

S

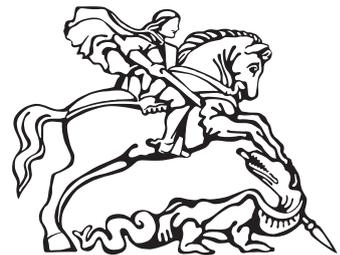
A

G

G

I

E MEMORIE  
DI STORIA  
DELL'ARTE



SAGGI E MEMORIE  
di storia dell'arte

# SAGGI E MEMORIE

## di storia dell'arte

44

(2020)

ISTITUTO  
DI STORIA DELL'ARTE

---



*fondazione*  
GIORGIO CINI ONLUS

## Saggi e Memorie di storia dell'arte

### COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*  
Rosa Barovier Mentasti  
Ester Coen  
Francesca Flores d'Arcais  
Caterina Furlan  
Lauro Magnani  
Jean-Luc Olivié  
Wolfgang Prohaska  
Nico Stringa  
Francesco Tedeschi  
Giovanna Valenzano

### REDAZIONE

Simone Guerriero  
Sileno Salvagnini  
Marzia Scalon  
Sabina Tutone  
Loredana Pavanello, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte  
Fondazione Giorgio Cini  
Venezia  
Tel. 041-27.10.230  
Fax 041-52.05.842  
redazione.arte@cini.it

### © Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile  
Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale  
di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze  
ISBN: 978 88 222 6746 7  
ISSN: 0392-713X

### NORME PER GLI AUTORI

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico, della Redazione e del Comitato dei revisori anonimi della rivista.

Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività della destinazione per la stampa alla rivista "Saggi e Memorie di storia dell'arte".

I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in un file apposito, con relative didascalie, in formato digitale (minimo 300 dpi per 15×15 cm). Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.

Gli autori sono responsabili dell'assolvimento degli eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.

Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

La consegna dei materiali deve avvenire entro il 31 marzo per poter essere presi in esame in relazione al Sommario del volume con uscita a dicembre dello stesso anno. Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione della rivista (redazione.arte@cini.it).

## SOMMARIO

Francesca Girelli, <i>Il Maestro delle Virtù di sant'Ansovino: sei nuove statue in Romania e alcune riflessioni su uno scultore del Trecento adriatico</i>	7
Lorenzo Principi, <i>Una predella per il Sant'Andrea di Andrea Ferrucci nella cattedrale di Firenze</i>	35
Francesco Saracino, <i>Isabella d'Este e il "presepio con santo Zoanne Baptista"</i>	53
Antonella Chiodo, <i>Il testamento artistico di Orsola Maddalena Caccia e il ruolo delle sorelle Bottero pittrici nel monastero di Moncalvo</i>	75
Simone Guerriero, <i>"Sa temprar col scalpel anco la penna": per il profilo di Bernardo Falconi</i>	107
Gianpasquale Greco, <i>"Assai più credeva egli di sapere di quello che effettivamente sapesse": Oronzo Malinconico (1661-1709) pittore napoletano nella scia di Luca Giordano</i>	159
Enrico Noè, <i>Gli altari della demolita chiesa di Santa Lucia di Venezia</i>	177
Antonella Bellin, Elena Catra, <i>Anticipando Ruskin. Considerazioni sulla rivalutazione della Presentazione di Gesù al Tempio di Carpaccio nelle prime decadi dell'Ottocento</i>	201
Stefania Portinari, <i>"Oh Venezia!". Le intermittenze del cuore di Filippo de Pisis e i cieli alati di nuvole</i>	211
Ambra Cascone, <i>Un poeta alla Biennale: Attilio Bertolucci a Venezia nel 1948 e le cronache per la "Gazzetta di Parma"</i>	233
Abstract	256



Maestro degli edifici gotici (Jacopo di Domenico Foschi?), *Natività con san Giovanni*, particolare. Parigi, Musée Jacquemart-André

## ISABELLA D'ESTE E IL “PRESEPIO CON SANTO ZOANNE BAPTISTA”

Le strategie messe in campo da Isabella d'Este per ottenere un “presepio” da Giovanni Bellini appartengono agli episodi più gustosi della tenace ingerenza della marchesa nell'attività dei maestri del tempo, e costituiscono un esempio da antologia per introdursi nelle pratiche della committenza aristocratica durante il Rinascimento<sup>1</sup>. I fatti emergono documentati dai ricchi fondi epistolari dell'Archivio di Stato di Mantova e sono ben noti agli storici a partire dalle pubblicazioni ottocentesche di Charles Yriarte e Willelmo Braghirolli, corrette e integrate da Jennifer M. Fletcher e Clifford M. Brown<sup>2</sup>, ripetuti dai biografi di Isabella<sup>3</sup> e dai monografisti del pittore<sup>4</sup>, per cui è inutile narrarli nel dettaglio ancora una volta.

Per gli scopi di questo intervento occorre solo ricordare che Bellini fu interpellato dal 1496 per sondare la sua disponibilità ad eseguire una pittura per lo studiolo nel Castello di San Giorgio, “qualche historia o fabula” del tipo che Isabella andava richiedendo ad altri artisti e per la quale sborsò nel 1501 un anticipo di 25 ducati. Ma il veneziano non era “omo per fare historie”, come avvertiva il musico e agente Lorenzo da Pavia<sup>5</sup>, e la marchesa si decise a chiedere, al posto della “fantasia” per lo studiolo, una *Natività* di dimensioni più contenute da appendere in camera da letto. Il desiderio di Isabella era che il pittore inserisse Giovanni Battista nella scena del Natale ma l'idea non piacque a Bellini, che si offrì invece di eseguire una *Vergine con il Bambino e san Giovanni Battista*, un progetto che sulle prime convinse la marchesa, a patto che vi fosse aggiunto san Girolamo (una *Sacra Conversazione*, dunque)<sup>6</sup>, ma che poi declinò per tornare al proposito iniziale della *Natività*, questa volta senza Giovanni. La vicenda assunse, come è noto, aspetti “spasmodici”<sup>7</sup> per concludersi nell'agosto del 1504 quando la sospirata *Natività* giunse a Mantova con soddisfazione (quasi) generale.

La lettera che Isabella d'Este inviò a Michele Vianello il 15 settembre 1502 conteneva la rinuncia alla “fabula” per lo studiolo e incaricava il collezionista veneziano

vi preghamo vi piacia dirli in nostro nome che nui non ne curamo più de dicto quadro et se, in loco di epsò, el vole farce uno presepio, ne restaremo molto contente, purché el non ne tenghi molto in tempo, tenendo in questo mezo presso sé li vinticinque ducati cum li quali haverà ad satisfarsi per la mercede sua, o più o manco che a vui parerà lui havere meritato; et in questo ne remettimo al iudicio vostro. Questo presepio desideramo l'habij

presso la Madona et nostro Signore Dio, San Isep, uno Santo Zoanne Baptista et le bestie<sup>8</sup>.

Il 3 novembre 1502, il Vianello riferiva

A questi di recevei una lettera de Vostra Signoria per la quale me dixè dello quadro de Zuan Belino. Io hebi da meser Batista Schalona la mixura dello quadro, e subito fui a trovarlo e fezili intendere la intenzione de Vostra Signoria dello prexepio, et che Vostra Signoria volea che l'intrase in ditto quadro uno San Joan Batista; el quale mi rispoxe chel l'era chontento de servir Vostra Eccellenzia, ma che gli pareva che 'l fuse fuora de propoxito ditto Santo a questo prexepio, et che, piazendo a Vostra Signoria Illustrissima, lo faria la Nostra Dona con el putò, eziam el San Joan Batista et qualche lontani et altra fantaxia che molto più se achomoderia a ditto quadro et che molto staria meglio et chusì siamo restati<sup>9</sup>.

L'attenzione alle fasi intricate della vicenda ha impedito finora di esaminare le caratteristiche e le funzioni del “presepio” richiesto da Isabella d'Este, oltre ai motivi che spinsero Bellini a rifiutare l'iconografia da lei suggerita<sup>10</sup>. Il nostro intervento sarà perciò dedicato a illustrare non le circostanze esterne dell'*affaire*, ma i moventi che favorirono durante il Rinascimento la fantasia di un “presepio” con Giovanni, al punto da farlo desiderare dalla consorte di Francesco Gonzaga.

### Giovannino

A tal fine, dobbiamo rievocare con qualche dettaglio il percorso mentale che condusse i devoti del Rinascimento a questa apparente stravaganza. Sin dalle origini del Cristianesimo, la posizione di Giovanni di Zaccaria in rapporto a Gesù fu assai dibattuta, e quando i seguaci del Nazareno riuscirono a stabilire la sua identità di Messia decisero di esaltarla elaborando narrativamente delle scene che subordinassero a lui il profeta della *metanoia*. Il racconto del battesimo al Giordano era la scena che fondava ‘storicamente’ la sottomissione di Giovanni (cfr. *Matteo* 3, 14), ma una mentalità di tipo eziologico diffusa fra i primi cristiani fu incline a illustrarla come un destino, a partire da eventi anticipatori che persuadessero della sua necessità nel piano della salvezza. L'evangelista Luca che per primo accennò alla parentela tra la Vergine e la moglie di Zaccaria (*Luca* 1, 36) e

a una differenza di sei mesi nel concepimento dei rispettivi figli (*Luca* 1, 26), riferì anche quei salti di gioia nel grembo di Elisabetta (*Luca* 1, 41) che fissarono nell'immaginazione dei fedeli la devozione di Giovanni verso Gesù sin dalle viscere materne<sup>11</sup>. In tal senso, i devoti non si rassegnarono a un intervallo di trenta anni prima di rivedere Gesù e Giovanni sulle sponde del Giordano, come stabiliva *Luca* 3, 23; in ambito bizantino e nel tardo Medioevo emerse la fantasia che i due si fossero abboccati nella giovinezza allo scopo di svelarsi il mistero della redenzione<sup>12</sup>. Una volta dischiusa questa porta, si poteva entrare più nel dettaglio; i fedeli udirono dai predicatori che Gesù e Giovanni si incontrarono durante il viaggio di ritorno della Santa Famiglia dall'Egitto, quando il figlio di Maria aveva sette anni e quello di Elisabetta sette e mezzo e già risiedeva nel deserto a far penitenza<sup>13</sup>. Questa leggenda ebbe grande risonanza a Firenze, la città patrocinata dal Battista, quando i manoscritti di una *Vita* del santo redatta da un anonimo verso la metà del Trecento presero a diffondersi nelle cerchie dei devoti<sup>14</sup>. L'incontro di Gesù e Giovanni a sette anni divenne un fulcro dell'immaginazione fiorentina e a partire dalla metà del XV secolo fu rappresentato in varie raffigurazioni narrative e devozionali<sup>15</sup>. Ma i fedeli aspiravano a ridurre ancor più l'intervallo che divide i due feti della Visitazione dal settimo anno di questo primo incontro, e la fantasia agiografica stabilì altre sequenze intermedie. Come tutti sanno, la rabbia di Erode contro un ignoto pretendente al trono di Giudea si era scatenata sui piccini della regione al di sotto dei due anni presunti dalle informazioni dei Magi (*Matteo* 2, 16). A fuggire, perciò, non furono solo Giuseppe e Maria con Gesù ma anche Elisabetta con Giovanni (Zaccaria fu ucciso nel frattempo dai sicari di Erode) e in tal modo era reso verosimile un incontro dei bambini anticipato ai primi mesi di vita. Questa eventualità non risulta concepita dagli agiografi<sup>16</sup>, ma gli artisti fiorentini del secondo Quattrocento la visualizzarono in un gran numero di immagini in cui la Santa Famiglia in fuga è affiancata da Elisabetta e Giovannino, e più spesso solo da quest'ultimo. Nella fantasia dei fedeli, i piccoli iniziavano così il cammino che li avrebbe condotti solidali fino al martirio. La riunione in condizioni così disagiati fu però ambientata in scene di grande serenità, al punto che l'icona della Santa Famiglia con i santi Elisabetta e Giovannino, spesso ridotta alla sola Vergine con il Bambino e san Giovannino e variata in molti modi, divenne una presenza tutelare nelle camere da letto e nelle cappelle private<sup>17</sup>. Come è comprensibile, i genitori preferivano accedere all'aspetto augurale dell'immagine piuttosto che alle circostanze drammatiche da cui era scaturita. Per le esigenze del nostro argomento, chiameremo tale iconografia *tipo A*. Non fu questa l'unica eventualità immaginata per abbreviare l'intervallo che separa nei vangeli i due personaggi fatali. In proposito, l'autore francescano delle *Meditazioni sulla vita di Cristo* divulgò la scena della Santa Famiglia che dopo la presentazione di Gesù al Tempio di Gerusalemme (quindi quaranta giorni dopo la sua nascita) si reca da Elisabetta e Zaccaria, residenti in Giudea a poca distanza dalla città santa, a vedere per la prima volta Giovanni e poi tornare a casa

Poi si raccomandano a Dio Padre Eterno, e partirsene di Ierusalem, et andano a visitare santa Elisabeth per vedere santo Giovanni anzi si partissero di quelle contradi. Va tu sempre con lei do' ch'ella va, et aiuta a portare il fanciullo. E quando giunsero a lei, fecero grande allegrezza e gran festa, e specialmente del fanciullo. Et ancora li fanciulli si rallegrano insieme. E santo Giovanni, come persona intendente, reverentemente si portava inverso Iesù<sup>18</sup>.

La circostanza concepita nelle *Meditazioni* sortì una popolarità inferiore rispetto al *tipo A*, a giudicare dalle testimonianze visive che la attestano durante il periodo che ci interessa. In tal senso, possiamo addurre alcuni tondi (un tipico formato da camera da letto) eseguiti nell'ambito di Luca Signorelli che raffigurano la visita della Santa Famiglia in casa di Elisabetta, dove il contesto benestante (Zaccaria era sacerdote) è ben indicato dall'edificio che include la scena (fig. 1)<sup>19</sup>. Nel tondo di Berlino firmato da Luca ed eseguito per Pandolfo Petrucci (1510 ca.), i due piccini mimano l'azione futura del battesimo<sup>20</sup>, come anche avviene in un quadro che Isabella d'Este conobbe in anni successivi, la celebre *Madonna del catino* di Giulio Romano (1525 ca.; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister) fatta eseguire da Federico Gonzaga per Isabella Boschetti; il sito appare qui meglio definito dopo il restauro dalla parziale ricomparsa di Zaccaria (o Giuseppe, se Zaccaria è il personaggio nella stanza) oltre la porta<sup>21</sup>. Ci riferiremo con *tipo B* a tale iconografia.

Anche l'autore della menzionata *Vita* di Giovanni Battista volle annullare la distanza dei sette anni intercorsi tra il concepimento e l'incontro fra i due al ritorno dall'Egitto, e a tal fine imbastì una situazione speculare rispetto a quella concepita nelle *Meditazioni*. Il narratore sentiva gran diletto nel

[...] pensare che Zacharia cum la donna sua et cum lo benedicto suo figliolo portono et andono a visitare la nostra donna et el benedicto figliolo de dio Giesu inance che egli se partissero dal presepio et per vedere quel logho dove dio havea dignato che nascesse el suo figliolo.

La serenità del "presepio" si faceva più suggestiva con l'intervento di Giovannino e lo scrittore invitò le lettrici e i lettori ad immaginare la scena

[...] de questa meditatione non voglio qui scrivere più ma chionche lege per mi si se pensi le cose che dovevano essere trovandosse insieme cossi facte persone, et se la madre de dio viene da Nazareth a visitare sancta Helisabetha quando ella oldi de langelo che ella era gravida de cossi facto figliolo, et che andò a fare allegrezza cum lei molto maggiormente fo convegnievole che sancta Helisabetha andasse a visitare la madre de dio et el figliolo suo che era venuto per salvare lei e tutta humana generatione<sup>22</sup>.

A differenza dei *tipi A* e *B* che, a quanto ci risulta, emersero solo nell'immaginazione agiografica del tardo Medioevo, la



1 Francesco Signorelli, *Santa Famiglia in casa di san Zaccaria*. Collezione privata

visita al “presepio” della famiglia di Giovanni era già balenata in epoca patristica; Efrem di Nisibi (IV secolo) ne diede una trasposizione poetica in uno dei suoi *Inni del Natale*, evocando Giovanni, giunto con Zaccaria a Betlemme, che si inchina gioioso davanti al Bambino:

Giunse Zaccaria e aprì la bocca / lui, il nobile, esclamò: “dov’è il re / da cui ho ricevuto la voce / per proclamarlo prima che nascesse? Salve, figlio del re! / anche il nostro sacerdozio ti sarà consegnato” / Giovanni si accostò con i genitori / e si prostrò davanti al Figlio, e la luce brillò / sul suo volto. Non saltò / come fece nel grembo. Gran prodigio / che egli si prostra ed esulta di gioia<sup>23</sup>.

Gli artisti di Firenze accolsero con entusiasmo questa fantasia e, a partire dal secondo Quattrocento, rileviamo il moltiplicarsi di raffigurazioni del “presepio” in cui i protagonisti e i comprimari (angeli, pastori, animali) sono affiancati da Giovanni a sei mesi o poco più cresciuto. Ancora una volta si trattava di una prolessi del destino che accomunò Gesù e il figlio di Elisabetta; ciononostante, la scena diffondeva buoni auspici per chi l’aveva in stanza. Questo sarà il nostro *tipo C*.

Prima di tornare al “presepio” di Isabella d’Este sarà utile distinguere le due iconografie maggiormente coinvolte nel nostro argomento. Il *tipo A* (l’incontro della Santa Famiglia e di Giovanni all’inizio della fuga in Egitto) fu elaborato dagli artisti senza una vera base agiografica (che riguardava invece il ritorno della Santa Famiglia dall’esilio) ed è riconoscibile dalla situazione *en plein air* e dai dettagli che appartengono a un viaggio impegnativo (il sacco delle provviste, l’asino, la palma). Quora (come nelle immagini della Vergine con il Bambino e san Giovannino) manchi Giuseppe e siano rimossi gli aspetti del

cammino, la scena all’aperto allude allo stesso evento in modo ellittico, e quasi fa dimenticare la vicenda da cui emerge. La tavola di Francesco Granacci ora a Dublino (National Gallery of Ireland) è un ottimo esempio del *tipo A*, completo del padre putativo (fig. 2)<sup>24</sup>.

Il *tipo C* è a volte indistinguibile dal *tipo A* perché comprende Giovanni e i medesimi protagonisti<sup>25</sup>; a fare la differenza sono il contesto della stalla o della rovina di Betlemme, la presenza del bue e dell’asino, la paglia o il grano su cui è adagiato il Bambino (a terra o nella mangiatoia), i pastori. Un esempio del *tipo C* contemporaneo alle trattative di Isabella con Giovanni Bellini è il tondo di Piero di Cosimo ora alla National Gallery of Art di Washington (fig. 3). La scena è quella dell’edificio diroccato di Betlemme, ma il pittore raffigura una situazione appena posteriore al Natale: l’asino e il bue pascolano sciolti, Giuseppe scende la scala, una nicchia è provvista delle stoviglie essenziali, gli angeli vegliano, Gabriele adora, Giovannino è arrivato<sup>26</sup>.

Per comodità, riepiloghiamo le tipologie dell’incontro tra i piccoli Gesù e Giovanni che menzioneremo frequentemente nelle prossime pagine:

*tipo A*: incontro della Santa Famiglia e di Giovannino durante la fuga in Egitto.

*tipo B*: visita della Santa Famiglia in casa di Zaccaria e Elisabetta, di ritorno da Gerusalemme dopo la presentazione di Gesù al Tempio.

*tipo C*: visita di Giovannino (eventualmente con i genitori) al “presepio” di Betlemme.

#### *Il “presepio” di Isabella*

Isabella d’Este aspirava evidentemente a un’immagine del *tipo C*: “Questo presepio desideriamo l’habij presso la Madona et nostro Signore Dio, san Isep, uno Santo Zoanne Baptista et le bestie”<sup>27</sup>. A quanto ci risulta, le raffigurazioni del “presepio” che contengono la figura di Giovanni (*tipo C*) sono a questa data (1502) soprattutto fiorentine. Tra gli artisti che in modo diretto e indiretto entrarono in relazione con la marchesa, constatiamo che Leonardo, Perugino, Francesco Francia, Michelangelo, Raffaello, Giulio Romano, Sebastiano del Piombo, Dosso Dossi raffigurarono in vari tempi e modi il *tipo A*<sup>28</sup>, mentre il *tipo C* che interessava Isabella è riscontrabile nel catalogo dei fiorentini Botticelli, Filippino Lippi, Lorenzo di Credi, Fra Bartolomeo. Dal momento che la marchesa fu a Firenze solo nel 1506, non fu qui che osservò per la prima volta una scena che le interessava già nel 1502, e che quindi conobbe per altri canali visivi o testuali.

Se ci volgiamo all’ambito direttamente gonzaghese, osserveremo che Andrea Mantegna dipinse delle sofisticate elaborazioni del *tipo A* (vedere in seguito), e che eseguì verso il 1504 (quindi dopo la richiesta di Isabella a Bellini) per la sua cappella funeraria in Sant’Andrea un dossale che si riconduce al *tipo B* (la Santa Famiglia in visita da Zaccaria dopo la presentazio-



2 Francesco Granacci, *Riposo durante la fuga in Egitto*. Dublino, National Gallery of Ireland

ne al Tempio)<sup>29</sup> piuttosto che al *tipo C* (Giovanni a Betlemme, coi genitori). La spalliera contro cui siedono i personaggi fa pensare, al di là del simbolismo degli agrumi, al giardino di un agiato sacerdote come Zaccaria (quindi *tipo B*) e non alla povera condizione di Betlemme; potrebbe però trattarsi di una raffigurazione delle due famiglie in cui il tema devoto e profittico eccede quello narrativo (fig. 4). In ogni caso, Mantegna non ritenne "fuora de propoxito" un soggetto simile a quello richiesto dalla sua signora a Bellini.

Altre circostanze potrebbero aver interessato Isabella d'Este al *tipo C* prima del 1502. Questa iconografia, come sappiamo, fu sostenuta a Firenze dalla circolazione dei manoscritti della *Vita* di san Giovanni Battista fra i devoti durante il XV secolo; ora, il testo in prosa della *Vita* fu stampato per la prima volta a Modena nel 1491 per i tipi di Domenico Rocciolo e, a giudicare dalle edizioni che si moltiplicarono nelle stamperie della penisola, diventò un *best seller* della letteratura devota nel Cinquecento<sup>30</sup>. Isabella era ben pronta a servirsi di queste agiografie se gli interessi o le circostanze lo richiedevano, come mostra il suo coinvolgimento nella *Vita* latina della venerata Osanna Andreasi redatta dal domenicano Francesco Silvestri, che si fece tradurre per leggerla senza aiuto<sup>31</sup>. Nel 1501, la marchesa scriveva ad Alfonso Trotti: "per ornare el nostro studio tenemo cura de havere le opere de tutti li auctori moderni, sì latini come volgari", ma non possiamo verificare se le giunse anche un esemplare della *Vita*, che comunque non risulta negli inventari posteriori<sup>32</sup>.

Alla diffusione della *Vita* in prosa del Battista negli ambiti più familiari alla marchesa può ricondursi l'esigenza di introdurre Giovannino in alcune *Natività* eseguite a cavallo del Cinquecento da Giovanni Francesco Maineri per i devoti di Ferrara e Mantova. Questo pittore e miniatore parmense, "da bene et virtuoso", fu raccomandato da Ercole d'Este alla figlia Isabella, e in varie occasioni soggiornò a Mantova al servizio dei Gonzaga<sup>33</sup>. Il duca di Ferrara impiegò Maineri in diversi lavori alla



3 Piero di Cosimo, *Natività con san Giovannino*. Washington, National Gallery of Art

corte e nel febbraio 1502 gli fece pagare "uno quadro cum la testa de S. zoane bap<sup>ta</sup>" destinato a Lucia da Narni, la monaca carismatica 'sequestrata' dall'Este che fu devotissima del Battista<sup>34</sup>. Da bambina, suor Lucia ebbe una familiarità visionaria con Giovannino e in proposito ci piace addurre un episodio riportato dai biografi:

Avvenne particolarmente una volta che un certo famiglio di casa la vidde andar fuori della città con un fanciullo, onde presala per i capelli, le diede alcune guanciate e la fece ritornare a casa, il che assai dispiacque a sua madre, la quale havendo interrogata Lucia chi fosse quel fanciullo (poiché il famiglio disse di non haverlo conosciuto) ne hebbe risposta che quello era



4 Andrea Mantegna, *Santa Famiglia con i santi Zaccaria, Elisabetta e Giovannino*. Mantova, basilica di Sant'Andrea



S. Gio. Battista, il quale apprendole nell'età in cui era quando cominciò a gir nel deserto, conducevala seco sovente a godere delle delitie dell'eremo<sup>35</sup>.

A mettere insieme le tessere di questo mosaico, potrebbe emergere che la devozione particolare di Lucia da Narni, insieme alla stampa modenese della *Vita* nel 1491, favorirono l'introduzione di immagini del *tipo C* a Ferrara<sup>36</sup> e, molto probabilmente, a Mantova.

La cronologia dei tre esempi noti del *tipo C* eseguiti da Maineri è incerta ma essi non dovrebbero sfiorare, o solo di poco, il Quattrocento<sup>37</sup>; la tavola di Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) racchiude in minuscolo spazio l'annuncio ai pastori, il viaggio dei Magi e l'adorazione di Giovannino, connotando altresì la scena di Betlemme col simbolismo dei pavoni in primo piano (la vita eterna) e delle tortore sul tetto della stalla (in riferimento all'episodio successivo della presentazione al Tempio; fig. 5). Alla nostra distanza, queste tavole costituiscono uno sfondo verosimile per il desiderio di Isabella di avere da Bellini un "presepio" con Giovanni; se le vide, difficilmente la marchesa si sarebbe accontentata del loro calligrafismo elegante, ma un po' esiguo.

L'idea squisitamente fiorentina di una *Natività con san Giovanni* diffusa negli ambiti familiari a Isabella d'Este dalla stampa della *Vita* del Battista (1491) e dagli esempi di Maineri ottenne a Mantova almeno una sicura corrispondenza ai primi del Cinquecento, una tavola eseguita da un artista locale recentemente battezzato Maestro di San Vincenzo e da gran tempo dispersa (fig. 6)<sup>38</sup>. Il *name-piece* dell'anonimo risale a una pala con la *VerGINE, il Bambino e sei santi* (Mantova, Palazzo Ducale) proveniente da una sede particolarmente favorita dai Gonzaga, il monastero di San Vincenzo Martire (soppresso nel 1810 e poi demolito)<sup>39</sup>. Alle monache domenicane di San Vincenzo, infatti, Francesco e Isabella affidarono sin da piccola (1511) la figlia Ippolita decisa a prendere i voti in questo luogo segnato dalla memoria di Osanna Andreasi, e da qui proviene la tela di Francesco Bonsignori che ritrae la marchesa in ginocchio ai piedi della terziaria beatificata (Mantova, Museo della Città, Palazzo San Sebastiano)<sup>40</sup>. La connessione dell'autore della *Natività* (fig. 6) con il monastero in cui fu monacata Ippolita Gonzaga appare significativa in rapporto alla prima testimonianza mantovana di un soggetto che Bellini si rifiutò di dipingere<sup>41</sup>. Purtroppo, la minuscola riproduzione nota e le incognite cronologiche che riguardano il Maestro di San Vincenzo non permettono di stabilire una data per il dipinto, che sembra comunque posteriore al 1502 e meglio collocarsi alla fine della prima decade o poco dopo, ed essere un effetto delle fantasie devote di Isabella nella sua cerchia.

La disposizione di Giovanni nella tavola dell'anonimo si rifà allo stesso piccino nudo in alcuni esempi del *tipo A* e *B* eseguiti nella bottega del Perugino, un artista che Isabella arruolò per raffigurare una "fantasia" di Paride Ceresara destinata allo studiolo (1503)<sup>42</sup>, e familiare al Maestro di San Vincenzo che dal pittore umbro ricavò vari spunti. La tavola dello Städel Museum di Francoforte (fig. 7) è un esempio dell'invenzione



5 Giovanni Francesco Maineri, *Natività con san Giovannino*. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

6 Maestro di San Vincenzo (Bartolomeo Fancelli?), *Natività con san Giovannino*. Ubicazione ignota



7 Pietro Perugino e aiuti, *Riposo durante la fuga in Egitto*. Francoforte, Städelsches Kunstinstitut



8 Francesco Bonsignori, *Busto di Gesù dodicenne*. Philadelphia, Museum of Art, John G. Johnson Collection



9 Titiano, *Adorazione dei pastori*. Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti

peruginesca nota all'anonimo, ma essa non appartiene al nostro tipo C, come si crederebbe a prima vista, e costituisce una variante del tipo A. Si tratta infatti di una adorazione del Bambino durante la fuga in Egitto, a causa dell'assenza di riferimenti alla stalla di Betlemme; il bue e l'asino che scortano la Famiglia nel loro esilio appaiono sovente in tale contesto (Dürer, Cranach, Previtali, Jacopo Bassano, ecc.) e rimontano narrativamente al *Vangelo dello Pseudo Matteo* 19, 1; in questa fantasia, a volte le bestie sostano nei pressi, a volte adorano il Bambino<sup>43</sup>.

Questa sottile differenza stabilisce la peculiarità isabellina della tavola del Maestro di San Vincenzo (fig. 6), avvalorata per contrasto da una seconda *Natività* vagante nel mercato e attribuita al pittore da Stefano L'Occaso, in cui sono scomparsi i fattori caratteristici della prima (la veduta sul fondo, Giovannino, la colonna del parto su cui vedere oltre) a vantaggio di una soluzione più tradizionale<sup>44</sup>. In ogni caso, se i modi piatti e soavi del Maestro di San Vincenzo erano benaccetti in una comunità di religiose non sarebbero bastati a coinvolgere la marchesa nel privato.

#### *Perché Isabella voleva un "presepio"?*

"L'intentione nostra è di tenerlo in una camera da lecto": le circostanze erano favorevoli nel 1502 a far desiderare alla marchesa una *Natività con san Giovannino*<sup>45</sup>. Il progetto di ottenere un'immagine relativamente nuova nel suo ambito fu certamente legato alla stima per le virtù artistiche del parente di Mantegna che già in passato avevano convinto la marchesa<sup>46</sup>; ma è noto che nelle dimore degli abbienti i quadri dell'infanzia di Gesù non svolgevano solo funzioni ornamentali. Per gli sposi, le icone dell'incarnazione del Verbo erano indispensabili in occasione delle nozze e durante i primi anni di matrimonio, perché la loro costante osservazione nelle stanze da letto assicurava una bella riuscita della fecondità coniugale<sup>47</sup>. L'immagine richiesta a Bellini avrebbe svolto funzioni insostituibili nella camera da letto della moglie di Francesco Gonzaga.

Dopo due figlie femmine accolte a malincuore ("mi sta bene, avvenga che la non sia stata secondo el mio desiderio")<sup>48</sup>, Isabella diede alla luce nel maggio 1500 Federico, la consolazione



10 Giovanni Bellini e aiuti, *Madonna con il Bambino, san Giovanni Battista e santa Elisabetta*. Francoforte, Städtisches Kunstinstitut

e il tormento della sua vita, e così assicurò al marchesato l'indispensabile continuità dinastica. L'anno seguente era stata la volta di Ippolita, per cui, tenuto conto dei ritmi delle sue gravidanze (partorì otto figli in quindici anni), un'immagine della Natività in cui il Bambino fosse affiancato dal figlio di *Elisabetta* (la santa patrona della marchesa) risultava beneaugurante per la riuscita di una gestazione ventura che rafforzasse in linea maschile le fortune dei Gonzaga<sup>49</sup>. Inoltre, non dobbiamo dimenticare le angosce di tutte le mamme in tali occasioni, che per Isabella furono acuite dalla morte quasi contemporanea della sorella Beatrice e della cognata Anna Sforza nel 1497<sup>50</sup>.

L'eventualità che il quadro richiesto a Bellini implicasse un fine auspicale non è affatto aleatoria se pensiamo che Eleonora Gonzaga, la primogenita della marchesa andata in sposa a Francesco Maria della Rovere, fece richiedere una *Natività* a Tiziano nel 1532 per assicurarsi del suo parto imminente, l'ultimo (fig. 9)<sup>51</sup>. Oltre la testimonianza dei documenti, l'immagine stessa di Tiziano enuncia lo scopo augurale "per questo suo parto": la colonna dorica in grande evidenza rimanda, al di là del simbolismo della legge decaduta e in rovina, alla tradizione secondo cui la Vergine prima di sgravarsi

[...] s'appoggiò a una colonna che gli era, e Ioseph stava molto tristo, forse perché non poteva apparecchiare quelle cose che si conveniano. Et incontinentemente si levò e tolse del fieno della mangiatoia, e gittollo alli piedi de la sposa, e volse se in un'altra parte. Allora il Figliuolo di Dio eterno senza alcuna molestia o lesione, siccome era dentro nel ventre, così ne fu di fore nel fieno alli piedi della sua madre<sup>52</sup>.

La colonna nel quadro di Tiziano era perciò assai propizia alla riuscita del parto ed è legittimo credere che Eleonora Gonzaga avesse appreso in famiglia l'importanza delle icone in tali frangenti<sup>53</sup>.

L'immagine richiesta da Isabella sarebbe stata utile anche per de-



11 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino e san Giovannino*. Francoforte, Städtisches Kunstinstitut

stare gli affetti del "puttino" (alle volte, "puton") Federico verso Gesù. Come raccomandò il domenicano Giovanni Dominici, era opportuno che genitori tenessero in casa per l'istruzione dei figli "dipinti Iesu e il Battista, Iesu e il Vangelista piccinini insieme congiunti". Lo scopo di tali immagini era di favorire l'identificazione del piccolo di casa con Giovannino, indirizzandone i primi affetti: "Così [il tuo figliuolo] si specchi nel Battista santo, vestito di pelle di cammello, fanciullino che entra nel deserto, scherza con gli uccelli, succhia le foglie melate, dorme in sulla terra"<sup>54</sup>.

L'educazione religiosa dei primogeniti e della prole era assai curata presso i Gonzaga e i risultati, almeno secondo i parametri di casta, furono tangibili, come indicano vari episodi del marchese Francesco e dello stesso Federico. A partire dai quattro anni, quest'ultimo avrebbe potuto giovare per le sue prime devozioni di un'immagine di Gesù dodicenne, se fosse giunto a Mantova un quadretto che la mamma richiese a Leonardo. Nel maggio 1504, infatti, Isabella d'Este fece sollecitare dal suo agente Angelo del Tovaglia a "l' eccellentissimo pittore" Leonardo da Vinci l'esecuzione di "uno Christo giovenetto de anni circa duodeci, che seria de quella età che l'haveva quando disputò nel tempio". La marchesa ben aveva avvertito il talento del maestro nella resa degli aspetti adolescenziali, poiché domandava un dipinto "facto cum quella dolcezza et suavità de aiere che haveti per arte peculiare in excellentia"<sup>55</sup>. I ritratti dipinti o scolpiti di Gesù bambino o adolescente erano impiegati a Firenze appunto con lo scopo di favorire i processi di iden-



12 Vittore Carpaccio, *Santa Famiglia visitata dai santi Zaccaria, Elisabetta e Giovannino*. Avignone, Musée du Petit Palais

tificazione religiosa dei fanciulli<sup>56</sup>, e tale doveva essere il fine privato di Isabella che ben si affiancava a quello collezionistico. Leonardo fece probabilmente inviare a Mantova il lavoro di un collaboratore<sup>57</sup>; invece, il più disponibile Francesco Bonsignori realizzò in questi anni un'effigie di *Gesù fanciullo* che è assimilabile all'aspetto di Federico nei ritratti eseguiti prima del suo esilio romano nel 1510, quando il figlio di Francesco Gonzaga divenne l'«ostaggio» di Giulio II (fig. 8)<sup>58</sup>.

Molteplici ragioni si collegavano nel 1502 per indurre Isabella d'Este a richiedere una *Natività* per la sua camera da letto, e la presenza di Giovannino l'avrebbe implicata in maniera ancor più personale.

#### *Il rifiuto di Giambellino*

A Michele Vianello che gli riferì come la marchesa «volea chelli intrase in ditto quadro uno San Joan Batista», Giovanni Bellini replicò «chel l'era chontento de servir Vostra Excellentia, ma che li pareva che'l fuse fuora de propoxito ditto Santo a questo prexepio [...]».

Le immagini che i fiorentini del Quattrocento inventarono per magnificare il patrono e la devozione a Giovannino diffusa in Val Padana con la stampa modenese della *Vita* (1491) non avevano ancora riscontro nei territori della Repubblica, e ciò impedì sviluppi paralleli, almeno fino all'inizio del Cinquecento. La stessa *Vita* fu edita a Venezia ai primi anni del secolo, ma si trattò di una redazione versificata che non conteneva l'episodio di Giovanni a Betlemme<sup>59</sup>. Bellini non era dunque al corrente della «meditatione» di Giovannino al «presepio» che era balenata all'anonimo trecentesco e doveva ritenere «fuora de propoxito» il pensiero della marchesa, stando alle tradizioni più note connesse ai vangeli dell'infanzia<sup>60</sup>. Alla sua vena era più conforme il tipo della Sacra Conversazione con san Giovanni e altri santi<sup>61</sup>, o della Vergine con il Bambino e san Giovanni, come mostrano diversi esempi usciti dal suo studio o a lui ispirati<sup>62</sup>. In tali casi,



13 Andrea Mantegna e aiuti, *Sacra Conversazione*. Boston, The Isabella Stewart Gardner Museum

però, Giovanni è raffigurato adulto, come il Battista proclamatore del lavacro di penitenza (fig. 10), mentre il nostro *tipo A*, ristretto alla Vergine con il Bambino e san Giovannino all'aperto, è estraneo a Bellini e appare documentabile solo dopo il 1502 nella produzione indipendente di allievi e imitatori (Marco Basaiti, Francesco Bissolo, Luca Antonio Busati, Vincenzo Catena, Andrea Previtali, Tiziano, ecc.)<sup>63</sup>. In tal senso, rimane valida la convinzione espressa un secolo fa da Bernard Berenson, secondo cui «fuor di Firenze questo tema [l'autore si riferisce al nostro *tipo A*] non si trova in nessun dipinto antecedente al 1500»<sup>64</sup>, e non è escluso che proprio la richiesta di Isabella avesse risvegliato qualche interesse per il piccolo asceta nella cerchia belliniana, nonostante il rifiuto del *tipo C* da parte del maestro.

Per tornare a questa tipologia, non conosciamo alcun esempio sicuro a Venezia che preceda il 1502. Un disegno di Marco Zoppo ora ad Amburgo (Kunsthalle; 21506) raffigura bensì il piccolo Giovanni che adora Gesù, ma non si tratta di una *Natività* perché Maria siede a terra con il Bambino sulle gambe, una *Madonna dell'umiltà* che è senz'altro più conforme all'incontro durante la fuga in Egitto che a un «presepio» (quindi, *tipo A*)<sup>65</sup>. La *Vergine con il Bambino e san Giovannino* di Vittore Carpaccio a Francoforte (Städel Museum; fig. 11) potrebbe effettivamente precedere il 1500<sup>66</sup>, ma la scena è ambientata in una stanza e condensa una situazione del *tipo B*, se vale il confronto con la tavola più tarda già in collezione Nicholson, dove appunto compare Elisabetta con il figlio entro una loggia davanti a Maria e Gesù<sup>67</sup>. La



14 Francesco Penni, *Adorazione dei pastori*. Madrid, Museo del Prado

Vergine con il Bambino e san Giovannino in una stanza è un soggetto assai diffuso a Firenze nella seconda metà del Quattrocento e qualche esemplare giunto a Venezia deve aver interessato Carpaccio alla fine del secolo. D'altronde, questa tipologia non va intesa nel senso narrativo che andiamo considerando (*tipi A-C*) ma piuttosto devozionale, ammesso che la distinzione sia valida; infatti, l'icona aveva lo scopo di ambientare nella casa dei destinatari l'evento augurale raffigurato e produceva effetti rassicuranti in famiglia. La *Vergine con il Bambino e san Giovannino* di Vincenzo Catena ora a Tokyo (National Museum of Western Art; 1515 ca.) è il migliore esempio di questa soluzione: l'artista ambienta la scena in una loggia che dà sul campo di Santa Maria Formosa, come fosse presa dalla dimora del proprietario<sup>68</sup>.

Più conforme al nostro tema è invece la *Sacra Conversazione* di Carpaccio del Musée du Petit Palais ad Avignone che comprende Giovannino tra i santi personaggi e, per essere ben affiancabile al ciclo di San Giorgio degli Schiavoni, va datata poco dopo il 1502 (fig. 12)<sup>69</sup>. A nostro giudizio, infatti, il soggetto di questa immagine non è assimilabile, per fare un esempio, alla tavola eseguita nello studio di Mantegna ora a Boston (Isabella Stewart Gardner Museum), in cui prevale l'aspetto devozionale a causa della presenza di sante appartenenti a vari stadi della vicenda cristiana (fig. 13)<sup>70</sup>. Il dipinto di Avignone sembra piuttosto una *historia* mista (associata cioè alle scene della vita di san Girolamo e sant'Agostino sul fondo) per la coerenza 'narrativa' dei personaggi in primo piano, e potrebbe rivelarsi una risposta di Carpaccio al diniego di Giovanni Bellini, dal momento

che presenta la scena del *tipo C* evocata nella *Vita* del Battista secondo una modalità peculiare. Infatti, vi compaiono oltre a Giovannino, i suoi genitori e, dalla parte opposta, Giuseppe e una sarta nimbata che in tale contesto è verosimilmente da identificare con la levatrice dei vangeli apocrifi<sup>71</sup>. Quest'ultima, almeno secondo i pittori, rimase con la Famiglia fino all'arrivo dei Magi e qui appare riccamente abbigliata, mentre cuce la camicia di Gesù da brava aiutante della Vergine; l'azione è segnalata dal ditale al medio, dalla cassetta da cucito e dal rocchetto con fili a due colori ai piedi della donna<sup>72</sup>. A confronto, potremmo addurre una deliziosa tavoletta di Giovanni Francesco Penni ora al Prado dove l'incontro tra Gesù e Giovanni a Betlemme è accostato alla visita dei pastori (come in Maineri, fig. 5) e un'assistente di Maria interviene filando in vista dei panni per il neonato (fig. 14)<sup>73</sup>. Se tale fosse la scena di Carpaccio, dovremmo ribadire il sospetto che la richiesta di Isabella d'Este abbia avuto risonanza fra gli intenditori e le botteghe veneziane, destando reazioni non sfavorevoli<sup>74</sup>.

Era tuttavia destino che la prima sicura apparizione in laguna del soggetto desiderato dalla marchesa non fosse dovuta a un artista locale, ma a un pittore assuefatto all'atmosfera devozionale che a Firenze circondava Giovannino. Un bel tondo botticelliano conservato al Musée Jacquemart-André di Parigi presenta infatti una situazione singolare; come in tante opere uscite dallo studio o influenzate dai modi di Botticelli, la Vergine adora il Figlio adagiato a terra entro una stalla diroccata e, in corrispondenza, Giovanni si inchina di fronte. Sul fondo, però, al posto della campagna coi pastori o di una ideale Betlemme, si stende una veduta di Venezia presa dal molo della Piazzetta e tratta verosimilmente da un modello grafico (tav. in apertura, fig. 15). La benedizione del Natale doveva perciò estendersi, oltre che alla famiglia, alla città d'origine o di residenza del destinatario, come avviene in altre raffigurazioni del tempo.

Il tondo Jacquemart-André appartiene a un gruppo di opere riferibile a un collaboratore di Botticelli battezzato il Maestro degli edifici gotici da Osvald Sirén, e riconosciuto da Christopher Daly in un allievo di Sandro attivo tra il 1485 e il 1520 ca., Jacopo di Domenico Foschi<sup>75</sup>. Sarebbe perciò allettante collegare il dipinto a un veneziano capitato o trapiantato a Firenze che si rivolse all'artista per una ancona da appendere in camera, oppure da vendere; anche se la cronologia non è precisabile, il tondo fu il primo autentico "presepio con santo Ioanne Baptistista" visto nella Repubblica, sempre se riuscì a raggiungerla. Bellini dichiarò "fuora de propoxito" il soggetto richiesto da Isabella d'Este, ma si mostrò in ritardo rispetto a un mutamento devozionale maturatosi in Italia centrale e che stava per coinvolgere l'immaginazione dei veneziani anche a causa della marchesa<sup>76</sup>.

#### *Scomparso*

Il "presepio" tanto sospirato giunse infine a Mantova e Isabella ne fu soddisfatta, per quanto convenisse con Lorenzo da Pavia

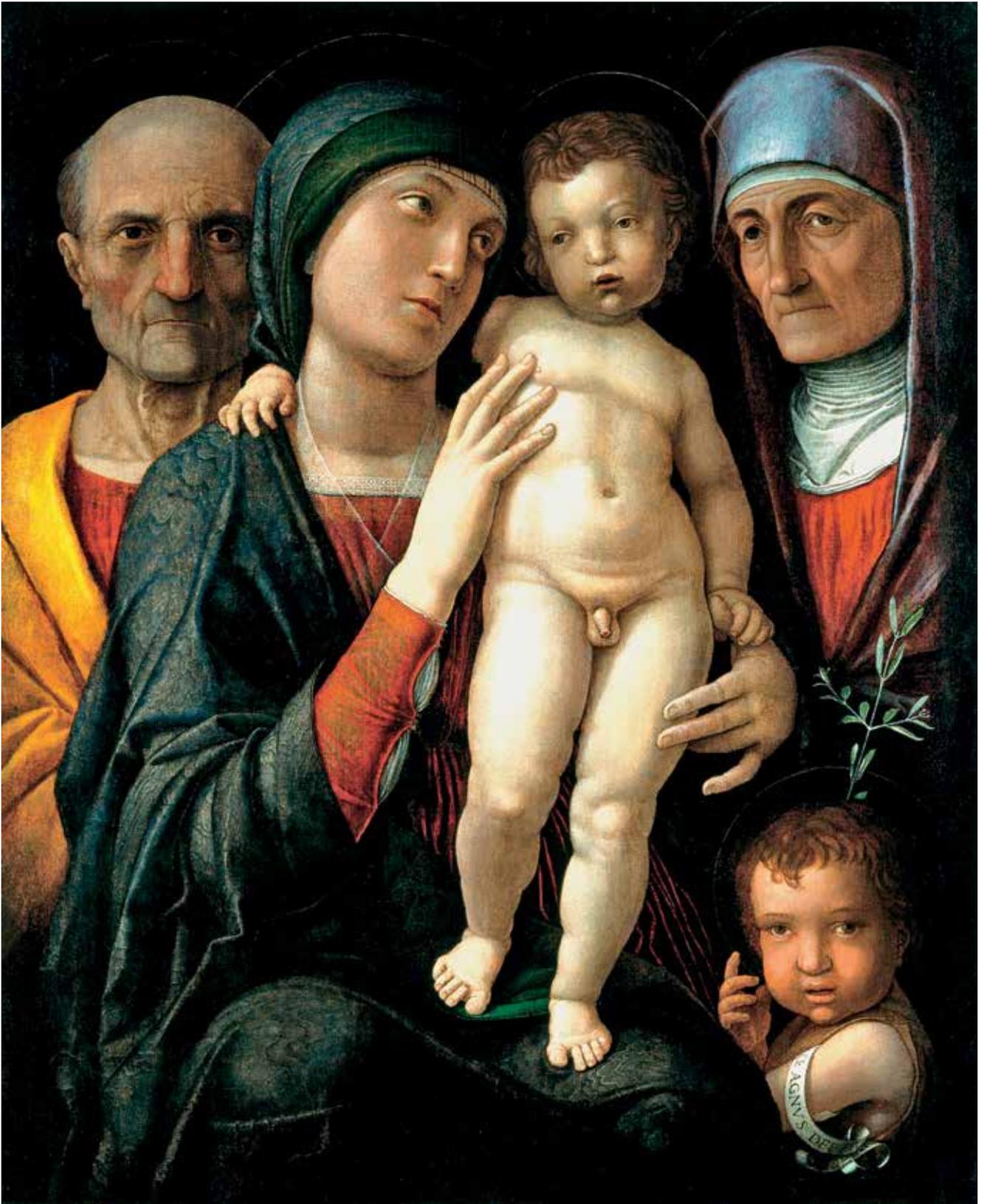


15 Maestro degli edifici gotici (Jacopo di Domenico Foschi?), *Natività con san Giovannino*. Parigi, Musée Jacquemart-André

circa le figure minuscole<sup>77</sup>. Con varie proposte, gli studiosi hanno tentato di immaginare il quadro perduto di Giovanni Bellini. Jennifer Fletcher ritenne che l'artista avrebbe inviato una *Sacra Conversazione* a mezzefigure, un'ipotesi che si scontra con la critica di Lorenzo da Pavia ("ma se io lavese ordinato averia volsuto le figure piu grande") e Isabella stessa circa l'esiguità dei personaggi, che in una *Madonna con il Bambino e santi* belliniana avrebbero invece occupato buona parte del quadro<sup>78</sup>. Altri reputano che l'*Adorazione dei pastori* Allendale attribuita a Giorgione (Washington, National Gallery of Art) dovette ispirarsi al dipinto concepito nella bottega del maestro, e ciò a causa dell'integrazione nel paese delle figure relativamente piccole, accostabile per tale aspetto alle composizioni 'aperte'

di Bellini (*San Francesco* Frick, ecc.)<sup>79</sup>. Da parte nostra aggiungiamo che la tavola inviata da Tiziano a Eleonora Gonzaga per il suo parto del 1533 si conforma anch'essa all'eventualità delle figure piccole (fig. 9); se pensiamo che Francesco Maria della Rovere lo sollecitò mentre era ospite dei Gonzaga a Mantova, il quadro rovinato di Palazzo Pitti potrebbe risultare dalla volontà di uniformarsi all'originale belliniano che Tiziano aveva conosciuto, pur distinguendosi per una più drammatica ambientazione notturna<sup>80</sup>.

Un candidato tuttora disponibile per l'identificazione del "presepio" isabellino è la cosiddetta *Allegoria sacra* degli Uffizi che fra le opere di Bellini è quella meglio confacente alla temperie 'simbolista' che si dispiegò nello studiolo del Castello di San



16 Andrea Mantegna, *Santa Famiglia con santa Elisabetta e san Giovannino*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

Giorgio. La tesi è intrigante e sostenuta da vari autori ma vi si oppone una cronologia che quasi sicuramente antecede il 1500 e il fatto che la marchesa desiderava (ed ebbe alla fine) un "presepio" per la sua camera da letto; ora, qualunque cosa la tavola degli Uffizi raffiguri, non può ritenersi una *Natività*<sup>81</sup>.

Scomparso verosimilmente nel sacco di Mantova scatenato nel 1630 dall'esercito imperiale<sup>82</sup>, non resta che vagheggiare con la fantasia il capolavoro fantasma, come fece Maria Bellonci in *Rinascimento privato*.

Al diffuso chiarore splendeva anche un quadretto di Giovanni Bellini veneziano, un presepio che aveva fatto gridare di meraviglia tutti gli esperti nell'arte: bellissimo sì, per gemmatura e serenità di colore e per quella stupefazione lontanante del mistero divino.

### Risarcimenti?

A questo punto occorre fare un passo indietro e riferirsi succintamente ad alcuni episodi che potrebbero influire sul nostro argomento. Il legame che unì Isabella d'Este alla patrona sant'Elisabetta fu intrinseco, come sempre accadeva nelle comunità premoderne per le vicende onomastiche. Un indizio importante dell'identificazione di Isabella con la mamma di Giovanni è rintracciabile nella prima indicazione che possediamo sull'iconografia della *Vergine della Vittoria* eseguita da Mantegna nel 1496 per l'anniversario della battaglia di Fornovo (6 luglio 1495). La lettera che il frate eremitano Girolamo Redini inviò a Francesco Gonzaga l'8 agosto 1495 si riferisce al "quadro d'essa imagine, e voi armato commo capitano victorioso sarete cum vostri fratelli sotto el manto da un canto, da l'altro la ill. ma Consorte vostra ecc. che sarà un'opera nobilissima"<sup>83</sup>. L'idea iniziale era di origine visionaria ("due mirabil visioni") ma venne abbandonata a favore di una soluzione maggiormente centrata sul marchese, e al posto di Isabella si preferì introdurre la controfigura celeste di Elisabetta con Giovannino. Alessandro Luzio ritenne che il motivo della sostituzione fosse da individuare nello scontento della marchesa per un ritratto che Mantegna le fece poco prima<sup>84</sup>, ma è più conforme alla *mentalité* del periodo ritenere che, di fronte al 'vincitore' di Fornovo, Isabella abbia scelto (o accettato) di farsi impersonare dal suo archetipo per non ledere il protagonismo di Francesco, come anche fa pensare la sostituzione delle previste effigi dei fratelli Giovanni e Sigismondo Gonzaga con i santi<sup>85</sup>. In compenso, fu il marchese a ordinare nel 1498 che la processione dei sudditi mantovani alla chiesa di Santa Maria della Vittoria dovesse compiersi il 2 luglio, festa della Visitazione di Maria a *Elisabetta*<sup>86</sup>.

In realtà le immagini di Andrea Mantegna che includono Elisabetta con Giovannino sono molteplici e tutte posteriori al 1490, quando la figlia di Ercole d'Este giunse a Mantova per le nozze con Francesco<sup>87</sup>; oltre la *Vergine della Vittoria*, vanno registrate le *Sante Famiglie* di Dresda e Forth Worth, quella del



17 Correggio, *Natività con santa Elisabetta e san Giovannino*. Milano, Pinacoteca di Brera

Petit Palais di Parigi (copia), le *Sacre Conversazioni* di Boston (fig. 13) e di Torino, e la tela già ricordata che il padovano eseguì per la cappella sepolcrale in Sant'Andrea (fig. 4). *Post hoc* non equivale a *propter hoc*, ma la congettura che queste raffigurazioni (di cui, tranne la prima e l'ultima, ignoriamo la destinazione originaria) contenessero una allusione encomiastica o augurale a Isabella non è fuori luogo. La *Santa Famiglia con sant'Elisabetta* (tipo A, dunque) ora a Dresda è contemporanea alla *Vergine della Vittoria* e potrebbe racchiudere un analogo riferimento, visto che Giovannino reca un ramoscello d'olivo (la pace messianica dopo una battaglia) al posto della croce, verosimilmente allusivo alla "liberatione et liberta de Italia" che i Gonzaga e i sostenitori della *Lega santa* ritennero di aver conseguito (fig. 16)<sup>88</sup>. Così i bambini di Lonato accolsero Isabella quando anni dopo fu in visita sulla riviera del Garda, con dei rami di olivo inneggiando a Francesco e a lei: "Trovai circa cento fanti de la terra et alcuni de la rocha. Poco doppo putti in bon numero cum bandirole con l'arme nostre et rami de olive in mano cum frequentissimi cridi de li nome de V. Ex.l et mio"<sup>89</sup>.

Antonio Allegri, da parte sua, sviluppò il medesimo tema nelle immagini devozionali giovanili che risentono della temperie mantovana, e solo in quelle; inoltre, il tondo della *Santa Famiglia* che egli affrescò per il vestibolo della chiesa di Sant'Andrea (ora nel Museo Diocesano; 1511-1512 ca.)<sup>90</sup> contiene anch'esso Elisabetta col figlio, e questa è un'immagine 'ufficiale', come la *Vergine della Vittoria* o, per fare un esempio posteriore legato agli eventi di quest'ultima, la tavola 'antigiudaica' di anonimo (*Vergine con il Bambino e i santi Girolamo, Elisabetta e Giovannino*) che era nel refettorio dei frati eremitani di Santa Maria della Vittoria (poi trasferita in Sant'Andrea)<sup>91</sup>, o infine la *Vergine e santi* eseguita da Lorenzo Costa per la chiesa mantovana di San Silvestro (poi anch'essa in Sant'Andrea; 1525)<sup>92</sup>.

A cavallo del Cinquecento, non si verifica una ricorrenza altrettanto fitta di sant'Elisabetta nell'iconografia devozionale della penisola, se escludiamo Firenze, e il caso è forse senza paralleli

per quanto riguarda l'aspetto ufficiale. A riprova, si potrebbe addurre che la presenza di sant'Elisabetta nella menzionata *Madonna del catino* di Giulio Romano ebbe anch'essa una finalità encomiastica in rapporto alla "nuova Isabella", la Boschetti, cui Federico la destinò (con quanta stizza della madre, si può immaginare)<sup>93</sup>.

Non vogliamo abbandonare l'argomento prima di un'ultima considerazione; infatti, la proposta che abbiamo sviluppato circa il desiderio di Isabella di avere un "presepio" con Giovannino per propiziarsi le gravidanze venture potrebbe gettar luce su un'immagine inesplicita che appartiene a uno degli intervalli mantovani di Correggio.

Il *tipo C* riguarda, come sappiamo, una visita di Giovannino al "presepio" e in esso, per concentrarsi sui temi prolettici che assimilano i due piccini, gli artisti alludono assai di rado alla presenza dei genitori affermata invece nella *Vita* del Battista<sup>94</sup>. Ora, Antonio Allegri eseguì verso il 1511-1513 una *Natività* che, nel contesto di questa tipologia, è contraddistinta dal fattore eccezionale di Elisabetta che reca il figlio ad adorare Gesù (Milano, Pinacoteca di Brera; fig. 17)<sup>95</sup>. La mamma di Giovannino rimanda in controparte allo stesso personaggio nella tela di Mantegna per la cappella in Sant'Andrea (*tipo B*; fig. 4) che Correggio conosceva bene per aver lavorato nel medesimo luogo, e si conforma alle occorrenze mantovane della stessa figura che abbiamo menzionato. Il caso è troppo inconsueto perché, alla luce di quanto detto in rapporto alla santa patrona di Isabella d'Este, non lasci sospettare un suo coinvolgimento.

Alla morte di Giorgione nel 1510, Isabella incaricò il banchiere Taddeo Albano di accertarsi sulla disponibilità di una *Notte* che il pittore aveva lasciato a Venezia fra le sue cose e di attivare la solita strategia per venirne in possesso. La notizia non corrispondeva ai fatti e le due *Notti* conosciute di Giorgione, così assicurò l'Albano il 25 novembre 1510, non erano in vendita<sup>96</sup>. La circostanza implica che l'interesse della marchesa per il tema della *Natività* non era ancora sopito dopo l'arrivo del quadro di Giovanni Bellini sei anni prima, e il disappunto per il mancato Giorgione avrebbe potuto indurla a far richiedere il "presepio" dei suoi sogni a un giovane *protégé* che si avviava ad essere poco meno importante per i Gonzaga di quanto era stato Mantegna

nella generazione precedente. Tra marzo 1511 e giugno 1513 non esistono documenti che affermino la presenza di Antonio Allegri a Correggio<sup>97</sup>, e un prestito di Francesco Mantegna a favore dell'artista è invece attestato a Mantova il 26 novembre 1512<sup>98</sup>. Insomma la possibilità di una *liaison* gonzaghesca della *Natività* di Brera va lasciata aperta; l'esemplare eseguito a Mantova nello stesso periodo dal Maestro di San Vincenzo non era certo idoneo a soddisfare Isabella, per quanto contenesse Giovannino (fig. 6).

La composizione aperta con le figure piccole della tavola di Milano è insolita nella produzione giovanile di Correggio e potrebbe ispirarsi al quadro di Bellini se questo, come alcuni sostengono, si approssimava ai caratteri della *Natività* Allendale. Inoltre, rileviamo anche qui la funzione della colonna che non è solo una rovina del tempo *sub lege*, o un elemento strutturale per bilanciare l'immagine, ma rimanda alla leggenda del pilastro cui Maria si appoggiò per sgravarsi. La convergenza su questo aspetto con la tavola del Maestro di San Vincenzo e quella di Tiziano per il parto di Eleonora Gonzaga (figg. 6, 9) potrebbe dipendere dalla presenza del medesimo dettaglio nell'archetipo di Bellini ancora in bella vista nell'appartamento in Corte vecchia, o forse rimontare a una fantasia di Isabella.

Per sostenere un nesso effettivo tra la *Natività* di Correggio e la marchesa di Mantova occorrerebbero dei riscontri documentari che al momento non emergono<sup>99</sup>, ma è forte la tentazione di vedere nel quadro di Brera un finale risarcimento per il diniego di Bellini di introdurre Giovanni nel "presepio" di Isabella, col supplemento della mamma omonima. Le gravidanze della marchesa si erano interrotte con la nascita di Livia nel 1508 e c'era poco da attendere nel futuro, con un Francesco ormai sifilitico; nel caso, l'immagine avrebbe avuto la funzione di un *ex voto*, il ringraziamento per una stagione di maternità che, nonostante i gran colpi della vita, era stata felice.

In definitiva, la richiesta di un "presepio con santo Zoanne Baptista" da parte di Isabella d'Este testimonia un piccolo ma significativo mutamento dell'immaginazione devota nell'Italia settentrionale ai primi del Cinquecento, e persuade a tener conto di tali snodi fantastici nel ricostruire le vicende artistiche del Rinascimento.

## NOTE

1 Cfr. D.S. Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, London 1970, pp. 125-130.  
2 Cfr. C. Yriarte, *Isabelle d'Este et les artistes de son temps. V. Relations d'Isabelle avec Giovanni Bellini*, in "Gazette des Beaux-Arts", XXXVIII, 1896, pp. 215-228; W. Braghirolli, *Carteggio di Isabella d'Este Gonzaga intorno a un quadro di Giambellino*, in "Archivio Veneto", VII, 1877, pp. 370-383; J.M. Fletcher, *Isabella d'Este and Giovanni Bellini's Presepio*, in "The Burlington Magazine", CXIII, 1971, 825, pp. 703-712 (con riproduzione fotografica del carteggio); C.M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for*

*the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, con la collaborazione di A.M. Lorenzoni, Genève 1982, pp. 149-167; C.M. Brown, *Appendix Two*, in S.G. Campbell, *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven-London 2006, pp. 286-301.

3 Cfr. J. Cartwright, *Isabella d'Este*, I, London 1903, pp. 341-353; C. Shaw, *Isabella d'Este. A Renaissance Princess*, London-New York 2019, pp. 112-113.

4 Ad esempio: G. Robertson, *Giovanni Bellini*, Oxford 1968, pp. 135-139; R. Goffen, *Giovanni*

*Bellini*, Milano 1990, pp. 264-267; G.C.F. Villa, in M. Lucco, P. Humfrey, G.C.F. Villa, *Giovanni Bellini. Catalogo completo*, Treviso 2019, pp. 537-538 e pp. 49-62 per il carteggio, riprodotto a cura di M. Barausse.

5 Per Lorenzo Gusnasco, si veda E. Winternitz, *Leonardo da Vinci as a Musician*, New Haven-London 1982, *passim* (in part. pp. 17-21); C.M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia*, cit., *passim*.

6 Del resto lei stessa aveva suggerito, se l'artista non fosse stato incline al "presepio", di "fare qualch'altre sue inventione nove de la Madon-

- na" (20 ottobre 1502; C.M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia*, cit., p. 163).
- 7 L'aggettivo è di J.M. Fletcher, *Isabella d'Este*, cit., p. 703.
- 8 Cfr. C.M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia*, cit., p. 162. Alcune notizie sul collezionista Vianello in J.M. Fletcher, *Isabella d'Este*, cit., pp. 711-712. Dopo la prima visita nel maggio 1493, Isabella era stata a Venezia con Elisabetta Gonzaga durante la settimana santa del 1502, ma nella lettera al consorte non accenna a un incontro con Bellini per sollecitare la "fabula", una sua faccenda privata, del resto; cfr. A. Luzio, R. Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga*, Torino 1893, pp. 307-314.
- 9 Cfr. C.M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia*, cit., p. 164.
- 10 Le brevi considerazioni di Brown (ivi, pp. 154-155), costituiscono un'eccezione.
- 11 Per una sintesi delle nozioni tradizionali relative al Battista, cfr. T. Innitzer, *Johannes der Täufer nach der Heiligen Schrift und der Tradition*, Wien 1908, pp. 425-440; E. Lupieri, *Felices sunt qui imitantur Iohannem* (Hier., Hom. in Io.). *La figura di San Giovanni Battista come modello di santità*, in "Augustinianum", XXIV, 1984, pp. 165-199; Id., *Giovanni e Gesù: storia di un antagonismo*, Milano 1991, pp. 91-151. Per l'iconografia del Battista in generale, cfr. A. Masseron, *Saint Jean Baptiste dans l'art*, Paris 1953; A. Cardinali, *Giovanni Battista*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, cc. 616-623; E. Weis, *Johannes der Täufer*, in *Lexicon der christlichen Ikonographie*, Freiburg, ecc, VII, 1974, cc. 164-190; G. Kaftal, *Saints in Italian Art*, con la collaborazione di F. Bisogni, I-IV, Firenze 1952-1985 (*ad vocem: St. John the Baptist*).
- 12 Cfr. *Vita della gloriosa Vergine Maria e di Gesù Cristo. Scrittura inedita del buon secolo*, a cura di G. Olivieri, Genova 1845, p. 87: "Giesu Cristo benedetto andava a visitare questo Giovanni spesso, ed abitava alcuni di con lui, ed il consolava in l'amore di Dio altissimo"; [G. Mosco], *Il prato spirituale de' Santi Padri, volgarizzamento di Feo Belcari*, Milano 1853, p. 10: "[Rivolto a un monaco:] Io sono Giovanni Battista, e però ti comando che mai di qui non ti parta, perocché questa breve spelonca è maggiore che il monte Sinai [dove il monaco interpellato voleva dirigersi], perocché in questa il nostro Signore Gesù Cristo molte volte visitandomi entrò".
- 13 Cfr. *La vita et morte di San Giovanni Battista*, Firenze 1555, s.p. (cfr. D. Cavalca, *Volgarizzamento delle vite de' Santi Padri*, a cura di D.M. Manni, IV, Milano 1854, p. 414): "Et venendosene il detto Giuseppe con la madre et col fanciullo per lunga via passando per questo deserto, come Dio volle venisse con la donna dove era Giovanni vide un poco da lungi venire la madre col fanciullo spirato da Dio conobbegli, et cominciò a correre in verso di loro che soleva fuggire quando vedeva le genti. El fanciullo Giesu cominciò a correre in verso di lui. Et giunse Giovanni et gittossi in terra tutto quanto et abbracciava i piedi di messere Giesu. Et Giesu il prese per la mano, e levollo suso, e benedillo nella fronte, e poi li diede la pace, te apparecchiare mio. Et Giovanni reverentissimamente rispose, *deo gratias deo gratias*?. Per il testo cfr. la nota 14. L'autore di una *Infantia Salvatoris* spesso stampata nel Cinquecento fa tornare Gesù ancora pic-
- cino dall'Egitto; dopo aver abbracciato il coetaneo Giovanni, con lui e assieme a Giuseppe e Maria si reca a trovare i genitori di Giovanni, ancora in vita; cfr. *Libro chiamato infantia Salvatoris*, s.l. 1543, s.p. La biblioteca di Ercole d'Este conteneva un incunabolo di questo testo; cfr. G. Bertoni, *La biblioteca estense e la cultura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471-1505)*, Torino 1903, p. 243, n. 231. Una tradizione più antica, ignota in occidente e rappresentata dall'*Apocrifo slavo di Zaccaria*, menziona l'episodio e lo colloca al tredicesimo mese di età di Giovanni, quando il padre Zaccaria era già morto; cfr. A. Berendts, *Studien über Zacharias-Apokryphen und Zacharias-Legenden*, Leipzig 1895, pp. 79-80. Nella *Vita* di san Giovanni Battista del vescovo Serapione (IV secolo) trasmessa in siriano, il primo incontro fra i due riguarda invece la morte di Elisabetta fuggita ad Ayn Karim col figlio a causa della persecuzione di Erode; Gesù e Maria sono trasportati su una nube dall'Egitto e rimangono sette giorni con Giovanni; A. Mingana, *Christian Documents in Syriac, Arabic, and Garshuni. Edited and Translated with a Critical Apparatus*, I, Cambridge 1927, pp. 242-243.
- 14 A tutt'oggi non possediamo una trattazione approfondita di questa importante testimonianza della religiosità tardomedievale e delle sue redazioni in prosa e in versi. La *Vita* fu pubblicata modernamente fra le opere di Domenico Cavalca; cfr. D. Cavalca, *Volgarizzamento*, cit., pp. 214-320; Id., *Opere*, a cura di B. Sorio e A. Racheli, I, Trieste 1858, pp. 403-440. L'attribuzione al domenicano, corrente fino ai primi del secolo scorso, determinò una datazione del testo in prosa agli inizi del Trecento che andrebbe invece posticipata di qualche decennio. Il più antico manoscritto è datato 1384 (Londra, Major J.R. Abbey Library, ms. J. A. 7351). Per i restanti manoscritti, cfr. <http://www.mirabileweb.it/title/vita-di-s-giovambattista-title/168918>. Per il ms. Magl. VII, 49 della Biblioteca Nazionale di Firenze (1455 ca.), cfr. S. Solum, *The Problem of Female Patronage in Fifteenth-Century Florence*, in "The Art Bulletin", XC, 2008, 1, pp. 76-100 (con utili considerazioni a p. 90 sull'apprezzamento della *Vita* fra i devoti testimoniato in alcune miscellanee fiorentine che la includono).
- 15 Per l'influenza della *Vita* in prosa sull'iconografia fiorentina, cfr. M. Aronberg Lavin, *Giovannino Battista: a Study in Renaissance Religious Symbolism*, in "The Art Bulletin", XXXVII, 1955, 2, pp. 85-101; Ead., *Giovannino Battista: a Supplement*, in "The Art Bulletin", XLIII, 1961, 4, pp. 319-326. Per degli esempi più tardi, cfr. F. Saracino, *Uno Jesu e san Giovanni di Giovanni Baglione*, in "Studi di Storia dell'Arte", XXXI, 2020, pp. 147-158.
- 16 La leggenda della fuga di Elisabetta e dell'assassinio di Zaccaria è già presente nel *Protovangelo di Giacomo*, 22-23 (II-III secolo; cfr. *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, Torino 1971, I, pp. 85-86) e fu ripresa nelle due redazioni dell'*Infanzia del Salvatore* (posteriore al VI secolo; ivi, pp. 150, 191), ma tali testi non accennano a un incontro di Giovanni e della madre con la Santa Famiglia. In questo senso, si può addurre solo una tradizione etiopica più recente, relativa a un monastero ubicato nella valle del Giordano presso cui scorreva una fon-
- te fatta scaturire da Gesù Bambino in fuga coi genitori; Giovanni Battista appariva in questo luogo; cfr. E. Cerulli, *Tre nuovi documenti sugli Etiopi in Palestina nel secolo XV*, in "Studia biblica et orientalia", III, 1959, pp. 35-44.
- 17 In rapporto al valore fondativo della visita di Maria ad Elisabetta per stabilire gli atti di deferenza posteriori di Giovanni verso Gesù, va segnalato il tondo di Raffaellino del Garbo nel Museo di Capodimonte (inv. Q. 43; cfr. *Museo di Capodimonte*, a cura di M. Uttili, Milano 2004, p. 44) in cui l'incontro durante la fuga in Egitto è ricondotto alla Visitazione attraverso il testo del *Magnificat* che appare nel libro aperto sul leggito arboreo; d'altra parte, l'inno di *Luca* 1, 46-55 è tipico dell'iconografia mariana a Firenze e altrove.
- 18 Cfr. *Cento meditazioni di S. Bonaventura sulla vita di Gesù Cristo*, a cura di B. Sorio, Roma 1847, p. 56. Cfr. *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Ital. 115, a cura di I. Ragusa e R.B. Green, Princeton 1961, pp. 63-64 (XI); con l'illustrazione corrispondente di Parigi, Bibliothèque nationale, ms. it. 115, f. 36; ivi, p. 416, per alcuni precedenti iconografici rispetto al testo dello Pseudo Bonaventura). Per la problematica relativa all'autore/autrice, cfr. S. McNamer, *The Debate on the Origins of the Meditations Vitae Christi: Recent Arguments and Prospects for Future Research*, in "Archivum Franciscanum Historicum", CXI, 2018, pp. 65-110. Il breve accenno delle *Meditazioni* fu ampiamente svolto in versi nella *Fanciullezza di Gesù* di Felice Tancredi da Massa (1380 ca.); cfr. *Cantari religiosi senesi del Trecento*, a cura di G. Varanini, Bari 1965, pp. 259-261.
- 19 Cfr. T. Henry, L. Kanter, G. Testa, *Luca Signorelli*, Milano 2001, pp. 226, 259, 261. Il tondo di Francesco Signorelli (fig. 1) è passato da Sotheby's, New York, 6 giugno 2013, lotto 22.
- 20 Per la committenza del tondo di Berlino in rapporto al signore di Siena, cfr. T. Henry, *The Life and Art of Luca Signorelli*, New Haven 2012, pp. 257-259. L'iconografia del dipinto è stata chiarita da R.J.M. Olson, *Signorelli's Berlin Tondo: New Informations (Technical, Stylistic, and Iconographic)*, in "Arte Cristiana", LXXXV, 1997, pp. 99-108; Ead., *The Florentine Tondo*, Oxford 2000, pp. 92-93.
- 21 Cfr. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, V, Firenze 1880, pp. 545-546: "E doppo fece Giulio al duca Federigo, in un quadro di sua propria mano, la Nostra Donna che lava Gesù Cristo fanciulletto, che sta in piedi dentro a un bacino, mentre San Giovannino getta l'acqua fuor d'un vaso: le quali amendue figure, che sono grandi quanto il naturale, sono bellissime; e dal mezzo in su, nel lontano, sono di figure piccole, alcune gentildonne che vanno a visitarla. Il quadro fu poi donato dal duca alla signora Isabella Buschetta". Il ricordo vasariano di "alcune gentildonne" è influenzato da incisioni di Battista del Moro, di cui una tratta da una diversa invenzione di Giulio (cfr. A. Bartsch, *Le peintre graveur*, XVI, Wien 1818, pp. 182-183, nn. 10-11). La tavola di Dresda è piuttosto trascurata dagli studiosi dell'artista; cfr. F. Hartt, *Giulio Romano*, New York 1981, I, p. 84. In rapporto al recente restauro, cfr. S. Bodechtel, *Abnahme oder Erhaltung? Zum restauratorischen Umgang mit einer malerischen*

- Überarbeitung*, in *Die Macht der Malkunst*, a cura di B. Dalbajewa, ecc., Dresden 2020, pp. 24-25.
- 22 Piuttosto che dalle edizioni fiorentine della *Vita*, preferiamo citare, per le ragioni che seguiranno, dalla prima stampa dell'anonimo; cfr. *Vita del glorioso misser sancto Giovanni Baptista*, Modena 1491, s.p. (ma c. 9). Cfr. nota 30.
- 23 Cfr. *Ephrem the Syrian, Hymns*, a cura di K.E. McVey, New York 1989, p. 113 (*Inni del Natale*, 6, 17-18).
- 24 Per il dipinto di Granacci, cfr. M. Hirst, J. Dunkerton, *Michelangelo giovane. Scultore e pittore a Roma 1496-1501*, Modena 1997, pp. 46-47, 50.
- 25 Piuttosto di rado nel tipo C appaiono Zaccaria ed Elisabetta; in tal senso, possiamo addurre la *Natività* di Marco d'Oggiono al Louvre (inv. 705) parte di uno smembrato politico già nella chiesa del convento di Santa Maria delle Grazie a Maleo (1517-1518); cfr. M. Marubbi, *Per la ricostruzione del politico di Maleo di Marco d'Oggiono*, in "Arte Lombarda", LXXV, 1985, pp. 98-107; D. Sedini, *Marco d'Oggiono*, Roma 1989, pp. 112-117. Alcuni tondi fiorentini accostabili al tipo C mostrano Giovannino in primo piano e una coppia sul fondo che si avvicina (Benvenuto di Giovanni, Firenze, Museo Horne; "Tommaso", collezione privata: Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca, n. 107135); potrebbero essere i suoi genitori, distinti da Giuseppe sul lato opposto, ma anche Gioacchino e Anna sono implicabili in tale iconografia, come mostra la pala di Domenico Alfani già nella chiesa dei Santi Simone e Giuda a Perugia (ivi, Galleria Nazionale dell'Umbria; inv. 363) eseguita verso il 1510 a partire da un disegno di Raffaello (Lille, Palais des Beaux-Arts; inv. W458/9r), dove i dubbi sono fugati da una *tabula ansata* con l'iscrizione «DIVÆ ANNE DICATUM». Per la *Sacra Conversazione* di Carpaccio ad Avignone, la *Natività* di Correggio a Brera e i più tardi esemplari di Bonifacio de' Pitati e Bedoli si veda in seguito.
- 26 Cfr. M. Bacci, *Piero di Cosimo*, Milano 1966, p. 95; F.R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection, Italian Schools XV-XVI Century*, New York 1968, p. 119; Ead., *Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art, I*, Washington 1979, pp. 371-372; S. Fermor, *Piero di Cosimo. Fiction, Invention and Fantasia*, London 1993, p. 152; per il dipinto nel contesto dei tondi di Piero, cfr. D. Geronimus, *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*, New Haven-London, 2006, pp. 164-178 (in part. p. 172). Secondo una modalità devozionale e non più narrativa, Giovanni è a volte raffigurato adolescente o adulto con altri santi protettori nelle ancone della *Natività* (ad esempio Maestro dell'Epifania di Fiesole, *Adorazione dei Magi con i santi Paolo, Francesco, Giovanni Battista*, Fiesole, chiesa di San Francesco); piccino, appare talvolta assieme a santi e donatori mentre adora il Bambino, come nella *Pala Ragnoli* di Biagio d'Antonio (*Natività*, Tulsa, Philbrook Art Center; inv. 1961.9.19); cfr. R. Bartoli, *Biagio d'Antonio*, Milano 1999, pp. 49-53, 192-193.
- 27 C.M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia*, cit., p. 162.
- 28 A causa delle visite agli Sforza nell'ultimo decennio del Quattrocento e della conseguente familiarità con Leonardo, è possibile che la marchesa sia venuta a conoscenza diretta o indiretta della *Vergine delle rocce* (tipo A) prima del 1502, dovunque la tavola si trovasse. Dalla sequenza degli artisti è escluso il Maineri, di cui si dirà oltre.
- 29 In tal senso, cfr. K. Christiansen, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts), a cura di J. Martineau, Milano 1992, pp. 253-254; M. Lucco, in *Mantegna a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te), a cura di M. Lucco, Milano 2006, pp. 112-113, cat. 22. Per la pala nel contesto del sacello, cfr. J. Manca, *Andrea Mantegna and the Italian Renaissance*, London 2006, p. 112; M. Mussolin, *La cappella di Andrea Mantegna nella chiesa di Sant'Andrea a Mantova*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama), a cura di S. Bandera et al., Venezia 2019, p. 245. La cappella concessa a Mantegna in Sant'Andrea (la prima entrando a sinistra) era dedicata a san Giovanni Battista.
- 30 Cfr. n. 22; *ISTC (Incunabula Short Titles Catalogue)*: [https://data.cerl.org/istc/\\_search?query=Vita+di+San+Giovanni+Battista&from=0](https://data.cerl.org/istc/_search?query=Vita+di+San+Giovanni+Battista&from=0). Per un elenco parziale delle altre stampe, cfr. A. Jacobson Schutte, *Printed Italian Vernacular Religious Book 1465-1550: a Finding List*, Genève 1983, pp. 221-222.
- 31 Cfr. S. Kolsky, *Mario Equicola. The Real Courtier*, Genève 1991, p. 103. La traduzione apparve a stampa nel 1507.
- 32 Cfr. A. Luzio, R. Renier, *La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXXV, 1900, p. 223. A differenza degli inventari di Ercole d'Este e di Eleonora d'Aragona (cfr. G. Bertoni, *La biblioteca estense*, cit.), non possediamo elenchi dei libri posseduti da Isabella in questi anni; cfr. A. Luzio, R. Renier, *La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXXIII, 1899, p. 5: "Sventuratamente non ci è rimasta memoria piena e precisa della libreria d'Isabella. L'inventario che se ne conserva nell'Archivio Gonzaga è, nella sua parte più antica, del 1541. Nei tre anni che trascorsero dalla morte della marchesa sino a quel tempo molti libri dovettero prendere il volo; altri probabilmente si smarrirono anche prima, a motivo della somma liberalità della Gonzaga nel prestarli"; ivi, pp. 26-33, per i titoli di letteratura religiosa. Inoltre, cfr. A. Canova, *Per l'inventario dei libri di Federico Gonzaga*, con la collaborazione di D. Ferrari, in "Quaderni di Palazzo Te", VI, 1999, pp. 81-84, 87-91, 102-103; S.J. Campbell, *The Cabinet of Eros*, cit., pp. 270-279 (elenco alfabetico).
- 33 Maineri è introdotto da una lettera di F. Bagnacavallo a Isabella d'Este il 23 novembre 1498; cfr. A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga*, Milano 1913, p. 197. Nel 1503-1504, l'artista è a Mantova; cfr. A. Venturi, *Gian Francesco de' Maineri pittore*, in "Archivio storico dell'arte", I, 1888, p. 88; A. Luzio, R. Renier *La cultura e le relazioni letterarie*, cit., 1899, p. 28. Anche S. Zamboni, *Una traccia per Giovan Francesco Maineri a Mantova*, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo. In memoria di Giacomo Bargellesi*, Venezia 1981, pp. 157-178; C.M. Brown, *Nuovi documenti dall'archivio di Mantova su "Jobane Francisco de Maineri da Parma miniatore et dipintore"*, in "Civiltà Mantovana", XLIII, 2008, pp. 45-47. Assieme al *Cristo porta-*
- croce* del Museo di Palazzo D'Arco (ivi, p. 51), una *Crocifissione* attribuita a Maineri nel Museo Diocesano di Mantova è ritenuta appartenente all'attività mantovana dell'artista da R. Berzaghi, S. L'Occaso, *Dipinti e arazzi, 1430-1630 / Museo Diocesano Francesco Gonzaga*, Mantova 2011, p. 41.
- 34 Cfr. A. Venturi, *Gian Francesco de' Maineri*, cit., p. 88; A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, II/2, *Dal 1493 al 1516*, Ferrara 1997, p. 479. L'opera è identificabile con un dipinto della Pinacoteca di Brera; cfr. S. Zamboni, *Pittori di Ercole I d'Este*, Milano 1975, pp. 51-52; per la versione conservata nella Pinacoteca di Ferrara, cfr. A. Bacchi, in *La Pinacoteca nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di J. Bentini, Bologna 1992, pp. 280-281. In generale, per la produzione devozionale dell'artista, cfr. D.A. Brown, *Maineri and Marmitta as Devotional Artists*, in "Prospettiva", 56, 1988-1989, 1, pp. 299-308.
- 35 G. Marcianese, *Vita della B. Lucia di Narni*, Viterbo 1663, p. 25.
- 36 Una *Adorazione di Gesù Bambino* di Michele Coltellini a Poznan, Muzeum Narodowe (un tipo C senza ambientazione a Betlemme) contiene Giovanni giunto presso la Santa Famiglia; il mantello della Vergine è disseminato di gigli estensi e palesa in tal modo la predilezione in un ambito vicino alla corte del tema introdotto da Maineri. Per un periodo più tardo, potrebbero menzionarsi varie raffigurazioni di Mazzolino, Ortolano, Garofalo, Dossio Dossi che combinano i tipi A-C; Battista Dossi eseguì verso il 1530 un puro esemplare del tipo C (Chapel Hill, Ackland Art Museum; inv. 85.22.1). Un'estensione in rapporto a questi temi ferraresi è la presenza di Giovannino nell'iconografia della *Presentazione al Tempio*; si vedano gli esempi di Ludovico Mazzolino (cfr. S. Zamboni, *Ludovico Mazzolino: una primizia ed altri inediti*, in "Prospettiva", 15, 1978, pp. 53-55; da altri, il dipinto è riferito al Maestro dei Magi Campana), e Antonio Pirri (cfr. A. Martini, *Un inedito di Antonio Pirri*, in "Arte antica e moderna", IV, 1961, pp. 195-196; la tavola è transitata da Pandolfini, Firenze, il 1 luglio 2020, lotto 18). In ambito romagnolo, gli esempi anteriori del tipo A di Giovanni Francesco da Rimini (Le Mans, Musée Tessé; Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 260; Atlanta, High Museum of Art, inv. 58.43) si riconducono ai soggiorni fiorentini di questo artista girovago e all'influenza di Filippo Lippi. La menzionata *Pala Ragnoli* del fiorentino Biagio d'Antonio fu eseguita a Faenza per la chiesa di San Michele nel 1476 (cfr. nota 26) e ispirò alcuni presepì con Giovannino di Giovanni Battista Bertucci ai primi del Cinquecento (Faenza, Pinacoteca comunale, dalla chiesa di San Giuseppe; già Londra, collezione Erskine).
- 37 La versione di Rotterdam è l'unica al momento localizzabile, poiché si ignora l'ubicazione delle tavole già a Milano, collezione Lurati, e New York, Parke-Bernet Galleries; cfr. S. Zamboni, *Pittori di Ercole I d'Este*, cit., pp. 54, 57-58, 59.
- 38 Cfr. *Catalogo della collezione d'arte antica di proprietà Edoardo Villa & C.*, Galleria Vitelli, Genova, 1923, n. 616; A. Ugolini, *Il Maestro di San Vincenzo: un comprimario a Mantova*, in "Arte Cristiana", XCVI, 2008, pp. 437-448. La tavola fu riferita in passato ai Zaganelli e a Marco Meloni (ad esempio, D. Benati, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura*

- a *Modena fra '400 e '500*, Modena 1990, p. 40). Per una probabile identificazione dell'anonimo con Bartolomeo Fancelli, un collaboratore del Perugino, cfr. S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 2011, pp. 148-149.
- 39 Per la vicenda attributiva della pala e le opere superstiti attribuibili all'autore, cfr. A. Ugolini, *Il Maestro di San Vincenzo*, cit.; Id., *Un nuovo catalogo per il Maestro di San Vincenzo* (cfr. [www.academia.edu/41170577/PICTRIX\\_PARTE\\_44](http://www.academia.edu/41170577/PICTRIX_PARTE_44)); S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 146-149.
- 40 Cfr. M. Bourne, *Francesco II Gonzaga. The Soldier-Prince as Patron*, Rome 2008, pp. 253-270; S.A. Hickson, *Women, Art and Architectural Patronage in Renaissance Mantua. Matrons, Mystics and Monasteries*, London-New York 2012, pp. 1-6, e *passim*. Isabella apparirebbe nelle vesti vedovili che rivestì solo tre mesi prima della morte del pittore (1519), ma questa non è una difficoltà insormontabile per poterla riconoscere, come invece ritiene C. Shaw, *Isabella d'Este*, cit., p. 145; per altre possibilità, cfr. S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 140-141.
- 41 È verosimile che nel fondo della *Natività* appaia una veduta della cinta muraria di Mantova com'era nel XVI secolo (Porta Pusterla?), ma la minuscola riproduzione del 1923 non permette una conferma. La colonna al centro della composizione differisce dalle altre, e potrebbe alludere al parto miracoloso secondo un simbolismo cui accenneremo oltre.
- 42 Cfr. Campbell, *The Cabinet of Eros*, cit., pp. 169-190; C. Shaw, *Isabella d'Este*, cit., pp. 117-119.
- 43 Per le connessioni peruginesche del Maestro di San Vincenzo, cfr. A. Ugolini, *Un nuovo catalogo*, cit., pp. 1-3; S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., 147-148. Per l'asino e il bue che seguono la Famiglia in esilio, cfr. *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., p. 221. L'angelo che nella tavola peruginesca affianca Giovannino è il suo custode nel 'deserto'; per questo tema, cfr. M. Aronberg Lavin, *Giovannino Battista*, cit., p. 86.
- 44 Finarte, Milano, 26 maggio 2010, lotto 969 (come "scuola umbra dell'inizio del XV secolo"). Cfr. S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., p. 149.
- 45 Lettera del 20 ottobre 1502 a M. Vianello; cfr. C.M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia*, cit., p. 163. I travolgimenti che hanno interessato l'assetto del Castello di San Giorgio impediscono di individuare con sicurezza la posizione della stanza da letto di Isabella prima del suo trasferimento da vedova in Corte vecchia; ad essa si accedeva comunque dalla Camera delle Armi (cfr. C.M. Brown, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua*, Rome 2005, p. 38).
- 46 Il 26 aprile 1498 Isabella chiese a Cecilia Bergamini Visconti di inviargli il ritratto eseguito da Leonardo (la cosiddetta *Dama con l'ermellino*) in modo da confrontarlo con "certi belli retratti de mane de Zoanne Bellino"; cfr. A. Venturi, A. Luzio, *Nuovi documenti su Leonardo da Vinci*, in "Archivio storico dell'arte", I, 1888, p. 45; E. Vilata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999, pp. 112-113. L'inventario della Guardaroba estense del 1493 elenca "uno quadro de legno cum uno Christo depincto de mano del Bellino" che Isabella avrebbe potuto conoscere (cfr. G. Campori, *Raccolta di cataloghi e inventari inediti*, Modena 1870, p. 2; alcuni identificano il dipinto col *Cristo in pietà* del Museo Poldi Pezzoli, inv. 1587); inoltre, nell'agosto 1501 il veneziano aveva completato un *San Domenico* per Alfonso d'Este (la tavola è ora a Denver, collezione privata); cfr. A. Luzio, *Disegni topografici e pitture dei Bellini*, in "Archivio storico dell'arte", I, 1888, p. 278. La marchesa mostrò un grande interesse per un ritratto del doge Agostino Barbarigo di Gentile Bellini; cfr. *ivi*, p. 277.
- 47 L'iconografia dell'Annunciazione e della Natività in funzione augurale o di ringraziamento per la prole è attestabile anche attraverso iscrizioni in alcuni casi contemporanei, come nel *Trittico Latour d'Avvergne* di un anonimo francese (1495 ca.; Raleigh, North Carolina Museum of Art, inv. 60.17.61; cfr. C. Eisler, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. European Schools Excluding Italian*, Oxford 1977, pp. 249-251). *La Madonna del cardellino* di Raffaello (nostro tipo A) è riferita da Vasari alle nozze di Lorenzo Nasi (e Sandra di Matteo Canigiani, 1506); cfr. G. Vasari, *Le Vite*, cit., IV, 1879, p. 321. Per il tema delle immagini attive, cfr. F. Saracino, *Savoldo e la fortuna di Giacobbe*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 43, 2019, pp. 42-55.
- 48 Cfr. A. Luzio, R. Renier, *Mantova e Urbino*, cit., p. 69 (lettera a Beatrice d'Este del 1 gennaio 1494 dopo il parto di Eleonora).
- 49 La marchesa desiderava ardentemente un secondo maschio; cfr. M. Bourne, *Osanna Andreasi tra casa, chiesa e corte: rapporti con i principi Gonzaga*, in *Osanna Andreasi da Mantova 1449-1505*, *Tertii Praedicatorum Ordinis Diva*, a cura di G. Zarri e R. Golinelli Berto, Mantova 2006, p. 35.
- 50 Cfr. G. Zuccolin, *Gravidanza e parto nel Quattrocento: le morti parallele di Beatrice d'Este e Anna Sforza*, in *Beatrice d'Este 1475-1497*, a cura di L. Giordano, Pisa 2008, pp. 111-145.
- 51 Cfr. G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936, pp. 86-87: "A quel quadro che faceva il Titiano, ne par che mancava poco per esser fornito, però non essendo fornito lo farete sollicitare, che la S.ra Duchessa lo desidera assai per questo suo parto, però quando si possa havere, le piaceria molto"; "Vi scrivessimo di quel quadro della Natività che fa il Titiano, che la S.ra Duchessa desidera potendosi haver per questo suo parto. Però lo solliciterete, perché se habbia potendosi, et avisarete a che termino sia" (Francesco Maria della Rovere a Gian Giacomo Leonardini; 6 aprile 1533; 9 aprile 1533). Il duca di Urbino era a Mantova quando sollicitava la tavola che giunse però nel palazzo di Pesaro dopo la nascita di Giulio, il futuro cardinale della Rovere. Cfr. H.E. Wethey, *The Paintings of Titian, I, The Religious Paintings*, London 1969, pp. 117-119.
- 52 Cfr. *Cento meditazioni*, cit., p. 49; *Meditations on the Life of Christ*, cit., pp. 32-33; *Cantari religiosi senesi del Trecento. Neri Pagliaresi, fra Felice Tancredi da Massa, Niccolò Cicerchia*, a cura di G. Varanini, Bari 1965, p. 230 (*La fanciullezza di Gesù* di Felice T. da Massa). Tiziano attribuisce a uno degli astanti il compito di spegnere la candela davanti alla luce di Gesù che la tradizione brigidina riferiva a Giuseppe; cfr. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting, I*, Cambridge 1953, pp. 126, 409.
- 53 Sin dal concepimento, Federico era stato "figliuolo dell'orazione": Isabella e Francesco attribuirono alle preghiere di Osanna Andreasi il concepimento di un maschio. Cfr. F. Silvestri, *La vita della beata Osanna da Mantova*, Mantova 1590, 79: "Così messasi in oratione, pregava Iddio con molto affetto che concedesse un figliuolo maschio alla Marchesa Isabella, acciò che la città di Mantova avesse il suo prencipe. Fu accetta et essaudita la sua oratione, et le fu rivelato che Isabella habrebbe un figliuolo maschio". Vedere anche M. Bourne, *Osanna Andreasi*, cit., pp. 34-35. Per la letteratura 'superstiziosa' che praticava Isabella, cfr. A. Luzio, R. Renier, *La cultura e le relazioni letterarie*, cit., 1900, pp. 33-35; per le due nascite che precedettero Federico, aveva usato delle pietre aquiline ("pietre da l'Aquila"; cfr. A. Luzio, R. Renier, *Mantova e Urbino*, cit., p. 70); nel 1494, in occasione del parto di Eleonora, fece voto di un pellegrinaggio a Loreto (*ivi*, p. 72); nel 1502, per quello di Ippolita, un viaggio a Padova per ringraziare sant'Antonio (*ivi*, p. 122). L'andata a Firenze nel marzo del 1506 riguardò anch'essa un voto emesso durante la gravidanza di Ercole; qui si fece eseguire un ritratto votivo in argento da collocare nella Santissima Annunziata; cfr. A. Luzio, *Isabella d'Este ne' primordi del papato di Leone X e il suo viaggio a Roma nel 1514-1515*, in "Archivio storico lombardo", XXXIII, 1906, p. 100 (a Francesco, 17 marzo 1506). Per un'indagine sui temi procreativi nell'ambito dei Gonzaga, e specificamente sulla serie correagesca degli *Amori degli dei*, cfr. J.-F. Corpataux, *Pro-creation. Pouvoirs de l'image et fécondité dynastiques à la Renaissance*, Fribourg 2019.
- 54 Cfr. G. Dominici, *Regola del governo di cura familiare*, a cura di D. Salvi, Firenze 1860, p. 131.
- 55 Cfr. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti*, pp. 169-170; per il "Christo giovenetto", la marchesa era disposta a rinunciare al completamento del suo ritratto. L'agente risponde facendo riferimento alla "figura de Christo piccolino" che non spera di ricevere tanto presto (*ivi*, p. 171).
- 56 Cfr. C. Klapisch-Zuber, *Les saintes poupees. Jeu et dévotion dans la Florence du Quattrocento*, in *Les jeux à la Renaissance*, a cura di P. Ariès e J.C. Margolin, Paris 1982, pp. 65-79; A.V. Coonin, *Portrait Busts of Children in Quattrocento Florence*, in "Metropolitan Museum Journal", 30, 1995, pp. 61-71; C. Fulton, *The Boy Stripped Bare by his Elders. Art and Adolescence in Renaissance Florence*, in "The Art Journal", 56, 1997, pp. 31-40. Anche i busti scolpiti di Giovannino servivano all'uopo; cfr. L. Pisani, *San Giovannino Battista nei busti del Rinascimento fiorentino*, in *Kopf / Bild: Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di J. Kohl e R. Müller, München 2007, pp. 211-233; B. Paolozzi Strozzi, *Santi e bambini*, in *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi), a cura di Ead. e M. Bormand, Firenze 2013, pp. 119-129.
- 57 Cfr. F. Saracino, *Il Salvatore di Leonardo. Pittura e cristologia a Milano nel Rinascimento*, Terlizzi 2014, pp. 71-77.
- 58 Nella tavola di Bonsignori (1510 ca.; Philadelphia, Museum of Art, inv. 172; cfr. *ivi*, pp. 78-79) Gesù mostra i lineamenti di Federico fanciullo come appare nei ritratti di Francesco Francia (New York, The Metropolitan Museum; inv. 14.40.638) e dello stesso Bonsignori (Vienna, Albertina; inv. 4884). L'icona di Bonsignori fu più volte replicata nell'ambito mantovano; cfr. A. Ugolini, *Un nuovo catalogo*, cit.,

- nn. 18, 37 (42), 53, 55, 57. Isabella apprezzò un ritratto di Federico a tre anni eseguito da Bonsignori; cfr. C.M. Brown, *Francesco Bonsignori Painter to the Gonzaga Court: New Documents*, in "Atti e memorie della Accademia Virgiliana di Mantova", n.s. XLVII, 1979, pp. 81-82, 86-87. Da adulto, Federico sarà raffigurato da Tiziano come un pastore nella cosiddetta *Vergine del coniglio* da lui ordinata nel 1530 (cfr. H.E. Wethey, *The Paintings of Titian*, cit., pp. 105-106) e, secondo alcuni, come Luca nell'*Emmaus* per il conte Nicola Maffei del Louvre (1533 ca.; cfr. F. Saracino, *Cristo a Venezia. Pittura e cristologia nel Rinascimento*, Genova-Milano 2007, p. 245).
- 59 Cfr. *La vita et morte di Sancto Joanne Baptista, Venetia [post 1500]*.
- 60 È difficile credere che il pittore equivocasse l'indicazione di Isabella in rapporto al Battista adulto, visto che Lorenzo da Pavia e il Vianello gli erano assiduamente alle calcagna.
- 61 Ad esempio, la *Sacra Conversazione* Giovannelli (Venezia, Gallerie dell'Accademia), e fra quelle parzialmente autografe, le tavole al Louvre (inv. 2097) e a Francoforte (Städel Museum; inv. 853; fig. 10); cfr. P. Humfrey, in M. Lucco, P. Humfrey, G.C.F. Villa, *Giovanni Bellini*, cit., pp. 497-498, cat. 134, 136; G.C.F. Villa, *ivi*, pp. 513-515, cat. 146.
- 62 Cfr. A. Tempestini, *Un'ipotesi sulle trattative fra Isabella d'Este e Giovanni Bellini*, in *Opere e giorni*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 421-426; A. Tempestini, *I collaboratori di Giovanni Bellini*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 33, 2009, pp. 40, 73-74; P. Humfrey, in M. Lucco, P. Humfrey, G.C.F. Villa, *Giovanni Bellini*, cit., p. 495, cat. 131.
- 63 Cfr. A. Tempestini, *I collaboratori di Giovanni Bellini*, cit., pp. 44, 87, 92, 100. Per gli esempi di Vincenzo Catena, cfr. E.M. Dal Pozzolo, *Appunti su Catena*, in "Venezia Cinquecento", XVI, 2006, 16, che a proposito del "rapporto affettuoso dei due sacri infanti" nella tavola della National Gallery di Londra (inv. 3540) considera la possibilità di influenze leonardesche. La *Madonna del lucherino* eseguita nel 1506 da Dürer a Venezia risente della nuova voga (Berlino, Gemäldegalerie); cfr. E. Panozsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1967, pp. 149-150, secondo cui l'artista attribuisce a Giovannino "una vitalità leonardesca".
- 64 Cfr. B. Berenson, *Un possibile Antonello da Messina ed uno impossibile*, in "Dedalo", VI, 1923-1924, p. 37.
- 65 Cfr. L. Armstrong, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York-London 1976, pp. 191-195, 402, che sottolinea gli aspetti toscani del tipo; D. Klemm, *Italienische Zeichnungen 1450-1800. Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, II, Köln 2009, pp. 368-369; il disegno era parte del cosiddetto "Madonna Sketchbook" (1470 ca.). L'artista di Cento risiedette e operò in vari periodi a Venezia.
- 66 Cfr. P. Humfrey, *Carpaccio. Catalogo completo*, Firenze 1991, p. 46; Id., in *Vittore Carpaccio. Master Storyteller of Renaissance Venice*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art), a cura di P. Humfrey et al., New Haven-London in corso di pubblicazione, pp. 147-148; l'esattezza nel segnalare nel libro che Gesù legge (una Bibbia o, più probabilmente, un libro di ore) le iniziali *P[salmus]* e *B[eaatus vir]*, suggerisce che il dipinto di Francoforte fosse destinato a un/a cliente che praticava l'orazione "vocale e della psalmodia" consigliate dai libri di meditazione del tempo. Della tavola è nota una variante assai guasta al Museo Correr (inv. 0356). La *Vergine con il Bambino e san Giovannino* firmata da Marco Basaiti alla Pinacoteca Vaticana (inv. 40280.0.0) è ambientata all'interno di una camera aperta sullo sfondo o di una loggia; S. Momesso, *Sezioni sottili per l'inizio di Marco Basaiti*, in "Prospettiva", 88, 1998, pp. 18-20, data ipoteticamente la tavola alla fine degli anni novanta.
- 67 Per la tavola ex Nicholson, passata da Galerie Fischer, Lucerna, il 12 novembre 1971, lotto 1754, cfr. G. Fossaluzza, *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore, 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, Treviso 2012, pp. 182-183 (anche per una posteriore *Sacra conversazione con san Giovannino e altri santi* di Benedetto Carpaccio in collezione privata), 230. Un esempio del tipo B a Venezia è la *Vergine con il Bambino e i santi Giovannino, Elisabetta e Zaccaria* di Vincenzo Catena nota in più versioni; cfr. G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edinburgh 1954, pp. 53-54 (1515 ca.). Dopo il 1510, si verifica in laguna la diffusione di un peculiare tipo B in cui, al posto di Elisabetta, compare Zaccaria in scene al chiuso o all'aperto, a volte con l'intervento di una santa, e la prevalenza in tal caso dell'aspetto devozionale; oltre gli esempi di Catena (cfr. E.M. Dal Pozzolo, *Appunti su Catena*, cit., pp. 18, 46-47), è da menzionare la *Madonna delle ciliegie* di Tiziano (Vienna, Kunsthistorisches Museum); cfr. H.E. Wethey, *The Paintings of Titian*, cit., p. 99. Questa peculiarità è associabile alla relativa frequenza a Venezia del nome del padre di Giovanni e, in ultima analisi, alle reliquie conservate nella chiesa delle benedettine di San Zaccaria.
- 68 Cfr. E.M. Dal Pozzolo, *Appunti su Catena*, cit., 37. In generale, per il contesto domestico di tali immagini, cfr. R. Kasl, *Holy Households: Art and Devotion in Renaissance Venice*, in *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*, Indianapolis 2004, pp. 58-89.
- 69 In tal senso, valgono ancora le osservazioni di G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio. La vie et l'oeuvre du peintre*, Paris 1910, pp. 273-274; così anche P. Humfrey, *Carpaccio*, cit., p. 90; Id., *Vittore Carpaccio*, cit., p. 17.
- 70 Cfr. R. Goffen, *Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*, in "The Art Bulletin", LXI, 1979, pp. 198-222: in "The subject of a painted sacra conversazione is just such a celestial reunion of models of piety who themselves constitute the conversatio, both as individual exempla virtutis and together as a 'holy community', albeit usually in the presence of the Madonna and Child" (ivi, p. 200). Per il dipinto di Boston, cfr. K. Christianesen, in *Andrea Mantegna*, cit., p. 161; C. Elam, *Roger Fry and Italian Art*, London 2019, pp. 342-345.
- 71 Le identificazioni del personaggio come Elisabetta (ad esempio G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio*, cit., p. 35) o Maria Maddalena (ad esempio P. Humfrey, *Vittore Carpaccio*, cit., p. 17), non sono sostenibili. Elisabetta era anziana (*Luca* 1, 7) e compare alla destra di Maria; non è possibile immaginare Maddalena (senza attributi, d'altronde) entro una *Sacra Conversazione* mentre cuce.
- 72 Per il tema in generale, cfr. G. Lovato, *La levatrice incredula nella leggenda della Natività*, Venezia 2012. Nella tradizione apocrifia sono due le ostetriche e una di esse (Salome) non crede alla *virginitas* in partu di Maria; cfr. *Apocriphi del Nuovo Testamento*, cit., pp. 83-85, 137-141, 179-185. Oltre agli episodi del bagno del neonato e della punizione/guarigione di Salome al momento della Natività, gli artisti raffiguravano entrambe (o solo una, Zelomi, o Zela, o Zachele) negli episodi successivi dell'arrivo dei pastori e dei Magi, mentre assistono o compiono gesti quotidiani (ad esempio Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, Firenze, Galleria degli Uffizi); a volte sono nimbate (ad esempio Zelomi nell'*Adorazione dei Magi* di Stefano da Verona a Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 349; Salome nella *Natività* del libro d'ore Getty, ms. 57, f. 84) e vestite lussuosamente (ad esempio Robert Campin, *Natività*, Digione, Musée des Beaux Arts); simili precedenti potrebbero giustificare la scelta di Carpaccio, anche se nella biografia apocrifia della Vergine è lei stessa che cuce la tunica di Gesù (così Mantegna, Caroto, ecc.). Nella *Natività* di Lattanzio Gambara (Brescia, chiesa dei Santi Faustino e Giovita; 1565 ca.), la levatrice è accanto a Giovanni e svolge un pannolino. Esiste un'ulteriore sequenza apocrifia secondo cui Elisabetta inviò una serva per recare a Betlemme del denaro e dei lini, ma non ne conosciamo traccia prima di Maria de Agreda (XVII secolo); cfr. R. Brown, *The Life of Mary as Seen by the Mystics*, Rockford 1951, p. 107.
- 73 Non è escluso che il quadretto di Penni sia stato eseguito a Mantova dove questo collega di Giulio Romano si rifugiò tra il 1527 e il 1528, prima di spostarsi a Napoli. In tal caso, potremmo credere che la filatrice sia Elisabetta anche per l'aspetto maturo (si vedano i prossimi argomenti); tuttavia l'abbigliamento ancillare e l'azione non si adattano a un'ospite appena arrivata col figlio, almeno stando alla *Vita*. Per il dipinto del Fattore, cfr. J.M. Ruiz Manero, *Pittura italiana del secolo XVI in España*, II, Madrid 1996, p. 179.
- 74 Un tipo C misto ricompare a Venezia in alcune tele di Bonifacio de' Pitati del terzo decennio, integrato con l'adorazione dei pastori e santi; l'esemplare della Royal Collection (inv. 405732) contiene, oltre Giovannino, Zaccaria, Elisabetta, i pastori, Tobia e san Rocco; la tela di Los Angeles (County, Museum of Art; inv. 49.17.10), include Elisabetta e i pastori; cfr. S. Simonetti, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 15, 1986, pp. 98-99. A partire dal secondo decennio si moltiplicano le raffigurazioni venete che inseriscono Giovannino nel contesto del riposo durante la fuga in Egitto (tipo A; Palma il Vecchio, Paris Bordone, Bonifacio, ecc.). Lorenzo Lotto esegue alcuni esempi di un tipo B all'aperto, con angeli e i genitori di Giovanni; per la tela a Parigi (Louvre, inv. 818; 1535 ca.), cfr. P. Humfrey, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, a cura di D.A. Brown et al., Milano 1998, p. 200, cat. 43.
- 75 Sirén ricostruì il profilo di questo artista a partire da una *Vergine con il Bambino* della Galleria Sabauda di Torino (inv. 173); cfr. O. Sirén, *Early Italian Pictures at Cambridge*, in "The Burlington Magazine", XXXVII, 1920, 213, p. 299; C. Daly, in *Botticelli artiste & designer*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Jacquemart-André), a cura di P. Curie e A. Debenedetti, Paris 2021, pp. 67-74, 195, cat. 45.
- 76 Ad un ambito genericamente veneto, o comunque della Terraferma, appartiene una *Natività*

- con san Giovannino del primo Cinquecento che conosciamo da una foto dell'Archivio Zeri (Bologna, Fototeca Federico Zeri, n. 21619; ubicazione ignota).
- 77 Cfr. C.M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia*, cit., p. 84.
- 78 Cfr. J.M. Fletcher, *Isabella d'Este*, cit., p. 711 e, contro, le giuste osservazioni di Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia*, cit., p. 154. W. Braghirolli, *Carteggio di Isabella d'Este*, cit., 1877, p. 370 identificò il "presepio" di Isabella con "uno [quadro] bracc. 5 circa di Giovanni Bellini con una B. V. il putтино, S. Gio. Battista, uno S. Gio. Evangelista, S. Girolamo, S. Caterina, sull'asse. 20 [doppie]" di una stima gonzaghesca del 1700 ca. pubblicata da C. d'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, II, Mantova 1859, p. 188; fu seguito, tra gli altri, da J. Cartwright, *Isabella d'Este*, cit., p. 353. Per altre possibilità ricavabili dagli inventari seicenteschi, cfr. J.M. Fletcher, *Isabella d'Este*, cit., p. 711.
- 79 H. Tietze, E. Tietze Conrat, *The Allendale Nativity in the National Gallery*, in "The Art Bulletin", XXXI, 1949, pp. 11-20, identificarono il dipinto di Washington, eseguito secondo gli autori da Bellini con diversi assistenti (fra cui Tiziano), con il "presepio" inviato a Isabella nel 1504. Per la dipendenza del quadro del visconte Allendale dall'opera di Bellini, cfr. F. Gibbons, *Further Thoughts on the Allendale Nativity*, in "Studies in the History of Art", VIII, 1978, pp. 23-34; N.E. Lang, *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*, Pennsylvania 1994, p. 106.
- 80 H.E. Wethey, *The Paintings of Titian*, cit., pp. 117-118, sottolinea giustamente i fattori arcaizzanti della composizione di Tiziano.
- 81 Il primo e miglior titolo della tavola degli Uffizi è contenuto nella lista inglese dei quadri in vendita di Bartolomeo della Nave a Venezia (1636): "the Garden of Holy Church"; cfr. E.K. Waterhouse, *Paintings from Venice for Seventeenth Century England: Some Records of a Forgotten Transaction*, in "Italian Studies", VII, 1952, p. 18 (n. 115); il dipinto è effettivamente elencato come "an excellent piece of a nativity" nell'inventario della collezione di James Hamilton del 1638; cfr. K. Garas, *Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", LXIII, 1967, p. 64 (n. 8). Per l'identificazione col quadro richiesto da Isabella, cfr. E. Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971, pp. 16-18; N. Huse, *Studien zu Giovanni Bellini*, Berlin-New York 1972, pp. 82-86; A. Tempestini, *Giovanni Bellini. Catalogo completo*, Firenze 1992, p. 222; W. Hirdt, *Giovanni Bellini* Allegoria sacra, Tübingen 2001, pp. 127-134. Per una ridefinizione dei problemi relativi al dipinto, cfr. P. Humfrey, in M. Lucco, P. Humfrey G.C.F. Villa, *Giovanni Bellini*, cit., pp. 461-463, cat. 99 (1485-1488).
- 82 Così J.M. Fletcher, *Isabella d'Este*, cit., p. 711.
- 83 Cfr. A. Luzio, *La Madonna della Vittoria del Mantegna*, in "Emporium", X, 1899, p. 360. Per tutta la vicenda, cfr. M. Bourne, *Francesco II Gonzaga*, cit., pp. 65-86.
- 84 Cfr. A. Luzio, *La Madonna della Vittoria*, cit., p. 370; il suggerimento è largamente condiviso; cfr., ad esempio, L. Bonoldi, *Isabella d'Este. La signora del Rinascimento*, Rimini 2015, p. 11.
- 85 Cfr. M. Bourne, *Francesco II Gonzaga*, cit., p. 78:
- "These important modifications were surely motivated by Francesco's desire to transform the painting into an offering of thanksgiving to the Virgin made by him alone, rather than by his family". In ogni caso, Isabella compare accanto al marito nell'affresco staccato della *Vergine con il Bambino e santi* già sulla facciata della chiesa di San Sebastiano, che deriva dalla composizione di Mantegna. L'affermazione di J.M. Fletcher, *Isabella d'Este*, cit., p. 708, secondo cui il Battista sarebbe stato "her husband's [di Francesco, cioè] patron saint" non è comprovabile, e non valgono in tal senso le commissioni della marchesa relative all'immagine di Giovanni Battista adulto, per cui cfr. C.M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia*, cit., p. 154.
- 86 Cfr. M. Bourne, *Mantegna's Madonna della Vittoria and the Rewriting of Gonzaga History*, in *The Patrons Payoff. Conspicuous Commissions in Italian Renaissance Art*, a cura di J.K. Nelson e R.J. Zeckhauser, Princeton 2008, p. 183.
- 87 La circostanza esclude un eventuale coinvolgimento in tali immagini di Elisabetta Gonzaga, la sorella di Francesco cui Isabella fu molto legata, che lasciò Mantova nel febbraio 1488 per dirigersi a Urbino dove l'attendeva in moglie Guidobaldo da Montefeltro.
- 88 Per l'appellativo rivolto al marchese, cfr. D. Chambers, *Francesco II Gonzaga, Marquis of Mantua, Liberator of Italy*, in *The French Descent into Renaissance Italy, 1494-95. Antecedents and Effects*, a cura di D. Abulafia, Ashgate 1995, pp. 217-229.
- 89 Cfr. A. Pedrazzoli, *La marchesa Isabella d'Este Gonzaga a diporto sul lago di Garda colla sua corte*, in "Archivio storico lombardo", XVII, 1890, p. 78 (Isabella a Francesco, 19 marzo 1514, da Sirmione). L'accoglienza di un signore con ramoscelli d'olivo era frequente nelle società premoderne, come anche l'impiego dell'olivo nelle ambasciate di pace. D'altra parte, il rametto cruciforme potrebbe ricondursi alla tradizione apocrifia secondo cui il legno dell'olivo entrava nella composizione della croce (*lignum crucis palma, cedrus, cypressus, oliva*), e il Bambino nella *Santa Famiglia* di Mantegna a Londra, National Gallery, regge anch'egli un rametto di olivo al posto della croce recata nella versione a Parigi, Petit Palais (copia). Per il dipinto di Dresda, cfr. *Raffaello und die Madonna*, catalogo della mostra (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister), a cura di S. Koja, München 2020, pp. 54-55, 72-73.
- 90 Cfr. R. Berzaghi, S. L'Ocasso, *Dipinti e arazzi*, cit., n. 14.
- 91 S. Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino 2010, pp. 18-31, ritiene invece che le figure di Elisabetta e di Giovannino, sia nella *Vergine della Vittoria* sia nella tavola in Sant'Andrea, derivino da un prototipo comune, l'immagine "raspata" che diede avvio alla vicenda della pala di Mantegna.
- 92 Cfr. E. Negro, *Lorenzo Costa 1460-1535*, Modena 2001, pp. 135-136. Per altri esempi di ambito mantovano, cfr. G. Agosti, *Su Mantegna*, 4, in "Prospettiva", 77, 1995, pp. 64-66.
- 93 Cfr. nota 21. Una ricerca a parte meriterebbe l'identificazione e il successivo tracciamento dei nostri tipi A-C negli inventari gonzagheschi e nella documentazione relativa alla dispersione della Galleria, specialmente in rapporto ai figli che Federico ebbe dalla Boschetti e da Marghe-rita Paleologa. Uno dei due esemplari di *Gesù e Giovannino* di Girolamo Bedoli che erano posseduti da Carlo I Stuart è di provenienza mantovana (Royal Collection, inv. 401367; 1535 ca.); cfr. J. Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983, p. 40; M. Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, Firenze 1997, p. 120; la composizione di Bedoli riprende un originale disperso di Correggio, testimoniato dalla foto di una copia nella Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (*Fondo Pallucchini*; 391754). Lo stesso Bedoli eseguì una versione del tipo C in cui, oltre Giovannino, compare Elisabetta che giunge con un canestro sul capo ed è salutata da Giuseppe (già Venezia, collezione Vittorio Cini; 1528-1530); cfr. Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli*, cit., p. 115). Per il "N. S. che dorme et S. Giovanni" attribuito a Raffaello che Vincenzo I Gonzaga inviò nel 1604 a Rodolfo II d'Asburgo, cfr. R. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga*, Milano 1913, pp. 98-99.
- 94 Si veda la nota 25.
- 95 Per questa data, si vedano i riferimenti in D.A. Brown, *The Young Correggio and his Leonardesque Sources*, New York 1981, pp. 182-183; inoltre, C. Gould, *The Paintings of Correggio*, London 1976, pp. 43, 228; M. di Giampaolo, A. Muzzi, *Correggio. Catalogo completo*, Firenze 1993, p. 26; D. Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo 1997, pp. 44-46. Roberto Longhi attribui al giovane Correggio una *Natività con i santi Giovannino e Antonio* di collezione privata lombarda che a giudicare dalla riproduzione sembra piuttosto di ambito ferrarese; cfr. R. Longhi, *Le fasi del Correggio giovane e l'esigenza del suo viaggio romano*, in "Paragone", IX, 1958, p. 40.
- 96 Cfr. A. Luzio, *Isabella d'Este e due quadri di Giorgione*, in "Archivio storico dell'arte", I, 1888, pp. 47-48. L'uso del termine "notte" in riferimento a una *Natività* è stato contestato da H. Tietze, E. Tietze Conrat, *The Allendale Nativity*, cit., pp. 12-13, poiché le attestazioni sicure in tal senso sarebbero posteriori; con C.M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia*, cit., p. 154, si deve invece presumere una contrazione della formula corrente "presepio finto di notte", attestata ad esempio nel libro di Lorenzo Lotto; cfr. L. Lotto, *Il libro di spese diverse (1538-1556)*, a cura di P. Zampetti, Venezia 1969, pp. 96, 97, 192.
- 97 Cfr. E. Monducci, *Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie*, Cinisello Balsamo 2004, p. 24. Aggiungiamo che d'Arco riporta una notizia secondo cui Allegri nel 1511 "si portò in Mantova con Manfredo e Gio. Galeazzo conti di Correggio" (C. d'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, cit., p. 240).
- 98 Cfr. R. Signorini, *Un inedito su Francesco Mantegna e il Correggio*, in "Quaderni di Palazzo Te", III, 1996, pp. 79-80.
- 99 L'attestazione più antica relativa alla tavola di Brera potrebbe essere contenuta nell'inventario *post mortem* del cardinale Ludovico Ludovisi del 1633: "[n. 223] Una Natività di Christo alta p<sup>m</sup> 4<sup>o</sup> longa p<sup>m</sup> cinque cornice dorata, et intagliata di mano del Correggio della prima maniera"; cfr. K. Garas, *The Ludovisi Collection of Pictures in 1633. II*, in "The Burlington Magazine", CLX, 1967, 1, p. 346; C. Gould, *The Paintings of Correggio*, cit., p. 228.

FRANCESCA GIRELLI

THE MASTER OF THE VIRTUES  
OF SANT'ANSOVINO: SIX NEW STATUES FROM  
ROMANIA AND SOME INSIGHTS ON A 14TH  
CENTURY SCULPTOR FROM THE ADRIATIC AREA

The essay is devoted to a previously unknown group of six stone statues, preserved at the Royal Castle of Peleş, in Sinaia, Romania, which depicts the *Madonna and Child* and some Apostles, whose identification is made possible, in some cases, by the inscriptions on the bases.

The author assigns the sculptures to the mysterious and still anonymous Master of Sant'Ansovino, or of the Virtues of Sant'Ansovino; the name comes from the eponymous work, the *Arca di Sant'Ansovino*, located in the crypt of the cathedral of the Santissima Annunziata in Camerino. The discovery of these statues offers an opportunity to retrace the artistic path of the Master, and to re-discuss the chronology of the Arca, usually dated between 1390 and 1418, and for which the author proposes a chronology around the mid-14th century.

*girellif@gmail.com*

LORENZO PRINCIPI

A PREDELLA FOR THE *SAINTE ANDREW*  
BY ANDREA FERRUCCI IN THE CATHEDRAL  
OF FLORENCE

The article focuses on an unfinished bas-relief depicting the *Martyrdom of Saint Andrew*, preserved in the storage of the Museo Nazionale del Bargello; while formerly assigned to Michelangelo and Niccolò Tribolo, the author suggests a new attribution to Andrea Ferrucci, from Fiesole.

This theory is based on the stylistic analysis of the sculpture and on its origin from the Opera del Duomo, in Florence. The most likely hypothesis is that the *Martyrdom of Saint Andrew* was made by Ferrucci to match the statue, by the same name, that he realised for the Cathedral of Florence (1512-1514) to be part of an incomplete cycle with apostles to which Michelangelo and Jacopo Sansovino, among others, also collaborated. Although none of the other nine statues features a predella, the discovery of this bas-relief makes it highly probable that, between 1512 and 1514, a project with hagiographic reliefs at the base of the statues was designed, according to the arrangement of the 15th century niches of Orsanmichele.

*lprincipi@uniior.it*

FRANCESCO SARACINO

ISABELLA D'ESTE AND THE "NATIVITY SCENE  
WITH *SANTO ZIO ANNE BAPTISTA*  
(ST. JOHN THE BAPTIST)"

The *Nativity* that Isabella d'Este commissioned to Giovanni Bellini in 1502 is one of the most renowned and informative cases about the relationship between clients and artists during the Renaissance. The Marquise of Mantua wanted the figure of Giovanni Battista to appear in the painting, but Bellini refused to grant the request, thus starting an exhausting series of negotiations. Aside from the factors already examined by historians, this study tries to retrace the ideological reasons that led, during the 15th century, to the establishment of the iconography of a "nativity scene" with San Giovannino, and to investigate both the personal reasons that prompted Isabella d'Este to demand this specific subject, and the reasons behind the Venetian painter's refusal.

*yfdssa@tin.it*

ANTONELLA CHIODO

THE ARTISTIC LEGACY OF ORSOLA MADDALENA  
CACCIA AND THE ROLE OF THE BOTTERO SISTERS,  
PAINTERS IN THE MONCALVO MONASTERY

The artistic legacy of Orsola Maddalena Caccia (Moncalvo, 1596-1676) is the main subject of her will (1671), written in her own hand by the artist, and of her final donation (1674) in favour of the monastery of Sant'Orsola in Moncalvo, where she spent her life and worked as a painter for fifty years.

These two fundamental, newly discovered documents describe the management and the practice of her studio, the tools and materials used, as well as the presence of her works in the different rooms of the monastery, thus revealing new insights into the artistic context in 17th-century Piedmont.

The will clearly portrays the professional status of Orsola Maddalena Caccia, as an artist, and the role played by the sisters Laura and Angelica Bottero (religious names: Candida Virginia and Angela Guglielma), both painters from Casale Monferrato who, upon entering the monastery, brought an unusual "artistic dowry", consisting of a large group of drawings, engravings, and paintings that belonged to their family.

*antonellachiodo2020@gmail.com*

SIMONE GUERRIERO

“SA TEMPRAR COL SCALPEL ANCO LA PENNA”:  
FOR A PROFILE OF BERNARDO FALCONI

The first section of this essay offers additional pieces of knowledge about Bernardo Falconi, which were obtained from a so far neglected source: the volume *Ultimi Accidenti della China*, printed in Padua in 1685 and translated from the original Spanish version by the sculptor himself. The dedication and the five sonnets that follow, are indeed full of useful information to pinpoint Falconi's biographical, cultural, and artistic profile. Then, the contribution describes two important projects carried out by Falconi in Palazzo Leoni Montanari in Vicenza, which are here attributed, for the first time, to the artist: we refer to the cycle of sculptures depicting the *Seasons*, located in the Palace staircase, and to the pairs of caryatids and telamons, combined with the putti on top, which frame the entrances to the Apollo Hall. Lastly, the essay presents some of the works created by Falconi, both during his stay in Veneto and in Piedmont, which are related to his production meant for art collectors: among them, a series of putti, some of which are signed, some busts, and a terracotta model that shows significant similarities with the bronze portrait of Giovan Battista Trucchi, Count of Levaldigi, on display at Palazzo Madama, Turin, are worth mentioning.

*simone.guerriero@cini.it*

ENRICO NOÈ

THE ALTARS OF THE DEMOLISHED CHURCH  
OF SANTA LUCIA IN VENICE

The Venetian church of Santa Lucia, rebuilt in 1609-1611, was eventually demolished in 1860-1861, to make room for the local train station. While the body of the saint martyr was moved (1863) to San Geremia, in a chapel realised by Pietro Saccardo using the original chapel's materials, the other altars were instead sold and then dispersed. Today, the main altar is located in Mestrino, near Padua; it was built in 1625-1628 by a previously unknown sculptor, Gian Maria del Condantadio, who reused the small bronze statues (one that here is assigned to the workshop of Giulio del Moro and two others, in line with an old suggestion, to Tiziano Aspetti's circle) which were made for a previous altar dated to 1598. A 17th-century altar, coming from a minor chapel in Santa Lucia, has been found in a Venetian charity. Three other altars were purchased in 1861 by the Cathedral of Adria, in which three other pieces have now been identified: one altar, formerly consecrated to Santa Lucia and now to the Crucifix, another one, formerly dedicated to Saint Thomas Aquinas, now to San Bellino, and a last altar, formerly consecrated to Saint Augustine, now to Sant'Apollinare (with details on its author, the sculptor Anzolo Panizza).

*enoe.3@alice.it*

GIANPASQUALE GRECO

“ASSAI PIÙ CREDEVA EGLI DI SAPERE  
DI QUELLO CHE EFFETTIVAMENTE SAPESSSE”:  
ORONZO MALINCONICO (1661-1709)  
NEAPOLITAN PAINTER IN THE WAKE  
OF LUCA GIORDANO

This essay aims to offer a preliminary analysis of the biography and works of Oronzo Malinconico (1661-1709). Despite his non-negligible activity in the Neapolitan area and elsewhere, the painter has never been the subject of scholarly studies, except for a few occasions in which he was briefly mentioned. The purpose is collecting all data from documents, analytical studies, and the catalogue of his surviving and non-surviving works, to provide a complete overview of the artist, of his critical reception, and of his impact on the art scene.

*gianpasqualegreco.gp@gmail.com*

ANTONELLA BELLIN, ELENA CATRA

ANTICIPATING RUSKIN. OBSERVATIONS  
ON THE RE-EVALUATION OF CARPACCIO'S  
*PRESENTATION OF JESUS AT THE TEMPLE*  
IN THE FIRST DECADES OF THE 19TH CENTURY

It is well-known and widely investigated how the 19th century re-evaluation of Carpaccio as a prominent figure of the Venetian art scene between the 15th and the early 16th century, has its peak in the works of John Ruskin, written during the second half of the 19th century. Conversely, to date the circumstances that favoured and initiated the rediscovery of the famous painter around the 1830s, within the framework of the Academy of Fine Arts, have received little attention. The essay traces the earliest evidence of Carpaccio's fortune in the 19th century, with a focus on the role played by his altarpiece, portraying the *Presentation of Jesus at the Temple*, in the process of re-evaluation of this great master.

*anto.b@fastwebnet.it*  
*elena.catra@gmail.com*

STEFANIA PORTINARI

“OH, VENEZIA!”. THE CHANGES OF HEART  
OF FILIPPO DE PISIS AND HIS ETHEREAL SKIES  
FULL OF CLOUDS

Filippo de Pisis lived in Venice between 1943 and 1947, but he fell in love with the city when he was young; his joy when he looked at the paintings by Tiepolo and Francesco Guardi, he recalled the editions of the Biennale, or he just admired Lagoon water and its colours, was apparent.

An investigation on what changed over time in his Venetian landscapes and how that place affected his spirit, allows us to delve into some concurrent themes, from the relationship with London's landscapes to the *en plein air* technique. The dialogue with critics and art historians, and the perception of his work as an evolution of the 18th century Venetian landscape style, or as a descendant of the Impressionism, enriched the art scene and gave him fame and fortune, in fact he was invited to the exhibitions of the most celebrated artists of the time. For him – who, according to Lionello Venturi, was a “poet all day long” – the parting from the house in San Sebastiano was also closely related to his parting from life.

*stefania.portinari@unive.it*

AMBRA CASCONI

A POET AT THE BIENNALE: ATTILIO BERTOLUCCI  
IN VENICE IN 1948 AND THE ARTICLES  
FOR THE “GAZZETTA DI PARMA”

One of the greatest Italian poets of the 20th century, Attilio Bertolucci (San Prospero Parmense, 1911 - Rome, 2000) was able to follow the most relevant teachings of Longhi yet adding his fully original analysis, deepening his historical-artistic research beyond all technicalities, while taking academic studies into account. This essay investigates a significant part of his long path as an art critic through the exam of the reviews he wrote for the 24th Venice Biennale in “La Gazzetta di Parma”; it is a set of articles that, in addition to providing the poet's point of view about the art scene of the time, offers the opportunity to accurately contextualise it within the framework of the heated debate that begun in the aftermath of World War II; here, the readers can guess the internal dynamics of the alignments, the relationships, the research, and the controversies that engaged the most important Italian critics and artists in the post-war years.

*ambra.cascone@pbd.unipd.it*