

DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE ARTI VISIVE E DELLA MUSICA UNIVERSITÀ DI PADOVA	COLLOCAZIONE
	DATI SBN
	BID. 27354
	ORD. 7630/94
INV. 6096	
NOTE	



N. 73-74, Gennaio-Aprile 1994

## Sommaro

Regione Toscana  
Università degli Studi di Siena  
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'  
Centro Di della Edifimi srl

Rivista fondata da  
Mauro Cristofani e Giovanni Previtali.  
Redazione: Benedetta Adembri, Alessandro Bagnoli, Luciano Bellosi, Evelina Borea, Alessandro Conti, Mauro Cristofani, Andrea Emiliani, Giovanni Fanelli, Paolo Fossati, Adriano Maggiani, Marina Martelli, Anna Maria Mura, Francesco Negri Arnoldi, Giacinto Nudi, Salvatore Settis, Fiorella Sricchia Santoro, Fausto Zevi.

Direttore responsabile: Mauro Cristofani.  
Segretari di redazione:  
Benedetta Adembri, Alessandro Bagnoli.

Direzione e redazione:  
Università di Siena, Dipartimento  
di archeologia e storia delle arti  
via Roma 56, 53100 Siena,  
telefono 0577/280245.

Copyright: Centro Di, 1975-1982.  
Dal 1983, Centro Di della Edifimi srl,  
Costa Scarpuccia 1, 50125 Firenze.  
ISSN: 0394-0802  
Stampa: Alpi Lito, Firenze, ottobre 1994.

Pubblicazione trimestrale.  
Un numero lire 40.000 (Italia),  
lire 45.000 (estero). Arretrati  
lire 50.000. Abbonamento annuo,  
4 numeri inclusi indici annuali  
lire 140.000 (Italia), lire 180.000 (estero).  
C.c.p. 28239507.

Distribuzione, abbonamenti:  
Centro Di  
via de' Renai 20r, 50125 Firenze,  
telefono 055/2342666, fax 055/2342667.

Stampato con il contributo del Consiglio  
Nazionale delle Ricerche.

Autorizzazione del Tribunale di Firenze  
n. 2406 del 26.3.75.  
Iscrizione al Registro Nazionale della  
Stampa n. 01593 vol. 16 f. 737.

Associato all'Unione Stampa  
Periodica Italiana

## Saggi:

Maria Antonietta Rizzo	Percorsi ceramografici tardo-arcaici ceretani	2
Ludovico Rebaudo	Questioni di storia dell'archeologia nel Quattrocento. II. La 'Lupa Capitolina' nel 1471	21
Alessandro Conti	Maso, Roberto Longhi e la tradizione offneriana	32
Roberto Bartalini	Cinque postille su Giovanni d'Agostino	46
Francesco Caglioti	Due 'restauratori' per le antichità dei primi Medici: Mino da Fiesole, Andrea del Verrocchio e il 'Marsia rosso' degli Uffizi. II	74
Alessandra Pattanaro	Garofalo e Cesariano in Palazzo Costabili a Ferrara	97

## Contributi:

Alessandra Minetti	La stipe di Castelluccio di Pienza	111
Giulio Ciampoltrini	Gli ozi dei Venulei. Considerazioni sulle 'Terme' di Massaciuccoli	119
Giovanni Agosti	Su Mantegna, 3. (Ancora all'ingresso della "maniera moderna")	131
Andrea Zezza	Tra Perin del Vaga e Daniele da Volterra: alcune proposte, e qualche conferma, per Marco Pino a Roma	144
Marco Tanzi	Tre disegni del Cinquecento bresciano	159
Anna Saiu Deidda	Un dipinto di Giovan Bernardino Azzolino a Cagliari	166
Roberta Battaglia	Giovanni Battista Piranesi e il monumento funebre: la tomba Mac Donald	169
Clarissa Morandi	Pittura della Restaurazione a Firenze: gli affreschi della Meridiana a Palazzo Pitti	180

## In memoriam:

Paola Barocchi	Ricordo di Alessandro Conti	189
----------------	-----------------------------	-----

## Libri e mostre:

Carlo Roberto Chiarlo	Francesco Bianchini, <i>Camera ed Iscrizioni Sepulcrali de' Liberti, Servi, ed Ufficiali della Casa di Augusto scoperte nella Via Appia</i>	190
-----------------------	---	-----



## Garofalo e Cesariano in Palazzo Costabili a Ferrara

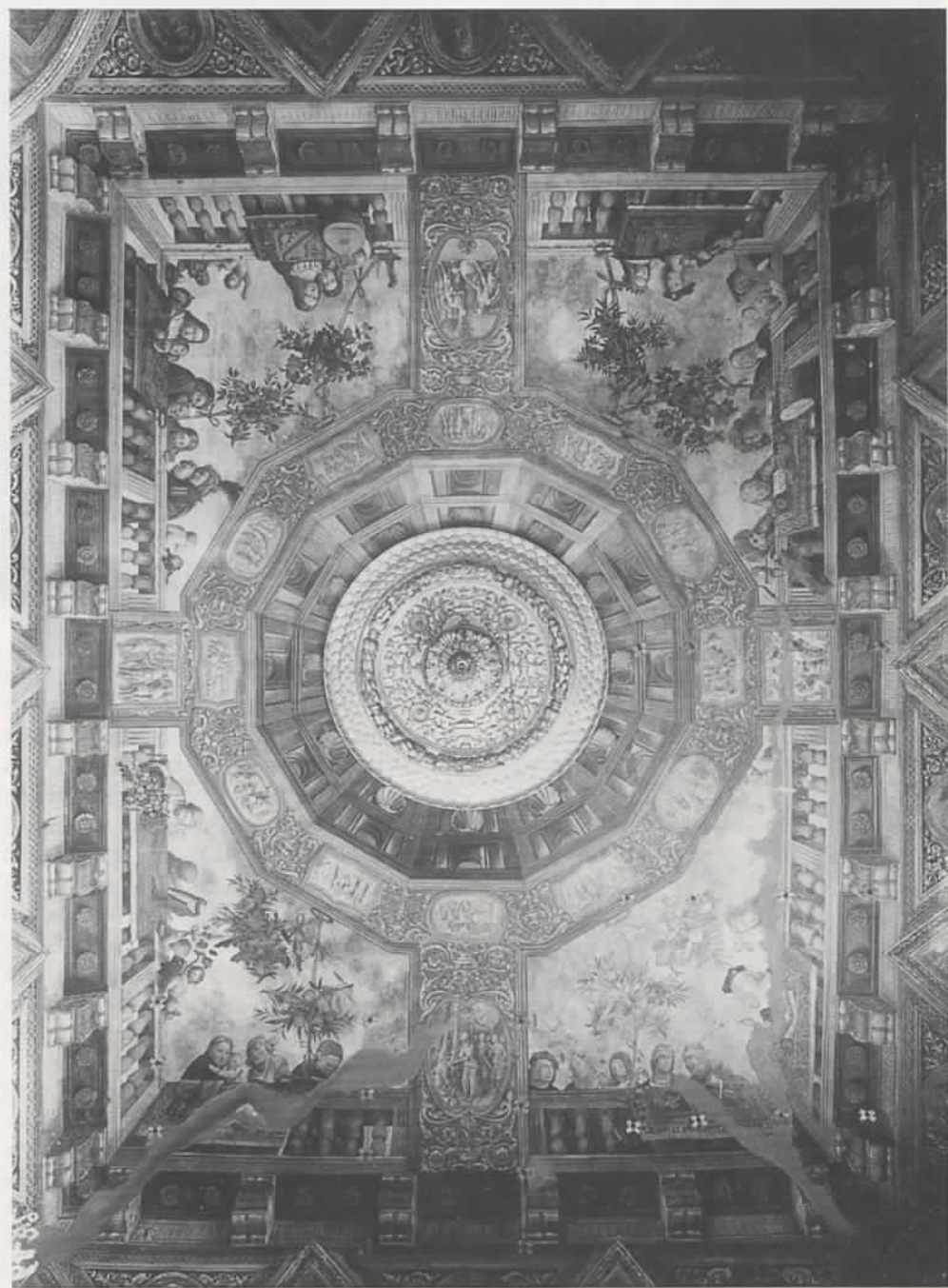
Alessandra Pattanaro

Scimmia della National Gallery di Londra<sup>7</sup> da un lato e la 'Madonna in trono tra i Santi Martino e Rosalia' proveniente da Codigoro e oggi agli Uffizi dall'altro<sup>8</sup>. La prima è caratterizzata da un tenero impaccio formale, assai scoperto laddove il gioco ritmico cui accenna la veste della Vergine viene come bloccato dalla tunica improvvisamente rigida dei due domenicani; le figurine sono esili e il paesaggio sullo sfondo minuto; la scimmietta, molto disegnata, è quasi un dettaglio di grottesca uscita dall'apparato decorativo del trono: assimilabile nel gusto descrittivo e nella caratterizzazione spaurita e defe-

rente delle figure alla pittura devozionale del tempo del ducato di Ercole I, la tavola non può essere datata oltre il 1502. La seconda pala è decisamente più esuberante, significativa di una presa di posizione netta rispetto ad un contesto culturale ormai desueto. Tutta giocata sulla sottile visualizzazione degli 'affetti' e su un disciplinato e ben regolato scambio di ritmi, appare emblematica proprio di un gusto ben connotato che andava diffondendosi negli ambienti di corte da Asolo, a Mantova, a Urbino, a Bologna, alla metà circa del primo decennio.<sup>9</sup> Queste due opere sono a mio avviso fortemente rap-

La promozione delle arti alla corte di Ferrara negli anni centrali del ducato di Alfonso I è da sempre argomento di grande fascino per gli studiosi, divenuto ora anche più stimolante dopo i recenti apporti offerti dal riesame di documenti cartacei e figurativi relativi ai lavori di decoro effettuati in castello.<sup>1</sup> Per i sei o sette anni che intercorrono tra la fine del governo del vecchio Ercole I e tutto il primo decennio del Cinquecento (1505-1511) gli studi tradizionalmente non hanno mirato a ricostituire una possibile fisionomia della cultura artistica di corte.<sup>2</sup> D'altra parte sono scarse le testimonianze relative alle arti in questo lasso di tempo, se si escludono alcuni sporadici mandati di pagamento, a cui nessun'opera si può ormai relazionare, e, rari e isolati, i rilievi di marmo eseguiti da Antonio Lombardo nel 1508 per lo "studio di prede vive".<sup>3</sup> Ne consegue che, delle opere rimaste, di argomento per lo più sacro e slegate per quanto oggi si sappia dal contesto ducale, la critica sia stata tentata di fornire una interpretazione non contrastante con l'immagine del gusto devozionale e bigotto riconosciuto come motivo-guida della promozione artistica di Ercole I.<sup>4</sup> Eppure, a ben guardare, stimoli di varia natura e tutti da esplorare devono aver provocato un certo gusto ferrarese di metà primo decennio. Si consideri che dal 1502 Lucrezia Borgia era andata sposa ad Alfonso d'Este<sup>5</sup> e che proprio a lei nel 1505 l'amico e confidente Pietro Bembo dedicava la prima edizione degli *Asolani*, testo letterario di importanza primaria per la diffusione nei ristretti circoli cortigiani di un repertorio di situazioni sentimentali intime e personali che stanno alla base della ritrattistica a sfondo psicologico di Giorgione e della scoperta e della sperimentazione di nuove morbidezze di segno.<sup>6</sup>

Indicativo di una svolta nella cultura figurativa cittadina è il confronto tra due opere del giovane Garofalo: la pala della



1. Garofalo e collaboratori: 'aula costabiliana' (part. del soffitto). Ferrara, Palazzo Costabili.





2. Garofalo: 'aula costabiliana' (part. della zona est), Ferrara, Palazzo Costabili.

presentative di una maturazione nell'orientamento culturale e sottolineano l'avvenuto salto generazionale nella gestione del potere in città.<sup>10</sup>

Premesso questo, sarà utile puntualizzare quali possano essere state le suggestioni trasmigrate dall'ambiente di corte nella cultura figurativa 'civile' attraverso artisti o privati coinvolti nella vita ducale, per delineare tentativamente alcuni segnali di rinnovamento dell'arte estense fino al definitivo passaggio alla maniera moderna. Restano purtroppo pochissimi esempi integri e significativi su cui riflettere; uno di questi, più volte chiamato in causa per la sua singolare qualità, assai meno per gli intrinseci legami con la contemporanea arte di corte, è il celebrato soffitto affrescato in una sala del palazzo già appartenuto ad Antonio Costabili in Ferrara che, nonostante alcune oscillazioni cronologiche non indifferenti, la critica più comunemente data nella se-

conda metà del primo decennio.<sup>11</sup> Sulle origini del noto edificio progettato da Biagio Rossetti<sup>12</sup> era insorta una tradizione che ne faceva il rifugio estense di Ludovico il Moro, fatto costruire con la mediazione di Antonio Costabili, allora ambasciatore estense a Milano, che lo avrebbe poi avuto in dono dallo stesso Sforza.<sup>13</sup> Sfatata ormai da tempo questa leggenda, nata probabilmente nel Seicento per riabilitare con una illustre donazione le sorti di una nobile famiglia già estinta, si è ormai riconfermato il ruolo di committente giocato per intero dal diplomatico ferrarese.<sup>14</sup>

La documentazione relativa alla costruzione dell'edificio ha consentito di ipotizzare che l'innalzamento delle pareti fosse già compiuto nel 1502: all'aprile di quell'anno infatti risalgono i primi accordi per la consegna dell'arredo lapideo del cortile che nel 1504 risultava ancora incompleto.<sup>15</sup> I dati d'archivio non forniscono alcuna notizia sull'epoca di avvio della decorazione interna della sala che qui interessa, ma il proposito di meglio stabilire i tempi della sua attuazione e il

significato culturale di un'impresa tanto rara ha portato ad utilizzare un dato, finora sfuggito alla critica, che, pur non essendo definitivo, ha tuttavia incoraggiato nuove piste di ricerca. Si tratta della testimonianza oculare di Bernardino Prosperi, corrispondente dei Gonzaga a Ferrara in quegli anni, che in una lettera inviata da Ferrara a Mantova il 6 febbraio 1507 scrive:

"Da nui se fa feste assai e festini terrazzaneschi pe ogni contracta, ma da honorevole anchora non se ne è visto veruno, ni sento parlare che alcuna se ne abij a fare se non de le noce ançi triumpho di Costabili, li quali, ultra il digno apparato de la casa che fano se mettono ad ordine de farse honore grandissimo".<sup>16</sup>

Nel fare riferimento ad una situazione, per così dire, *in fieri* è possibile che il Prosperi semplicemente alludesse allo stato incompleto del cortile prospiciente il palazzo dei Costabili, ma non si può escludere si riferisse a lavori ancora in corso, all'interno o all'esterno dell'edificio, dei quali era a conoscenza e che improrogabilmente si sarebbero dovuti concludere, come ci induce a pensare, in un futuro vicino.



Sospendendo per ora l'esame di questo passo sarà forse utile descrivere l'affresco, esporre quanto è già noto e procedere nell'esame dello stile.

All'aula si accede da una porta posta sotto la loggia grande che dà sul giardino, oltre il cortile d'entrata. La stanza è dotata di due finestroni aperti sul lato sud e, secondo testimonianze molto attendibili, era in origine la camera da letto del conte Antonio.<sup>17</sup> La volta della sala è decorata ad affresco (figg. 1-3, 5, 7) ed illustra una scena di vita contemporanea animata da musicisti, putti, scimmie, gatti affacciati ad una balaustra che disegna il perimetro di un rettangolo; si distinguono chiaramente due liuti, un violino, una viola, un'arpa, un tamburo, libri e spartiti di musica e alcuni astanti sono effigiati in atto di cantare. Oltre la balaustra compare il cielo, percorso da rami di piante da frutto sostenute da nastri; da questa scendono tappeti orientali. Al centro della volta è finta una sorta di cupola a base dodecagonale, con finestre a semiluna e conchiglie color bronzo, delimitante lo spazio di un rosone ligneo.

Questa finta architettura è sostenuta illusionisticamente da quattro brevi braccia che si dipartono dal centro di ogni lato della balaustra; ciascuna di esse è decorata, in colore grigio-azzurro, da grottesche a girali d'acanto, da fiori, da motivi zoomorfi con delfini o con uccelli, da candelabre, e contiene al centro un medaglione sagomato, in corrispondenza del lato più corto, rettangolare, in corrispondenza del più lungo. Le braccia si collegano alla 'cupola' mediante una fascia che ne sottolinea l'andamento dodecagonale e su cui si espande la stessa decorazione a grottesche ospitante dodici medaglioni monocromi bordati d'oro, più piccoli, alternativamente ovali e rettangolari, raffiguranti soggetti di gusto classico. La pittura del soffitto si raccorda alle pareti mediante un apparato decorativo a intrecci che asseconda la struttura architettonica della sala e che è suddiviso da vele e da pennacchi a grottesche con clipei dorati da cui emergono figure di imperatori e sibille. Entro i diciotto voltini sottostanti e distribuiti quattro sui lati corti e cinque sui lati lunghi è illustrato il 'Mito di Eros ed Anteros', come ha bene precisato l'accurata analisi iconologica dello Schwarzenberg.<sup>18</sup> Lo studioso tedesco, impegnato in particolare nell'indagine delle lunette, ha potuto stabilire che la decorazione rispondeva precisamente ad un progetto premeditato dal committente e messo a punto dall'umanista Celio Calcagnini. Che infatti Antonio Costabili avesse fatto espressa richiesta all'amico

letterato di diciotto distici ispirati a quella favola è espresso proprio da Celio, oltre che nell'orazione funebre in onore del conte, nel poemetto, scritto a suo tempo per Antonio, dal titolo *Anteros sive de mutuo Amore*.<sup>19</sup>

Si riferiva genericamente a più responsabili dell'impresa lo stesso Calcagnini, quando in modo inequivocabile alludeva a pittori di fama: "arcessitis pictoribus primi nominis".<sup>20</sup>

Il primo a fornire all'opera una paternità era però il Baruffaldi, che la riferiva per intero al Garofalo. Poi il ciclo, considerato sempre nella sua interezza, a parte

dal Varese, che assegna al Garofalo il soffitto, al Garofalo e compagno le lunette, al Mazzolino i monocromi, dalla Sambo, che ritiene il soffitto del Garofalo e le lunette di elementi della bottega, e, più di recente, dalla Fioravanti Baraldi.<sup>25</sup> La critica dunque, compresi coloro che hanno distinto mani diverse nelle varie parti di cui si compone la decorazione (cioè sfondato, fasce di raccordo e lunette), non ha mai messo in dubbio l'unità di mano della pittura policroma della volta, mentre credo dimostrabile che nelle quattro porzioni in cui resta diviso il soffitto dalle braccia di raccordo tra balaustra



un'isolata e poco significativa attribuzione ai Dossi da parte dello Scalabrini, veniva assegnato alla mano di Ercole Grandi, sull'onda del noto sdoppiamento del ferrarese Ercole de' Roberti in due distinte personalità, da parte di Morelli e di Venturi.<sup>21</sup> Il Gruyer tornava intanto sul nome di Garofalo, mentre una prima distinzione tra soffitto, parti monocrome e lunette veniva indicata dall'Agnelli, che riconosceva solo nel soffitto la mano del Garofalo.<sup>22</sup> Emergeva nuovamente il nome di Ercole di Giulio Cesare Grandi con il Berenson, mentre il Venturi proponeva in un secondo momento la prudente quanto significativa paternità di un "pittore ferrarese mantegnresco" implicato nella temperie culturale comune anche al giovane Correggio.<sup>23</sup> Di lì a poco il Longhi restituiva l'impresa decorativa 'in toto' al giovane Garofalo, seguito dal Nappi, dal Mazzariol e dalla Fioravanti Baraldi.<sup>24</sup> Alcuni sforzi sono stati effettuati nel senso della distinzione di più mani



3. Garofalo: 'aula costabiliana' (part. della zona di nord-est), Ferrara, Palazzo Costabili.  
4. Garofalo: 'San Giorgio'. Ubicazione ignota.



e rosone abbia operato più di un artista.

Considerato lo stato conservativo allarmante della porzione di sud-ovest, ridipinta e dunque poco leggibile, ci si concentrerà sulle due porzioni adiacenti di nord-est (fig. 3) e di nord-ovest (fig. 5). La prima delle due, se accostata ad opere certe di Garofalo, come la pala di Codigoro o la pala di Valcesura o ad altre meno note, come questo 'San Giorgio' (fig. 4),<sup>26</sup> consentirà, credo, di cogliere accordi tipologici tanto stringenti da confermare in pieno la paternità tisiana. Al contrario, un analogo confronto tra quel-

le stesse opere e la porzione con violinista e giovane incoronata di rose renderà evidenti alcune connotazioni morfologiche e fisionomiche solo apparentemente e in una visione d'insieme generica assimilabili all'arte del Garofalo. Diverso aspetto hanno le chiome ondulate del musicista e soprattutto più moderato risulta l'effetto della presa di scorcio rispetto a quanto avviene per le dame, che impongono la loro presenza suadente e un po' ambigua ostentando vesti di rango e strumenti musicali nella zona vicina. A Garofalo, dunque, si sarebbe affiancato un aiuto diversamente caratterizzato.

'Olimpo' di Maser.<sup>28</sup> A queste correlazioni, che pongono in evidenza scoperti intenti di natura filologica da parte degli ideatori dell'impianto scenico permeati di gusto marcatamente antiquario, si deve aggiungere che la soluzione prospettico-illusionistica sperimentata propriamente nella volta, a partire dall'imposta del cornicione prominente e sorretto da mensole binate alternate a rosette, e poi ribadita dalla balaustra e dalla finta cupola con oculi e conchiglie, non sarebbe possibile senza una conoscenza approfondita della spazialità dei progetti architettonici e decorativi bramanteschi.

Riassumendo in sé queste componenti culturali la sala viene a inserirsi nell'ambito di un filone di ricerche ben configurato tra Parma, Cremona e Milano, che punta al recupero di un codice decorativo classico sotto lo stimolo dell'attività lombarda di Bramante. Tra gli eredi di Bramante, operosi in area padana, come architetti, progettisti e pittori, un posto di prima linea è occupato dal girovago traduttore di Vitruvio Cesare Cesariano. A lui già il Venturi connetteva una serie di edifici apparentati da una comune cultura bramantesca con la decorazione della sacrestia di San Giovanni Evangelista a Parma, impresa pittorica documentata a data tra il maggio e il settembre 1508.<sup>29</sup> La decorazione estense presa in esame in questa sede appartiene ad un genere diverso, eseguita com'è per il godimento di un privato cittadino, tuttavia presenta inequivocabili accordi tipologici con la sacrestia parmense nell'impianto generale. Già il Venturi evidenziava in palazzo Costabili forti legami con l'arte di Bramantino e di Cesariano<sup>30</sup> e il Baroni asseriva che comuni tratti ferraresi avvicinavano in modo sintomatico "i medaglioni a chiaroscuro e le candelabre del soffitto della sacrestia di San Giovanni a Parma con quelli di ambienti del palazzo Costabili e del Seminario di Ferrara".<sup>31</sup>

Il confronto tra la porzione di soffitto poco fa presa in esame e la pala di Sant'Eufemia a Piacenza raffigurante la 'Madonna in trono e i Santi Vittore, Sostene, Agnese ed Eufemia' (figg. 6, 24) consente di rintracciare più specifiche affinità. In questo dipinto si ritrovano la stessa fisionomia e la medesima chioma del violinista (si osservi il San Vittore), da un lato, e un'analogia interpretazione del rapporto tra spazio, ambiente e figure dall'altro. La pala fu pubblicata con il nome di Cesare Cesariano per una serie di rapporti stilistici con la decorazione pittorica della sacrestia che sembrano a tutt'oggi condivisi dalla critica.<sup>32</sup>

Per le ragioni fin qui esposte ritengo che



5. Cesare Cesariano: 'aula costabiliana' (part. della zona di nord-ovest). Ferrara, Palazzo Costabili.  
6. Cesare Cesariano: 'Madonna con Bambino, e i Santi Vittore, Sostene, Agnese ed Eufemia' (part.). Piacenza, chiesa di Sant'Eufemia.

Tornando alla impostazione globale del soffitto va evidenziato come essa si inserisca tipologicamente nella tradizione inaugurata e diffusa dall'attività romana di Pinturicchio, mirante al recupero dei sistemi decorativi neroniani. E in particolare sembra opportuno un collegamento con quanto quell'artista elabora nel palazzo della Rovere, poi Colonna, ai Santi Apostoli a Roma, dove si recuperano una consimile decorazione con grottesche a figure antropomorfe in corrispondenza dei pennacchi d'imposta dei volti e un analogo gusto per l'utilizzo di scomparti tondi o variamente sagomati.<sup>27</sup> Per quanto riguarda la sommità dell'affresco, già è stato notato come l'inserzione di una balaustra con personaggi affacciati leghi idealmente tra loro, per via di un'analogia ispirazione a fonti antiche, il soffitto ferrarese e il celebrato



Cesariano sia uno degli artisti affiancati a Garofalo nell'esecuzione pittorica della volta.

Per quanto concerne la terza parte del soffitto, la porzione di sud-est (fig. 7), essa risulta riconducibile alla mano del Garofalo per quanto detto del settore di nord-est e per nuovi possibili confronti (fig. 8).<sup>33</sup>

Cercando ora di trarre alcune prime considerazioni sull'intera superficie dipinta, sembra utile chiarire che il fin troppo scoperto richiamo, quale modello ispiratore, all'ideazione mantegnesca della mantovana 'camera degli sposi' non può esaurire la lettura dell'affresco. Oltre a quanto più sopra osservato, l'analisi dello stile della pittura infatti sembrerebbe sottintendere suggestioni e richiami a fatti ben più recenti.

Nell'insistita dolcezza dei contorni, nelle movenze un po' affettate e negli sguardi enigmatici di alcune figure, nel rapimento dei cantori, nella generale concentrazione sulla tematica musicale si riflette bene quell'atmosfera di costumi cortigiani già illustrata da Leonardo a Milano e materiatasi anche nelle opere bolognesi di Lorenzo Costa e di Francesco Francia e in quelle mantovane dello stesso Lorenzo. Di origine ferrarese, quest'ultimo ebbe una fortuna incontrastata nella città estense per tutto il primo decennio del secolo, dopo la partenza del Boccaccino nel 1500,<sup>34</sup> e deve aver molto contato per gli stessi autori della volta che qui si esamina, come si comprende bene osservando la ritmica addolcita delle parti monocrome e l'ovale dei volti affacciati alla balaustra. Si noti a questo proposito che la 'Dama col cagnolino' di Buckingham Palace, riconosciuta da Giovanni Romano come il ritratto di Isabella d'Este che la marchesa avrebbe esibito ai familiari nel novembre 1508 durante un soggiorno a Ferrara, per affinità stilistiche e psicologiche appare un perfetto modello per le dame affacciate al finto sopralco di casa Costabili accompagnate da frutti e fiori allusivi.<sup>35</sup> Il costismo di marca estense sarà soppiantato dall'esperienza veneziana di Dosso Dossi alla fine del primo decennio e, di lì a poco, da quella romana di Garofalo, collocabile prima del novembre 1512, data leggibile sulla 'Minerva e Nettuno' di Dresda.

A meglio definire il complesso tessuto culturale di questa decorazione sembra opportuno ora prendere in seria considerazione anche le scene monocrome, dipinte per intero da Garofalo, che contrappuntano la fascia dodecagonale e le braccia di raccordo del soffitto e che esulano dall'indagine dello Schwarzenberg.

Il Calcagnini infatti non fa esplicita menzione di questi motivi, che tuttavia rievocano subito quel mondo romano in cui bene si sarebbe potuta collocare idealmente la figura del "magnificus urbis tribunus [...] eques splendidissimus" Antonio Costabili, per usare gli appellativi scelti dall'umanista nella dedica all'amico del poemetto *Anteros sive de mutuo Amore*. Se i finti rilievi in generale ci indicano visivamente le propensioni umanistiche di chi, a diverso titolo, fu implicato nella messa in opera dell'affresco, sembra sfuggire il filo conduttore che li concatena l'uno all'altro. Si tenterà al-

lora di additare una possibile trama facendo ricorso ad alcuni dati emersi che se non faranno piena luce sul significato di ogni singolo brano, riveleranno una interpretazione piuttosto singolare, da parte di Garofalo, dei modelli scultorei dell'antichità.

Nella 'Scena di uccisione' (fig. 9) è citato un motivo tratto da sarcofago romano e incluso da Amico Aspertini nel disegno ospitato nella metà superiore del foglio 34v del Codice Wolfegg (fig. 10). L'episodio originario – l'uccisione dei propri zii da parte di Meleagro –, quasi del tutto mascherato perché sradicato dal suo con-



7. Garofalo: 'aula costabiliana' (part. della zona di sud-est). Ferrara, Palazzo Costabili.

8. Garofalo: 'Madonna con Bambino e San Giovannino'. Ubicazione ignota.





in alto:  
9. Garofalo: 'Scena di uccisione'. Ferrara,  
Palazzo Costabili.  
10. Amico Aspertini: Codice Wolfegg, f. 34v.  
Württemberg, Castello di Wolfegg.

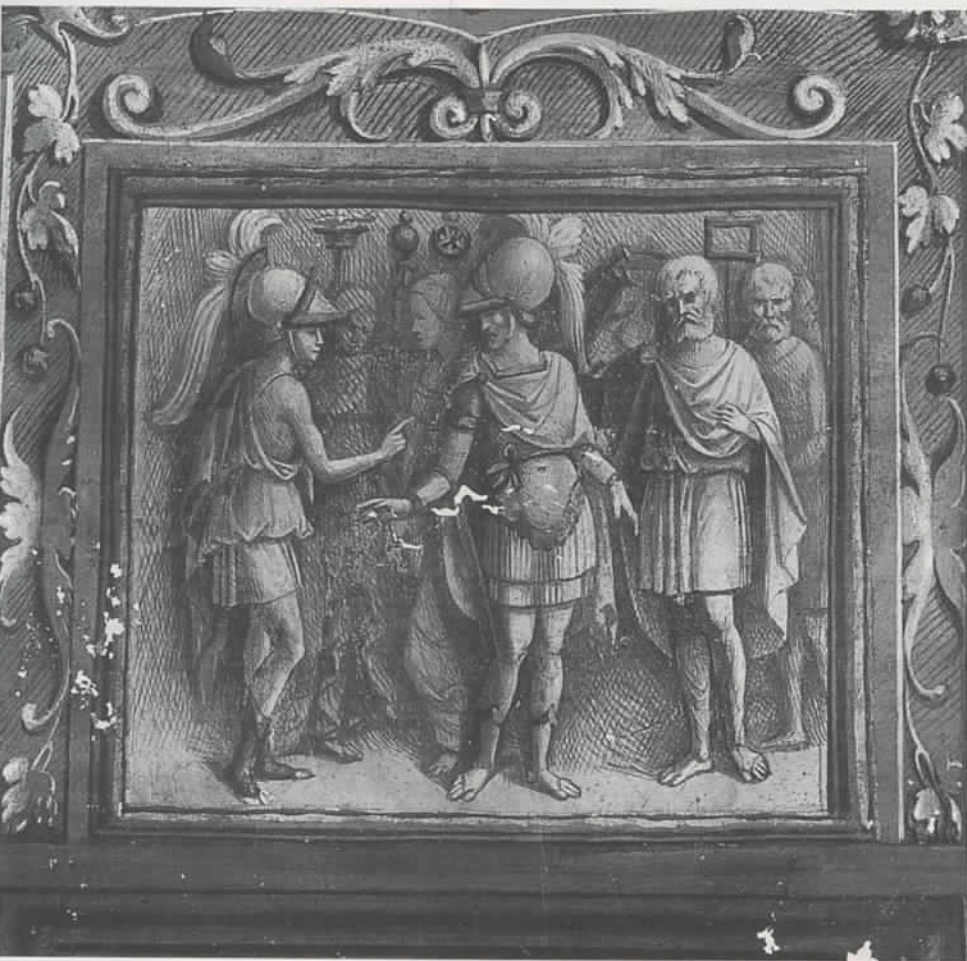
al centro:  
11. Garofalo: 'Rito pagano'. Ferrara, Palazzo Costabili.

in basso:  
12. Disegnatore del Cinquecento: 'Ninfa con satiro  
che deterge la statua di Dioniso'. Firenze, Uffizi,  
Gabinetto Disegni e Stampe, n. 14848 F.

testo, è riambientato nello spazio chiuso di una curia senatoria, tanto da far perdere momentaneamente il filo rosso che lo unisce al monocromo con la 'Nascita di Adone', sul braccio opposto della volta, parimenti ispirato alle *Metamorfosi* ovidiane. Del disegno aspertiniano, che invece riprende il rilievo nel suo insieme, secondo la consueta revisione in chiave caricaturale, sembra essere filtrata parte della grinta espressionistica, sottolineata dal tratteggio incrociato, nervoso e rapido, del fondo.<sup>36</sup> Esaminando altri monocromi si potrà, credo, scoprire meglio il proposito generale del maestro ferrarese. In un finto rilievo entro ovale con un 'rito pagano' (fig. 11) si ravvisa infatti un'altra invenzione classica, quella della ninfa con satiro che deterge la statua di Dioniso, presente in un sarcofago ben conosciuto nel Rinascimento e noto anche ad Aspertini, come si apprende da alcuni disegni dello stesso codice Wolfegg che raffigurano altri particolari del rilievo (fig. 12).<sup>37</sup> Garofalo in questo esempio utilizza per intero la scena, ma la revisiona semplificando la resa anatomica ed eludendo alcuni dettagli, utili ad una immediata individuazione del prototipo (le code caprine che descrivono nel rilievo i satiri sono omesse e le fisionomie appaiono meno caricate), innalzando, si direbbe, al rango di simbolo il motivo dell'ardore devozionale verso la divinità. Altro esempio di reinterpretazione di un modello iconografico è il monocromo con 'tre giovani e cavaliere' (fig. 13) che fa riferimento alle Eliadi dolenti trasformate in piante con Fosforo, rappresentato su un celebre sarcofago con il mito di Fetonte.<sup>38</sup> Due delle giovani qui raffigurate sembrano piuttosto consolare la terza mentre il cavaliere si allontana. Oltre che dall'anonimo artista cui si deve il corpo centrale del Codice Escorialense (fig. 14),<sup>39</sup> il rilievo era conosciuto certamente anche da Aspertini, che lo ritrae parzialmente in un disegno sciolto databile agli stessi anni del Codice Wolfegg.<sup>40</sup> Spiegata almeno in parte con il ricorso a puntuali citazioni dall'antico la apparente stravaganza di alcuni monocromi, si potrà tentare di leggere la fascia e le braccia nella loro globalità e connessione con l'intero affresco.

Tornando alla testimonianza del corrispondente gonzaghese Bernardino Prospero, febbraio 1507, oltre a quanto già osservato, andrà senz'altro colta l'informazione sulle "noçe anzi triumpho" per le quali i Costabili stavano per ottenere un "onore grandissimo". Senza rischio di equivoci sembra di poter affermare che in casa Costabili si stava per allestire un





festeggiamento nuziale. Dal testamento di Antonio si apprende che il conte non aveva avuto figli legittimi dalla moglie "Paula", sua erede universale al momento della morte, nel 1527.<sup>41</sup> Sulla volta policroma, tra intrecci di rami e nastri rosacei, si coglie la presenza di frutti come melograne, cotogne, arance, mele, pesche, uva e fichi. Anche ammettendo il carattere generico della scelta di questi frutti e tenendo conto delle esigenze decorative dell'impianto scenico, si deve rilevare che i primi cinque elementi alludono specificatamente al matrimonio e all'amore, che l'uva, frutto di Bacco, rimanda per ovvie ragioni alle gioie amorose e che prugne e fichi sono i frutti della fedeltà e della fertilità. Nella volta, inoltre, è iterata la presenza della rosa, fiore di Venere per eccellenza: una corona di rose cinge il capo di una giovane affacciata alla balaustra e un mazzo di rose viene offerto al basso da un'altra figura femminile.<sup>42</sup> In un interessante studio iconografico è stato chiarito come il sarcofago matrimoniale svolgesse anche una funzione biografica e commemorativa: "Non è certo un caso che nei sarcofagi con rappresentazioni di matrimonio, questo sia di solito unito ad altri momenti ritenuti essenziali per la biografia del defunto: la vittoria sul nemico, il perdono al vinto, il sacrificio agli dei, venendo queste quattro azioni a simboleggiare le quattro virtù cardinali antiche: concordia, virtus, clementia, pietas".<sup>43</sup> Questa indicazione, estesa per analogia alla situazione che qui si presenta, mi pare consenta di meglio valutare lo spirito e il ruolo delle scene monocrome della volta che alluderebbero con ogni probabilità alle virtù civili di Antonio Costabili: proprio entro la fascia che circonda il rosone, accanto a soggetti più nascosti, forse di carattere autobiografico a noi incomprensibili, sono riconoscibili scene di battaglia, di sacrificio e di concordia (figg. 15-17).

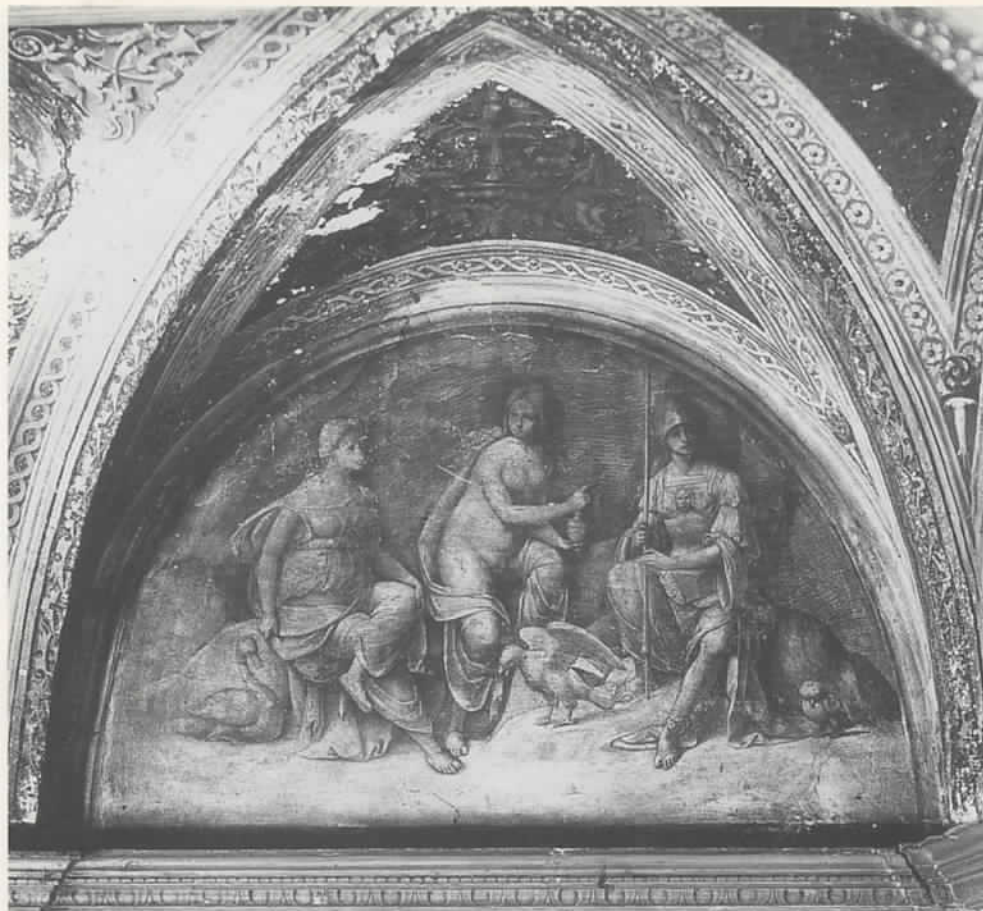
Si sarebbe indotti a trarre la conclusione che tra il febbraio (lettera del Prosperi) e il luglio 1507, epoca in cui il Costabili partiva per una importante ambasceria presso Massimiliano, dalla quale sarebbe rientrato nella seconda metà dell'ottobre 1508,<sup>44</sup> venisse eseguito l'affresco, ma intervengono considerazioni non irrilevanti. Non conosciamo con esattezza la data del matrimonio di Antonio e Paola, non specificata da alcun documento noto. Inoltre il carattere di presumibile urgenza che l'ambasceria presso Massimiliano doveva avere per i futuri risvolti della

in alto:  
13. Garofalo: 'Tre giovani e cavaliere'.  
Ferrara, Palazzo Costabili.  
14. Cerchia di Giuliano da Sangallo: codice  
Escorialense, f. 40. El Escorial, Biblioteca.

al centro:  
15. Garofalo: 'Scena di battaglia'. Ferrara,  
Palazzo Costabili.  
16. Garofalo: 'Scena di sacrificio del cinghiale  
e dell'ariete'. Ferrara, Palazzo Costabili.

in basso:  
17. Garofalo: 'Scena di allocutio'. Ferrara,  
Palazzo Costabili.





18. Garofalo: 'Marte Venere e Minerva'.  
Ferrara, Palazzo Costabili.

politica estense non garantisce che effettivamente quelle "noçe anzi triumpho" si siano svolte in un tempo antecedente la missione diplomatica, né d'altra parte è conveniente utilizzare l'occasione della celebrazione come elemento rigido di datazione dell'apparato decorativo.<sup>45</sup>

Si sono finora additati indizi di varia natura nel tentativo di circoscrivere i tempi di esecuzione dell'affresco. Le osservazioni fin qui espresse portano a delimitare questo periodo all'arco cronologico compreso tra la prima metà del 1507 e il novembre 1512.

Qualche aiuto potrà venire da un esame comparato dell'attività di Garofalo. Nella cronologia delle sue opere giovanili non sussiste alcun documento figurativo databile con esattezza prima della data già menzionata, il 1512, essendo perduta la decorazione eseguita con altri artisti contemporanei per Lucrezia Borgia tra il 1505 e il 1506. Su base stilistica è stato però possibile fissare un criterio cronologico convenzionale tenuto conto della fondamentale intuizione longhiana circa un giovanile contatto con la pittura giorgionesca. La recente conferma documentaria all'alunnato presso Boccaccino ha consentito di definire gli inizi del succes-

sivo influsso costesco a partire dal 1502 circa e così di articolare negli anni la maturazione protoclassica del Tisi, provocata dalla conoscenza degli affreschi di Francia e Costa nell'oratorio bolognese di Santa Cecilia e, a ridosso, dell'attività mantovana di Lorenzo. In parallelo si deve immaginare che il Garofalo abbia fatto più di una esperienza a contatto con il mondo veneziano<sup>46</sup> e che la più precoce, forse da collocare sul 1505, gli abbia fatto conoscere il Giorgione dei 'Tre Filosofi' di Vienna. Dipingendo ad affresco sulla volta costabiliana, il pittore fa trapelare una tendenza classicheggiante i cui ingredienti sono il ricorso ad un repertorio di modelli tratti dall'antico e una condotta ritmica di pacato e armonioso equilibrio che difficilmente troveremo nella sua attività precedente. Ciò avviene in particolare nelle lunette, certo eseguite una volta ultimato il soffitto. Si individua in esse una sapiente articolazione delle figure entro lo spazio ricurvo e ombreggiato del voltino (fig. 18) che potrebbe presupporre qualche informazione sulla pittura giorgionesca al Fondaco dei Tedeschi o sul belliniano fregio Corner. Una stessa virata in chiave più classicheggiante è ravvisabile ad una certa altezza, nel percorso del Tisi, all'interno del gruppo delle ormai note 'Natività' su tavola, specie confrontando tra loro la versione della Pinacoteca di Ferrara e

quella più esuberante, resa nota anni fa da Ferdinando Bologna<sup>47</sup> (fig. 19). Questa sembra utilmente avvicinare alla lunetta costabiliana con 'Marte ed Alettrione' (fig. 20), mostrando nel pastore una fluidità di ritmo bene apparentata a quella di Alettrione. Dall'analisi delle singole lunette emergono dati che confermano la lettura in chiave classicheggiante. Apparirà evidente, ad esempio, in quella con 'Vulcano che forgia le armi di Eros' (fig. 21) la citazione di un motivo desunto dall'arte antica (il torso di Vulcano) utilizzato nell'Officina di Vulcano – uno dei rilievi eseguiti per lo studio di Alfonso da Antonio Lombardo (fig. 22) –, fatto che, oltre ad agganciare sintomaticamente un raro episodio figurativo dell'arte a corte, consente di rintracciare nell'anno 1508, data di esecuzione dei rilievi, un elemento documentario. Pur essendo riconoscibile in gran parte delle lunette l'autografia del Garofalo – se solo si sosta ad osservare i tipi femminili o la morbidezza di alcuni panneggi si recupereranno svariati elementi comuni con le tipologie presenti nella sua attività ormai riconosciuta – ad un attento esame esse non risultano tutte della stessa mano. Un esempio particolarmente alto è quella con 'Satiri e satiresse', in cui si coglie uno stile, si direbbe, mantovano vicino a Leombruno, che definisce l'attività di un diverso pittore qui operoso.<sup>48</sup> Inoltre la lunetta con 'Venere che interroga l'Oracolo' (fig. 23) aiuta a distinguere ancora una volta alcune affinità d'invenzione assai evidenti con la pittura del Cesariano, deducibili da un nuovo confronto con la pala di Sant'Eufemia di Piacenza (fig. 24): i profili delle dee richiamano quelli delle due sante in ginocchio nella pala e simile è il modo di ancorare la figura a terra e di solcare i panneggi con pieghe pesanti e rigide.<sup>49</sup> Venendosi a invocare nuovamente l'ipotesi di una presenza del Cesariano nell'equipe dei maestri della sala del Tesoro si recupererà, a corollario, che proprio un "Cesare pictore", già tentativamente identificato con il Cesariano, compariva tra i salariati ducali tra il 1508 e il 1510<sup>50</sup> e che lo stesso Cesariano dichiarava nel suo Vitruvio di essersi recato a Ferrara dopo aver concluso i lavori nella sacrestia di Parma, dunque dopo il settembre 1508.<sup>51</sup> Altri indizi documentari, in mancanza di prove definitive, vanno così ad aggiungersi ai dati raccolti e finiscono per porre l'autunno 1508 quale termine *post quem* per l'inizio dei lavori.

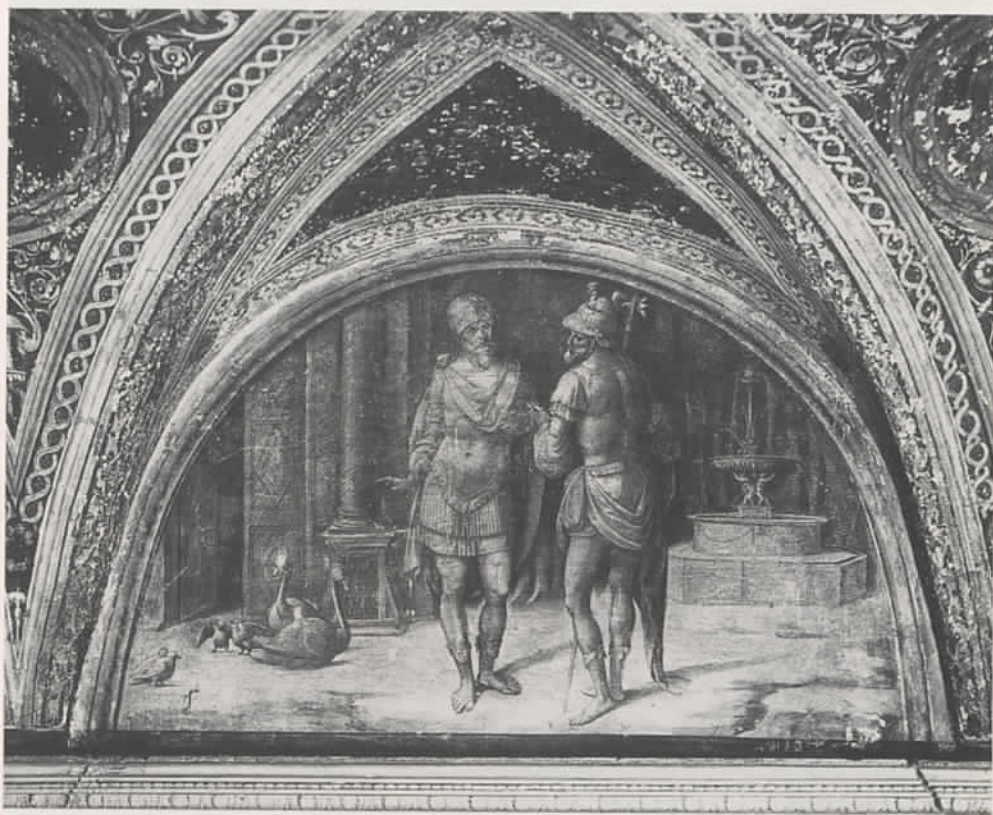
Una considerazione di natura stilistica potrà fornire elementi per definire invece una datazione estrema. La conoscenza di



un congruo numero di opere tiziane pre-raffaellesche consente di stabilire infatti che tra il soffitto esaminato e la 'Minerva e Nettuno' possono collocarsi esempi intermedi, come il bel dipinto con l'Allegoria dell'eternità nella collezione del marchese di Lansdowne a Bowood (fig. 25), che crederei successivo alle lunette in virtù del pannello più costruito, quasi un'eco del classicismo cromatico tizianesco e dunque da collocare sul 1510-11.<sup>52</sup> Il ruolo giocato da Antonio Costabili nella politica e nella gestione delle arti a Ferrara dovette essere almeno pari a quello di responsabile diplomatico estense e poi di politico cittadino, dalla metà del primo decennio fino alla morte. Negli anni gloriosi in cui operò alla corte di Ludovico il Moro, come ambasciatore di Ercole I, ebbe il merito di creare le basi per proficui rapporti tra le culture artistiche lombarda e ferrarese. Nel 1497 in una lettera molto significativa e ormai ben nota proponeva al duca estense di sostituire al defunto Ercole de' Roberti, in qualità di pittore di corte, il cremonese Boccaccino, dimostrando alta competenza in materia d'arte e l'ampia considerazione in cui era tenuto dal duca stesso, che di lì a poco assunse l'artista.<sup>53</sup> Sotto Alfonso, tra 1506 e 1507, soggiornò spesso a Mantova per ottenere l'estradizione di don Giulio d'Este e nel 1507 fu incaricato dell'importante missione in Germania di cui si è detto. Oltre ad essere bene informato sulle campagne decorative estensi oggi perdute, il Costabili doveva ben conoscere anche il progetto mantovano di Isabella d'Este per il proprio studio, come ci induce a credere l'alto gradimento dimostrato dal conte per il tema propostogli dall'amico Calcagnini per la decorazione delle lunette, la storia di Eros ed Anteros.

Dietro alla scelta fatta dal diplomatico di commissionare a Garofalo l'importante affresco per il suo palazzo si intuisce come fosse ancora fresca la fama ottenuta dopo l'esecuzione delle perdute tele da soffitto per la torre marchesana, dove era collocato l'appartamento di Lucrezia Borgia. Noi potremmo forse immaginare che quel ciclo riflettesse il gusto delle sale borgiane affrescate dal Pinturicchio e frequentate dalla duchessa nei giovanili anni romani e se ancora disponessimo di quelle prove pittoriche potremmo oggi valutare più seriamente la reale consistenza del giovanile viaggio a Roma del Garofalo, sostenuto in forma ambigua da Vasari.<sup>54</sup>

L'adattamento di Garofalo ad un lessico pittorico desunto dal repertorio letterario cortigiano a sfondo sentimentale, già



visualizzato nella pala degli Uffizi ed ora nel più maturo soffitto costabiliano, deve essere considerata una conseguenza del rinnovamento culturale avviato in castello dalla temperie creatasi intorno al fenomeno 'Asolani'.

È alla vicina Bologna e poi a Mantova che il ferrarese doveva allargare i propri orizzonti culturali per reperire utili modelli d'ispirazione, non diversamente da Niccolò Pisano e da Ludovico Mazzolino,

19. Garofalo: 'Natività con pastore'.  
Londra, Matthiesen Fine Art Ltd.  
20. Garofalo: 'Marte e Alettrione'.  
Ferrara, Palazzo Costabili.

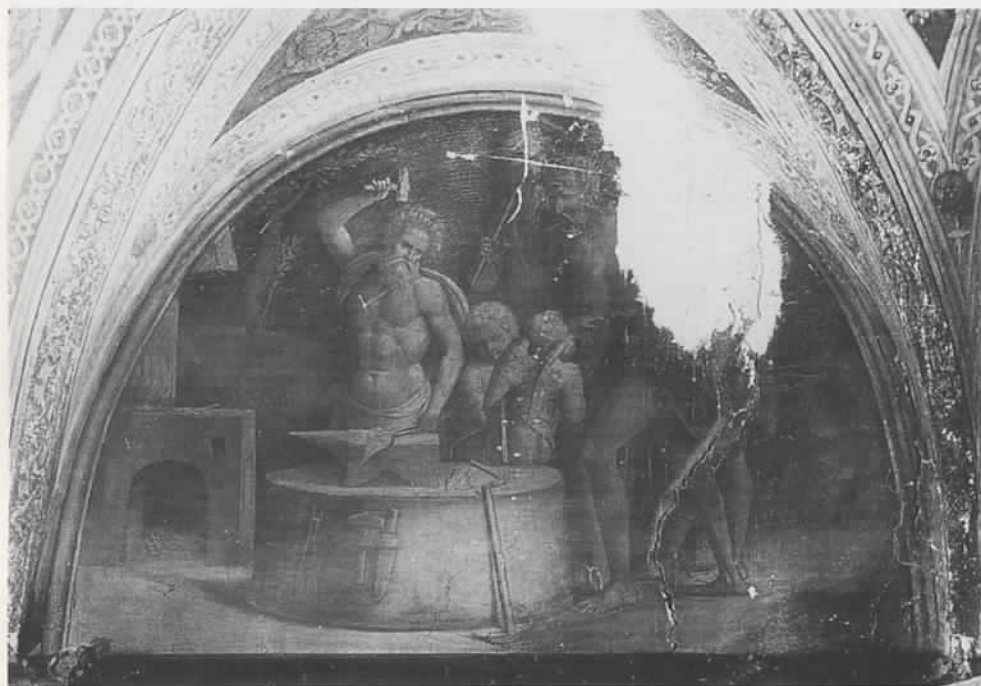


già coinvolti allo stesso modo nelle campagne decorative patrocinate dal neoduca Alfonso nel 1505-6. La pala di Valcesura di Garofalo e la pala Mori del de Pisis, entrambe in Pinacoteca Nazionale a Ferrara, ad una data sul 1508-9 possono porsi, alla stessa stregua del soffitto costabiliano, quali emblematici risvolti cittadini delle contemporanee tendenze promosse a corte e documentate oggi in concreto solo dai rilievi di Alfonso Lombardo. La predisposizione classicheggiante di Niccolò e di Garofalo porta entrambe a fare presto buon uso di quegli esempi scultorei, che si trovano riflessi

nella tornitura del San Sebastiano, nelle rispettive pale appena menzionate.<sup>55</sup> Più attento di ogni altro si rivela invece il Mazzolino ad una tendenza messa a fuoco più sopra, a proposito dei piccoli monocromi dell'affresco qui esaminato. Almeno due esempi dell'arte vivace e ironica di questo maestro, e cioè la 'Sacra Famiglia con Sant'Alberto da Trapani' di collezione privata<sup>56</sup> e la pala di San Bartolomeo della Pinacoteca Nazionale, rivelano infatti la sua pronta risposta al "vigoroso effetto vitalizzante" offerto da Aspertini ai contemporanei al suo rientro da Roma.<sup>57</sup> Illuminanti considerazioni di

Giovanni Romano hanno rinvigorito il profilo dell'artista bolognese, riconsiderato alla luce di alcune tendenze letterarie del suo tempo incarnate da antiquari e filologi che, costituendo "la banda irregolare degli intellettuali di corte", in Codro ebbero il loro simbolo e la loro guida.<sup>58</sup> Molto tentante apparirebbe allora l'ipotesi che, tra i ferraresi, il pittore più visibilmente interessato ad una interpretazione sarcastica dell'antichità, il Mazzolino, con quella sua pittura cesellata, dalle linee rapide, adatte a riproporre con ironia la ritmica dei rilievi antichi, sia andato assumendo alla corte estense un ruolo non troppo diverso da quello tenuto a Bologna da Amico.<sup>59</sup>

Così la possibilità ora individuata che il Garofalo maneggiasse più d'un taccuino di disegni dall'antico, forse di Aspertini stesso, a cui attingere un repertorio che gli permettesse di illustrare le virtù romane del Costabili, verrebbe a offrire un ulteriore indizio della diffusione a corte di un certo gusto per l'antico riveduto secondo il segno del giovane bolognese. Della sperimentale e aggiornata pittura di corte questo doveva essere un risvolto destinato a non sfuggire ad un committente informato come Antonio Costabili, che, per avere seguito l'avvicinarsi della politica culturale estense da Ercole I ad Alfonso, più di ogni altro poteva averne rilevato anche gli aspetti innovativi.



Desidero ringraziare con affetto Marco Jellinek che con amicizia e con spirito di collaborazione mi consente di pubblicare in anteprima questo lavoro, messo a punto nel 1990 per un progetto editoriale che spero si renda operativo in un futuro molto vicino. Rispetto alla redazione allora preparata, sostanzialmente immutata, sono state revisionate le note.

Un grazie speciale ad Alessandro Ballarin, come sempre preziosissimo interlocutore.

1) Per una proficua revisione dei documenti relativi alle opere patrocinate in castello da Alfonso si vedano D. Goodgal, *The Camerino of Alfonso d'Este*, in 'Art History', I, 1978, pp. 162-90 (a cui si rimanda per bibliografia precedente), e J. Shearman, *Alfonso D'Este Camerino*, in "Il se rendit en Italie". *Études offerts à André Chastel*, Roma 1987, pp. 209-29. Per l'attività di Tiziano al servizio di Alfonso I la bibliografia è sterminata, ma risulta sempre utile rifarsi a G. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, in 'Nuova Antologia', XXVII, 1874, pp. 581-62; si veda ora, anche per il recupero di fondamentali voci bibliografiche, V. Romani, *Tiziano Vecellio, dit Titien [...] Portrait de Laura Dianti*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di M. Laclotte, Paris, Grand Palais, 9.3-14.6 1993 (II ed. riveduta e corretta) Paris 1993, pp. 427-29. Per il rapporto di Raffaello con il duca, si veda il fondamentale V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936 e, ancora, J. Shearman, *Alfonso D'Este cit.*, pp. 209-29. Utile sarà

21. Garofalo: 'Vulcano forgia le armi di Eros'. Ferrara, Palazzo Costabili.

22. Antonio Lombardo: 'L'officina di Vulcano'. San Pietroburgo, Hermitage.



anche rammentare quanto di nuovo è stato espresso sull'attività di Dosso dopo A. Mezzetti, *Il Dosso e Battista ferraresi*, Milano 1965 e F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi Court Painters at Ferrara*, Princeton 1968, in particolare da A. De Marchi, *Sugli esordi veneti di Dosso Dossi*, in 'Arte Veneta', XL, 1986, pp. 20-28, e da P. Leone de Castris, *Indagini sul giovane Dosso*, in 'Antichità Viva', XXVII, 1988, I, pp. 3-7; ma soprattutto va richiamata l'importante revisione all'attività di Dosso esposta una prima volta in forma di lezione da Alessandro Ballarin, che ha inteso recuperare un organico profilo delle committenze ducali, sottolineando l'evoluzione del gusto di Alfonso dopo l'incontro con la pittura moderna di Raffaello e di Michelangelo avvenuto nel viaggio romano del 1512 (A. Ballarin, *Osservazioni sul percorso di Dosso*, conferenza tenuta la prima volta al Seminario di Storia dell'Arte Moderna dell'Università di Padova, l'11 giugno 1986), e poi proposta e argomentata più di recente nelle schede dossesche redatte dallo studioso nel catalogo della mostra parigina sul secolo di Tiziano (A. Ballarin, *Giovanni de Lutero, dit Dosso Dossi*, in *Le siècle de Titien* cit., pp. 454-478).

2) Per una trattazione di carattere interdisciplinare, impegnata a ricreare un contesto di possibili relazioni tra la casa d'Este, i pittori e i letterati nel periodo che qui interessa si rimanda a G. Gruyer, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, 2 voll., Paris 1897, in particolare I, pp. 121-75 e II, relativamente ai singoli artisti. Inoltre: L. Chiappini, *Gli Estensi*, Varese 1967 (ed. cons. Varese 1979), in particolare il capitolo XI: *Due secoli di civiltà estense a Ferrara*, pp. 316-70. Interamente dedicati alla cultura di corte sotto i duchi Borso, Leonello ed Ercole sono i numerosi saggi raccolti in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, 3 voll., Roma 1982. Per ciò che riguarda tentativi di ricostituire la fisionomia della cultura artistica nei primi anni del ducato di Alfonso si segnala, sul versante degli studi sulla miniatura, il ritrovamento da parte di Federica Toniolo del libro d'ore di Alfonso I (F. Toniolo, *A proposito del libro d'ore di Alfonso I*, in 'Miniatura', 2, 1989, pp. 149-51) che risultava disperso dai tempi dello studio di Hermann (H.J. Hermann, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara. Stil-kritische Studien*, in 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses', 21, 1900, pp. 117-271) e che è stato subito studiato da J.J.G. Alexander, *Matteo da Milano, Illuminator*, in 'Pantheon', L, 1992, pp. 32-45, in particolare alle pp. 32-40, dove è confermata la datazione al 1505-1512 circa già motivata da C.M. Rosenberg, *The Influence of Northern Graphics on Painting in Renaissance Ferrara: Matteo da Milano*, in 'Musei Ferraresi', 15, 1985-87, pp. 61-74. Da parte di chi scrive è stato recuperato in via d'ipotesi al contesto delle committenze estensi il ciclo di tempera con 'Storie Bibliche' già G.B. Costabili (A. Pattanaro, *La 'scuola' del Boccaccino a Ferrara*, in 'Prospettiva', 64, 1991, pp. 60-74, in particolare alle pp. 67-70).

3) Alfonso tra il gennaio e il giugno 1505 fa costruire "in corte" alcune nuove stanze accanto alla via Coperta; apporta alcune modifiche alla via Coperta stessa; costruisce un nuovo ponte e tra questo e l'ingresso una galleria con colonne e finestre (D. Goodgal, *The Camerino* cit., pp. 163-4, 186-7). Nel 1506 Garofalo, Niccolò Pisano, Michele Coltellini, Domenico Panetti, Ludovico Mazzolino ed Ettore Bonacossi sono pagati per tele da soffitto "istoriate" per una stanza della torre marchesana (A. Venturi, *Pittori della corte ducale a Ferrara nella prima decade del secolo XVI*, in 'Archivio storico dell'arte', VII, 1894, 4, pp. 296-306). Dal marzo 1507 iniziano i pagamenti per lo "studio di prede vive", decorato da Antonio Lombardo (L. Venturi, *Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo*, in 'L'Arte', XV, 1912, pp. 305-313, in particolare alle pp. 306-9) e per una "capeleta de corte" o "gigesiola" sulla cui decorazione interna nulla è dato sapere ma che risulta ultimata nel 1508 (D. Goodgal, *The Camerino* cit., pp. 164-65, 187). Presumibilmente i lavori di decorazione dello "studio" invece si arrestarono per lo scoppio della guerra della lega di Cambrai tra il 1509 (registri perduti) e il 1510

(registrate solo spese di guerra) e si conclusero solo nel febbraio 1511 (D. Goodgal, *The Camerino* cit., pp. 165, 187). Alla Goodgal va il merito di aver ricondotto alla originaria collocazione nello "studio" - ambiente distinto dunque dal "camerino" più noto quale sede dei 'Baccanali' - i ventotto rilievi di marmo oggi all'Ermitage; tra di essi ne figura uno datato 1508 (D. Goodgal, *The Camerino* cit., pp. 165-6). Per la loro provenienza e un'illustrazione complessiva si veda L. Venturi, *Saggio sulle opere cit.*, p. 306. Ancora sono da ricordare i riconoscimenti di altri pezzi dello "studio" da parte di J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, 3 voll., I, pp. 353-7 e di J. Biscontin, *Une frise de marbre d'Antonio Lombardo au musée du Louvre*, in 'La Revue du Louvre', XXV, 1975, pp. 234-6.

4) È questo, come noto, il carattere genericamente rilevato in una serie di dipinti di comprovata origine chiesastica eseguiti per opera di pittori già attivi

rara con nuovi documenti. Note critiche e un ritratto inedito, Ferrara 1920. Più recenti sono gli interventi di L. Chiappini, *Gli Estensi*, Milano 1967, pp. 199-209 e B. Giovannucci Vigi, *Lucrezia Borgia: ricerca di un'identità*, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo. In memoria di Giacomo Bargellesi*, Venezia 1981, pp. 191-223.

6) Su Pietro Bembo e sugli *Asolani* la bibliografia è molto abbondante, ma importa in questa sede fare riferimento alle preziose indicazioni offerte da Giovanni Romano circa l'effetto suggestionante e innovativo degli *Asolani* ("manuale letterario di una inedita sensibilità") non solo sui letterati ma anche sui pittori, stimolati a scoprire e sperimentare nuove morbidezze di segno che possano adeguatamente esprimere più intime esperienze dell'animo (G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, 6\*, Torino 1981, pp. 23-4). Alessandro Ballarin ha approfondito parallelamente la questione degli *Asolani*, culmi-



23 Cesare Cesariano: 'Venere interroga l'Oracolo'. Ferrara, Palazzo Costabili

24. Cesare Cesariano: 'Madonna con Bambino e i Santi Vittore, Sostene, Agnese ed Eufemia'. Piacenza, chiesa di Sant'Eufemia.

nell'ultimo periodo del governo di Ercole I, sulla tardiva devozione religiosa del quale le fonti tramandano numerosi e ben noti aneddoti. Si ricordino le acute osservazioni di Longhi sul gusto bigotto della pittura estense a cavallo tra Quattro e Cinquecento (R. Longhi, *Officina ferrarese*, Firenze 1934, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, V, Firenze 1956, pp. 63-73) e la monografia dedicata proprio alla schiera dei pittori che meglio la rappresentarono (S. Zamboni, *I pittori di Ercole I d'Este*, G.F. Maineri, M. Coltellini, D. Panetti, Milano 1975); per un punto di vista meno limitativo di quegli artisti, operosi anche in seguito alla morte di Ercole, si rinvia alla rettifica già avviata da A. Buzzoni, *La pittura a Bologna, Ferrara e Modena nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, 2 voll., I, Milano 1988, pp. 255-57. Una intelligente riflessione sulle vicende della pittura ferrarese alla fine del ducato di Ercole I è ora proposta da A. De Marchi, *Un geniale anacronista, nel solco di Ercole*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia', s. III, XIII, 1992, 4, pp. 1039-71.

5) Per un profilo della Borgia resta fondamentale F. Gregorovius, *Lucrezia Borgia secondo documenti e carteggi del tempo*, Firenze 1874, ma si ricordi anche M. Catalano, *Lucrezia Borgia Duchessa di Fer-*





ne di una precisa evoluzione comportamentale e poetica del Bembo, quale testo cruciale per la ritrattistica "stilnovistica" e "cortigiana" di Giorgione – "fortemente idealizzata ed emblematica che più nulla ha a che vedere con il ritratto realistico di Antonello, Bellini, Vivarini, Carpaccio" – nei precoci anni 1500-3, in cui Bembo è ancora impegnato sul manoscritto e non si è del tutto estraniato dal mondo veneziano per vivere in una corte (A. Ballarin, *Giorgione e la Compagnia degli Amici*, in *Storia dell'arte italiana*, 5, Torino 1981, pp. 490-98).

7) Inv. n. 3102. Non so per quale motivo la paternità garofalesca di questo dipinto, già prospettata da Venturi (*Storia dell'Arte Italiana*, IX: *La pittura del Cinquecento*, parte IV, Milano 1929, fig. 236, p. 289) e da Berenson (B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central and North Italian Schools*, 3 voll., London 1968, I, p. 133, e tav. 1772) abbia tardato ad affermarsi: lo stesso catalogo della National Gallery lo riferisce a scuola ferrarese (si veda la questione riassunta da C. Gould, *National Galle-*

tempo al Garofalo dal Venturi (A. Venturi, *Duomo di Codigoro. Tavole di Dosso Dossi e del Garofalo*, in 'L'Arte', IV, 1901, 9-10, pp. 355-56) e per lo più mantenuta all'artista (si veda per bibliografia e illustrazione E. Sambo, *Sull'attività cit.*, pp. 22, 32 nota 12, fig. 27).

9) La critica non ha mancato di rilevare nella pala i caratteri di classicismo precoce che la legano alla cultura bolognese contemporanea, in particolare al Costa e al Francia del tempo in cui insieme operavano nell'oratorio di Santa Cecilia. Nel 1981 Giovanni Romano rilevava per primo come quest'ultimo episodio attendesse "ancora chi sappia leggerlo nel colorito contesto cortigiano della Bologna bentivolesca" (*Verso la maniera cit.*, nota 5 di p. 52). Per la trasmissione del termine "cortigiano" dal campo letterario alle arti figurative si veda ancora quanto riferiscono G. Romano, *Verso la maniera cit.*, nota 7 p. 9 e A. Ballarin, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione. Atti del Convegno Internazionale di Studio*

confermava la cronologia più avanzata proposta da Schwarzenberg (R. Varese, *Il palazzo cit.*, p. XXIV). La Fioravanti Baraldi riconduce il complesso entro il primo decennio, tra il 1506 e il 1509 (A.M. Fioravanti Baraldi, *Benvenuto Tisi da Garofalo tra Rinascimento e Manierismo. Contributo alla catalogazione delle opere dell'artista dal 1512 al 1550*, in 'Atti della Accademia delle Scienze di Ferrara', 54, 1976-77, pp. 8, 33; Ead., in *Il Garofalo a Ferrara*, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, dicembre 1981-aprile 1982, Ferrara 1981; Ead., *Il Garofalo cit.*, p. 84 (sempre circostanziando la datazione al 1506-1510). La Sambo riconduce sfondato e lunette ad una stessa data, precisabile nei primi anni della seconda metà del decennio (E. Sambo, *Sull'attività cit.*, p. 23), mentre una recente proposta di posticipazione al 1512-17, in linea con i suggerimenti di Schwarzenberg, risulta del tutto incomprensibile (E. Mattaliano, *Dosso, Garofalo ed Ortolano a Palazzo Ludovico il Moro a Ferrara ed alcune restituzioni all'Ortolano maturo*, in 'Musei Ferraresi', 16, 1988-89, pp. 69-88, in particolare a p. 69). A questo proposito si dirà che la palla di cannone da cui fuoriescono tre fiamme, che è assunta da Schwarzenberg come simbolo di Alfonso I a partire dalla battaglia di Ravenna (1512) (*Die Lünetten cit.*, ed. cons., p. 89, nota B di p. 90, nota 53 di pp. 65-6) figura anche entro i bordi del libro d'ore di Alfonso I (F. Toniolo, *A proposito cit.*, p. 150, fig. 2) nelle carte che la critica tende a datare a metà primo decennio sulla base dello stile e della documentazione su Matteo da Milano. L'esecuzione del libro è prolungata fino al 1512 circa per la presenza di pagine interamente raffigurate con citazioni puntuali dalle stampe di Dürer con 'Storie della Vergine' pubblicate nel 1511 (C.M. Rosenberg, *The Influence cit.*, pp. 61-74). Resta tutta da dimostrare, in ogni caso, la reale presenza dell'emblema di Alfonso nella lunetta costabiliana con 'Eros ed Anteros che seduti sull'uccello della Pietà si lanciano mele' (ill. XVI di p. 87 in A.M. Fioravanti, *Il Garofalo cit.*). Per una diversa interpretazione dello strano oggetto con cui giocano i due fratelli, cfr. la descrizione e la raffigurazione delle "aeolipilae", in Vitruvio, *De architectura translato commentato et affigurato da Cesare Cesariano*, Como 1521, p. XXIII.

12) Il palazzo è stato trattato monograficamente da G. Agnelli, *Il Palazzo di Ludovico il Moro in Ferrara*, Ferrara 1902; C. Padovani, *Biagio Rossetti*, in 'Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria', XXIX, 1931, pp. 97-110; C. Calzecchi Onesti, *Il palazzo detto di Ludovico il Moro. Cenni storici e critici e relazione sui restauri*, in S. Aurigemma, *Il R. Museo di Spina in Ferrara*, Ferrara 1935, pp. 281-322; B. Zevi, *Biagio Rossetti, architetto ferrarese il primo umanista moderno*, Torino 1960, pp. 320-24, figg. 507-45; G. Piconi Aprato, *Il Palazzo detto di Ludovico il Moro in Ferrara*, in 'Musei Ferraresi', 2, 1973 (ma 1972), pp. 117-27; R. Varese, *Il Palazzo Costabili (detto di Ludovico il Moro)*, in N. Alfieri, *Spina. Museo Archeologico Nazionale di Ferrara*, Bologna 1979 (ma 1973), pp. I-XXV.

13) M.A. Guarini, *Compendio storico dell'origine, e prerogative delle Chiese e Luoghi Pij della città e Diocesi di Ferrara e delle memorie di que' Personaggi di Pregio, che in esse sono seppelliti, in cui incidentalmente si fa menzione di Reliquie, Pitture, Sculture ed altri ornamenti al decoro così di esse chiese, come della Città appartenenti*, Ferrara 1621, pp. 295, 367; G.A. Scalabrini, *Memorie storiche delle Chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, Ferrara 1793, p. 288.

14) R. Varese, *Il Palazzo cit.*, pp. I-II. Per Antonio Costabili si vedano F. Petrucci, voce *Costabili, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, Roma 1984, pp. 257-60 (con bibliografia precedente), e A. Pattanaro, *Il testamento di Antonio Costabili: per il politico di Dosso e Garofalo già in Sant'Andrea a Ferrara*, in 'Arte Veneta', XLIII, 1989/90, pp. 130-141. Le vicende conclusive della vita del Moro sono esposte in dettaglio in F. Catalano, *La fine della Signoria Sforzesca*, in *Storia di Milano*, Milano 1956, III, pp. 431-508 e in L.G. Péliissier, *Louis XII et Ludovic Sforza*, 2 voll., Paris 1896-97, I, p. 191 nota 1.

15) L.N. Cittadella, *Notizie amministrative, stori-*



25. Garofalo: 'Allegoria dell'eternità'. Bowood, Calne, collezione del marchese di Lansdowne.

ry Catalogues. *The Sixteenth-Century Italian Schools*, London 1975, p. 85) e recentemente altre proposte sono state formulate da M. Ferretti, *Pisa 1493: inizi di Niccolò Pittore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, I, Milano 1984, pp. 249-262, in particolare a p.262, nota 50 (Niccolò Pisano?) e da E. Sambo, *Sull'attività giovanile di Benvenuto Tisi da Garofalo*, in 'Paragone', XXXIV, 1983, 397, pp.19-34, p. 19 ('Maestro della scimmia'). Ho incluso la tavoletta tra le opere autografe nella mia tesi di laurea (A. Pattanaro, *Benvenuto Tisi detto "Il Garofalo": gli anni della formazione e della prima maturità (1497-1526)*, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno acc. 1985-1986, pp. 297-302), confermandone la paternità in *Alcune precisazioni e nuove proposte per il catalogo di Benvenuto Tisi detto il Garofalo*, in 'Annali della Fondazione di Studi di storia dell'arte Roberto Longhi', III (di prossima pubblicazione). Pensano ad una paternità garofalesca del dipinto londinese F. Zeri, *La Collezione Federico Mason Perkins*, Torino 1988, p. 140, A.M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo*, Rimini 1993, pp. 66-68 (con una datazione sul 1497 "prima dell'allunato dell'artista nella bottega di Boccaccino a Ferrara" che non mi trova però concorde), e A. De Marchi, *Un geniale anacronista cit.*, p. 1066.

8) Inv. n. 6; la pala è stata ricondotta in un primo

per il V centenario della Nascita, 29-31 maggio 1978, Castelfranco Veneto 1979, pp. 228

10) Una analoga mutazione si verifica nell'attività di Michele Coltellini se si considerano il 'Transito della Vergine' della Pinacoteca di Bologna del 1502 e la pala di Baltimora del 1506 (S. Zamboni, *I pittori cit.*, figg. XXV, 53).

11) La datazione proposta dalla critica poggia su basi esclusivamente stilistiche. Il Longhi inseriva l'impresa nella seconda metà del decennio, in un periodo intermedio tra le due 'Natività' del Garofalo alla Pinacoteca di Ferrara (R. Longhi, *Officina cit.*, p. 77, nota 141 di p. 108). Prima del supposto soggiorno veneziano (1508) la datavano Neppi (A. Neppi, *Il Garofalo*, Ferrara 1959, pp. 14-15) e Mazzariol (G. Mazzariol, *Il Garofalo*, Venezia 1960, pp. 13-4). Lo Schwarzenberg propendeva per una collocazione diversificata sfondato/lunette: un *post-quem* per queste ultime sarebbe offerto dalla data della battaglia di Ravenna (1512), alla quale, a suo dire, alludono le "granate a mano" presenti in una di esse; ma la loro cronologia sarebbe da fissare sul 1517. Per lo sfondato pensa invece ad una data prima del 1515 (E. Schwarzenberg, *Die Lünetten der 'stanza del tesoro' im Palast des Lodovico il Moro zu Ferrara*, in 'Arte antica e moderna', VII, 1964, 26, pp. 131-50, e 27, pp. 297-301 (ed. cons. tradotta in italiano a cura di G. Bargellesi, in 'Atti e memorie della Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria', VI, s. III, 1967, pp. 47-96, p. 89, nota 53 a pp. 65-7). Il Varese proponeva in seguito per lo sfondato una data non successiva al 1510, da precisare tra 1503 e 1504, mentre per le lunette



che, *artistice relative a Ferrara*, 2 voll., Ferrara 1868, I, pp. 259-62. Sembra perduta la carta menzionata dal Cittadella, ma il contenuto è confermato da riassunti antichi (Ferrara, Archivio Notarile Antico, notaio Giacomo Bongiovanni da Savona, matr. 302, 1502, pacco 11, cc. n.n., e notaio Benedetto Lucenti, matr. 233, 1502/1503, pacco 2, cc. n.n.). Alcune notizie sulla attività ferrarese di Gabriele Frisoni e sulla sua famiglia si recuperano in C. Calzocchi Onesti, *Il palazzo* cit., p. 252; dal rogito Lucenti si apprende che nel 1503 egli era già tornato a Verona. La data d'inizio dei lavori al palazzo era già stata posta al 1500 da Agnelli, *Il Palazzo* cit., p. 10; G. Piconi Aprato, *Il Palazzo* cit., p. 117; per la trascrizione dei documenti relativi alla costruzione si veda anche B. Zevi, *Biagio Rossetti* cit., pp. 662-63.

16) Per la lettera mi riferisco alla trascrizione parziale di M. Catalano, *Lucrezia Borgia* cit., p. 70, con indicazione Mantova, Archivio di Stato, Carteggio ferrarese, Cancelleria Ducale, Bernardino Prosperi, c. XXXI 3.

17) Di questo si è informati da Celio Calcagnini che, come si vedrà, ebbe un'importanza rilevante nella concezione del tema delle lunette. L'umanista scrisse un poemetto in prosa e versi dedicato ad Antonio Costabili ("Magnifico urbis tribunus ... equiti splendidissimo ...") dal titolo *Anteros sive de mutuo amore*, dove qualifica la stanza destinataria delle lunette come "tuum cubiculum", e inoltre stese un elogio funebre in morte del Costabili (*In funere Antonii Constabilis, oratio*) in cui menziona la stessa sala come "cubiculum dormitorium" (C. Calcagnini, *Opera Aliquot*, Basilea 1544, pp. 436, 514). Si veda per il termine "cubiculum" anche il seguente brano: "[...] Li loci cubiculari: cioè li dormitori seu camere vel talami per dormirli: per che ivi dormono sopra li cubiculi quali vulgarmente dicemo lecti [...]" (Vitruvio, *De architectura* cit., p. C).

18) A quello studio si rimanda per le corrispondenze tra distici e lunette (E. Schwarzenberg, *Die Lünetten* cit., ed. cons., pp. 73-96); si veda ora anche A.M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo* cit., pp. 84-86.

19) Cfr. nota 17. Si veda per un profilo del letterato C. Mutini, voce *Calcagnini, Celio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma 1976, pp. 492-99. Lo stesso Celio informa che la fonte antica da cui ha tratto la sua favola moderna è l'apologo di Porfirio Platonicò (C. Calcagnini, *Anteros* cit., p. 436). Sulla tematica Amore-Anteros in relazione allo studiolo mantovano di Isabella d'Este Giovanni Romano ha posto in particolare rilievo la figura di Mario Equicola, dal 1508 al servizio della duchessa dopo una ricca esperienza a Napoli e a Ferrara; allo studioso si rimanda anche per le osservazioni sull'uso di favole didattiche desunte dagli antichi poeti (G. Romano, *Verso la maniera* cit., pp. 39-40, nota 11 di p. 39, nota 14 di p. 40). Sulla necessità che la pittura parietale del soffitto qui in esame riflettesse l'alta considerazione del committente per i valori "classici" di amicizia e di mutuo amore è lo stesso Calcagnini a insistere: "[...] peculiare tibi in magnificis aedibus tuis elogium proposuisti, quo & beneficentiam & gratitudinem tuam in amicitia ostendis. Inscriptisti enim id quod familiares ac beneficiarios tuos summopere oblectat, Diligentes me diligo [...]" (*Anteros* cit., p. 436). Gli stessi ideali animano la "Compagnia degli Amici" di cui era componente il giovane Pietro Bembo (A. Ballarin, *Giorgione e la Compagnia* cit., p. 492).

20) G. Baruffaldi, *Vite dei pittori e scultori ferraresi*, 2 voll. (prima edizione del manoscritto 1697-1722, con note di G. Boschini), Ferrara 1844-46, I, 1844, p. 322.

21) G. A. Scalabrini, *Memorie storiche* cit., p. 288; G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino* (traduzione dall'edizione tedesca Leipzig 1880), Modena 1886, p. 113; A. Venturi, *Ercole Grandi*, in *Archivio storico dell'arte*, I, 1888, pp. 193-206; Id., *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, pp. 401-02.

22) G. Gruyer, *L'art ferrarais* cit., I, pp. 262-4, II, p.

227; G. Agnelli, *Il Palazzo* cit., p. 13.

23) B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, London 1907, p. 225; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII: *La pittura del Quattrocento*, parte III, Milano 1914, p. 1130.

24) R. Longhi, *Officina* cit., p. 77; F. Bologna, *Un "Presepe" giovanile del Garofalo*, in *"Paragone"*, VII, 1955, 63, pp. 27-3, p. 28; A. Neppi, *Il Garofalo* cit., pp. 14-5; G. Mazzariol, *Il Garofalo* cit., pp. 13-4; A.M. Fioravanti Baraldi, *Benvenuto Tisi* cit., pp. 8, 33.

25) R. Varese, *Il Palazzo* cit., pp. XIV-XXI; E. Sambo, *Sull'attività* cit., p. 23; A.M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo* cit., p. 86; la studiosa considera l'intero complesso "opera di Garofalo e collaboratore (per le lunette) e di Mazzolino, cui vanno riferite le *grisailles* monocrome dei fascioni della volta". Una presenza preponderante di Ortolano tra gli autori del soffitto è stata sostenuta da Mattaliano (*Dosso, Garofalo ed Ortolano* cit., p. 69).

26) Segnalato dal Berenson come opera di Garofalo, il presente dipinto non è mai stato illustrato dalla critica; le misure mi sono ignote; si trovava in collezione T. Morgan Greville Gavin come Raffaello (B. Berenson, *Italian Pictures* cit., 1968, I, p. 156).

27) Difficilmente si può slegare la concezione delle braccia o fasce di raccordo decorate con cammei e grottesche nel soffitto costabiliano anche dalla interpretazione della "Volta Dorata" della Domus Aurea neroniana attuata da Pinturicchio e aiuti nel soffitto oggi ospitato dal Metropolitan Museum di New York (F. Zeri-E.E. Gardner, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art. Siense and Central Italian Schools*, Vicenza 1980, pp. 67-9, tav. 80-81; vedi ora J.B. Holmquist, *The Iconography of a Ceiling by Pinturicchio from the Palazzo del Magnifico, Siena*, Ph. D. Diss., University of North Carolina, 1984, Ann Arbor, Mich., 1985). La critica garofalesca non ha mai tentato di agganciare, quale spunto per la lettura del soffitto costabiliano, la moda diffusasi a Roma dopo la scoperta della domus neroniana, che pure vanta una notevole tradizione di studi. Si vedano, per il recupero della pittura illusionistica degli antichi in Pinturicchio, C. Ricci, *Pinturicchio (Bernardino di Betto di Perugia). His life, work, and time*, London 1902, p. 59, seguito da Idem, *Il Pinturicchio*, Perugia 1912; inoltre il fondamentale saggio J. Schulz, *Pinturicchio and the revival of antiquity*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 1962, pp. 35-55. Più in generale anche I. Bergström, *Revival of Antique Illusionistic Wall-painting in Renaissance Art*, in *Göteborgs Universitets Arsskrift*, LXIII, 1957, pp. 5-58, A. Blunt, *Illusionistic Decoration in Central Italian Painting of the Renaissance*, in *Journal of the Royal Society of Arts*, CVII, 1959, p. 314, e S. Settis, V. Farinella, G. Agosti, *Passione e gusto per l'antico nei pittori italiani del Quattrocento*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. III, XVII, 1987, 4, pp. 1061-1107, in particolare [G. Agosti] pp. 1094-95. Ancora per Pinturicchio si tengano presenti alcune utili osservazioni in V. Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino 1992, in particolare alla p. 14 e nota 30 di p. 21.

28) K. Oberhuber, *Gli affreschi di Paolo Veronese nella villa Barbaro*, in *Bollettino C.I.S.A. Andrea Palladio*, X, 1968, nota 3 di p. 200. Un filo conduttore comune lega idealmente tra loro varie decorazioni parietali a finte architetture, parapetti, scene figurate fittizie. L'inserzione di un sopralco con balastra è attestata a fine Quattrocento nella biblioteca greca di Sisto IV in Vaticano (per la collocazione cronologica nell'ambito del papato di Sisto IV e non, come si riteneva, di Niccolò V, si rimanda a J. Ruyschaert, *Les trois étapes de l'aménagement de la Bibliothèque Vaticane de 1471 à 1481*, in *Un pontificato e una città. Sisto IV (1471-1484)*, Atti del Convegno, Roma, 3-7.XII.1984, a cura di M. Miglio, F. Niuotta, D. Quagliani, C. Ranieri, Città del Vaticano 1986, pp. 503-14, e, da ultimo, a V. Farinella, *Archeologia e pittura* cit., p. 11 e nota 30 di p. 21). La tendenza illusionistica riceve un impulso evolutivo in seguito, con intenti anche contrastanti

rispetto alle premesse, all'interno della bottega di Raffaello, fino alla soluzione veronesiana (J. Schulz, *Le fonti di Paolo Veronese come decoratore*, in *Bollettino C.I.S.A. Andrea Palladio*, X, 1968, pp. 244-8, figg. 214 e 224). Di grande interesse, per meglio cogliere l'attualità dell'invenzione del soffitto costabiliano, potrebbe essere anche l'oculo prospettico con putti dipinto da Sodoma nel soffitto della Stanza della Segnatura, svolto "con una passione prospettica così lucida ed esibita che solo la presenza del Bramantino, lì accanto, poteva incoraggiare" (R. Bartolini, *Giovanni Antonio Bazzi detto il "Sodoma"*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Siena, 16.VI-4.XI.1990, Milano 1990, pp. 228-34, in particolare p. 231, fig. 5 di p. 233).

29) A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VIII: *L'Architettura del Quattrocento*, parte II, Milano 1924, pp. 774-805. Opportuno è il rimando a M. Tanzi, *Francesco Casella e le congiunture tra Cremona e Piemonte all'inizio del Cinquecento*, in *Itinerari*, III, 1984, pp. 21-32. Si veda anche E. Arslan, *L'architettura milanese del primo Cinquecento*, in *Storia di Milano*, VIII, parte VII, Milano 1957, pp. 544-48. Si rimanda per altra bibliografia a S. Samek Ludovici, *Cesariano (Ciseriano), Cesare*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma 1980, pp. 176-80; sulla decorazione di Parma, a B. Adorni, *L'abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma*, Parma 1979, pp. 86-91; per un tentativo di fissare possibili contatti di Cesariano nella fase che precede la pubblicazione del Vitruvio, cfr. F. Ruffini, *Linee rette e intrichi: il Vitruvio di Cesariano e la Ferrara teatrale di Ercole I*, in *La corte e lo spazio* cit., II, pp. 365-429. Hanno recentemente invocato un viaggio romano del Cesariano tra 1508 e 1509 M. Pironcini, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano 1985, pp. 88-91, e G. Agosti, *Sul gusto per l'antico a Milano, tra regime sforzesco e dominazione francese*, in *"Prospettiva"*, 49, 1987, p. 42, ora in Id., *Il Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, p. 81, note 133-134 p. 100. Sul termine "bramantismo", divenuto sinonimo della "variante lombarda dell'antichismo" vedi ancora [G. Agosti] in S. Settis, V. Farinella, G. Agosti, *Passione* cit., pp. 1095-97. Per i rapporti di Cesariano con Ferrara, vedi oltre e la nota 50.

30) A. Venturi, *La pittura del Quattrocento nell'Emilia*, Firenze 1931, p. 77.

31) C. Baroni, *Osservazioni su Cesare Cesariano*, in *Maso Finiguerra*, XVIII-XIX, 1940, 1-2, p. 92. Per rapporti istituiti tra quella ferrarese ed altre decorazioni d'interno in area padana, cfr. F. Bologna, *The cremonese ceiling from via Belvedere*, in *The Burlington Magazine*, 1954, luglio, pp. 166-71. Si rammentino anche alcune recenti osservazioni sulla natura prospettica di alcuni scori nel soffitto qui in esame formulate da Marco Tanzi (M. Tanzi, *Per gli esordi cremonesi dello Pseudo-Bramantino*, in *Bollettino d'Arte*, 26, 1984, pp. 13-30, in particolare alla nota 46 di pp. 29-30, dove si ipotizza, da parte del Garofalo, la conoscenza della decorazione del cremonese Palazzo Fodri).

32) A. G. Quintavalle, *Un dipinto di Cesare Cesariano a Piacenza*, in *"Paragone"*, 109, 1959, pp. 51-53, fig. 30; M.C. Chiusa, *Cesariano, Cesare o Cesare da Reggio*, in *Pittura in Italia*, 2 voll., Milano 1988 (ed. accresciuta e aggiornata), II, pp. 677-78. Desidero ricordare che la relazione tra gli affreschi del soffitto ferrarese con la pala di Piacenza è condivisa da anni con Marco Tanzi.

33) Tavola, cm 40,6x50,6. L'inedito dipinto, bene avvicicabile ad opere ormai note di Garofalo, si trovava a Londra, in collezione R. Brocklebank, all'inizio di questo secolo. Ritengo possa essere una versione autografa del dipinto già a Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. 80 (già Wesendonck), che, giudicato sulla foto, potrebbe essere una copia (B. Berenson, *North Italian* cit., p. 224; Garofalo, e Id. *Italian Pictures* cit., I, p. 153; Garofalo; anche la Fioravanti Baraldi illustra il dipinto Wesendonck come opera di Garofalo in *Il Garofalo*, cit., p. 23).