



54, Ottobre 1991

ione Toscana
 versità degli Studi di Siena
 tro Di della Edifimi srl

ista fondata da
 uro Cristofani e Giovanni Previtali.
 lazione: Benedetta Adembri, Alessandro
 noli, Luciano Bellosi, Evelina Borea,
 ssandro Conti, Mauro Cristofani,
 rea Emiliani, Giovanni Fanelli,
 lo Fossati, Adriano Maggiani,
 rina Martelli, Anna Maria Mura,
 ncesco Negri Arnoldi, Giacinto Nudi,
 ratore Settis, Fiorella Sricchia Santoro,
 sto Zevi.

ettore responsabile: Mauro Cristofani.
 retari di redazione:
 edetta Adembri, Alessandro Bagnoli.

zione e redazione:
 versità di Siena, Dipartimento
 rcheologia e storia delle arti
 Roma 56, 53100 Siena,
 fono 0577/280245.

yright: Centro Di, 1975-1982.
 1983, Centro Di della Edifimi srl,
 ta Scarpuccia 1, 50125 Firenze.
 N: 0394-0802
 npa: Litospac, Firenze, gennaio 1992.

blicazione trimestrale.
 numero lire 30.000 (Italia),
 38.000 (estero). Arretrati
 40.000. Abbonamento annuo,
 umeri inclusi indici annuali
 100.000 (Italia), lire 140.000 (estero).
 p. 28239507.

ribuzione, abbonamenti:
 tro Di
 za de' Mozzi 1r, 50125 Firenze,
 fono 055/2342666, fax 055/2342667.

mpato con il contributo del Consiglio
 ionale delle Ricerche.

orizzazione del Tribunale di Firenze
 406 del 26.3.75.
 ione al Registro Nazionale della
 npa n. 01593 vol. 16 f. 737.

Associato all'Unione Stampa
 Periodica Italiana

Sommario

Saggi:		
Paola Baldassarri	"Di Demosthene oratore atheniese"	2
Matilde Gagliardo	Le Sibille nel giardino. Un ciclo di affreschi per Giovanni Romei a Ferrara	14
Contributi:		
Laura Venuti	Una classe di cinerari in pietra da Volterra	38
Giulio Ciampoltrini	"Pulchrius ecce micat nitentes marmoris decus". Appunti sulla scultura d'età longobarda nella Toscana meridionale	43
Francesco Caglioti	Bernardo Rossellino a Roma. I. Stralci del carteggio medicco (con qualche briciola sul Filarete)	49
Alessandra Pattanaro	La 'scuola' del Boccaccino a Ferrara	60
Roberto Bartalini	Felice Palma e Lorenzo Usimbardi	75
Massimo Pisani	Ancora su Gaetano De Simone	83
Interventi:		
Francesco Negri Arnoldi	Sul concetto di 'valorizzazione' del patrimonio artistico nazionale	88
Libri e mostre:		
Mario Alberto Pavone	<i>Recuperi e restauri ad Agerola</i>	93

La 'scuola' del Boccaccino a Ferrara

Alessandra Pattanaro

È lo stesso Vasari, nella vita di Benvenuto Garofalo, ad informare dell'alunnato del ferrarese presso il Boccaccino. Ed è degno di nota lo faccia citando, quale spunto fondamentale per l'incontro, proprio il 'Cristo benedicente' del duomo di Cremona, così proponendo erroneamente la città lombarda quale sede del discipulato.¹

La permanenza in Ferrara di Boccaccio è segnata da fatti notissimi: la lettera di Antonio Costabili che annuncia il suo arrivo in città per l'aprile 1497,² i pagamenti della camera estense a Boccaccino come salariato ducale fino al gennaio

1500,³ il contratto del 1499 per la decorazione della tribuna del duomo di Ferrara.⁴ Si può precisare poi che l'8 febbraio 1500 una cronaca ferrarese molto conosciuta, e non irrintracciabile come si è detto finora, cioè il *Diario ferrarese dall'anno 1409 fino al 1502*, riporta l'ultima notizia che attesti la presenza di Boccaccino in città.⁵

A fatti conosciuti si lega oggi il recente ritrovamento, da parte di Adriano Franceschini, del contratto di iscrizione, firmato dal padre di Garofalo, alla scuola di

1. Boccaccio Boccaccino: 'Andata al Calvario'. Londra, National Gallery.



Boccaccino in Ferrara per tre anni a partire dall'ottobre 1497.⁶

Si è potuto fin qui confermare non solo che il Boccaccino soggiornò a Ferrara tra la metà del 1497 e il febbraio 1500, ma anche che per più di due anni Garofalo sostò alla bottega di Boccaccio.⁷

Il titolo di questo intervento prende dunque spunto dalle utili conferme archivistiche, alle quali non è ancora stata data l'importanza necessaria, ai fini di una datazione dell'ormai folto gruppo di opere che costellano il primo decennio dell'attività di Garofalo, prima della svolta raffaellesca del 1512.⁸ E mi sembra che il

Michele Coltellini, che i documenti ci dicono nato sul 1480 e, forse il solo esponente della vecchia guardia, Domenico Panetti. L'Ortolano parrebbe invece agganciarsi alla fase della cultura artistica estense, successiva alla partenza del cremonese da Ferrara, e ben caratterizzata dal classicismo precoce di Costa e di Francia; mentre al Dosso risulta totalmente estraneo tutto il primo decennio dell'attività pittorica ferrarese.

È assai probabile, dato il carattere esplorativo della venuta a Ferrara di Boccaccio, egli abbia portato con sé qualche testo della sua produzione in visione al

duca e possiamo supporre che alle suggestioni bramantiniane e milanesi si unissero in quei testi pittorici elementi veneti, belliniani e carpacceschi. Una lettura non troppo diversa si può fare dell'«Andata al Calvario», eseguita per San Domenico di Cremona ma oggi alla National Gallery di Londra (fig. 1), che la critica unanimemente riferisce agli anni a cavallo tra i due secoli, e cioè in stretto rapporto con il soggiorno ferrarese.⁹ Nessuna certezza ci deriva dalla documentazione relativa ad opere propriamente eseguite fino al 1506, poiché anche per gli affreschi dell'oratorio della Concezione di



Boccaccio Boccaccino: «Madonna con Bambino». Ubicazione sconosciuta.

riesame di quanto il Tisi produsse nei primissimi anni possa fornire utili piste per definire quali esempi dell'arte di Boccaccio lo possano avere direttamente interessato e, dunque, per colmare indirettamente il vuoto apparente nella carriera estense del cremonese che forse già Vasari poteva avere avvertito. Perseguendo questa via mi è sembrato di poter trarre qualche nuova deduzione anche in relazione ad altri artisti ferraresi, forse non direttamente coinvolti nella bottega di Boccaccio, ma tuttavia a lui ispirati dal punto di vista lessicale e tipologico, come è frequente accada in un ambiente dove la corte ha un ruolo accentratore e propulsivo.

Il Boccaccino a Ferrara doveva essere stato accolto come un artista moderno in confronto a coetanei estensi, già in parte attivi quando Ercole de Roberti era in vita, come Gianfrancesco Maineri o Lazzaro Grimaldi, e farà pertanto presa su artisti più giovani che al momento del suo arrivo in città sono alla loro prima formazione: accanto al Garofalo, si porranno il coetaneo Mazzolino, il pisano Niccolò dell'Abrugia, detto anche de Pisis o Pisano, più vecchio di dieci anni, ma giunto dalla Toscana soltanto nel 1499,



3. Garofalo: «Madonna con Bambino». Copenhagen, Statens Museum for Kunst.



Ferrara non sussiste un solido appiglio né per l'attribuzione né in ordine alla cronologia. A parte la datazione ricavabile dall'esame stilistico delle opere garofalesche, diviene di fondamentale importanza recuperare all'attenzione un pezzo oggi introvabile e purtroppo noto solo da una vecchia foto, pubblicato nel 1929 dal Gronau, che vi lesse la firma del Boccaccino e la data 149...¹⁰ (fig. 2).

Vi è raffigurata una 'Madonna con Bambino' seduto su balaustra, davanti ad una tenda trattenuta da un'asticciola; nel fondo compare un paesaggio lagunare. L'ovale molto disegnato si lega coerentemente alle figure femminili dell'opera londinese che si è sopra nominata, ma, quel che più conta, quest'opera si rivela un prototipo ineliminabile per alcune composizioni garofalesche un tempo attribuite al Boccaccino stesso. Già il Venturi, con perspicace intuito, in un'epoca in cui quasi sempre il materiale ferrarese di primo Cinquecento veniva riferito al mitico Ercole Grandi, attribuiva al giovane Garofalo opere in cui oggi possiamo chiaramente distinguere l'influenza di Boccaccino e che dunque, per il loro carattere di esercizi da opere del maestro, dovranno porsi dentro i limiti cronologici del 1497 e del 1500.¹¹

Queste opere sono ormai note: la 'Madonna' della Ca' d'oro di Venezia, la Madsen di Copenhagen (fig. 3), la Ryerson di Chicago (fig. 5) e la Perkins di Assisi, che già rivela sentori costeschi e si porrà dunque oltre il limite dell'anno 1500. Nel tentativo di tracciare una evoluzione logica e possibilmente convincente dell'arte tisiana, ormai così feconda di prove pittoriche, dopo gli interventi di Elisabetta Sambo e di Andrea Ugolini,¹² mi è parso importante far segnare il passo ad eventi di un certo rilievo nella vita artistica ferrarese. Ad esempio, le presenze del Costa nella stessa Ferrara mi sono sembrate utile argomento, non ancora sfruttato, per spiegare la svolta intrapresa dal ferrarese Garofalo subito dopo l'allontanamento del Boccaccino nel 1500.¹³ Nel 1499 il Costa è a Ferrara per il ben noto contratto per l'abside della cattedrale, e possiamo dedurre che in contemporanea conduceva a termine la Pala Strozzi (Londra, National Gallery, inv. 1119); tra il 1500 e il 1502 potrebbe aver eseguito e

spedito la 'Natività con gli angeli' (Londra, National Gallery, inv. 3105), proveniente dalla ferrarese collezione Costabili; nel 1502 riceve pagamenti per un dipinto eseguito per il duca Ercole.¹⁴ I suoi contatti con la città, subito dopo la partenza di Boccaccio, sono fitti abbastanza da poter essere determinanti per il mutamento stilistico di Garofalo – come ci si avvede di fronte alla 'Madonna con Bambino e Santa Caterina' di Nîmes (inv. 443) e alla inedita 'Madonna con Bambino' (fig. 8) recuperata nella cartella 'Boccaccino' del Kunsthistorisches Institut di Firenze¹⁵ – in anni più precoci rispetto a



8. Garofalo: 'Madonna con Bambino'. Ubicazione sconosciuta.

quanto supposto in genere, cioè prima dei lavori nell'oratorio di Santa Cecilia a Bologna, che segnano piuttosto il momento della Paletta degli Uffizi (inv. 6), già contrassegnata dal classicismo franciano e dai sentori dell'arte di Raffaello giovane, oltre che da una più matura assimilazione dell'arte costesca. Questo breve *excursus* sul primo decennio dell'attività del Tisi si è reso indispensabile per poter inquadrare un esito garofalesco come questa dispersa e inedita 'Madonna con Bambino' (fig. 7) a me nota da una foto della Witt Library recante la segnatura "GALERIE SANCT LUCAS / WIEN" e l'attribuzione a Boccaccino.¹⁶ Il taglio degli occhi già prelude ai modi tipici di Garofalo, mentre il panneggio, che utilizza una impalcatura grafica di una certa complessità formale, suggerisce di rintracciare nello stretto ambito boccacciniano il modello ispiratore; da un lato tornano in mente gli splendidi panneggi

dell'Andata al Calvario', alla quale si ispira anche il paesaggio, aperto sulla marina, attraverso quinte successive parallele contrappuntate da alberi bombati e spruzzati di luce, dall'altro intensa sembra la suggestione dalla 'Madonna con Bambino' del Museo Civico di Padova (fig. 6) o dalla preziosissima 'Madonna' Crespi Fuller del Museum of Fine Arts di Boston (fig. 4) a cui si ricollegano anche altri esempi garofaleschi e che da Ballarin è stata convincentemente anticipata e accostata, in virtù della straordinaria finezza dei dettagli, ad un'epoca assai vicina all'Andata al Calvario'.¹⁷ D'altra parte, basta riepilogare mentalmente alcuni dettagli delle borchie cesellate sullo scollo delle 'Madonne' garofalesche o ricordare la 'Madonna' di collezione privata fiorentina, pubblicata dalla Sambo,¹⁸ per confermare i riflessi dell'analoga invenzione magistralmente realizzata dal maestro cremonese. Acquisita nel catalogo di Garofalo la 'Madonna' Sanct-Lucas, quale nuovo elemento a riprova del periodo trascorso presso Boccaccino "ad fideliter pingendum", sarà anche utile segnalare come ancora nella 'Natività' di collezione privata¹⁹ (fig. 10) – dove già gli stimoli da Costa e da Giorgione risultano essere gli aspetti più salienti, sul 1506 – Garofalo dedicherà alcuni dettagli alla memoria dell'Adorazione' di Capodimonte (fig. 9), pure anticipata all'epoca del soggiorno ferrarese di Boccaccio dal Ballarin.

Interessanti contributi recenti al catalogo di Ludovico Mazzolino, da parte di Silla Zamboni e di Elisabetta Sambo,²⁰ hanno consentito di rintracciare anche nell'attività di questo maestro i segni inconfondibili del lessico boccacciniano. All'esautiva lettura fatta dallo Zamboni della 'Presentazione di Gesù al tempio' di ubicazione ignota,²¹ si può oggi affiancare, a complemento, un confronto giocato tra il dettaglio del bambino della 'Madonna' Gronau di Boccaccino (fig. 11) e quello del San Giovannino della 'Presentazione al tempio' (fig. 12), sul quale le luci sono distribuite in maniera tanto affine da far ipotizzare la circolazione di un disegno di Boccaccio. Ugualmente la 'Madonna' di collezione privata bolognese, pubblicata dalla Sambo come Mazzolino,²² si ricollega alla figura femminile in basso a destra e ai preziosismi decorativi condotti in punta di pennello dell'Andata al Calvario' di Londra. Giustamente la studiosa ha ricollegato alla 'Madonna con Bambino' del Correr (fig. 13) di Boccaccino lo schema della 'Madonna' Otto

a fronte, in alto:

4. Boccaccio Boccaccino: 'Madonna con Bambino'. Boston, Museum of Fine Arts.

5. Garofalo: 'Madonna con Bambino'. Già a Chicago, collezione Ryerson.

in basso:

6. Boccaccio Boccaccino: 'Madonna con Bambino'. Padova, Museo Civico.

7. Garofalo: 'Madonna con Bambino'. Già a Vienna, Galerie Sanct Lucas.



Beit oggi a Coral Gables²³ (fig. 14); quest'ultima è connessa ad un gruppo di dipinti riunito da Zeri e ancora anonimo che vede origine nella stretta cerchia di artisti legati a Boccaccio entro i primi anni del secolo;²⁴ sembra così confermevole, a questo riguardo, l'anticipazione agli anni attorno al 1502, proposta da Ballarin per la 'Madonna' Correr, che per il Puerari, come l' 'Adorazione' di Napoli, si situava nel 1512.²⁵ Se poi si osserva il particolare della tenda rialzata, bordata a filo d'oro e in punta di pennello, si impone, ancora, il richiamo alla 'Madonna' Gronau. Un certo fare grafico e scattante nel panneggio della 'Madonna' Otto Beit, specie nella piega che fa da giaciglio al bambino, una sorta di linea tirata con energia, potrebbe forse sciogliere qualche perplessità sull'attribuzione al Mazzolino di questa tavola e additare una eventuale paternità per alcuni pezzi del gruppo a cui è stata legata, secondo un'ipotesi già sostenuta anche da Andrea De Marchi.²⁶

Non casuale è nella 'Natività' della Pinacoteca di Ferrara (inv. 150), eseguita tra il 1509 e il 1511, per comune parere della critica, il riferimento alla 'Adorazione' di Boccaccio del Museo Capodimonte, la cui fortuna ferrarese può essere confermata dalla modesta versione esistente nel lascito Vendeghini Baldi, oggi Pinacoteca Nazionale di Ferrara (inv. 343).

Michele Coltellini, come appare evidente dall'esame delle sue opere pervenuteci, non dovette rimanere indifferente agli stimoli dell'arte boccacciniana. Nel pieno degli interessi per la pittura del cremone, è infatti possibile coglierlo nel 'Cristo benedicente' apparso recentemente alla Finarte di Milano²⁷ (fig. 16). Impostata a mezzo busto, dietro ad una balaustra, la sagoma si staglia sul fondo scuro; il Coltellini non trascurò alcuna occasione per impreziosire la figura di Cristo: se da un lato il trattamento della chioma a fili dorati che si inanellano a conchiglia intende imitare la tecnica boccacciniana imparata su testi come l' 'Andata al Calvario', o se il prezioso fermaglio con pietra incastonata ripropone la soluzione già ravvisata nella 'Madonna' di Boston, ritengo si debba evidenziare con forza la suggestione provocata nel Coltellini da un'opera di Boccaccio come il 'Cristo benedicente' della Pinacoteca di Monaco (fig. 15), che proporrei di anticipare, per analogia con la 'Madonna' di Boston, a cui veniva legato stilisticamente anche dal Puerari,²⁸ agli anni ferraresi di Boc-

9. Boccaccio Boccaccio: 'Natività'. Napoli, Museo di Capodimonte.

10. Garofalo: 'Natività'. Collezione privata.

caccio. D'altra parte, solo tenendo presente la mano benedicente del dipinto di Monaco o la croce di metallo lucido toccata da una striscia sottile di colore dorato, il ferrarese avrebbe potuto dar corpo a soluzioni tanto suggestive. Il Coltellini è forse il pittore che meglio documenta il primo decennio di cultura artistica ferrarese. In particolare si deve segnalare la svolta a cui aderisce tra le opere del 1502 e 1503, connotate dall'influenza del Boccaccino – si vedano infatti la pala di Berlino con il 'Cristo risorto e santi', datata 1503²⁹ e la pala di Baltimora con 'Madonna in trono e santi', datata 1506,³⁰ che documenta con spiccata chiarezza la scoperta dei ritmi perugineschi e del lessico franciano. Un confronto analogo allora si può fare tra il 'Cristo' Finarte attribuito allo stesso Coltellini e il 'Cristo benedicente' della Collezione Vendeghini Baldi (inv. 344), dell'epoca del quadro di Baltimora, per chiarire come la fase boccacciniana del maestro ferrarese si debba spingere ai primissimi anni del decennio, definendo un margine difficilmente valicabile per il quadro di Boccaccino oggi a Monaco, una volta accettato il potere di suggestione sul Coltellini.

In modo non troppo dissimile recepisce le tipologie boccacciniane Domenico Panetti, quando dipinge la 'Madonna con Bambino' di Modena (cat. 182), pubblicata come Garofalo, proprio in virtù dei chiari collegamenti stilistici con l'attività estense di Boccaccino, da Venturi,³¹ ma giustamente ricondotta al Panetti in seguito, sulla base della somiglianza con la 'Madonna con Bambino in trono' del duomo di Ferrara, firmata da questo pittore.³²

Nell'opera di Niccolò Pisano, mi è sembrato di poter rintracciare segnali precoci e di gran lunga più intensi di quell'adeguamento ai modi di Boccaccino che si è visto caratterizzare distintamente la formazione di Garofalo, Mazzolino, Coltellini e Panetti. Grazie ad un illuminante intervento di Massimo Ferretti, possiamo oggi conoscere come dipingesse Niccolò Pisano nel 1493, quando gli fu commissionato l'altare del Pitta, oggi nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa³³ (fig. 19). Per il seguito della sua attività, il catalogo dell'artista si ricostruisce stilisticamente, tenendo come punti di riferimento quadri già pertinenti il secondo decennio, che sono stati oggetto recente di uno studio della Sambo.³⁴ Longhi già attribuiva all'artista, per questa via, la pala Mori della Pinacoteca di Ferrara (fig. 25), offrendo un punto d'avvio fondamentale per ricostituire l'attività perduta del pittore.³⁵ È ben ravvisabile nella

tavola un'inclinazione al classicismo che accomuna e caratterizza l'arte ferrarese attorno al 1508-9 e che vedo strettamente legata all'attività di Antonio Lombardo per il camerino d'alabastro di Alfonso ed agli sviluppi dell'arte di Garofalo. Ma è presente nella pala Mori, come già notato da Longhi, un'attenzione per la pittura veneziana, da Bellini a Giorgione, nei morbidi trapassi di luce solare sulle case, sui panneggi e sulle epidermidi, le cui origini devono andar cercate prima di tutto nell'intenso esercizio svolto sulla pittura di Boccaccino. Così, mentre possiamo riscontrare come nella pala Mori i



11. Boccaccio Boccaccino: 'Madonna con Bambino' (part.). Ubicazione sconosciuta.

Giuseppe della 'Sacra famiglia con pastore' di Modena (inv. 34) di Boccaccino, ma sembra interpretata tenendo a mente anche le tipologie di Francia.

Tornando all'anno 1499, il primo speso da Niccolò a Ferrara, si presenta il problema degli affreschi staccati dall'oratorio della Concezione e oggi in Pinacoteca a Ferrara. Questo ciclo fu ricondotto a Boccaccino da Calvesi, secondo cui il pittore vi avrebbe lavorato fino al 1500, fino cioè all'epoca della sua partenza da Ferrara, lasciando il lavoro incompleto, poi concluso a decennio inoltrato da Garofalo e da Coltellini.⁴¹ Io credo che l'anno



12. Ludovico Mazzolino: 'Presentazione al tempio' (part.). Ubicazione sconosciuta.

testi boccacciniani tra il 1497 e il 1500 non siano più attuali, si riconoscerà tuttavia il segno più profondo e viscerale di un coinvolgimento mentale molto forte nella pittura di Boccaccio a Ferrara che potrebbe aver indotto Niccolò a seguire l'evoluzione del maestro cremonese anche a Venezia e a Cremona. Si collocano probabilmente tra l'epoca della pala Mori e quella della pala di Brera,³⁶ documentata tra 1512 e 1514, le già note 'Madonna con Bambino e Santa Caterina' del Brooklyn Museum,³⁷ che risente del momento giorgionesco della 'Sacra Famiglia' Doria del Tisi, e la 'Madonna' Siproiet,³⁸ mentre più prossime alla pala Mori e collocabili a intervalli brevi, mi risultano la inedita 'Sacra famiglia' (fig. 26), apparsa come Boccaccino alla vendita Andriese di New York nel 1949,³⁹ e la frammentaria 'Madonna con Bambino' (fig. 27), apparsa nel 1987 alla Finarte di Milano con il riferimento alla cerchia di Garofalo.⁴⁰ Nel primo di questi due quadri la figura di monaco ricorda il San

1500, possa considerarsi piuttosto conclusivo per l'intera decorazione.⁴²

Già Calvesi riconosceva la mano del giovane Garofalo nel tondo con la 'Presentazione al tempio' (inv. 225), poi confermata dalla critica. L'attribuzione a Boccaccino, proposta dallo stesso studioso, per i tondi con 'Adorazione dei Magi' (inv. 223) (fig. 18), 'Transito della Vergine' (inv. 229) e 'Circoncisione' (inv. 221), sottoscritta dalla critica,⁴³ è invece stata respinta da Ballarin nella sua revisione del catalogo di Boccaccino. Se per il 'Transito' e la 'Circoncisione' mi sembra si possa proporre la mano di Michele Coltellini, per l'Adorazione dei Magi' alcuni richiami all'altare del Pitta di Pisa e relativa predella – ad esempio, all'Adorazione dei Magi' della predella (fig. 17) o al San Giovanni Evangelista della pala – confortano l'attribuzione a Niccolò Pisano, tra 1499 e 1500, ricostituendo un contorno, per così dire, sociale alla pri-



missima attività ferrarese del pittore toscano.

Nel riconsiderare così alcune opere datate solitamente entro la prima metà del decennio si è posto il problema del 'Transito della Vergine' (fig. 20) della Pinacoteca di Ferrara, tradizionalmente attribuito al Boccaccino.⁴⁴ Proprio da un ripensamento su questa tavola si fonda tutta la revisione critica di Boccaccino avviata da Ballarin, che ha infatti respinto quest'opera dal catalogo del pittore. Accogliendo un'idea di Marco Tanzi, sottoscrivo con piena convinzione l'ipotesi che la paternità della tavola spetti a Niccolò Pisano, soprattutto visti i legami, ancora trasparenti, con lo schema orizzontale della pala del Pitta e unitamente ad utili raffronti con la più matura pala Mori (fig. 25) – in particolare si notino le analogie di segno tra San Giobbe e l'apostolo con mano al volto.

La prima fisionomia ferrarese di Niccolò si ricostruisce, secondo questo orientamento, nello stretto ambito boccacciniano. Pur non essendo documentato, come Garofalo, presso il maestro, si può immaginare che il pittore, giunto a Ferrara, avesse avuto l'opportunità di osservare attentamente l'attività che veniva svolgendosi nella bottega del cremonese, tan-

to da assumere il Boccaccino e, in seguito, lo stesso Garofalo, quali punti di riferimento ineliminabili al proprio aggiornamento sulla pittura estense.⁴⁵

Allo stile di Niccolò mi sembra si possa riferire anche una inedita 'Madonna con Bambino' (fig. 21) ripescata nella cartella delle opere di Boccaccino presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze dove è contrassegnata dalla scritta "Saulmann".⁴⁶ Questa tavola, che si qualifica subito come opera veneto-ferrarese, viste, da un lato, la caratteristica impostazione delle figure e, dall'altro, la componente preziosistica dell'aureola del bambino, a raggi dorati e paralleli, sembra andare di concerto con gli esiti di Garofalo giovane nella bottega di Boccaccino e porta anzi ad un immediato confronto con uno dei testi di Boccaccino esemplari per Garofalo, la 'Madonna con Bambino' del Museo Civico di Padova (inv. 411).

La tavola Saulmann richiama subito un quadro cruciale di Niccolò Pisano, l' 'Adorazione di Cristo' del Kunstmuseum di Basilea (fig. 22), dove reca ancora l'attribuzione a Marco Palmezzano;⁴⁷ pur essendo stata perspicacemente riconosciuta da Volpe come la prima opera ferrarese del de Pisis e a questo confermata da Ferretti, la Sambo la respinge dal catalogo di Niccolò restituendola ad am-

13. Boccaccio Boccaccino: 'Madonna con Bambino'. Venezia, Museo Correr.

14. Ludovico Mazzolino: 'Madonna con Bambino'. Coral Gables (Florida), The Lowe Art Gallery.

bito romagnolo.⁴⁸ Nell'impostazione delle figure in primo piano e in un certo loro naturalismo affiora qualche idea lombardo-zenaliana a cui si affiancano attenzioni atmosferiche di impronta veneziana che sembrano sottendere qualcosa della pittura di Dürer. Nel paesaggio e nella fisionomia delle figure, specie dei tre angeli, si possono cogliere analogie spiccate con l'arte del Boccaccino che stimolano ad un confronto immediato con la 'Sacra conversazione' di Modena, che Ballarin tende convenientemente a retrodatare al 1502: il volto dell'angelo a sinistra, nel dipinto svizzero, riflette lo stesso tipo fisico del pastore nel quadro modenese, mentre gli altri due angeli riportano alla mente altre comuni fisionomie boccacciniane. Il volto di tre quarti della Vergine sembra un omaggio alla pia donna dell' 'Andata al Calvario' di Londra, di cui è richiamato alla lettera anche il paesaggio. Nel sottoscrivere l'attribuzione al Pisano mi sembra molto significativo ricordare quanto espresso da Ferretti al momento dell'importante contributo sull'altare del Pitta: "(...) fu proprio il riconoscimento recente della prima opera certa che ci testimoni Niccolò a Ferrara – cioè l' 'Adorazione' di Basilea – a consentire l'ipotesi



Boccaccio Boccaccino: 'Cristo benedicente'.
Monaco, Alte Pinakothek.

l'altare pisano che ha poi trovato conferma".⁴⁹ A riprova di quella notevolissima intuizione mi sembra utile proporre un confronto tra la testa di San Gerolamo nella pala del Pitta e quella di San Giuseppe nella tavola di Basilea; nel paragone non solo si possono distinguere alcuni tratti fisionomici, ma anche uno stesso gusto per i rialzi luminosi e per una resa un po' perlacea delle epidermidi, per realizzare la quale il pittore nell'altare pisano si avvale della punta di pennello, in sintonia con le suggestioni pinturicchiesche, mentre nel quadro di Basilea, eseguito forse dieci anni dopo, di un impasto di colore più organico che soddisfa la scoperta di volumetrie più moderne. Come è stato rilevato, per la tavola di Basilea

una data sulla metà del primo quinquennio sembra la più probabile.

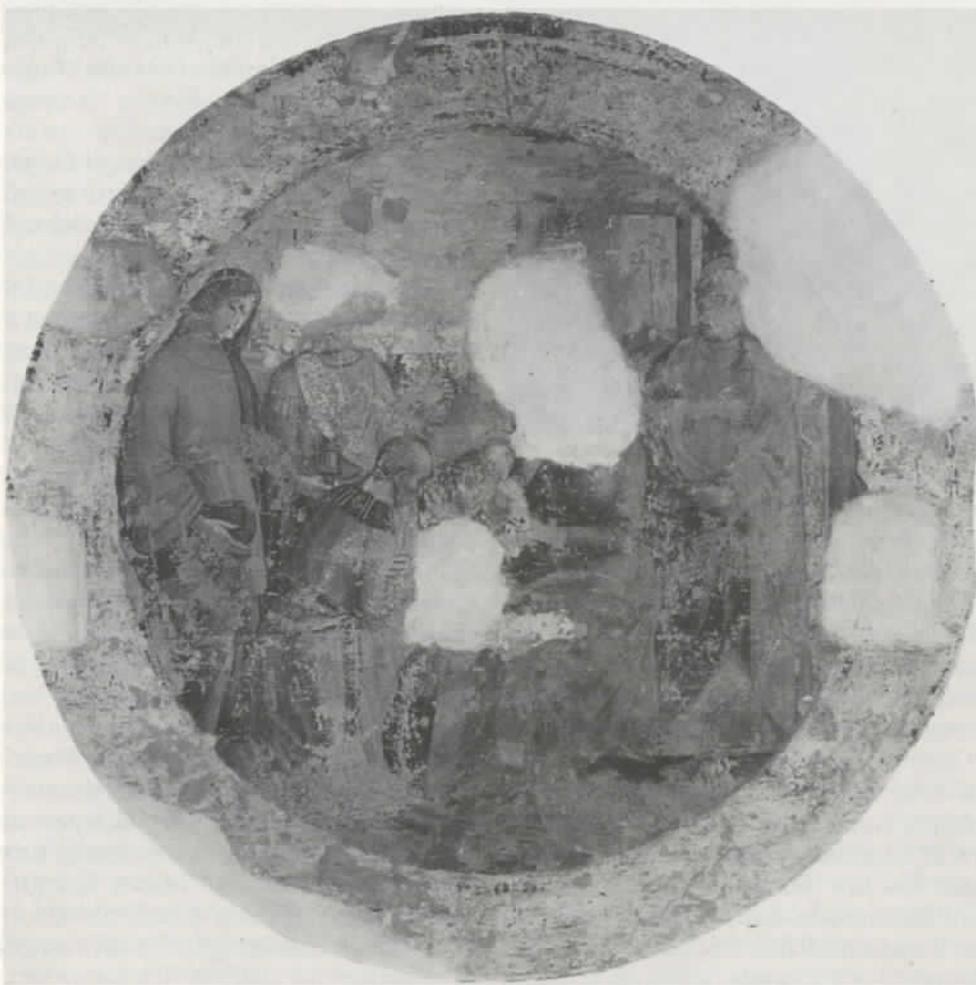
Si è proposto poi, in tutto il suo mistero, il problema delle otto tele con soggetto biblico, oggi divise tra la National Gallery di Londra, l'Accademia Carrara di Bergamo e gli eredi della collezione Visconti Venosta. Si dirà subito che l'attenzione potrà concentrarsi su tre esemplari, la 'Caduta della manna' (fig. 23) e la 'Danza di Miriam' (fig. 24), oggi a Londra, e 'Caino uccide Abele' (fig. 28) della Carrara di Bergamo, posto che delle quattro tele Visconti Venosta si conoscono solo vecchie riproduzioni di due soli episodi, la 'Creazione di Eva'⁵⁰ e il 'Mosè che batte la rupe',⁵¹ e che la tela raffigurante 'Mosè che riceve la legge' risulta dispersa. Questo gruppo si trovava nella collezione ferrarese di Giambattista Costabili, tra il



16. Michele Coltellini: 'Cristo benedicente'.
Collezione privata.

Settecento e la prima metà dell'Ottocento, con l'attribuzione ad Ercole Grandi. Dobbiamo infatti al Laderchi, nel 1838, l'ultima descrizione del gruppo di tele ancora unito e varrà la pena di rammentare che all'osservatore non sfuggivano spiccate differenze compositive nel ciclo, tra il gruppo delle quattro tele con 'Storie della vita di Mosè' e quello con 'Storie di Adamo ed Eva'.⁵²

Venturi le attribuiva a Lorenzo Costa, facendo caso alla citazione di otto tele di soggetto biblico presenti in un inventario mantovano del 1665, con l'attribuzione al Costa vecchio,⁵³ Longhi, per primo, al Boccaccino sul 1506, in rapporto con il 'Cristo benedicente' di Cremona, rammentandone la provenienza dalla collezione Costabili.⁵⁴ Puerari assecondava totalmente il riferimento longhiano,⁵⁵ mentre Gould appoggiava, pur attenuandola con un riferimento a seguace, la proposta di Venturi in favore di Costa.⁵⁶ La Sambo, pur dichiarandosi per la paternità di Boccaccino, considera la differenza tra le tempere e il "tanto più svolto e coerente venezianismo del *Redentore*" di Cremona, spostando ai primi anni del decennio l'esecuzione di quelle,⁵⁷ ma implicitamente ammettendo una discrepanza all'interno del percorso boccacciniano. Zeri, nel riproporre il nome di Boccaccino, prospetta nuovamente una data a metà decennio.⁵⁸ Marco Tanzi ha recentemente escluso l'attribuzione al Boccaccino, così accogliendo sul nascere la ricostruzione dell'attività del cremonese ipotizzata da Ballarin, in linea gene-



17. Niccolò Pisano: 'Adorazione dei Magi' (part.). Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.
18. Niccolò Pisano: 'Adorazione dei Magi'. Ferrara, Pinacoteca Nazionale.

rale, tendente a respingere dal catalogo del pittore esiti più modesti e non affiancabili in alcun modo al suo preziosissimo tecnico e alla sua genialità interpretativa e inventiva.⁵⁹

Per mio conto, andavo considerando come dalla critica si rilevassero, in particolare nelle due tele di Londra, insistite connotazioni di gusto costesco, decisamente sottovalutabili nell'attività più tipica di Boccaccio, e mi confortava quanto commentato da Gamba, in un intervento del 1920 sulla collezione Visconti Venosta, steso avendo sotto gli occhi le quattro tele di quella raccolta: "I paesi e i dettagli sono molto superiori in sentimento poetico e in scienza d'arte alle figure umane altrettanto rigide e indecise negli atteggiamenti quanto deboli nel modellato", e venendo dunque ad una attribuzione a mezza strada tra il Grandi e il Costa e ad un ridimensionamento complessivo della qualità delle tele.⁶⁰

Riportare la situazione al punto di vista generale, precedente l'attribuzione longhiana al Boccaccino, mi sembra, in questo caso, alquanto fruttuoso, perché gli indubbi elementi boccacciniani non sembrano ravvisabili in tutte le tele del ciclo. Inoltre mi paiono degne di riguardo le informazioni di quanti poterono vedere le tele raggruppate, visto lo stato di degrado che oggi ne avvilisce la superficie pittorica: se ne evince che le tele, o a causa del loro soggetto, o per scompensi tra le figure e il paesaggio, non dovessero necessariamente riflettere nel loro insieme una condotta pittorica omogenea.

Una volta ammesso nel catalogo di Niccolò Pisano il 'Transito' di Ferrara – si facciano alcuni confronti incrociati tra i due apostoli a sinistra nel 'Transito' (fig. 20) e Mosè con il compagno nella 'Caduta della manna' (fig. 23) o tra l'apostolo con mano al volto nel 'Transito' e alcuni astanti nella 'Danza di Miriam' (fig. 24) –, si chiarirà forse il rapporto analogico esistente anche tra le due tele londinesi e la pala Mori (fig. 25) che mi induce ad attribuirle al Pisano.

Problematica risulta l'individuazione della mano costesca esecutrice della 'Creazione di Eva', dove si rileva nel Dio Padre una ritmica un po' goffa, come impedita dal pesante ingombro del panneggio, mentre il paesaggio risulta più evoluto che nelle tele londinesi, benché la tecnica a lumeggiature, proposta come motivo unificatore, possa apparentemente eludere la differenza.

Inclinazioni abbastanza diverse rispetto alle tele di Londra, nello svolgersi del paesaggio, coinvolgono anche il 'Caino che uccide Abele' (fig. 28), dove, nono-

stante la comune tecnica pittorica a lumeggiature, si evidenzia un fondale più affine agli esempi garofaleschi delle giovanili 'Adorazioni', sul tipo della 'Natività con pastore' di Ferrara (fig. 29) o di collezione privata (fig. 10). La somiglianza tra la fronda, a destra nella tempera bergamasca, e l'analoga fronda nella pala degli Uffizi (inv. 6) è stata notata dalla Sambo, che, mantenendo al Boccaccino il 'Caino e Abele', riteneva di cogliere nel dipinto di Firenze il segno manifesto di una citazione dal maestro cremonese.⁶¹

Se le tele fin qui riesaminate presentano caratteristiche di stile per le quali una data sulla metà del primo decennio è sempre apparsa la più proponibile, andrà verificato se effettivamente il paesaggio della tela di Bergamo, la terza di cui sia possibile prendere visione del ciclo qui chiamato in causa, possa riflettere l'arte di Boccaccino. Mentre un confronto con il paesaggio della 'Sacra famiglia' di Modena di Boccaccino o con la 'Crocefissione' dello stesso nel duomo di Cremona, databile sul 1507, porrà in evidenza una sensibile diversità nell'impostazione paesistica tanto da far escludere l'intervento del maestro, si potrà scartare anche un'ipotesi in favore di Niccolò Pisano. Considerate invece le analogie con opere giovanili di Garofalo, quest'ultimo potrebbe considerarsi l'esecutore della tela della Carrara. In appoggio all'ipotesi si possono addurre alcuni elementi: quelle nubi, come fatte di cotone, compaiono anche nella pala degli Uffizi (inv. 6) del Tisi e inoltre utili paralleli per le figure si possono trovare nelle lunette della sala del Tesoro di Palazzo Costabili, dipinta da Garofalo, ad una data forse più avanzata del decennio.

Si deve sottolineare che il ciclo, destinato a rigor di logica ad una stessa sede, non poteva essere che omogeneo negli espedienti tecnici e non troppo diversificato nello stile, così da presentare uno sforzo comune a realizzare un linguaggio il più possibile unitario. Si pensi alle pennellate dorate che marciano le ombre e al caratteristico modo di lucidare i cespugli e i fili d'erba intervenendo con il pennello ad opera conclusa. Io credo che da questo sia derivata la difficoltà a poter distinguere mani diverse all'interno del ciclo, oggi che esso è separato e solo parzialmente visibile. E non mi stupirebbe che qualche novità emergesse dal diretto esame delle altre tele che non si sono potute esaminare.

Longhi teneva a precisare la provenienza della serie dalla collezione ferrarese di Giambattista Costabili,⁶² nata, infatti, con lo spirito di creare una raccolta esem-



19. Niccolò Pisano: 'Pala del Pitta'. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

20. Niccolò Pisano: 'Transito della Vergine'. Ferrara, Pinacoteca Nazionale.



21. Niccolò Pisano: 'Madonna con Bambino'.
Ubicazione sconosciuta.

22. Niccolò Pisano: 'Adorazione del Bambino'.
Basilea, Kustmuseum.



plare delle pitture di scuola ferrarese, particolarmente amata da mercanti e collezionisti stranieri, la collezione Costabili si formava con la precisa intenzione di salvaguardare il patrimonio locale.⁶³ Sembra quanto meno strano che il Costabili abbia voluto acquistare a Mantova le otto tele in suo possesso, a meno che non sussistesse un chiaro e riconosciuto rapporto tra queste e la città estense. Si profila dunque una proposta attribuita delle tele, condotta su base stilistica e affiancabile a quella degli affreschi dell'oratorio della Concezione.

Se si riconosce la validità di una ipotesi che veda al lavoro fianco a fianco, per almeno due cicli decorativi, due artisti estensi come Niccolò Pisano e Benvenuto Garofalo, in *équipe* con non ben precisabili artisti di inclinazione costesca e boccaccinesca, verrà anche fatto di pensare che, proprio nel 1506, in sorprendente sintonia con la data orientativamente proposta dalla critica per le tele Costabili, alcuni pagamenti della camera ducale estense sono elargiti a Niccolò Pisano, Benvenuto Garofalo, Michele Coltellini, Domenico Panetti ed Ettore Bonacossi, ciascuno per due tele "istoriate depinte aguazo che sono andate nel cielo dela camara in volta dela torre marchesana dove stanza sua Eccellenza" Lucrezia Borgia, nel castello estense di Ferrara.⁶⁴ Delle dieci tele complessive di cui parlano i documenti si è persa ogni traccia. I documenti precisano che esse erano destinate al cielo della camera in volta, cioè, al soffitto. Assai arrischiata, seppur sug-

gestiva, apparirebbe oggi un'ipotesi che collegasse tra loro le tele Costabili e la commissione di Lucrezia Borgia, sia per mancanza di dati documentari, sia per la difficoltà di poter attribuire ad un ciclo decisamente sacro la collocazione in una sede non religiosa, sia per il formato delle tele, tipico di una destinazione parietale.

Sembra però di poter concludere che il ciclo appartenuto a Giovanni Battista Costabili debba almeno essere considerato in parallelo alla commissione sopra citata e ridiscusso, non necessariamente in relazione alla corte di Mantova, ma perseguendo, sulla base dello stile più tipicamente estense, una pista ferrarese, che non escluda a priori una destinazione ducale.

Unitamente al ciclo documentato, si verrebbero a distinguere dunque altri due casi di collaborazione tra gli artisti ferraresi, depositari della lezione di Boccaccino a Ferrara. Questi lavori d'*équipe* si porrebbero in linea con un'abitudine

molto diffusa presso la corte estense di utilizzare formazioni di artisti locali per imprese decorative legate alla città o all'arredamento della corte e mostrebbero con più evidenza di quanto apparisse prima il peso culturale della eredità di Boccaccio Boccaccino sulla pittura estense, nel primo decennio del secolo.

Questo contributo è stato esposto durante una giornata di studio organizzata e coordinata da Marco Tanzi, intitolata 'Boccaccio Boccaccino: tecnica e stile. Giornata di studio per il restauro del catino absidale del Duomo di Cremona', Cremona 21 giugno 1990.

1) Nella vita dedicata da Vasari a Benvenuto da Garofalo l'aretino afferma che, dopo essersi formato presso il Panetti, dal ferrarese "nell'andare una volta a Cremona (...) venne veduto nella cappella maggiore del duomo di quella città, fra l'altre cose di mano di Boccaccino Boccacci, pittore cremonese che avea lavorato quella tribuna a fresco, un Cristo, che sedendo in trono, ed in mezzo a quattro Santi, dà la benedizione", e continua dicendo: "Perché, piacutagli quell'opera, si acconciò per mezzo d'alcuni amici con esso Boccaccino" e prosegue: "Essendo dunque Benvenuto stato due anni in Cremona, ed avendo molto acquistato sotto la disciplina di



23. Niccolò Pisano: 'La caduta della manna'.
Londra, National Gallery.
24. Niccolò Pisano: 'La danza di Miriam'.
Londra, National Gallery.

Boccaccino, se n'andò d'anni diciannove a Roma" (G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, Firenze 1568, ed. a cura di G. Milanesi, in *Le Opere*, 9 voll., Firenze 1881, VI, pp.458-460).

2) Il primo aprile 1497, in una notissima lettera inviata ad Ercole I, l'ambasciatore estense annuncia il recupero del pittore dalle prigioni milanesi e il suo prossimo arrivo a Ferrara; il Costabili presenta al duca l'artista come pittore che a Milano è "reputato tra i primi Magistri dell'arte sua che sijo in Italia e lo tengo che non solu el sii bono come hercole ma anche molto migliore", ed esorta il duca a non lasciarlo partire "se prima la non vede delle opere sue" (A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882, p.38). Dalla lettera si deduce che alla metà o fine di aprile 1497 Boccaccino sarebbe potuto essere già arrivato in città.

3) Vari pagamenti vennero pubblicati da Venturi a più riprese (A. Venturi, *Relazioni artistiche tra le corti di Milano e Ferrara*, in *Archivio Storico Lombardo* 1885, p.229; Idem, *Nuovi documenti*, in *Archivio Storico dell'Arte* VII, 1894, p.55).

4) Il 21 marzo 1499 cade l'importante contratto per la decorazione del catino del duomo di Ferrara, firmato dal giudice dei savi Tito Strozzi e da Biagio Rossetti, che detiene in appalto l'intera impresa, compreso l'onere di condurre a termine la parte pittorica, affidata a pittori che siano "periti et sufficientes magistri in arte", cioè Lorenzo Costa e Niccolò da Pisa, che dovranno eseguire figure "equivalentes" a quelle che saranno eseguite da Boccaccino e Lazzaro Grimaldi, essendo giudice della bontà

dell'esecuzione Andrea Mantegna. In caso di giudizio negativo il Rossetti dovrà restituire il denaro avuto fino a quel momento (L.N. Cittadella, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara*, 2 voll., Ferrara 1864, II, p.70).

5) Il giorno 8 febbraio 1500 vi si annota: "Bocacino depintore, fiolo naturale de maistro Antonio, recamatore in Ferrara, di Bochaci da Cremona, cittadino de Ferrara, amazo sua moiera ch'el trovo farli le corna et g'el confesso, fiola de maestro Pollo da Sestola sarto in Ferrara". Questa notizia è riportata per la prima volta con la data 8 febbraio 1499 dal Campori che sostiene di averla letta in una generica cronaca di Ferrara (C. Campori, *I pittori degli Estensi*, Modena 1886, p.53). La critica ha rilevato in seguito la forte ambiguità insita nella permanenza in città dell'artista per un altro anno almeno, fino cioè al suddetto pagamento del gennaio 1500 (A. Puerari, *Boccaccio Boccaccino*, Milano 1957, pp.76-77; Idem, voce *Boccacci, Boccaccino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, 1968, p.829). In realtà la notizia non è riportata in una cronaca ignota, come si evince dalle parole del Campori, ma nel *Diario ferrarese*, fonte assai utile agli storici, proprio per la sua funzione di calendario locale. Essa riferisce l'evento all'anno 1500, in perfetta linea con l'assenza di pagamenti ducali al Boccaccino dopo l'inizio del 1500, e pertanto ci fornisce un termine verosimile per la fine del soggiorno estense del pittore (*Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502*, a cura di G. Pardi, in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli Storici Italiani dal Cinquecento al Millecinquecento*, edizione riveduta ed ampliata a cura di G. Carducci, V. Fiorini, P. Fedele, 34 voll., Bologna 1928-33, XXIV, parte VII, p.245).

6) Nella carta Pietro Tisi collocava il figlio per tre anni "proxime Magistro Bochacino de Cremona

(...) ad docendum et peritum fiendum in arte pictorie; et promisit se facere et curare quod dictum Benventum pinget et designabit in arte pictorie toto dicto tempore fideliter de hiis quod ipse Magister Bochacinus preceperit"; dal canto suo, lo stesso Boccaccino promette di adempiere al suo compito: in tutto e per tutto questo tipo di intesa assomiglia ad un contratto di affidamento corresponsabile, in cui il genitore si impegna a seguire il figlio nei doveri di scuola (E. Mattaliano, *Benvenuto Tisi da Garofalo. Documenti inediti*, in *Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara 1450-1628* (ed. italiana del catalogo della mostra, Londra 1984, ampliata degli atti del simposio tenutosi nell'estate 1984 presso il Courtauld Institute of Art), Ferrara 1985, pp.170-171).

7) Tornando al testo vasariano, apparirà chiara la coincidenza quasi perfetta tra le date della biografia e quelle dei documenti, in relazione all'alunato di Garofalo. Unica difficoltà è rappresentata dal riferimento erroneo al troppo tardo affresco del duomo di Cremona del 1507 - non del 1506, come informano oggi i risultati del restauro - quale spunto per l'incontro con l'arte di Boccaccino. Ma l'aretino, che poté probabilmente ammirare lo stupefacente dipinto cremonese - mentre non siamo certi abbia potuto realmente prendere visione del catino del duomo ferrarese (cfr. nota 4) sulla cui reale esecuzione mancano dati oggettivi -, ha evidentemente ricucito la vicenda del discepolato di Garofalo trasferendola da Ferrara a Cremona e offrendo involontariamente il pretesto all'invenzione della falsa lettera inviata dal Boccaccino al padre di Garofalo da Cremona e resa nota per la prima volta da Gerolamo Baruffaldi (l'opera del Baruffaldi fu scritta tra



a sinistra:
25. Niccolò Pisano: 'San Sebastiano fra i Santi Giuseppe e Giobbe con membri della famiglia Mori'. Ferrara, Pinacoteca Nazionale.

sopra:
26. Niccolò Pisano: 'Sacra famiglia'. Già a New York, vendita Andriese.
27. Niccolò Pisano: 'Madonna con Bambino' (frammento). Collezione privata.

il nuovo linguaggio moderno di quel dipinto nodale, e con questa concordo pienamente, Freedberg (S.J. Freedberg, *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, Bologna 1988, traduzione in italiano con approfondimenti, prima ed. 1971, p.477), e la Fioravanti Baraldi (A.M. Fioravanti Baraldi, *Benvenuto Tisi da Garofalo tra Rinascimento e Manierismo*, in 'Atti della Accademia delle Scienze di Ferrara', Ferrara 1976-77, pp.35-103).

9) A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII. *La pittura del Quattrocento*, parte III, Milano 1914, p.728; A. Puerari, *op. cit.*, 1957, p.225; Idem, *op. cit.*, 1968, p.829; M. Gregori, *Boccaccio Boccaccio*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori (Cremona 1985), Milano 1985, p.52; F. Frangi, *Boccaccio, Boccaccio*, in *La pittura in Italia*, 2 voll., Milano 1986, II, p.649.

10) G. Gronau, *Unveroeffentlichte Bilder des Boccaccio Boccaccio*, in 'Belvedere' VIII, 1929, pp.250-256, p.255, fig. 5.

11) A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX. *La pittura del Cinquecento*, parte IV, Milano 1929, pp.284, 292, 317-319.

12) E. Sambo, *op. cit.* (d'ora in poi 1983a), pp.19-34; A. Ugolini, *op. cit.*, pp.61-65.

13) Sulla possibilità di una acquisizione molto precoce del costismo da parte di Garofalo e sulla importanza delle presenze - indirette o meno - del Costa a Ferrara nei primissimi anni del secolo, ho già espresso il mio punto di vista nella relazione presentata a conclusione degli otto mesi trascorsi come borsista alla Fondazione Roberto Longhi nel

il 1697 e il 1722, ma pubblicata solo nel secolo scorso, pertanto si veda G. Baruffaldi, *Vite dei pittori e scultori ferraresi*, 2 voll., Ferrara 1844-46, I, 1844, pp.315-316) che della sua redazione sembrerebbe il più probabile indiziato. La lettera fu pubblicata poco prima dell'edizione a stampa del Baruffaldi dal Pungileoni (L. Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Sanzio...*, 1829, pp.289-290), ma poteva essere nota già dalle varie copie manoscritte delle *Vite* del Baruffaldi, infatti a quella marciana (Biblioteca Marciana Venezia, Cl. IV, c.125, datata 1791) si rifaceva anche il Gaye (G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI pubblicato con documenti*, I, Firenze 1839, pp.344-345), poiché la lettera originale era già allora introvabile. Mentre un certo credito si attribuiva alla lettera da

parte degli studiosi del secolo scorso, già il Campori manifestava forti dubbi sulla sua reale autenticità (G. Campori, *Artisti degli Estensi. I Pittori*, Modena 1875, ed. anastatica Bologna, 1980, p.51).

8) La critica non è affatto concorde nel leggere nella 'Minerva e Nettuno' di Dresda, datato 1512, una maturazione in chiave raffaelliana, nel senso del Raffaello romano, da parte del Garofalo. Contrari a questa lettura, con Longhi (R. Longhi, *Officina Ferrarese*, Firenze 1934, in *Opere complete di Roberto Longhi*, V, Firenze 1956, p.79), sono Neppi (A. Neppi, *Il Garofalo*, Milano 1959, p.18), Mazzariol (G. Mazzariol, *Il Garofalo*, Venezia 1960, p.16), la Sambo (E. Sambo, *Sull'attività giovanile di Benvenuto Tisi da Garofalo*, in 'Paragone' XXXIV, 1983, 397, pp.19-34, pp.27-29), Ugolini (A. Ugolini, *Ancora sul Garofalo giovane*, in 'Paragone' XXXV, 1984, 417, pp.61-65, pp.62-63). Propendo invece per una lettura in chiave di apertura verso

28. Garofalo: 'Caino uccide Abele'. Bergamo, Accademia Carrara.
 29. Garofalo: 'Natività' (part.). Ferrara, Pinacoteca Nazionale.

1987-88 (A. Pattanaro, *Alcune precisazioni e nuove proposte per il catalogo di Benvenuto Tisi detto il Garofalo*).

14) Nel memoriale della camera ducale, ad anno 1502, è registrato: "A Lorenzo Costa adi 18 del dicto [gennaio] per uno quadro haveva dato al prefato n.s." (G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena 1855, ed. cons. Bologna 1980, p.50). Il Venturi obietta che questo pagamento fosse in realtà avvenuto il 18 settembre 1499, poiché con questa data era pagato al Costa del denaro (A. Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, in 'Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per la Romagna' VII, 1889, maggio-dicembre, pp.368-412, p.370). In attesa di una verifica nell'archivio estense, ritengo si debba tenere per buona l'informazione del Campori, tenuto conto dei risultati offerti da pittori ferraresi come Coltellini e Panetti proprio nel 1503 e non potendo accettare che lo stesso Campori abbia doppiamente errato nel riportare dal memoriale anno e mese.

15) Ringrazio il Kunsthistorisches Institut di Firenze per questa e per altre foto fornitemi nell'occasione del presente studio.

16) Ringrazio il Courtauld Institute di Londra per questa e per altre foto messe a disposizione e citate nel presente testo.

17) Si farà in questa sede costante riferimento ad una revisione critica della cronologia e delle opere di Boccaccio Boccaccino compiuta da Alessandro Ballarin ed espressa in varie conferenze. Un primo intervento è stato esposto dallo studioso all'interno della 'Giornata di studio sulla pittura padana fra Quattro e Cinquecento', Padova 11 giugno 1985; quindi, con il titolo *Attorno a Giorgione, l'anno 1500*, è stato proposto nell'ambito di una 'Giornata di studio dedicata a Giovanni Agostino da Lodi e la cultura figurativa in Italia Settentrionale', Finarte, Milano 15 aprile 1988; la stessa conferenza è stata poi presentata in 'Per Giovanni Previtali. Due giornate di studio di Storia dell'Arte e Archeologia', Università degli Studi, Siena 28-29 settembre 1989; quindi, con il titolo *Intorno a Giorgione, l'anno 1500: Boccaccio Boccaccino*, nella medesima occasione in cui è stato esposto a Cremona questo mio intervento.

Ogni riferimento a pareri dello studioso intenderà dunque recuperare, di volta in volta, idee manifestate in quelle occasioni e già acquisite da parte della critica.

Si vedano ora A. Pattanaro, scheda n.39 *Boccaccio Boccaccino*, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra a cura di A. Ballarin e D. Banzato, Roma 1991, pp.102-104; M. Tanzi, *L'affermazione di Boccaccio Boccaccino e i suoi sviluppi locali*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Milano 1990, pp.23-24, 246-250.

18) E. Sambo, 1983a, p.31, nota 5; A. Ugolini, *op. cit.*, fig. 38.

19) B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, 3 voll., I: *Central Italian and North Italian Schools*, Edinburgh 1968, p.156; A. Ugolini, *op. cit.*, fig. 40.

20) S. Zamboni, *Ludovico Mazzolino*, Milano 1968; Idem, *Ludovico Mazzolino: una primizia ed altri inediti*, in 'Prospettiva' 15, 1978, pp.53-62; E. Sambo, *Per l'avvio di Ludovico Mazzolino*, in 'Paragone' XXXIV, 1983, 397, pp.40-43 (d'ora in poi 1983b).

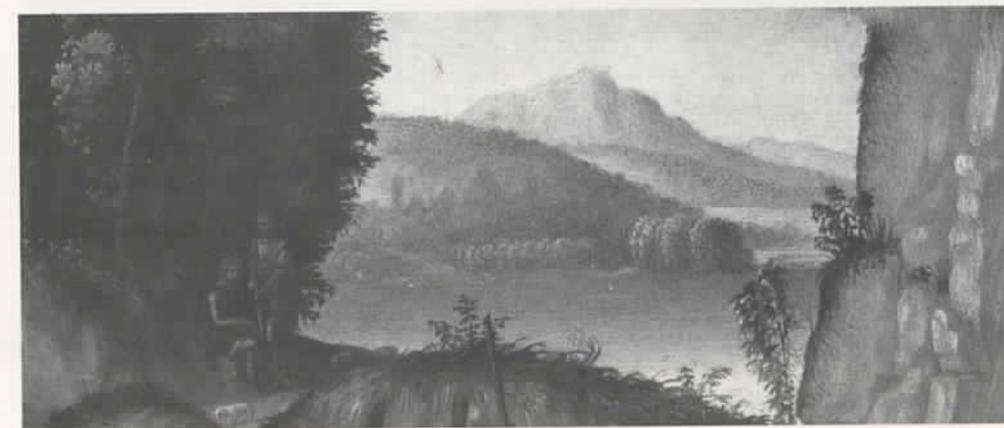
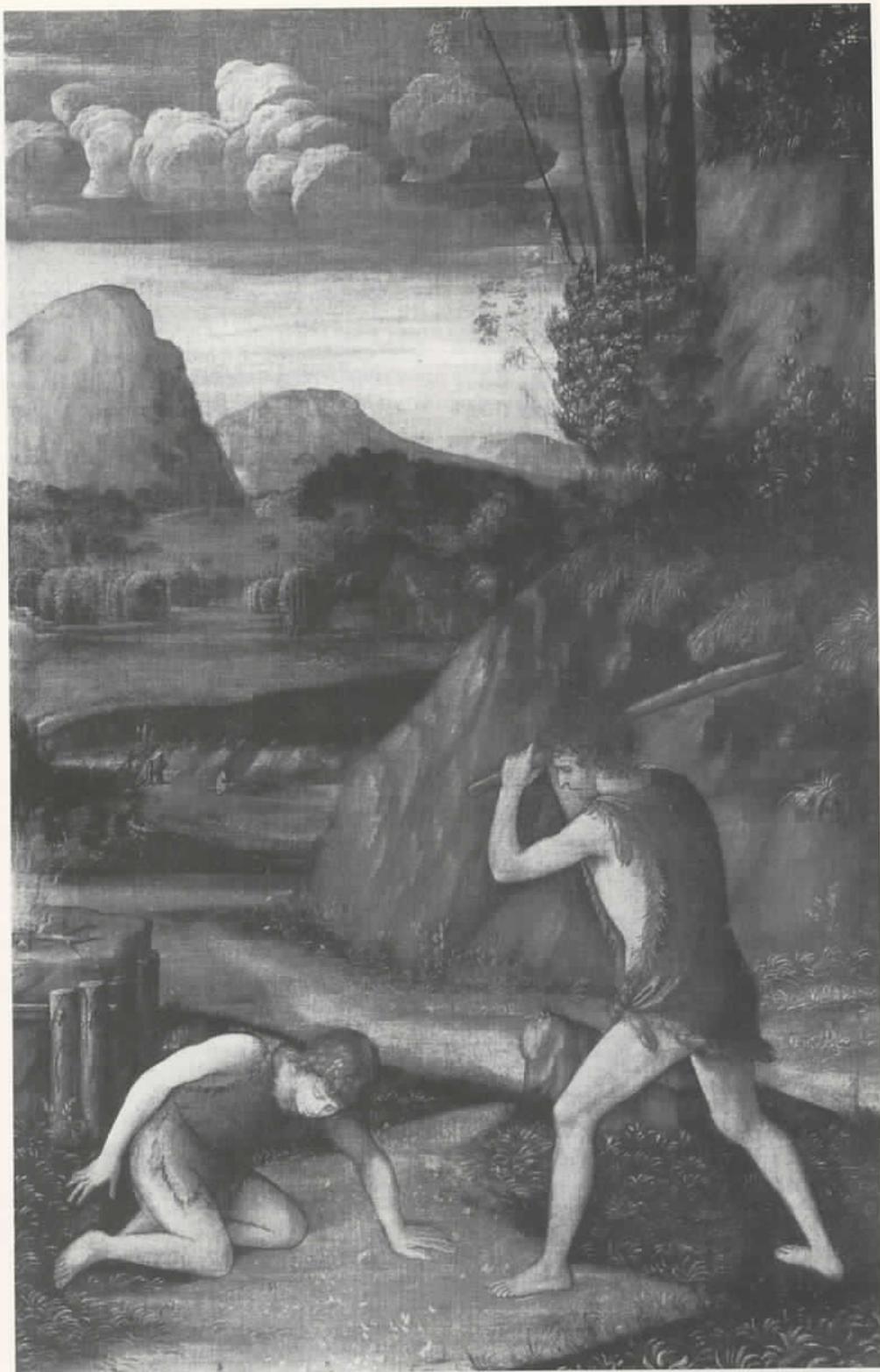
21) S. Zamboni, *op. cit.*, 1978, pp.53-55, fig. 1.

22) E. Sambo, 1983b, fig. 33.

23) E. Sambo, 1983b, p.42.

24) F. Zeri, *Un libro sull'Ortolano*, in *Diari di lavoro I*, Bergamo 1971, ed. cons. Torino 1983, pp.84-89, p.85.

25) A. Puerari, *op. cit.*, 1957, p.229; Idem, *op. cit.*, 1968, p.830.



26) A. De Marchi, *Sugli esordi veneti di Dosso Dosso*, in 'Arte Veneta' XL, 1986, pp.20-28, nota 15 pp.26-27.

27) *Dipinti antichi*, Finarte, Milano 23-26 marzo 1990, p.126, n.176, olio su tavola, cm. 40x29,5.

28) A. Puerari, *op. cit.*, 1957, p.229; *Idem, op. cit.*, 1968, p.829.

29) S. Zamboni, *I pittori di Ercole I d'Este*, Milano 1975, fig. 49.

30) S. Zamboni, *op. cit.*, 1975, fig. 53.

31) A. Venturi, *op. cit.*, 1914, p.728; *Idem, Storia dell'Arte Italiana*. IX. *La pittura del Cinquecento*, parte IV, Milano 1929, pp.286, 317.

32) G. Frabetti, *L'Ortolano*, Ferrara 1966, pp.16-17, fig. 2; S. Zamboni, *op. cit.*, 1975, p.28, tav. 32 e tavv. XVII-XVIII; E. Sambo, 1983a, p.19. Il Panetti, così come si è detto di Garofalo sulla base dello stile, dimostra di aver già conosciuto l'arte di Costa nella pala Kaufmann oggi in Pinacoteca Nazionale a Ferrara (S. Zamboni, *op. cit.*, cat. n.62) che porta la data 1503 (cfr. nota 14). Del suo linguaggio precedente tale maturazione protoclassica si ha testimonianza nella 'Madonna con Bambino e i Santi Girolamo e Caterina' del Museo di Hannover (inv. 166) (S. Zamboni, *op. cit.*, cat. n.70), restituitagli da Longhi quale esito della seconda metà degli anni '90 (R. Longhi, *Nuovi Ampliamenti (1940-1955)*, in *Opere complete di Roberto Longhi*, V, cit., p.189). Mi chiedo se in questa tavola non si possa già registrare l'arrivo di Boccaccio a Ferrara.

33) M. Ferretti, *Pisa 1493: inizi di Niccolò pittore*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri*, 2 voll., Milano 1984, I, pp.249-262. L'individuazione della mano di Niccolò Pisano nell'ancona del Pitta ha consentito di formulare nuove attribuzioni in ambiti di cultura diversi da quello ferrarese (in particolare si vedano la 'Sacra famiglia con San Giovannino', già Berlino, collezione Silten e la 'Madonna con Bambino e i Santi Rocco e Francesco', Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria in F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano 1989, I, p.246, II, figg. 1272, 1273).

34) E. Sambo, *Niccolò Pisano tra Ferrara e Bologna*, in 'Paragone' 1988, 455, pp.3-20.

35) R. Longhi, *Officina Ferrarese* cit., p. 74.

36) E. Sambo, *op. cit.*, 1988, fig. 6.

37) F. Zeri, *op. cit.*, pp.84-85; E. Sambo, *op. cit.*, 1988, fig. 5b.

38) E. Sambo, *op. cit.*, 1988, p.6, fig. 4a.

39) La foto del dipinto è stata recuperata nel 1984 nella fototeca del Courtauld Institute, che me ne ha gentilmente fornito riproduzione. Questo dipinto è noto anche alla Sambo, *op. cit.*, 1988, nota 41 p.20.

40) *Dipinti dal XIV al XVIII secolo*, Finarte, Milano 16-20 aprile 1986, lotto 16, tempera su tavola, cm. 27,5x33.

41) M. Calvesi, *Nuovi affreschi dell'Oratorio della Concezione*, in 'Bollettino d'Arte' s.IV, XLIII, 1958, (parte prima) pp.141-156, (parte seconda) pp.309-328.

42) La rigorosa lettura dei documenti a disposizione circa la riedificazione della sede della scuola della Concezione, sul lato destro della chiesa di San Francesco a Ferrara, esposta dal Calvesi ed accettata dalla critica, presenta un punto di debolezza. Riassumendo i dati archivistici meritoriamente recuperati, lo studioso accerta che l'edificazione del nuovo oratorio, al primo piano del fabbricato, si colloca tra il 1497 e il 1500 (M. Calvesi, *op. cit.*, p.142). Tra il 1496 e il 1498 si pone infatti la cessione ai confratelli del locale e l'inizio dei lavori (M. Calvesi, *op. cit.*, nota 7 pp.151-152), mentre il 29 maggio 1500 il fratello G.B. Mindoli annotava nella sua cronaca, redatta in avanzato Cinquecento su basi documentarie in suo possesso, che la nuova sede era già completata "di muro, lignamine, serramento e pitture" (M. Calvesi, *op. cit.*, nota 7, p.152). Il Calvesi interpreta ragionevolmente che tra le fonti del Mindoli vi sia stata una diffida, la cui copia

egli stesso aveva recuperato nell'archivio della soppressa confraternita, databile implicitamente almeno al 1501, dove era riportata la situazione dei lavori eseguiti fino a quel punto. Laddove il Mindoli, nel passo sopra riportato citava la parola "pitture", la copia-diffida utilizzava però il neutro plurale: "... lignaminis, ferri, quam aliorum plurium subiontorum" (M. Calvesi, *op. cit.*, nota 8, p.323). Il Calvesi ne deduce che il Mindoli abbia solo interpretato che vi fossero già state eseguite le pitture poiché queste erano visibili ai suoi occhi, così ricavandone che i lavori non fossero certo terminati nel 1500, ma si fossero protratti più oltre nel decennio, come si dedurrebbe dalle "ricognizioni stilistiche" (M. Calvesi, *op. cit.*, p.311, nota 8 p.323). A distanza di oltre trent'anni dal fondamentale recupero del ciclo, è indispensabile specificare i dati inconfutabili in nostro possesso: il nome di Boccaccio o di altri pittori non è mai specificato nelle carte d'archivio; tra i frammenti di affresco sono comparse la firma di Baldassarre Estense e una data leggibile come 1499 (M. Calvesi, *op. cit.*, p.145, nota 12 pp.154-155); la pala Strozzi oggi alla National Gallery di Londra (inv. 1119), eseguita per volere degli Strozzi per l'altare maggiore dell'oratorio della Concezione, doveva essere pronta per il Natale 1498, ma la partenza del pittore per la corte mantovana, dove si soffermerà fino al 1502, blocca i lavori, che saranno portati a termine da Lorenzo Costa presumibilmente nel soggiorno a Ferrara del 1499 (un'ottima sintesi di tutta l'intricata questione è data da C. Gould, *The National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools*, London 1975, pp.77-80). Per quanto esposto nel testo riguardo il rapporto di Garofalo con Boccaccio, una data sul 1499-1500 per la 'Presentazione al tempio' riferita al Tisi sembra assai più credibile, visti gli innegabili rapporti con la 'Madonna' di Copenhagen (fig. 3), la cui esecuzione è stata in questa sede circoscritta al 1498-1500.

43) M. Calvesi, *op. cit.*, p.309; A. Puerari, *op. cit.*, 1968, p.829; M. Gregori, *op. cit.*, p.51; E. Sambo, scheda in *I Campi e la cultura artistica cremonese...* cit., pp.55-56; F. Frangi, *op. cit.*, p.649.

44) A. Puerari, *op. cit.*, 1957, p.223; M. Calvesi, *op. cit.*, p.309; A. Puerari, *op. cit.*, 1968, p.829; M. Gregori, *op. cit.*, p.51; E. Sambo, *op. cit.*, 1985, p.55; F. Frangi, *op. cit.*, p.649.

45) A quest'opera si affianca solitamente, quale esito di Boccaccio, anche la versione del Louvre (inv. Mi207), ricondottagli da Puerari (*op. cit.*, p.223) dopo una persistente attribuzione tradizionale a Domenico Panetti. Nella nuova prospettiva qui esposta mi sembra che anche il quadro francese possa legarsi al catalogo di Niccolò Pisano, non però di seguito alla tavola estense, come si ritiene in genere (Puerari, *op. cit.*, p. 62; Calvesi, *op. cit.*, p. 309), ma in anticipo rispetto a quella, per i vincoli che più strettamente lo legano al periodo formativo (si veda ad esempio in rapporto alla 'Sacra famiglia' Silten menzionata alla nota 33) e alla primissima fase ferrarese (ora rappresentata dall'Adorazione dei Magi dell'oratorio della Concezione). In questo modo si leggono più agevolmente il boccaccinismo più scolastico e la linea di contorno più rigida ed elementare nell'adeguarsi ai prototipi del cremonese. Si possono indicare, quali modelli per entrambe le redazioni del 'Transito della Vergine' i bellissimi 'Santi' Carotti di Boccaccio (Puerari, *op. cit.*, figg. 135-136), da anticipare al 1500 ca. (Ballarin).

46) Foto n.113295.

47) Il dipinto entrò nel museo nel 1920 con il dono J.J. Bachofen Burckardt, probabilmente con attribuzione a Palmezzano. Un parere di Heinemann del 1960 è registrato nel dossier relativo al dipinto nel museo (Palmezzano tardo). Fu presentato come Palmezzano anche alla mostra *Art vénitien en Suisse et au Liechtenstein*, catalogo della mostra (Pfaffikon-Ginevra 1978), Venezia 1978, n.63.

48) C. Volpe, *Dipinti veneti nelle collezioni svizzere: una mostra a Zurigo e Ginevra*, in 'Paragone' 1979, 347, pp.75-76; M. Ferretti, *op. cit.*, p.257; E. Sambo, *op. cit.*, 1988, nota 4 p.17. Si veda ora l'importante contributo di Benati (D. Benati, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena fra '4 e '500*, Modena 1990), in cui il qua-

dro svizzero viene restituito a Niccolò Pisano (nota 88 p.123), con la proposta di ricondurre alla stessa mano il problematico 'Idillio' Wallace (p.98, fig. 69). In questo caso ci si troverebbe di fronte ad un momento davvero speciale di Niccolò Pisano, non così caratterizzato dalle sigle boccacciniane che sono apparse il motivo guida per l'indagine fin qui condotta, né dagli umori pinturicchieschi, tipici della sua fase pisana. Più convincente mi sembra invece la soluzione ipotizzata da Federica Toniolo che nel nitore 'neoattico' del pezzo londinese riconosce una prova giovanile di Francesco Francia (F. Toniolo, *Francesco Francia*, tesi di laurea, Università di Padova, relatore A. Ballarin, A. Acc. 1985-86). Circa il quadro di Basilea, di altra opinione ancora è Andrea De Marchi che pensa si tratti di Boccaccio.

49) M. Ferretti, *op. cit.*, p.257.

50) C. Gamba, *La collezione Visconti Venosta*, in 'Dedalo' I, 1920, 8, pp. 506-534, tav. p. 525.

51) A. Venturi, *op. cit.*, 1914, fig. 599.

52) "71 al 78. (...) Sarebbe impossibile il descrivere ad una ad una le particolari bellezze di queste tele, che per essere dipinte a tempera sentono in qualche parte il rigore degli anni. Nelle storie di Mosè soprattutto, i gruppi e le invenzioni accessorie si succedono senza interruzione, e sempre variate, ma senza confusione, con una purezza di disegno, una sceltatezza di forme, una morbidezza di colorito (...)" (C. Laderchi, *Descrizione della Quadreria Costabili*, parte I e II, 1838-39, parte III e IV, 1841, Ferrara 1838-41, II, 1839, p.43).

53) A. Venturi, *op. cit.*, 1914, pp.807-810; A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Mantova 1913, ed. cons. Roma 1974, p.314.

54) R. Longhi, *op. cit.*, 1934, ed. 1956, p.71.

55) A. Puerari, *op. cit.*, 1957, pp.81-83; *Idem, op. cit.*, 1968, p.829.

56) C. Gould, *op. cit.*, pp.75-77.

57) E. Sambo, *op. cit.*, 1985, pp.56-57; analogo parere esprime la studiosa in E. Sambo, *op. cit.*, 1988, p.5, nota 11, pp.17-18.

58) F. Zeri - F. Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Milano 1986, p.179.

59) M. Tanzi, *Risarcimento dell'Aleni: verifiche in margine ad una mostra*, in 'Bollettino d'Arte' 37-38, 1986, nota 48 p.94.

60) C. Gamba, *op. cit.*, p.528.

61) E. Sambo, *op. cit.*, 1988, p.5.

62) R. Longhi, *op. cit.*, 1934, ed. 1956, nota 126 p.

63) Si veda per la formazione e la successiva dispersione della raccolta L. Benini, *Descrizione della Quadreria Costabili*, in 'Musei Ferraresi' 7, 1977 (ma 1979), pp.79-96, con particolare riguardo alle pp.79-81.

64) A. Venturi, *Nuovi documenti. Pittori della corte ducale a Ferrara nella prima decade del secolo XVI*, in 'Archivio Storico dell'Arte' VII, 1894, 4, pp.296-306, p.302.