig. 25)[53], che era appartenuta al pittore bavarese e famoso ritrattista Franz Seraph von Lenbach (Schrobenhausen 1836 - Monaco 1904)[54], quindi alla figlia Gabriele Neven DuMont, i cui eredi nel 1980 l'avevano depositata al Wallraf-Richartz Museum di Colonia, dove era visibile fino al 2017[55].

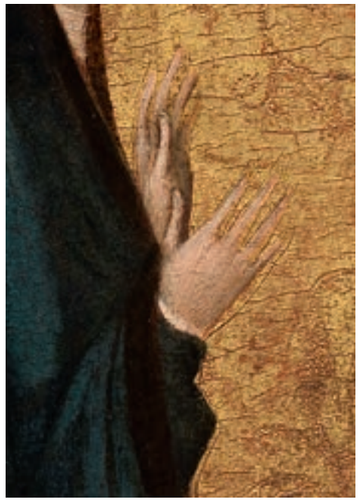
Il riferimento a Stefano da Verona non è probabilmente ovvio, tant'è che l'opera, pur nota da più di un secolo, non ha mai ricevuto l'attenzione critica che avrebbe meritato né è stata mai avvicinata a lui. Per questo credo sia necessario argomentarlo nel dettaglio. Dapprincipio colpisce la rigorosa simmetria con cui questo Calvario è costruito, bilanciando le *silhouettes* allungate delle due coppie di angeli ploranti in volo, e però variandole sottilmente, ponendo a specchio i due principali dolenti, come fosse il gruppo trionfale di un *Kreuzaltar* svettante su un tramezzo o su una trave elevata, nella tradizione tedesca tardo-medioevale, ma volgendoli uno di fronte all'altro, di profilo, in un tacito e sgomento confronto, gli occhi fissi sul Cristo immolato in croce, che ha già abbassato le palpebre, forse è appena spirato. La Vergine siglata dal panneggio come un guscio allungato nella visione di taglio, emerge col volto dal soggolo teso sul mento e dal manto blu che rigira spiovente sulla fronte, mentre le mani si allargano sul petto in un tremito improvviso, sforbiciando le dita esilissime. San Giovanni, vestito di rosso fiammante, incede a piedi nudi sul terreno cosparso di radi ciuffi, accenna

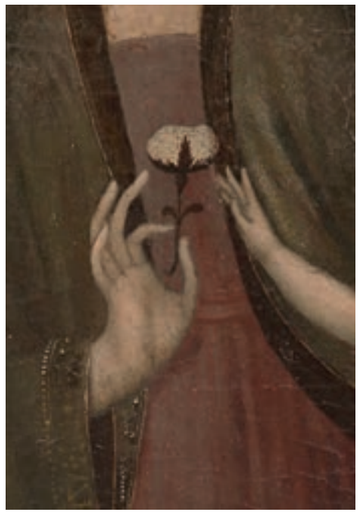
25. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

26-27. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolari. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

a girarsi verso l'interno della scena, così che le mani dolorosamente incrocicchiate spuntano appena. La maggiore nota asimmetrica è introdotta dalla Maddalena che con entrambe le braccia si stringe ai piedi della croce, infissa su un monticolo bagnato dal sangue di Cristo, dolcemente prominente per compensare la corporeità della santa. In questa figura convivono chiarezza plastica e ritmo fluente: il volto è turgido nel suo profilo, un braccio gira dietro alla croce e riemerge con le sole dita filiformi poggiate sul legno, tre folte ciocche si dipartono in direzioni opposte, scivolando sul petto o sulla schiena, ma poi il mantello color malva si allarga verso terra sciogliendosi in lente curve serpeggianti, alludendo tenuemente a una coscia e ai due piedi, risolvendosi in puro ritmo, accompagnato dal lembo soppannato bianco che si risvolta e da piccoli occhielli candidi nelle ricadute sul terreno, come a onde successive. Anche il perizoma di Cristo, bianco e del tutto privo di ornati, annodato sull'inguine, si sventaglia in semplici ritmi. Il dolore struggente si compone così in una sigla arcana, concentrata, elegantemente stilizzata, accordandosi coi gesti della Vergine e di san Giovanni, come tre solitudini che si incrociano attorno al corpo stirato di Cristo morente, inorbitando gli sguardi in acuto scorcio laterale, stagliando il profilo sull'oro, con il naso saliente e le labbra schiuse in un urlo soffocato, annegato nell'oro (figg. 26-28). Questo fondo metallico interagisce da par suo, essendo tutto finemente operato a granitura con steli incurvati e grossi fiori dai petali spampanati, mentre i nimbi accennano a un giro incompleto, per alludere a una torsione spaziale, Cristo verso il basso, i dolenti verso di Lui, senza presentare – si noti bene – la siglatura oblunga micheliniana, affatto decorativa. Si vede che questo pittore studiava attentamente le sagome delle figure, per creare sottili rispondenze, per isolare i gesti e gli sguardi, caricarli di intensità anche grazie al vuoto che li circonda e al contempo li lega, quasi volendo catturare un pathos troppo intenso per prorompere, imploso interiormente, in una meditazione silente di devastante forza emotiva. I linearismi delle sottili inarcature entrano in simbiosi col senso di arrotata e turgida carnalità dei volti. A un dipinto simile si potrebbe allora attagliare l'*ekphrasis* ispirata di Volpe: "la morbidissima saldatura del suo anello stilistico che sposa linea e materia in un pallido miele di apparenze lievi e ridenti; in un dialogo di moti lenti, come è tra queste mani mirabili, e di eleganze sospese".

Proprio le mani sono una firma inconfondibile di Stefano. Si confrontino nelle mani della Vergine dolente (figg. 29, 33) le dita così esili, distaccate e sfuggenti in punta, per la tensione e la sensibilità estrema di cui si caricano, con quelle con cui la Madonna porge una rosa al Figlio, nella tavola Colonna (fig. 30), o con le mani con cui il re mago Gasparre tiene la pisside del suo dono, nell'*Epifania* di Brera (fig. 31). Anche nei disegni a penna si trovano queste mani filiformi, per esempio nel foglio degli Uffizi (inv. 1106 E) con la Carità e altre due donne, e tre donne sul tergo, o nella donna seduta a



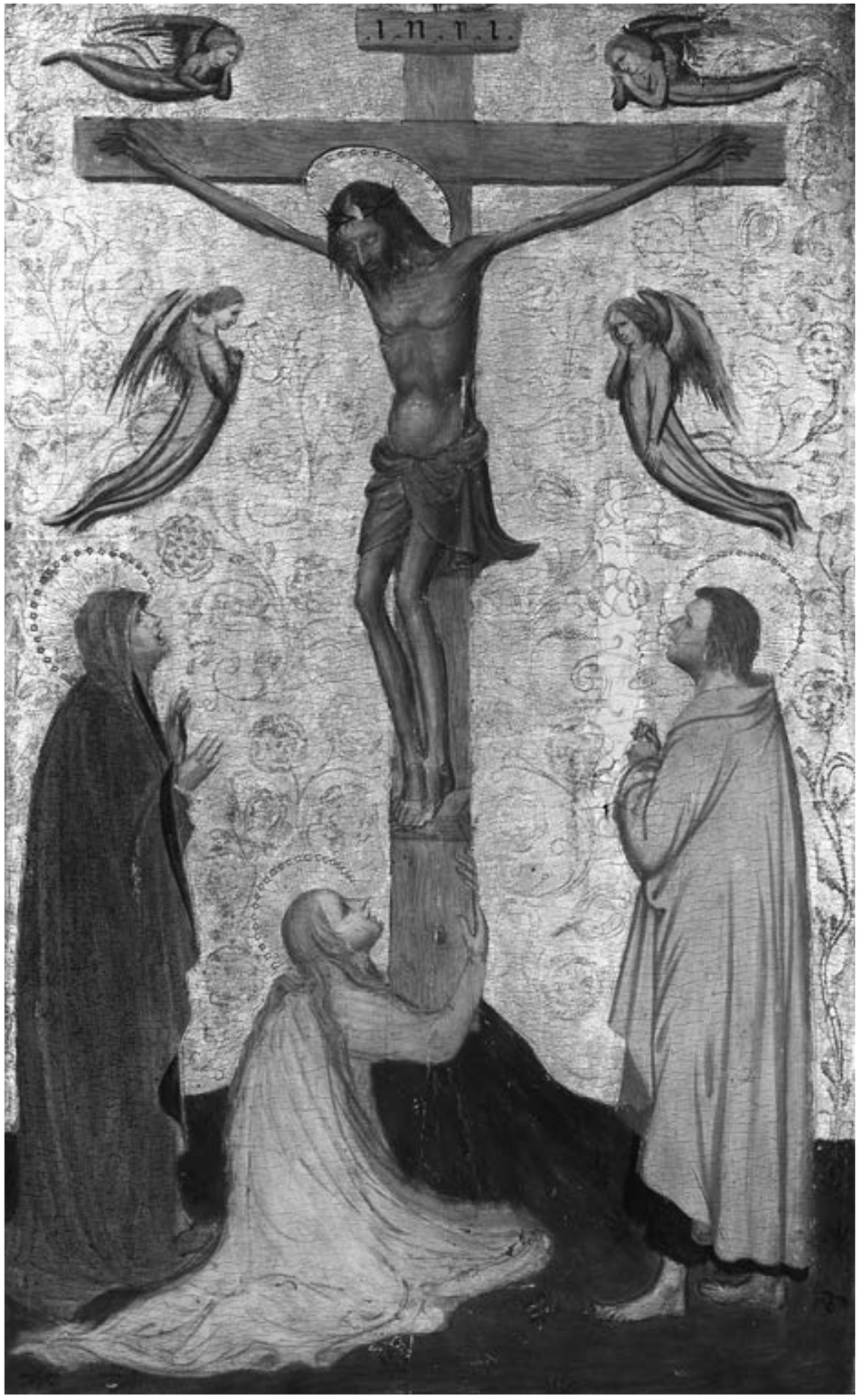


28-29. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolari. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

30. Stefano di Giovanni da Verona, *Madonna con il Bambino e angeli*, particolare. Roma, Galleria Colonna.

31. Stefano di Giovanni da Verona, *Adorazione dei Magi*, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera.

32. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, riflettografia IR. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).



33. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

34. Stefano di Giovanni da Verona, *Figura femminile seduta a terra e santo eremita (Sant'Antonio abate?) in lettura*, particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints.

35. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolare di riflettografia IR. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

36. Stefano di Giovanni da Verona, *Adorazione dei Magi*, particolare di riflettografia IR. Milano, Pinacoteca di Brera.

37. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

38. Stefano di Giovanni da Verona, *Madonna con il Bambino e angeli*, particolare. Roma, Galleria Colonna.

terra, a lato di un sant'Antonio abate che legge, sul *verso* di un disegno del Metropolitan Museum of Art (inv. 1996.364b, fig. 34). In questa figura femminile possiamo rilevare anche il modo simile di marcare con un tratto breve e sicuro le narici, ma più in generale il modo di accompagnare i gesti quasi estenuati a un movimento unitario dell'intera figura. Grazie alla riflettografia IR (fig. 32) riusciamo poi a leggere perfettamente il disegno a pennello tracciato sotto alla veste della Maddalena (fig. 35) e vi ritroviamo segni rapidi e variabili che si rincorrono, si iterano leggeri e all'improvviso ripiegano in occhielli, con un *ductus* fremente del tutto analogo a quello che riscontriamo nei suoi disegni più sciolti. Comparabile è pure il tratteggio che sempre in riflettografia si riesce a leggere nei panneggi di alcune figure dell'*Adorazione dei Magi* di Brera (fig. 36).

Il panneggio in particolare del manto della Maddalena (fig. 37), più ricco di quelli stupendamente à plomb e sintetici degli altri due dolenti, ha le formulazioni tipiche di Stefano, con quelle falcature lanciate che quasi asciugano e assottigliano il corpo che pur rivestono efficacemente, che ritroviamo nei Magi dell'Epifania firmata, mentre più puntualmente i lunghi occhielli che si insinuano nella dolcezza rifluente della stoffa hanno un bel riscontro nelle candide vesti degli angeli adoranti della tavola Colonna (fig. 38), un'opera governata da un simile gioco di rispondenze simmetriche. Gli angeli ploranti (fig. 39) si allungano e si inarcano con un'eleganza lineare che, complicata da maggiori ricaschi delle vesti, troverà uno sviluppo naturale in quelli in volo al vertice della *Madonna* romana (fig. 40), o nei grappoli di angeli canori affrescati in San Fermo Maggiore, dove i lunghi cartigli si diramano in modo non dissimile dalle esili stole svolazzanti degli angeli della *Crocifissione*.

Il volto di Cristo (fig. 41) è incorniciato da ciocche pesanti, nettamente spartite, assai originali. Le palpebre abbassate paiono fin troppo marcate, ma anche questa è una sigla ricorrente in altre opere di Stefano, a esempio in varie figure del seguito dei Magi, che si affollano e comprimono il volto per lo scorcio (fig. 42), nella tavola firmata. Le corrispondenze non sono solo morfologiche, sono più profonde e interne, e riguardano proprio il modo di costruire la composizione. Si provi ad accostare la Maddalena che abbraccia la croce (fig. 43) e il secondo re mago, Melchiorre, nella tavola braidense (fig. 44): nel secondo le due braccia, una piegata a sorreggere la teca del dono, l'altra allungata a levarsi la corona di capo, si inscrivono in un'unica curva; similmente il profilo del braccio destro della Maddalena si inarca e prosegue idealmente nel ritto di croce, mentre la curvatura della mano continua nella flessione delle dita dell'altra mano, intersecando lo stesso limite verticale della croce.

39. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

40. Stefano di Giovanni da Verona, *Madonna con il Bambino e angeli*, particolare. Roma, Galleria Colonna.

41. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

42. Stefano di Giovanni da Verona, *Adorazione dei Magi*, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera.

43. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

44. Stefano di Giovanni da Verona, *Adorazione dei Magi*, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera.

45. Claus de Werve (su progetto di Claus Sluter), *Pleurant*. Cleveland, Museum of Art.

46. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

Un'alternativa precoce a Michelino e l'eredità di Claus Sluter

In quest'opera Stefano si pone all'antitesi esatta della figurazione di Michelino da Besozzo, che pur conosce senz'altro, essendosi verosimilmente formato col padre Jean d'Arbois a Pavia sul 1390, e con cui si confronta dialetticamente[56]. Un accostamento allo *Sposalizio mistico di santa Caterina martire* firmato da Michelino (Siena, Pinacoteca Nazionale, fig. 6)[57] è a tal proposito eloquente. Là dove le figure in Michelino scivolavano l'una nell'altra, intasando le superfici come un rabesco, e il tono generale era quello di un tenerissimo e svagato *enfantillage*, Stefano, pur accarezzando le carni in maniera emula, dimostra di costruire una scena drammatica ben diversamente cadenzata, giocata fra pieni e vuoti, evidenziando le sagome longilinee e individuando l'intensità nevralgica di un gesto tremulo, di uno sguardo fisso, di una bocca urlante. Se questo dipinto potesse dunque permetterci di risalire verso l'anno 1400, epoca probabile anche della tavola di Michelino ora a Siena, quali informazioni ci darebbe sulle esperienze costitutive della sua cultura? Cosa può averlo stimolato a una regia drammatica così misurata e potente, pur nell'elegante siglatura?

Qui Stefano dimostra di voler contrastare l'estremismo calligrafico e la morbidezza estenuata di Michelino e di tanti altri pittori italiani ed europei "um 1400". I gesti apparentemente semplici ma assai studiati con cui la Maddalena abbraccia e quasi accarezza la croce o con cui la Vergine sospende le mani in aria, insieme con le bocche aperte sull'oro, ci trasmettono un brivido, il senso umanissimo di un dolore trattenuto e profondo. Tale resa intensa e concentrata dei sentimenti, essenzialmente diversa da quella altichieresca, per me ha un precedente solo nella grande scultura borgognona di Claus Sluter e della sua cerchia[58], che grazie a suo padre Jean d'Arbois egli poteva conoscere meglio di altri.

Le formulazioni dei panneggi, in particolare nella Vergine e nel san Giovanni dolenti e nel perizoma di Cristo, si distinguono nettamente dai divaganti calligrafismi micheliniani, che fecero breccia in Lombardia verso il 1400. Sui due dolenti visti di profilo le vesti ricadono a piombo, con piegoni tubolari che innervano l'intera figura, da capo a piedi. Non saprei ricondurre ad altri che a Sluter una simile idea, che coniuga grandiosità e tensione quasi elastica, ai fini di una concentrazione espressiva nella resa stessa degli affetti. Sluter a partire dal 1395 lavorò al cosiddetto *Pozzo di Mosé*, per il chiostro grande della certosa di Champmol, al cui centro svettava un *Calvario* andato distrutto, di cui resta solo la testa di Cristo, cinta da una corona di spine dal serto intrecciato e con aculei profondi

47. Claus Sluter, *Angelo piangente*, particolare del *Pozzo di Mosé*. Digione, certosa di Champmol.

48. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

49. Claus de Werve (su progetto di Claus Sluter), *Pleurant*. Cleveland, Museum of Art.

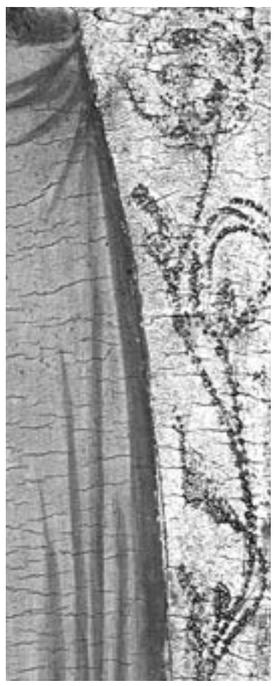
50. Maestro della Madonna di Chieri (Jean Prindall?), *Angelo reggitorcia*, particolare del cenotafio Brenzoni. Verona, chiesa di San Fermo Maggiore.

51. Claus Sluter, *Angelo piangente*, particolare del *Pozzo di Mosé*. Digione, certosa di Champmol.

52. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

(ora in parte spezzati), riflessa nel gruppo smaltato *en-ronde-bosse* donato da Margherita di Fiandra al consorte Filippo l'Ardito nel 1403 e finito al tesoro della cattedrale di Esztergom. Anche nel *Crocifisso* di Stefano colpisce la vistosa corona, dai lunghi aculei conficcati sulla fronte (fig. 41)[59]. Il perizoma (fig. 46) è assai insolito, animato com'è da pieghe sventagliate con energia, come nei dolenti del citato gruppo di *Goldemailplastik* o, ancor più strettamente, per quelle creste salienti e smussate che coronano lunghe pieghe affondanti, nei *Pleurants* della tomba dei duchi per la stessa certosa (si vedano quelli finiti a Cleveland, fig. 45), opera del nipote Claus de Werve nel primo decennio del Quattrocento, ma sotto l'influsso ancora stringente di Sluter. La Vergine è racchiusa come in una mandorla affusolata e le pieghe tubolari si inarcano lungo tutta l'altezza del corpo e si raccolgono con dolce energia ai piedi (fig. 48), secondo una soluzione familiare in alcuni dei citati *Pleurants* (fig. 49) e a monte negli angeli piangenti che coronano la base monumentale del *Puits de Moïse*. Uno di questi trattiene il suo dolore tracimante saggiando lo spazio con le mani appena incurvate a nicchia, come esitanti (fig. 47): una mimica assonante a quella indimenticabile della Vergine dolente di Stefano. La ricaduta à plomb di drappi scavati da lunghissimi incavi e risalti tubolari è una sigla borgognona che ritroviamo anche nel forte scultore sluteriano ricostruito come Maestro della Madonna di Chieri e ipoteticamente identificato con Jean Prindall, a cui dobbiamo i due angeli reggitorcia rimontati nel cenotafio Brenzoni di Pisanello e Nanni di Bartolo, in San Fermo a Verona (fig. 49)[60]. La stessa gestualità dolente dei due angeli in volo al vertice della *Crocifissione*, specie quella dell'angelo in alto a sinistra (fig. 52), che raccoglie il volto nel cavo della mano, come a mascherare un occhio, rammenta le *Pathosformeln* potenti degli angeli piangenti di Digione (fig. 51).

Un altro aspetto nella *Crocifissione* von Lenbach riconduce alla Borgogna e all'arte di corte francese della fine del Trecento. Il fondo è tutto minutamente granito, una "granitura a rilievo" (per usare la terminologia di Cennino) che delinea lunghi steli con terminazioni a spirale e grossi fiori ricchi di petali carnosi, come rose mariane stilizzate e un po' spampanate (fig. 54), secondo un *pattern* raffinato che meglio si apprezza ora nella riflettografia IR (figg. 55-57). Queste operazioni, come *oeuvre*



53. Melchior Broederlam, *Purificazione di Maria e Fuga in Egitto*, particolare delle ante della pala d'altare della *Crocifissione*, granitura della cornice. Digione, Musée des Beaux-Arts (dalla certosa di Champmol).

54. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolare della granitura del fondo. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

55-57. Stefano di Giovanni da Verona, *Crocifissione*, particolari della granitura del fondo, riflettografie IR. New York, The Metropolitan Museum of Art (già Monaco di Baviera, collezione Franz von Lenbach).

58. Stefano di Giovanni da Verona, *Madonna con il Bambino*. Già Verona, chiesa dei Filippini (dalla chiesa di San Fermo Minore in Braida).

59. Stefano di Giovanni da Verona, *Madonna con il Bambino*. Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo, sagrestia, fotografia storica.

pointillé o *opus punctorium* (così negli inventari francesi del tempo), divennero un marchio distintivo dei *joyeaux* smaltati *en-ronde-bosse*[61], prerogativa dapprincipio delle botteghe parigine ma precocemente noti anche in Lombardia, dove ne trasse stimolo vitale il giovanissimo Gentile da Fabriano, a partire dall'anconetta pavese della Pinacoteca Malaspina[62], ma nella pittura su tavola conobbero la loro formulazione paradigmatica nelle ante del *retable* apribile per l'altare maggiore della certosa di Champmol, opera di collaborazione di Melchior Broederlam come pittore e Jacques de Baerze come intagliatore, fra 1393 e 1399[63]. Il fondo oro delle scene dipinte dal pittore di Ypres, uno dei giganti del gotico internazionale europeo, e la stessa cornice (fig. 53) sono brulicanti di esili steli, foglie ritorte e corolle carnose, rese con finissime graniture, che sono la premessa immediata di quelle di Stefano. Una storia sistematica della fortuna di questi decori graniti è ancora tutta da scrivere e metterebbe in valore la precoce diffusione in altre aree francesi e renane, in Boemia, a Valenza all'inizio del Quattrocento, nello stesso Gherardo Starnina *retour d'Espagne*, nel *Thronus Gratiae* Chiaramonte Bordonaro, più tardi in Alvaro Pirez, nei pittori siciliani, siracusani e palermitani, influenzati dagli artisti valenzani, nei pittori perugini di cassoni in gesso rilevato come il probabile Giovanni di Tommasino Crivelli[64], con echi variamente dispersi fra Umbria, Marche e Romagna. Michelino da Besozzo ha un uso assai parziale e selettivo delle graniture, come integrazione dei motivi a gesso rilevato nel trono quasi inconsistente dello *Sposalizio mistico di santa Caterina*, mentre le ritroviamo negli angeli al fondo della *Madonna del roseto* di Verona, ma come puro schematico disegno granito, senza sensibilità per la modulazione dei volumi grazie alla granitura, come per primo aveva insegnato a fare Broederlam, almeno nella pittura su tavola. E Stefano fu uno dei primi a recepirlo di qua delle Alpi.

Stefano a Verona, fra Michelino e Pisanello

Grazie a questa diversa prospettiva interpretativa, centrata sulla giovinezza di Stefano, il suo confronto con Michelino appare più condizionante negli anni venti, a Verona, che non prima. Io sono persuaso che Michelino abbia lavorato nel Veneto a più riprese, in momenti distinti, non tutti condensati attorno al soggiorno a Venezia attestato dall'incontro con Alcherio nel 1410 e dalle miniature delle *Epistolae* di san Girolamo per i Cornaro, del 1414 (Londra, British Museum). Per ragioni stilistiche e storiche le due lunette delle tombe di Giovanni e Marco Thiene in Santa Corona a Vicenza si collocano molto meglio negli anni novanta del Trecento, subito dopo la fondazione della cappella

60. Stefano di Giovanni da Verona (?), *Madonna dell'Umiltà*, fotografia storica, 1938, in corso di restauro. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire.

61. Stefano di Giovanni da Verona (?), *Madonna dell'Umiltà*. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire.

nel 1390 e quando nel 1393 Giovanni Thiene era precettore dei figli di Gian Galeazzo Visconti alla corte pavese[65], mentre la *Madonna del roseto* (fig. 7) e l'affresco di San Cosma e Damiano (fig. 11), come già detto, vanno datati nel terzo decennio. Allora si capisce come mai un pittore veronese come Giovanni Badile si sia riorientato in maniera quasi clamorosa sulla maniera micheliniana, nel viraggio dall'ancona Fracanzani del 1428, in cui sono sottesi ancora i modelli di Martino da Verona, alla pala della Levata e al firmato polittico cosiddetto dell'Aquila, che pertanto credo vada datato nei primi anni trenta[66]. Ci sono opere di Stefano che obiettivamente dialogano con Michelino, come a esempio la *Madonna con il Bambino* (fig. 12) pubblicata da Volpe, dove troviamo quel nimbo oblungo fregiato da iscrizioni pseudo-islamiche in gesso rilevato che è una sigla micheliniana fortunatissima in Lombardia, ricorrente anche nel *San Matteo* della cappella Pomponazzo a Mantova (fig. 18). Nella stessa *Adorazione dei Magi* firmata l'uso sottilissimo di rilievi gessosi dorati (figg. 8, 44), condotti in punta di pennello, in collaborazione con ombreggiature a vernice nera e coloriture di gemme, nelle corone e nei doni dei Magi, nei finimenti dei cavalli, nei nimbi oblunghi, è frutto di una competizione con Michelino, ravvivata da più recenti soggiorni veronesi del maestro di Besozzo. Credo anzi che proprio la comunanza di ricerche su questi apparati d'ornato, esemplari nella *Madonna del roseto*, abbia a lungo fuorviato nel ricondurla a Stefano invece che al suo vero autore.

Pseudo-iscrizioni islamiche fregiano anche i nimbi della *Madonna con il Bambino* affrescata su un massello rimurato nella sagrestia di Santa Maria del Popolo a Roma (fig. 59), lì collocato entro un altare bregnesco all'inizio dell'Ottocento, quando venne salvato dalle demolizioni del convento eremitano sulle pendici del Pincio[67]. Da tempo ho proposto che questo affresco, in condizioni larvali ma non tali da impedire di cogliere l'alta qualità dell'invenzione, debba spettare a Stefano da Verona e pertanto offrire la traccia per un suo soggiorno romano verso il 1430, forse non lontano da quello di Pisanello fra 1431 e 1432. Il fondo rosso ha perso in tutto l'azzurrite, la Madonna è vestita di bianco, col soppanno verde, come alcune Vergini francesi *en-ronde-bosse*, smaltate "de albo", il Bambino che si stringe alla guancia della Madre, come in una *Glykophilousa*, allunga le braccia rispettivamente verso il suo mento e verso il lembo destro del manto, proseguendone con naturalezza la stessa incurvatura, secondo un innesto ritmico, amplificato dalle pieghe ondose e iterate, tipico di Stefano, come caratteristiche sue sono le mani gracili dalle dita esili e rastremate.

Il dialogo con Michelino caratterizza anche una *Madonna dell'Umiltà*, una tavola del Musée d'Art et

62. Pittore lombardo vicino al giovane Michelino da Besozzo, *Giovane falconiere a cavallo, figura inturbantata, due ghepardi*, particolare. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

63. Stefano di Giovanni da Verona, *Adorazione dei Magi*, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera.

d'Histoire di Ginevra (fig. 61)[68], in condizioni abbastanza sofferte, fra consunzione del colore e scurimenti, ma che sospetto potesse pure spettare a Stefano di Giovanni. La formulazione dei piedi, simile nella Madonna del Banco BPM di Verona, può richiamare le sigle care a Michelino. Nel moto delicatissimo del Bambino che anela alla madre, cercandola con gli occhi e allungando la tipica mano sfinata verso la rosa un po' spampanata che lei gli porge, la qualità dell'invenzione eccede dallo standard di Giovanni Badile, *alias* Maestro dell'ancona Fracanzani, *alias* Maestro della Madonna Suida, da quella dolcezza un po' bamboleggiante. Le palpebre segnate sono una sigla di Stefano, ma il volto è troppo pasticciato per potervi scommettere, mentre un indicatore affidabile è offerto dalla sottigliezza dei fiori graniti sul fondo, con petali carnosi a girandola, il cui andamento fiammeggiante prosegue quello dei rami frondosi carichi di rose. Anche i nimbi sono originalissimi, con delicati fiori graniti a rilievo e razzature ondulate come piumaggi.

Stefano di Giovanni, per indole e formazione radicalmente estraneo alle costruzioni scultoree e neogiottesche delle figure, alle scenografie architettoniche e alle descrizioni di ambiente del linguaggio altichieresco, imperante nella Padova di Antonio di Pietro e nella Verona di Martino da Verona, negli anni venti, a lato di Pisanello e di Michelino, seppe arrecare nella città veneta una ventata di novità e di freschezza, col suo linguaggio delicatamente elegiaco. La competizione con il più giovane Pisanello e con i suoi prodigiosi ritratti di ambiente e di carattere lo stimolarono peraltro a una crescita ulteriore, di cui è testimonianza altissima l'*Adorazione dei Magi* (fig. 4) nel cuore degli anni trenta. Qui i ritmi lineari scivolanti, dominanti nel primo piano, nella transizione ai piani arretrati, su su verso la striscia minima di orizzonte e di cielo, si complicano e si frangono in descrizioni sapide e frammentate, lasciando spazio a *tranches de vie*, analoghe anche all'espressività graffiante di alcuni suoi disegni[69], che hanno un'immediatezza di cui lo stesso Pisanello non fu capace: i levrieri che dopo la caccia annusano il leprotto morto pendente come preda o rosicchiano un osso caduto a terra, i cacciatori esausti che si accasciano a terra e tracannano vino da una fiaschetta, le pecore ignare tutte attratte da una volpe che compare fra le rocce, i pastori un po' turbati, gli ultimi cavalieri che arrivano in ritardo dalla caccia e si affacciano da una valletta lontana, giovani servitori che si dondolano in groppa a un dromedario (fig. 63)[70], corpi che si accalcano, volti che ridono di tutte le razze, cavalli che nitriscono, dal vello minutamente vibrante, con un naturalismo nuovo che risale a Gentile stesso, sia pure per il tramite probabile di Pisanello. Ma questo è solo un volto dell'arte sua, forse anche parziale e filtrato dai ricchi stimoli ricevuti e metabolizzati anche in tarda età. La sua storia era più antica.

Stefano di Giovanni, figlio di Jean d'Arbois, partendo da Pavia e muovendosi fra Mantova e Treviso, già prima di diventare Stefano da Verona seppe avviare precocemente sperimentazioni anticipatrici e fuori dal coro, come il Maestro di Boucicaut e i fratelli Limbourg, come il primo Lorenzo Ghiberti e il primo Jacopo della Quercia, come Gentile da Fabriano, esponenti supremi e però in fondo anomali del gotico internazionale nella sua accezione più vulgata. Stefano coltivò così una sua vocazione appartata e speciale, capace di conciliare eleganze ritmiche e un più moderno sondaggio della realtà degli affetti.

Università di Firenze

Appena chiusa la stesura di questo articolo ho appreso della morte di Esther Moench, che avevo sentito a mio fianco in questo lavoro. Una donna magnifica, pleine d'esprit, *generosa ed entusiasta: così voglio ricordarla, dedicandole questo articolo sul 'suo' Stefano.*
Grazie ad Adriana Benetti, Lucia Biondi, Carlo Cairati, Laura Cavazzini, Keith Christiansen, Ivan Crestani, Roberta Delmoro, Luca Fabbri, Tiziana Franco, Cristina Guarnieri, Stefano L'Occaso, Matteo Mazzalupi, Michela Parolini, Francesca Rossi, Mario Scalini, Mattia Vinco, Emanuele Zappasodi.

1 Le citazioni si ricavano da G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo*, a cura di R. Bettarini, e *Commento secolare*, a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1997, II, pp. 247-248, III, pp. 617-621 e 626-627. Per un inquadramento critico delle pagine veronesi di Vasari vedi P. Plebani, *Verona e gli artisti veronesi nelle "Vite" di Giorgio Vasari*, Milano 2012 (per quanto riguarda Stefano da Verona e la pretesa discendenza da lui della dinastia dei Falconetto, pp. 136-137, e le note al testo vasariano alle pp. 261 e 266). Ben altrimenti scarna ed elencativa era la nota digressiva posta nel 1550 alla fine della vita di "Vittore Scarpaccia", per rendere conto sommariamente di altri pittori lombardi e veneti coevi e precedenti e fin susseguenti, con una certa confusione. Allora l'aretino si limitava a menzionare l'esistenza di Stefano ("In Verona ancora fiorì la pittura per lungo tempo, per quanto già feci menzione di Stefano nella vita di Agnolo Gaddi"), dando più risalto ad Altichiero, "Aldigieri da Zevio pittor molto pratico ed espedito" di cui ricordava alcune "bellissime pitture" e quelle nel Palazzo del Podestà a Verona, condotte "con una fierezza grandissima". Nella vita di Agnolo Gaddi della Torrentiniana egli spendeva peraltro parole di elogio non banali, per la sua abilità nella pittura murale ("dipinse in fresco perfettissimamente come si vede in Verona sua patria in più luoghi, et in Mantova ancora") e nella caratterizzazione sentimentale ("fece eccellentemente bellissime arie di putti, di femine e di vecchi").
2 Cfr. F. Pietropoli, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, a cura di F.M. Aliberti Gaudioso, Milano 1996, pp. 102-104, e ora, con alcune importanti precisazioni iconografiche, T. Franco, *I frati e la città. Pitture murali esterne nelle chiese mendicanti veronesi*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, atti del convegno di Bologna (27-28 novembre 2019) a cura di F. Massaccesi e G. Valenzano, in corso di stampa.
3 Cfr. E. Karet, *"Gloria in altissimis Deo et cantate canticum novum": Mass as Sacred Drama. Stefano da Verona's* Angels of the Nativity *in San Fermo Maggiore, Verona*, "Arte Lombarda", n. s., 2000, 130, 3, pp. 22-35. Con tale cartiglio poteva accompagnarsi anche un gruppo plastico della *Madonna dell'Umiltà*, non necessariamente della *Natività di Cristo*, come nota Monika Dachs-Nickel (recensione a E. Karet, *The Drawings of Stefano da Verona and his Circle and the Origins of Collecting in Italy: A Catalogue Raisonné*, Philadelphia 2002, "Journal für Kunstgeschichte", IX, 2005, 1, pp. 48-55, *speciatim* p. 51 nota 6), anche se resta l'enigma della figura nuda maschile disegnata sulla sinopia, per un'idea iconografica completamente differente.
4 Inv. 2041, tavola, 87,8 × 48 cm: cfr. E. Daffra, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, p. 227, cat. III.11.
5 Ai limiti della conoscenza spesso indiretta delle pitture e comprensione spesso volontaristica dei pittori del Trecento da parte di Giorgio Vasari ho dedicato uno studio dal titolo provocatorio, *I trecentisti senesi per Vasari, un'entità virtuale?*, presentato a un seminario della Fondazione Zeri di Bologna su *Il mestiere del conoscitore. Giorgio Vasari*, a cura di A. Bacchi, L. Cavazzini e A. Galli, il 29 settembre 2016, e rimasto per ora inedito.
6 Si veda già la recensione selettiva di E. Moench, *Stefano da Verona: la mort critique d'un peintre*, in *Hommage à Michel Laclotte*, Paris 1994, pp. 78-97, per cui non sto a ripetere le attribuzioni ricusate dalla studiosa in quella sede. Alla luce della *Crocifissione* che qui si commenta va senz'altro ridiscussa l'attribuzione a Stefano di un'altra *Crocifissione* presentata fuori catalogo alla mostra di Palazzo Reale a Milano del 1988, *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, come di collezione privata di Lugano e prima passata a una vendita Lempertz a Colonia, 14 novembre 1987, lotto 114, come "Oberitalienischer Meister des frühen 15. Jh. (Verona?)" (cfr. M. Boskovits, *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale], Milano 1988, pp. 14 e 17, fig. 9), che ritengo di Antonio di Guido Alberti. A Stefano era stata attribuita una *Madonna con il Bambino* già appartenente alla collezione di Horace Morison a Boston e depositata fra 1954 e 1984 al St. Louis Art Museum, più prudentemente presentata come di Giovanni Badile (M. Boskovits, in *Arte in Lombardia*, cit., pp. 268-269, cat. 79), ma che penso sia un falso, ispirato all'arte di Stefano. Ancora di recente è stato rilanciato, con dubbio, il nome di Stefano per la *Madonna* del Museo di Palazzo Venezia a Roma (E. Daffra, in *Arte lombarda dai Visconti*, cit., pp. 226-227, cat. III.10), che assieme alla *Madonna della quaglia* di Castelvecchio rappresenta una *crux* degli studi sul tardogotico veronese, per cui in altra sede era stata rilanciata la paternità di Pisanello (E. Moench, in *Pisanello*, catalogo della mostra [Verona, Museo di Castelvecchio], a cura di P. Marini, Milano 1996, pp. 80-83, cat. 3). Io penso che né l'una né l'altra paternità siano veramente argomentabili e mi colpiscono affinità anche morfologiche e d'ornati con Giovanni Badile, che pure non sembra aver mai attinto questo livello, come fosse una sorta di super-Badile. La pedana stellata del trono ha riscontro in alcuni affreschi nella chiesa del Carmine a Pavia, sagoma e gestualità della Madonna sono riecheggiati da Paroto, un pittore che risente di Stefano e non solo dell'ambiente micheliniano, nel polittico di San Siro a Cemmo in Val Camonica, già datato 1447, come nota giustamente Emanuela Daffra (in *Arte lombarda dai Visconti*, cit., p. 227). Pia Palladino (*Ancora sui corali di San Giorgio Maggiore, con qualche appunto su Belbello e Stefano da Verona*, "Arte Veneta", 57, 2000, pp. 6-21) ha riferito direttamente a Stefano un gruppo di miniature da lei incrementato, attorno a due ritagli con l'*Annunciazione* del Cleveland Museum of Art e con la *Pentecoste* del Metropolitan Museum of Art, Lehman Collection, che mi sembra però da ricondurre a un artista più lombardo che veronese, un allievo di Belbello da Pavia che forse risente piuttosto di Paroto. Fra tante attribuzioni dubbie credo resti valida quella di Edoardo Arslan (*Un affresco di Stefano da Verona*, "Le arti", XXI, 1942-1943, pp. 203-206) in favore di un affresco con la *Madonna con il Bambino* presso la chiesa dei Filippini a Verona, staccato nel 1792 dalla chiesa di San Fermo Minore in Braida e purtroppo andato distrutto durante la guerra. Essendo poco noto penso sia utile riproporre la foto della Soprintendenza usata da Arslan, che pur mostra l'opera vastamente ritoccata in età barocca (fig. 58). La menziona Saverio Dalla Rosa, *Catastico delle pitture e scolture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona* [1803-1804], ed. a cura di S. Marinelli e P. Rigoli, Verona 1996, p. 71, "sotto l'organo l'antica immagine di Maria Vergine col Bambino a fresco d'Incerto" (cfr. pure A. Malavolta, *Il patrimonio pittorico*, in *Tra carità e vanità. 1713-2013. Trecento anni d'arte. San Filippo Neri a Verona*, a cura di S. Urciuoli, S. Berta e R. Dugoni, Verona 2014, pp. 53-61, *speciatim* pp. 54 e

60 nota 11, che la cita velocemente, senza riprodurla e ignorando peraltro l'articolo di Arslan).

7 Vedi P. Marini, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. 1. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di Ead., G. Peretti e F. Rossi, Cinisello Balsamo 2010, pp. 94-95, cat. 55 (come di Stefano di Giovanni). Decisamente diminutiva e non accettabile l'idea che possa essere di Giovanni Badile, avanzata da Mauro Lucco (in *Museo ritrovato. Restauri, acquisizioni, donazioni 1984-1986*, catalogo della mostra [Vicenza, Basilica Palladiana], a cura di F. Rigon, Milano 1986, p. 114) e condivisa da diversi studiosi, in difficoltà nel conciliare quest'opera con la figura di Stefano. Il riferimento a Michelino è già stato sostenuto da Miklós Boskovits (*Le milieu du jeune Pisanello: quelques problèmes d'attribution*, in *Pisanello*, atti del convegno [Parigi, 26-28 giugno 1996], a cura di D. Cordellier e B. Py, Paris 1998, I, pp. 85-120, *speciatim* pp. 97-98 nota 20). Molto opportunamente Licisco Magagnato (in *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo della mostra [Verona, Museo di Castelvecchio], a cura di L. Magagnato, Venezia 1958, pp. 40-41) notava la stretta consanguineità fra questo affresco e la *Madonna del roseto*.

8 Tavola, 72 × 47 cm: si vedano le schede approfondite di M. Boskovits e C. Travi, in *Arte in Lombardia*, cit., pp. 244-247, cat. 68; E. Moench Scherer, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano 1990, pp. 366-371, cat. 197. Sono del tutto infondati i dubbi sull'autenticità della data, la cui quarta cifra è però tutta moderna, per cui a rigore possiamo oscillare fra 1430 e 1439. Fondamentale l'identificazione della figura nimbata fra la Vergine e san Giuseppe come la terza levatrice, sant'Anastasia, e dello stemma dipinto al centro in basso come quello Bevilacqua Lazise, che in Sant'Anastasia si fecero seppellire, da parte di Evelyn Karet (*Stefano da Verona's Brera Adoration of the Magi: Patronage, Politics, and Social History*, "Arte Lombarda", n.s., 1995, 113-115 [2-4], pp. 13-26), per cui il committente fu probabilmente Bevilacqua di Niccolò di Antonio Bevilacqua Lazise (1378 - 1438 ca.); le dimensioni e il formato non sono compatibili però con una pala d'altare a Verona nel quarto decennio, come vorrebbe la studiosa, ipotizzando improbabili messaggi politici, mentre si tratta di un dipinto di devozione in cui viene evocato in maniera sofisticata il culto privilegiato per Sant'Anastasia, connesso al Natale.

9 Ricordiamo negli anni trenta due documenti che lo attestano operoso in Trentino, nel 1434 a Castel Bragher ("in castro Bregerio"), dal secolo XIV in mano alla famiglia Thun, e nel 1438, come "capitaneus" e procuratore del nobile signore "Gradeus", resi noti da Giuseppe Gerola (*Questioni storiche d'arte veronese. I pretesi due Stefani, detti da Zevio e Vincenzo di Stefano*, "Madonna Verona", II, 1908, pp. 150-152).

10 C. Bernasconi, *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai tempi medj fino a tutto il secolo XVIII*, Verona 1864, p. 220 (con alcuni errori); G. Gerola, *Questioni storiche*, cit., p. 150; E. Moench, *Stefano da Verona: la quête d'une double paternité*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLIX, 1986, pp. 220-228, *speciatim* p. 221, nota 9.

11 Sui disegni di Stefano disponiamo di un catalogo accurato (E. Karet, *The Drawings of Stefano da Verona and his Circle and the Origins of Collecting in Italy: A Catalogue Raisonné*, Philadelphia 2002), assai utile come raccolta di dati, e importante per la ricostruzione degli antichi nuclei collezionistici di Felice Feliciano e di Lodovico Moscardo, ma discutibile per l'impostazione purista che nega alcuni fogli dal segno più marcato ed energico, e però caratteristici in ogni dettaglio del suo linguaggio. In alcuni rari casi invece l'espunzione è opportuna, ma la studiosa non è in grado di proporre soluzioni attributive più convincenti o addirittura ignora quella che era stata avanzata, a mio avviso in maniera definitiva, in favore di Belbello da Pavia (ivi, pp. 160-161, cat. R30, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 18686, penna su carta, *Santo eremita (Sant'Antonio abate?), studio per un'iniziale abitata*: cfr. L. Bellosi, *Introduzione*, in *I disegni antichi degli Uffizi. I tempi del Ghiberti*, Firenze 1978, p. XXIII; Id., *Su alcuni disegni italiani tra la fine del Due e la metà del Quattrocento*, "Bollettino d'Arte", s. VI, LXX, 1985, 30, pp. 1-42, *speciatim* p. 37). Un altro foglio (ivi, pp. 155-157, cat. R28, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1103 E, penna su carta, *Cristo benedicente*, sul *recto*, e *Serafino*, sul *verso*) è stato riconosciuto come di Liberale da Verona sempre da Luciano Bellosi (*Un importante disegno di Liberale da Verona agli Uffizi*, "Artibus et Historiae", XXXI, 2010, 61, pp. 69-76). Di Belbello penso sia pure il disegno a penna con la *Nascita della Vergine* della Graphische Sammlung dell'Albertina di Vienna (inv. 24015, E. Karet, *The Drawings of Stefano*, cit., pp. 150-151, cat. R25), per analogia stringente col citato foglio del Louvre; esso corrisponde al foglio pisanelliano della Pinacoteca Ambrosiana, F. 214 inf. 17, su cui cfr. M. Fossi Todorow, *I disegni di Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966, p. 141, cat. 213, ma è possibile che entrambi riflettano un prototipo monumentale perduto, magari di Pisanello, ben noto fra Lombardia ed Emilia, perché la posa della levatrice china sui piedi della neonata in fasce è ripresa anche verso il 1460 nelle pitture di Roccabianca con le *Storie di Griselda* (ora a Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco), quindi nella *Natività di Cristo* di Giacomo Busca verso il 1470 nell'oratorio del Crocifisso a Solto Collina.

12 M. Boskovits, *Arte lombarda*, cit., pp. 9-49, *speciatim* pp. 11-12 e 45, note 17-22; prontamente rilanciato da E.M. Guzzo, *Per Giovanni Badile e una rilettura di alcuni fatti della pittura gotico-internazionale a Verona*, in *La cappella Guantieri in Santa Maria della Scala a Verona. Il restauro degli affreschi di Giovanni Badile e dell'Arca*, a cura di M. Cova, Verona 1989, pp. 15-48, *speciatim* pp. 24-26. L'attribuzione a Stefano era in origine responsabilità di Giovanni Morelli (I. Lermolieff [G. Morelli], *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886, p. 366) e sul suo seguito la rafforzarono a dogma Gustavo Frizzoni, Bernard Berenson, Evelyn Sandberg-Vavalà e Bernhard Degenhart. Il primo a sostenere l'attribuzione della *Madonna del roseto* a Michelino da Besozzo fu Luigi Coletti (*La mostra da Altichiero a Pisanello*, "Arte Veneta", XII, 1958, p. 246), col solo seguito di Wilhelm Suida (*Epilogo alla "Mostra d'arte lombarda dai Visconti a Gli Sforza"*, "Arte Lombarda", IV, 1959, p. 82) e di Maria Teresa Cuppini (*L'arte gotica a Verona nei secoli XIV-XV*, in *Verona e il suo territorio*, III, 2, Verona 1969, pp. 333-334 e 338). Va ricordato che Pietro Toesca (*Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi*, "L'Arte", VIII, 1905, pp. 321-339) aveva riprodotto *vis à vis* lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* firmato da Michelino e la *Madonna del roseto*, avvertendo una forte relazione fra le due opere.

13 Ancora come di Stefano di Giovanni è schedata l'opera da Paola Marini, in *Museo di Castelvecchio*, cit., pp. 92-94, cat. 54, e l'alternativa fra Michelino e Stefano, presente nell'approfondita scheda di Esther Moench (in *Pisanello*, 1996, cit., pp. 76-79, cat. 2), è lasciata aperta anche di recente (E. Daffra, in *Arte lombarda dai Visconti*, cit., pp. 224-225, cat. III.5).

14 E. Karet, *The Drawings of Stefano*, cit., p. 41.

15 C. Volpe, *Una nuova opera e qualche riflessione su Stefano da Verona*, "Paragone", XXI, 1970, 249, pp. 86-90.

16 Tavola, 85 × 58,5 cm: cfr. G. Fossaluzza, in *Arte in Lombardia*, cit., pp. 240-241, cat. 66, dove sono evidenziate le condizioni precarie di conservazioni e le vaste integrazioni, su cui sorvolava Volpe.

17 Il problema è sotteso anche a un paragrafo dello studio di R. Delmoro, *Jean d'Arbois*, cit., pp. 150-153 (*4. Nuove proposte per un'evoluzione toscana*), dove si ipotizzano degli influssi toscani e di Jacopo della Quercia in occasione di un ipotizzato viaggio a Roma sul 1431, e quindi influssi di Masolino da Panicale, secondo me in maniera non convincente, anche perché la questione riguarda le radici stesse dell'arte di Stefano e non già un suo svolgimento negli anni trenta.

18 G. Fruet, *Stefano da Verona e Stefano di Francia*, "Civiltà mantovana", XXVI, 1971, pp. 101-115.

19 E. Moench, *Stefano da Verona: la quête*, cit.

20 E. Karet, *The Pavian Origins of Stefano da Verona*, "Arte Lombarda", n.s., C, 1992, 1, pp. 8-19; Ead., *Stefano da Verona. The Documents*, "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", CLXVIII, 1991-1992, pp. 375-466.

21 Cfr. G.B. Borgogno, *La lingua dei dispacci di Filippo della Molza diplomatico mantovano della 2ª metà del sec. XIV*, "Studi di grammatica italiana", IX, 1980, pp. 19-171; S. L'Occaso, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova 2005, p. 12.

22 E. Moench, *Stefano da Verona: la quête*, cit., p. 223.

23 Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. B 123 sup., c. 103*r* (cfr. A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, p. 41 nota 32; E. Moench, *Stefano da Verona: la quête*, cit., p. 225, R. Delmoro, *Jean d'Arbois*, cit., p. 127).

24 Un ottimo riepilogo della documentazione borgognona di Jean d'Arbois è in R. Delmoro, *Jean d'Arbois*, cit., pp. 126-129.

25 La cauta proposta di Esther Moench di riconoscerlo nei pagamenti per un maestro Giovanni nel 1385 e nel 1392 in San Pietro in Ciel d'Oro, la chiesa degli eremitani i cui chiostri furono affrescati dal giovanissimo Michelino da Besozzo nel 1388, è stata rimessa in questione da Roberta Delmoro (*Jean d'Arbois e Stefano da Verona: proposte per una rilettura critica*, "Acme", LVII, 2004, 2, pp. 121-162, *speciatim* pp. 141-145) in favore piuttosto di Giovanni de' Rossi, padre dei pittori Girardo e Antonio.

26 R. Delmoro, *Jean d'Arbois*, cit. Una diversa ipotesi, peraltro non meno aleatoria, è stata avanzata da Inès Villela-Petit (*Propositions pour Jean d'Arbois*, in *La création artistique en France autour de 1400*, a cura di E. Taburet-Delahaye, Paris 2006, pp. 315-344), in favore dell'*Annunciazione* della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, variamente discussa se lombarda o francese (nello stesso articolo è una serrata critica della proposta di Roberta Delmoro).

27 D. Vicini, *Nota sulla decorazione trecentesca del castello di Pavia al tempo di Gian Galeazzo Visconti*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi*, Milano 1998, pp. 31-38, *speciatim*, p. 33.

28 C. Cairati, *Pavia viscontea. La capitale regia nel rinnovamento della cultura figurativa lombarda. I. Il Castello tra Galeazzo II e Gian Galeazzo (1359-1402)*, Milano 2020, pp. 181-185.

29 L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004, pp. 73-79.

30 Cfr. G. Romano, *Il Piemonte occidentale e l'oltralpe, 1300-1450. Frammenti di un profilo critico*, in *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama), a cura di E. Pagella, Torino 2001, pp. 60-63; G. Romano, ivi, pp. 72-75, catt. 21-22; L. Cavazzini e A. Galli, *Scultura in Piemonte tra Gotico e Rinascimento: appunti in margine a una mostra e nuove proposte per il possibile Jan Prindall*, "Prospettiva", 103-104, 2001, pp. 113-132, *speciatim* 120-123; N. Schätti, *Jean Prindale et l'activité des ateliers de sculpture franco-flamands à Genève et en Savoie au tournant des XIVe et XVe siècles*, "Kunst + Architektur in der Schweiz", LVIII, 2007, 3, pp. 13-22; F. Zuliani, *Meursault-Venise (quasi un divertissement)*, in *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo e G. Tomasella, Treviso 2013, pp. 519-529. Il riferimento è alla *Madonna con il Bambino* in Santa Sofia a Venezia, la stessa chiesa per cui Gentile da Fabriano dipinse un'ancona per la cappella Sandei, collegata al problema da Gianni Romano in alcune conferenze, anche se non a stampa (sulla *Madonna* di Santa Sofia vedi pure F. Zuliani, *Meursault-Venise*, cit.). Questa corrente borgognona sembra riverberarsi ancora nel gruppo scultoreo del *Crocefisso fra i due dolenti* nel santuario di Monte Sant'Angelo sul monte Gargano, ancora poco valutato (cfr. M. Mignozzi, *Gigli di Francia, pietre del Gargano. L'apparato scultoreo del Santuario micaelico in età angioina: un'antologia critica*, Mottola 2019, pp. 226-230).

31 A. Tambini, *In margine alla pittura tardogotica tra Ferrara e la Romagna*, "Studi di storia dell'arte", 3, 1992, pp. 79-96.

32 C. Sterling, *Un nouveau tableau bourguignon et les Limbourg*, in *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, a cura di I. Lavin e J. Plummer, New York 1977, I, pp. 415-419, e II, pp. 138-141, figg. 1-10.

33 Su questo importante pittore, latore nell'ambiente estense di precisi influssi borgognoni, che Anna Tambini chiamava Maestro della Pietà Massari, rimando a uno studio di Chiara Guerzi, di prossima pubblicazione, che ne rafforza con nuovi decisivi argomenti il radicamento a Ferrara.

34 "Però il Vasari parla di più cappelle Rama, non di una sola e l'attribuzione, incerta, non potrebbe attagliarsi a un tempo avanzato di Stefano" (R. Longhi, *Sul catalogo della Mostra di Verona*, "Paragone", IX, 1958, 99, pp. 74-76, *speciatim* p. 75).

35 Una datazione al terzo decennio del Quattrocento era già argomentata da L. Magagnato (*Da Altichiero a Pisanello*, cit., p. 47) e da C. Perina (*Stefano da Verona a Mantova*, in E. Marani, C. Perina, *Mantova. Le arti. II. Dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI*, Mantova 1961, I, pp. 243-247, e II, figg. 223-234). Anche io li dicevo "difficilmente databili prima del terzo decennio, dal momento che vi compare il cielo atmosferico" (A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio*, cit., p. 107 nota 10), in riferimento alle *Stimmate di san Francesco*. Del tutto originale è l'interpretazione del tema delle *Stimmate*, inserendo nella parte destra, al di là della finestra, un gruppo di frati, in allusione probabilmente allo stupore e al turbamento dei compagni con cui secondo Bonaventura da Bagnoregio (*Legenda maior*, XIII, 4) Francesco si sarebbe confidato dopo l'evento miracoloso; anche Ottaviano Nelli in un affresco datato 1435 o 1439 in San Francesco a Gualdo Tadino raffigura un gruppo di frati come agitati testimoni, non già il solo frate Leone, come canonico, secondo gli *Actus* e i *Fioretti*.

36 Pietrobono sarebbe poi morto il 30 luglio 1439, ma un'annotazione a margine del testamento specifica "facta ipso vivente", assicurando che il lascito ebbe seguito (S. L'Occaso, *Fonti archivistiche*, cit., p. 265). L'Occaso riporta come titolazione originaria quella a sant'Antonio abate, ma, come mi comunica Roberta Delmoro, a seguito di una sua verifica in Archivio di Stato a Mantova, in realtà si tratta di sant'Antonio da Padova, peraltro poi migrata sotto il campanile e di patronato Torelli, come risulta da una visita pastorale del 1576 (S. L'Occaso, *Fonti archivistiche*, cit., p. 276).

37 Della *Rinuncia di san Francesco ai beni* rimane un resto di sinopia, che ha permesso a Stefano L'Occaso (*Fonti archivistiche*, cit., p. 274) di identificare il disegno preparatorio nella Lehman Collection del Metropolitan Museum of Art (inv. 1975.1.318), da me erroneamente riferito al camerte Giovanni Angelo d'Antonio. Una lapide datata 1470 ricordava come Francesco della Ramma "hanc capellam adhuc vivens construi et picturis ornari iussit" (S. L'Occaso, *Fonti archivistiche*, cit., p. 268): il verbo "construere" può essere riferito all'istituzione di un nuovo giuspatronato, con relativi obblighi e nuove decorazioni, visto che la cappella era stata propriamente eretta col lascito di Pietrobono Pomponazzo.

38 Cfr. P. Artoni, *"Quasi al primitivo splendore". Restauri nel "bel San Francesco" di Mantova*, Mantova 2017, pp. 111-136.

39 Normalmente si ripete che queste figure stessero nei pennacchi della prima campata della navata laterale, ma a me pare che non siano riconoscibili nelle foto di questa e quindi sospetto che fossero invece nella cappella adiacente, quella con le *Stimmate di san Francesco* e con il *San Matteo* riconoscibile al centro di una vela. In origine questi santi "seduti all'orientale" venivano curiosamente identificati come gli evangelisti (C. Perina, *Stefano da Verona a Mantova*, cit., pp. 243-244).

40 Così in un suo intervento *Precisazioni sui perduti affreschi di Stefano da Verona in San Francesco a Mantova* al convegno su *Serafino dei Serafini e la cappella Gonzaga in San Francesco a Mantova. Storia, indagini e restauri*, a cura di A. Morari, Mantova, Istituti Santa Paola, 18-19 ottobre 2019, correggendo precedenti letture iconologiche (R. Delmoro, *Jean d'Arbois*, cit., pp. 153-155) in cui identificava queste figure come profeti.

41 Si legge infatti, sul filatterio che discende davanti allo scrittoio, "liber generatio[nis]", vale a dire l'*incipit* del Vangelo di San Matteo (già letto da Paolo Piva, in R. Delmoro, *Jean d'Arbois*, cit., p.156).

42 Come era già chiaro a C. Perina, *Stefano da Verona*, cit., p. 244, e a R. Delmoro, *Jean d'Arbois*, cit., pp. 154-157. Solo l'arcangelo rimaneva nel rifacimento probabile di Nicolò Solimano, con caratteri di stile completamente diversi. Non operava la distinzione Leandro Ozzola (*Stefano da Zevio a Mantova, affreschi inediti distrutti*, "Emporium", LVIII, 1952, pp. 63-68), il primo a riprodurre e commentare gli affreschi della cappella della Ramma andati distrutti durante la guerra, tutti indistintamente come di Stefano. Va semmai riconosciuto che probabilmente il leggio dell'Annunciata è stato ridipinto dal Solimano, ma la figura resta di Stefano.

43 L'estensione del patronato da una cappella come spazio architettonico autonomo alla campata prospicente, parte di una navata laterale, è fenomeno avvistato in più luoghi col passaggio al Quattrocento (si pensi a Firenze alle cappelle di Santa Trinita, dove divenne sistematico, o poi alla cappella del cardinale di Portogallo a San Miniato al Monte, e a Verona stessa alla cappella per il canonico Antonio Malaspina nel duomo, in cui avrebbe dovuto lavorare Pisanello, su cui cfr. P. Brugnoli e M. Vinco, *Il canonico Antonio Malaspina, un disegno di Pisanello e l'ancona di Giacomo Moranzone per il duomo di Verona*, "Arte Veneta", 65, 2008, pp. 179-193).

44 S. L'Occaso, *Fonti archivistiche*, cit., pp. 149-151. L'Occaso (ivi, p. 275) segnala inoltre che al testamento di Pietrobono Pomponazzo del 1428 assiste un pittore, Giovanni di Stefano Amidani e, alto alto, non esclude che questi possa essere il responsabile degli affreschi: questi sarebbe però un perfetto sosia di Stefano di Giovanni, per qualità e carattere, e quindi non darei peso a questa presenza.

45 Cfr. A. Sartori, *La cappella di S. Giacomo al Santo*, "Il Santo", s. II, VI, 1966, pp. 267-383, *speciatim* pp. 341-342.

46 Il dubbio che possa essere un omonimo è avanzato ragionevolmente dalla sola Esther Moench (*Stefano da Verona: la quête*, cit., p. 223). Confesso che un solo elemento potrebbe farmi dubitare della completa estraneità di Stefano da Verona rispetto all'ambiente padovano, e sono i caratteri dei quattro straordinari rilievi sulle porte del Salone della Ragione, verosimilmente realizzati poco dopo l'incendio del 1420, raffiguranti *Pietro d'Abano*, *Alberto Eremitano*, *Giulio Paolo* e *Tito Livio*. Ancora sostanzialmente non studiati e non capiti, vengono genericamente ricondotti a un maestro bolognese, in rapporto con la fabbrica di San Petronio; nella larghezza dei gesti, nelle pieghe ondose e replicate, nella delicatezza delle mani sfinate, nell'economia del tutto mi pare di cogliere un'eco del mondo di Stefano, come

se fossero su suo disegno (così come Michelino da Besozzo aveva fornito disegni per delle statue all'interno del cantiere del duomo di Milano).

47 Cfr. A. De Marchi, *Il nipote di Altichiero*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco e G. Valenzano, Padova 2002, pp. 99-106. La mia opinione è che Antonio di Pietro sia regista e responsabile di tutta la decorazione del Salone della Ragione, non delle sole *Virtù*, un tempo assurdamente riferite a Giusto de' Menabuoi. Un restauro abbastanza recente ha permesso di apprezzare meglio tanti passaggi che erano ridipinti, anche se restano le parti ingiudicabili perché integralmente rifatte da Francesco Zanoni fra 1762 e 1770. Purtroppo è stata però un'occasione conoscitiva clamorosamente mancata e un vero studio su questo ciclo è ancora tutto da imbastire, sarebbe un ottimo obiettivo per un bravo dottorando. Sommarie sono le considerazioni di A.M. Spiazzi (*La decorazione del Salone*, in *Il Palazzo della Ragione di Padova*, a cura di E. Vio, Padova 2008, pp. 315-325), in un libro altrimenti analitico e documentato sulla fabbrica architettonica, mancando di affrontare il problema attributivo, e ripetendo l'ipotesi tradizionale e indimostrata di riferimento a Niccolò Miretto, ampiamente documentato dal 1412 al 1455. Per un'illustrazione sistematica, ma puramente iconografica, si deve fare riferimento a M.B. Rigobello, F. Autizi, *Palazzo della Ragione di Padova. Simbologie degli astri e rappresentazioni del governo*, Padova 2008. Nella sezione sud-orientale (da febbraio ad aprile) affidata a un pittore bolognese, in maniera probabilmente equivoca chiamato Stefano da Ferrara da Carlo Ludovico Ragghianti e anche da Carlo Volpe (*La pittura gotica. Da Lippo di Dalmasio a Giovanni da Modena*, in *La basilica di San Petronio*, Bologna 1983 pp. 213-294, *speciatim* p. 284), cui si deve il collegamento perfetto al dittico Aynard-Longhi e alla *Crocifissione* del Museo di Palazzo Venezia, si riconosce ora meglio la presenza di un'altra mano, evidente in particolare nella figura di *San Giacomo apostolo*, che penso sia quella di Jacopo di Paolo, di cui lo Pseudo-Stefano da Ferrara dovette essere un giovane e qui preponderante collaboratore, riprendendo in altre opere puntualmente le sue ornamentazioni dei nimbi (come rilevato da C. Guerzi, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù), a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori, Milano 2006, pp. 106-109, cat. II.5).

48 Cfr. A. De Marchi, *Il "podiolus" e il "pergulum" di Santa Caterina a Treviso. Cronologia e funzione delle pitture murali in rapporto allo sviluppo della fabbrica architettonica*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 385-407.

49 Cfr. A. De Marchi, *Il "podiolus"*, cit.

50 M. Boskovits, *Per Stefano da Ferrara, pittore trecentesco*, in *Hommage à Michel Laclotte*, Paris 1994, pp. 56-67.

51 Cfr. C. Guarnieri, *Sulle tracce di Stefano da Ferrara nella basilica del Santo a Padova*, "Il Santo", LXI, 2021, 1-2, pp. 217-232.

52 M. Leoni, *Proposte per un soggiorno trevigiano di Giovanni da Bologna e note al testamento*, "Arte Veneta", XL, 1986, pp. 151-154.

53 Inv. 2018.87, tavola, 86 × 52,4 cm. Il dipinto era passato a un'asta di Sotheby's a Londra il 3 maggio 2017 (lotto 104, come "Italian School, 14th Century"), quindi acquistata dagli antiquari Ezio e Filippo Benappi di Torino, presso i quali ho potuto riconoscerlo come opera giovanile di Stefano da Verona. L'attribuzione è stata quindi accolta da Keith Christiansen, che ne ha offerto un primo commento ("The Metropolitan Museum of Art Bulletin", LXXVI, 2018, 2, p. 20; Id., *Stefano da Verona: a New Work and some Old Problems*, "Predella", 2020, 47, pp. 35-45).

54 Cfr. S. Wichmann, *Franz von Lenbach und seine Zeit*, Köln 1973. Della sua collezione di 'primitivi', che hanno per lo più seguito la medesima trafila e sono stati depositati al Wallraf-Richartz Museum fino al 2016-2017, erano parte una famosa *Madonna con il Bambino* di scuola lucchese-fiorentina del secolo XIII, restata al Wallraf-Richartz Museum di Colonia (inv. Dep. 319, cfr. R. Oertel, *Ein toskanisches Madonnenbild um 1260*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VII, 1953-1956, pp. 9-36); due pannelli con *Santa Caterina d'Alessandria* e *Sant'Antonio abate* di Matteo Giovannetti (Lempertz, Colonia, 15 novembre 2014, lotto 1007, poi collezione Alana, depositati al Louvre); la *Flagellazione di Cristo* di Sano di Pietro su una coperta di biccherna del 1441 (inv. Dep. 321, Londra, Sotheby's, 7-10 dicembre 2016, lotto 22); una *Natività di Cristo* di cospicue dimensioni di Bicci di Lorenzo (inv. Dep. 320, ivi, lotto 23); una *Madonna dell'Umiltà* veneta dell'inizio del secolo XV, un po' rifatta e non ben giudicabile; una *Madonna dell'Umiltà* sempre di ambito veneto di primo Quattrocento, modesta (inv. Dep. 383, Londra, Sotheby's, 3 maggio 2017, lotto 101, come "Italian School, 19th century, in the manner of a Trecento work"); una *Madonna dell'Umiltà* di scuola ferrarese o romagnola circa 1460 (inv. Dep. 380, ivi, lotto 103, come "Italian School, probably marchigian, circa 1400"); un'*Imago Pietatis* dell'ambito di Taddeo di Bartolo, forse di Gregorio di Cecco (inv. Dep. 381, ivi, lotto 102, come "Italian School, 14th cent."); una *Madonna con il Bambino e Cristo benedicente*, centrale di polittico, del Maestro del 1419, poi nella collezione di Heinz Kisters a Kreuzlingen (Koller, Zurigo, 28 settembre 2018, lotto 3007); una *Madonna con il Bambino*, opera giovanile, degli anni cinquanta, di Neri di Bicci, transitata da Böhler a Monaco di Baviera già verso il 1966-1967; nonché vari dipinti di scuola fiamminga. Sulla "Villa" principesca in cui Lenbach aveva allestito i suoi quadri e la sua collezione si veda lo studio di Christine Hoh-Slodczyk, *Die Villa Lenbach*, in S. Mehl, *Franz von Lenbach in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München*, München 1980, pp. 42-50. Non mi pare si conoscano purtroppo foto che mostrino come egli avesse allestito questo nucleo di dipinti 'primitivi', fra i saloni e gli "atelier" grandiosi e la grotta con la fontana. Senz'altro curioso è questo interesse collezionistico per i 'fondi oro' da parte di un pittore che si esercitava di continuo a copiare Tiziano, Rubens, Velázquez…

55 Inv. Dep. 382 (cfr. *Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung*, ed. a cura di R. Budde, Köln 1986, pp. 39 e 334, come "Italienisch, 14. Jahrhundert"). Come mi ricorda Stefano L'Occaso, nella collezione bresciana del conte Faustino Lechi (1730-1800) era ricordato "di Stefano da Zevio un dittico [*sic*, ma trittico] antico, in tavola che nel pezzo di mezzo ha il Crocefisso e la Vergine Madre e il Discepolo dai lati, e nelle due laterali che servono a chiuderlo due santi per cadauno; fig(ure) pic(cole) in piedi, marcato al nome «Steph. Pinx.»" (F. Lechi, *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia. Storia e documenti*, con una lettera di R. Longhi, Firenze 1968, p. 102). Una possibile identificazione sarebbe tentante, anche se sarebbe strano che la firma non fosse nel comparto centrale e anche se non ci sono tracce di cerniere sui lati della tavola ora al Metropolitan Museum of Art.

56 All'opposto la Karet presuppone che Stefano sia stato a Pavia allievo di Michelino ("Stefano was an apprentice, and Michelino became one of his mentors and a prime influence on the younger artist's style": E. Karet, *The Drawings of Stefano*, cit., p. 5). Come rileva Roberta Delmoro (*Jean d'Arbois*, cit., pp. 123-124 nota 14) Michelino era in sostanza coetaneo di Stefano o poco più anziano e difficilmente può essere stato il suo maestro.

57 Cfr. M. Bollati, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, cit., pp. 80-81, cat. I.9.

58 Tra la vasta bibliografia sluteriana si segnalano i recenti e fondamentali R. Prochno-Schinkel, *Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364-1477*, Berlin 2002; S. Nash, *Claus Sluter's 'Well of Moses' for the Chartreuse de Champmol reconsidered*, "The Burglington Magazine", CXLVII, 2005, 1233, pp. 798-809, CXLVIII, 2006, 1240, pp. 456-467, CL, 2008, 1268, pp. 724-741; F. Baron, S. Jugie, B. Lafay, *Les tombeaux des ducs de Bourgogne: création, destruction, restauration*, Paris 2009.

59 Vale la pena di commentare in nota una particolarità, la tabella col *titulus Crucis* (*I.N.R.I.*), che è illusa su una tavoletta di legno venato, applicata in aggetto al vertice del ritto di croce. In questo punto c'è una lacuna, dovuta all'inserto di un'attaccaglia poi levata. A Verona questa tabella chiude sempre in alto la croce e in genere, nel Trecento, è conficcata su un pioletto a sua volta innestato sul ritto. Quando la restauratrice Lucia Biondi, che è intervenuta sull'opera prima del suo ingresso al Metropolitan Museum of Art, ha dovuto affrontare questa lacuna, le ho suggerito di non proseguire il ritto, ma illudere alla continuità dell'oro del fondo sopra il *titulus Crucis*. La casistica prevalente depone in favore di tale soluzione, che non è però scontata, perché non mancano eccezioni, per cui il ritto prosegue oltre questa tabella orizzontale (*e.g.* Nicoletto Semitecolo, *Croce* agli Eremitani, Padova; *Crocifissione* nella cappella Lavagnoli in Sant'Anastasia a Verona, riferita alla giovinezza di Giovanni Maria Falconetto sul 1470 da M. Vinco, *La cappella Lavagnoli in Sant'Anastasia: un episodio di gusto antiquario a Verona*, "Verona illustrata", XIX, 2006, pp. 59-90).

60 Cfr. L. Cavazzini, A. Galli, *Scultura in Piemonte*, cit., pp. 120-123. Laura Cavazzini e Aldo Galli riferiscono al Maestro della Madonna di Chieri i due *Angeli reggicero* del cenotafio Brenzoni, senza citare il *Cristo risorto*, sottintendendone una diversità. Gli stessi studiosi, secondo quanto mi comunicano, si sono poi convinti che esso sia invece chiaramente della stessa mano, come dimostrano anche le particolari sigle nell'intaglio di barba e capelli a ciocche gonfie e quasi cremose, ma sottilmente pettinate in superficie. Resta misterioso capire quando e perché queste tre sculture siano state realizzate: forse per un progetto precedente, così che Pisanello e Nanni di Bartolo si resero responsabili di un geniale reimpiego?

61 Cfr. N. Stratford, *De opere punctili. Beobachtungen zur Technik der Punktpunzierung um 1400*, in *Das Goldene Roessl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, a cura di R. Baumstark, München 1995, pp. 131-145.

62 Cfr. A. De Marchi, *Interferenze possibili tra oreficeria e pittura nel Nord Italia, prima e dopo Gentile da Fabriano*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. IV, Quaderni, 15, *Smalti* en ronde-bosse *fra Italia ed Europa*, atti del convegno (Cortona, 20-21 maggio 2000) a cura di A.R. Calderoni Masetti, Pisa 2003, pp. 27-47; B. Eclercy, *"Granare": zur historischen terminologie des Goldgrunddekors im Traktat des Cennino Cennini*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LI, 2007, pp. 539-554.

63 Decisamente più semplici a confronto le operazioni con steli gremiti di foglie tondeggianti e fiori, semplicemente profilate con le graniture lineari, che Jean de Beaumetz realizza negli stessi anni e sempre per la certosa di Champmol, nelle tavole con la *Crocifissione* destinate alle celle dei certosini, nei due esemplari superstiti del Louvre (dove non sono quasi più leggibili) e in quella del Cleveland Museum of Art. A mio avviso sopravvive una terza *Crocifissione* della stessa serie, di dimensioni identiche (60 × 48 cm, acquistata nel 1980 per il Musée des Beaux-Arts di Digione, inv. 1980.43 P), e da riferire pure a Jean de Beaumetz, che venne ridipinta pesantemente dopo la metà del Quattrocento, ma dove il panneggio della Vergine ha ancora tutti i caratteri inconfondibili di Jean de Beaumetz e le operazioni dei nimbi vanno pure ricondotte a quella precisa congiuntura (cfr. A. De Marchi, *Gentile da Fabriano e il gotico internazionale*, Firenze 2008, pp. 117-119); l'opera già in collezione Martin Le Roy era stata pubblicata da C. Sterling (*Oeuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philippe le Hardi*, "Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique", IV, 1955, 1-3, pp. 56-82, *speciatim* pp. 64-66 e 75) con una datazione tarda e ipotizzando un omaggio programmatico a questi modelli di fine Trecento, mentre S. Jugie (in *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur [1364-1419]*, catalogo della mostra di Digione, Paris 2004, pp. 259-260, cat. 99; Ead., *The Mourners. Tomb Sculptures from the Court of Burgundy*, catalogo della mostra [New York, The Metropolitan Museum of Art; Parigi, Musée National du Moyen Age – Musée de Cluny], New Haven 2010, p. 32) l'ha collegata all'istituzione di due nuove celle nel 1433, da parte di Filippo il Buono e Isabella di Portogallo per la nascita di Carlo il Temerario, ma nessuno sembra prendere in considerazione il fatto che si tratta di un'opera miscellanea, eseguita in due tempi, ridipinta anticamente, come anche le riflettografie IR confermano.

64 Cfr. A. De Marchi, *Cofani in gesso dorato, graniti e policromi: una manifattura variopinta per una Perugia nostalgica del gotico*, in *L'Autunno del Medioevo in Umbria. Cofani nuziali in gesso dorato e una bottega perugina dimenticata*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Cinisello Balsamo 2019, pp. 81-117.

65 Sui due affreschi vicentini di Michelino vedi G. Algeri, *Per l'attività di Michelino da Besozzo in Veneto*, "Arte Cristiana", LXXV, 1987, pp. 17-32. Ho argomentato una datazione agli anni novanta (A. De Marchi, *Michele di Matteo a Venezia e l'eredità lagunare di Gentile da Fabriano*, "Prospettiva", 1987, 51, pp. 17-36, *speciatim* p. 26; Id., *Gentile da Fabriano. Un viaggio*, cit., pp. 39, nota 20, e 62), ma mi pare che nessuno abbia mai discusso questa diversa ipotesi di datazione, che a mio avviso è suffragata anche dai caratteri più lineari e gracili di queste figure, rispetto alla rotondità più sciolta delle miniature dell'*Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti* del 1403 e allo *Sposalizio mistico di santa Caterina martire*. Le monache domenicane di Verona, dal cui monastero fuori porta San Giorgio viene la *Madonna del roseto*, erano legate alla famiglia Thiene, che secondo Giambatista Biancolini (*Notizie storiche delle chiese di Verona*, III, Verona 1750, p. 113) le avrebbe ricoverate nel suo palazzo veronese, presso ponte Pietra, fra 1413 e 1415 (come segnalato da E.M. Guzzo, *Per Giovanni Badile*, cit., pp. 24-26). Il legame è senz'altro interessante, visto che i Thiene furono committenti di Michelino, ma non può essere usato per asseverare l'attribuzione al pittore lombardo del dipinto, né tanto meno per determinare la sua cronologia, perché è rischioso far dipendere da congiunture storiche accidentalmente note una conclusione sulla cronologia che deve basarsi su ragionamenti indiziari altrimenti complessi e coerenti.

66 Su queste opere, tutte al Museo di Castelvecchio, si vedano le ottime schede di Gianni Peretti (in *Museo di Castelvecchio*, cit., pp. 98-101 e 104-105, catt. 60-61 e 64), che peraltro data all'inizio degli anni venti la pala della Levata e il polittico dell'Aquila, in ragione dei soverchianti influssi michieliniani, non spiegabili troppo lontano dal soggiorno di Michelino a Venezia nella prima metà del secondo decennio, e retrocede a opera di bottega l'ancona Fracanzani del 1428. Ribadisco in questa sede l'impostazione critica del problema che avevo già prospettato in A. De Marchi, *Gentile da Fabriano*, cit., p. 40 nota 28. Vorrei segnalare un dipinto su tavola su fondo blu, credo inedito, molto vicino a Giovanni Badile, appeso al fondo della navata sinistra di San Lorenzo a Vicenza, oggetto di un recupero e restauro recente, raffigurante la *Madonna con il Bambino fra un santo vescovo e Sant'Andrea che presenta un donatore*; va ricordato che a Vicenza, dove Giovanni Badile aveva lavorato nel 1418-1419, risulta documentato come pittore nel 1426 il figlio Francesco, attestato a Verona nel 1422 e già morto nel 1436 (cfr. E.M. Guzzo, *Per Giovanni Badile*, cit., pp. 40-42).

67 A. De Marchi, *Gentile da Fabriano*, cit., pp. 198-199, fig. 102, dove sostenevo una datazione risalente agli anni del pontificato del veneto Gabriele Condulmer, Eugenio IV, eletto papa il 3 marzo 1431. In precedenza era stato riferito a Leonardo da Besozzo, ipotizzando un suo transito per Roma sulla via di Napoli, da Filippo Todini (*Dipinti su tavola del primo Quattrocento in Lombardia*, in *Il polittico degli Zavattari in Castel Sant'Angelo*, Firenze 1984, p. 66). Vedi pure A. Bertini Calosso, *Le origini della pittura del Quattrocento attorno a Roma*, "Bollettino d'Arte", XIV, 1920, pp. 97-114 e 185-232, *speciatim* p. 208; R. van Marle, *The Development of the Italian School of Painting*, VIII, The Hague 1927, p. 434; E. Lavagnino, *S. Maria del Popolo*, Roma 1928, p. 65; B. Molajoli, in *Gentile da Fabriano. Bollettino mensile per la celebrazione centenaria*, Fabriano 1928, II, p. 49. Si riproduce qui la vecchia foto in bianco e nero (ICCD, neg. E 28454), che rispecchia uno stato conservativo migliore dell'attuale, essendo l'opera diminuita e malamente ripassata.

68 Inv. 1938-12/19, tavola, 49,5 × 34,8 cm: cfr. F. Elsig, in *Peintures italiennes et espagnoles. XIVe-XVIIIe siècles. Genève, Musée d'Art et d'Histoire*, a cura di Id. e M. Natale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 58-59, cat. 20, come "peintre vénonais (milieu du XVe siècle)". Dalla documentazione generosamente fornitami da Frédéric Elsig, relativa al restauro del 1938, quando l'opera era pesantemente ridipinta, specie nel mantello, si vede che quest'ultimo è abraso fin quasi al gesso, i volti e le carni sono consunte, ma fanno intravedere un disegno morbido e sensibile e in alcuni passaggi, come sulla fronte della Madonna una trama di pennellate vibranti. La mano sinistra della Madonna ha un allungamento nervoso tipico di Stefano. Sottili i decori punteggiati delle frange del drappo bianco attorno al Bambino nudo o dell'orlo seghettato delle foglie. Può essere utile riprodurre la foto dopo la pulitura del 1938, con le lacune a vista, per avere un'idea dell'effettiva conservazione (fig. 60). L'opera subì un altro leggero restauro nel 1991.

69 Penso in particolare a quei fogli col segno più aspro e franto, per ritrarre nudi virili, nudi che si battono e lottano, forse per Caino, Sansone, Ercole, ecc. sottratti dal *corpus* di Stefano in maniera ingiustificata da E. Karet, *The Drawings of Stefano*, cit.

70 Non mi pare sia stato notato che il disegno di questa figura di giovane in groppa a un dromedario ricalca liberamente lo stesso modello ricopiato, come giovane a cavallo con falcone nella mano sinistra, in una carta del cosiddetto *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. F. N. 2851*v*, fig. 62), studiato dal mitico Giulio Bariola (*Quaderno di disegni del principio del sec. XV di un maestro dell'Italia settentrionale*, "Le Gallerie nazionali italiane", V, 1902, pp. 360-387) e sul quale cfr. ora A. Delle Foglie, *Il* Libretto degli anacoreti *e il* Libro di Giusto. *Due taccuini di disegni tra Tardogotico e Rinascimento*, Roma 2019, pp. 84-85, cat. 18, e tav. 36, con un riferimento per questo foglio allo stesso Michelino da Besozzo e una data 1420-1430. Il problema è complesso, io penso che il taccuino sia più omogeneo e semmai frutto di copie da prototipi diversi, riconducibili comunque a un periodo molto più antico, alla fine del Trecento, in rapporto con Giovannino de Grassi, con gli inizi giovanniniani di Michelino, con gli scultori del duomo di Milano nel giro di Giacomo da Campione. Anche questo caso è la spia di una dipendenza comune anche a Stefano, che pur rielabora in maniera molto autonoma, da un modello verosimilmente pavese dell'ultimo Trecento.