

Predella journal of visual arts, n°53, 2023 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Christina Iannelli, Giulia Gilesi, Camilla Marraccini, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

«e dietro alle spalle loro, per campo, fece alcune spalliere di rosai»: precisazioni sui perduti affreschi riferiti a Stefano da Verona in San Francesco a Mantova¹

The essay starts out from a review of Calzolari's photos of the ancient (and lost) chapel of Saint Anthony of Padua, in the church of Saint Francis in Mantua, before the bombings in 1945. The photos, which immortalize several details of the lost frescos, painted on the vault of the chapel, induce me to modify an old proposal as to the iconography of some saints of the late Gothic period and prompt me to propose a new attribution for these paintings, up until then attributed to Stefano da Verona. The essay also makes new reflections on Stefano da Verona's painting production, with stylistic analysis and some new proposals of attribution.

Partendo da una rilettura della fonte primaria su Stefano da Verona, figlio di Giovanni di Francia, ossia Giorgio Vasari, nelle notizie fornite sul pittore *Stefano Veronese* al principio della *Vita di Vittore Scarpaccia*, nell'edizione detta Giuntina delle *Vite*² (1568), al di là delle informazioni non fededegne e delle sovrapposizioni di almeno due distinte personalità artistiche (Stefano di Giovanni di Francia, per gli studi "Stefano da Verona", e Stefano di Antonio da Verona, forse parente dei Falconetto) si individuano, tra le righe, alcuni aspetti propri dell'opera di Stefano, quei caratteri precipui del pittore, quelle particolarità iconografiche che ancora, nonostante l'impoverimento del suo *corpus* nei secoli, gli sopravvivono³.

Alcuni passi sull'opera di Stefano, descrivendone le pitture a Verona, ci restituiscono gli esiti più delicati e naturalistici del suo repertorio iconografico: «teste, fatte con molta grazia» e pavoni che abitavano gli affreschi e che Vasari riferisce dipinti in modo naturale e bellissimo, quasi fossero una firma dell'artista. «Angeli con vesti bianche e lunghe insino ai piedi che quasi finiscono in nuvole», i volti graziosi angelici e di «bellissima aria», «ed il suo solito pavone quasi un contrassegno delle pitture fatte da lui»⁴. In Sant'Eufemia e in San Fermo di Verona, sebbene nel loro insieme tutte le opere citate e descritte da Vasari siano oggi difficili da calibrare, alcuni dipinti ci sono pervenuti (mi riferisco, in particolare, all'affresco strappato del *Sant'Agostino in trono* già sul portale laterale in Sant'Eufemia, firmato *Stefanus Pinxit*, e agli angeli in San Fermo che attorniavano probabilmente una *Resurrezione*, fig. 1), così che il testo vasariano si presenta senza dubbio da compulsare anche in merito al caso degli affreschi illustrati dallo storico e pittore aretino rispettivamente al San Francesco di Mantova.

E nella chiesa di San Francesco sono quando si entra a man destra della porta principale, una fila di cappelle murate già della nobile famiglia della Ramma, in una

delle quali è dipinto nella volta di mano di Stefano i quattro Evangelisti a sedere, e dietro alle spalle loro, per campo fece alcune spalliere di rosai, con uno intessuto di canne a mandorle, e variati alberi sopra, & altre verdure piene d'uccelli, e particolarmente di pavoni. Vi sono anco alcuni Angeli bellissimi⁵.

Di questi affreschi Vasari si soffermava a descrivere, alle spalle degli evangelisti, gli sfondi arborei fioriti e fruttati: spalliere di roseti intessuti di canne intrecciate in forma di mandorla, alberi popolati di uccelli tra cui pavoni, un vero e proprio *nemorosus locus*⁶ entro cui erano inseriti i troni «fioriti di pinnacoli» degli evangelisti con le loro svettanti guglie, che alleggerivano la percezione delle volte, come si osserva dalle tracce di questi perduti affreschi nelle immagini dalla campagna fotografica Calzonari del 1942-1943⁷ (figg. 2-3). Tali istantanee individuano con chiarezza il San Matteo in un insieme della cappella già Ramma, preso dal lato meridionale verso la navata maggiore, e in un dettaglio della vela dove si legge ancora sul flatterio dell'evangelista parte dell'iscrizione in *litterae textuales*: «*liber generatio(nis)*»⁸ (fig. 4). Testimonianze preziose quanto evanescenti, larve di affreschi riemergenti dagli scialbi e di poco precedenti le devastazioni belliche che ne hanno causato il crollo e l'irrimediabile perdita, ma che restituiscono, seppur frammentarie, l'attenzione propriamente tardogotica per la folta vegetazione fiorita e fruttata e i troni dagli alti pinnacoli lievi e affusolati, come privi di peso, propri dell'astro stilistico di Michelino da Besozzo, che si irradiò tra la Lombardia e il Veneto nel corso della prima metà del Quattrocento, come attestano gli affreschi per le tombe Thiene in Santa Corona a Vicenza.

È acquisizione recente che la prima cappella destra entrando in San Francesco, quella con gli evangelisti sulle vele entro fondali vegetali di cui riferiva Vasari, e che recava effettivamente sulla chiave di volta lo stemma dei Ramma, fu fatta erigere dal nobile Pietrobono Pomponazzo su disposizioni testamentarie stese nel chiostro piccolo vicino alla sagrestia della basilica conventuale francescana, il 17 febbraio del 1428, presenti, tra i numerosi testimoni convocati singolarmente dal Pomponazzo, Francesco di Marsilio Gonzaga (del ramo cadetto dei marchesi di Mantova e a sua volta committente di cicli pittorici⁹) e il pittore mantovano Giovanni di Stefanino degli Amidani (*magistro Johanne pictore filio quondam domini Stefanini de Amidanis cive et habinante civitatis Mantue*). Alla cappella *pulcrum et honorabilem*, intitolata a Sant'Antonio da Padova e – si specifica *a latere* del documento riportato nel Fondo Ospedale, c. 62r – *facta ipso vivente*, il committente aveva destinato ben 200 ducati d'oro, indicando anche i primi arredi e le rendite annue da destinarsi¹⁰. Dal momento che la morte del Pomponazzo è registrata nel 1439, con una certa approssimazione è possibile collocare il compimento dei primi affreschi, edificata la cappella con la volta

– ossia la decorazione delle vele – entro probabilmente il 1430-1431. Solo in seguito la cappella divenne di patronato di Francesco della Ramma e perciò recante le imprese di questa nobile famiglia mantovana, il cui stemma, apposto alla precedente serraglia, è ancora rintracciabile sulla chiave di volta della cappella nelle foto precedenti i bombardamenti¹¹.

A lato di ciascun evangelista, nelle vele, prossime ai pennacchi, erano disposte due figure sedute che proposi, diversi anni fa, di interpretare come profeti, scambiate fino a quel momento per gli evangelisti descritti da Vasari¹². Merito di Stefano L'Occaso è stato di precisarne l'ubicazione ai piedi degli evangelisti stessi¹³. Riesaminando con cura le istantanee della campagna fotografica Calzolari, in occasione del mio intervento al Convegno mantovano del 2019 sulla Cappella Gonzaga in San Francesco a Mantova, mi è parso doveroso ricalibrare l'interpretazione iconografica di tali personaggi, che recano libri aperti anziché cartigli, cosa che mi fa ora propendere per un'ulteriore – e credo più precisa – lettura. La figura inginocchiata rivolta al piccolo demonio (il quale sembra gridare afferrando qualcosa) punta l'indice verso il libro che sostiene sulle ginocchia (fig. 5). Questo personaggio appare vestito di un abito chiaro monacale recante un cappuccio, molto prossimo all'abito cistercense, e si direbbe poter corrispondere a un San Bernardo da Chiaravalle, spesso raffigurato recante il diavolo alla catena¹⁴. Anche la figura inginocchiata che stava a sinistra di questa, nella vela a fianco, a destra di un evangelista, come si ricostruisce da una delle foto Calzolari, si direbbe non di profeta ma di dottore della Chiesa: si riconosce un abito sacerdotale fermato con una spilla e dai bordi decorati. Ai piedi del santo è figurato un pavone di cui affiorano appena le tracce del piumaggio sulla testa e la lunga coda, dettaglio di cui riferisce Vasari, attribuendo pertanto gli affreschi a Stefano (fig. 6). La figura si direbbe poter essere un San Gerolamo, come suggerisce la presenza del pavone¹⁵. Così il santo inchinato a sfogliare le pagine di un libro, accompagnato da un galletto¹⁶, potrebbe identificarsi con un padre della Chiesa che commentò il passo del *Vangelo di San Matteo* sulla terza negazione di Pietro prima del canto del gallo, forse un San Rabano Mauro, in riferimento al *Commentarium in Matthaem*¹⁷ (fig. 7). Non profeti, dunque, bensì più plausibilmente dottori della Chiesa, tra i quali credo sia lecito inserire il Santo Papa di un dettaglio Calzolari – non sempre riconosciuto dagli studi parte di questo ciclo – che potrebbe corrispondere a un san Gregorio Magno (fig. 8).

Le fitte ambientazioni boschive e floreali, già lungamente indagate nei cicli ad affresco decorativi a tema cortese – come nella *chambre du cerf* del palazzo dei Papi ad Avignone, che costituì un modello per tutta Europa – si erano irradiate attraverso la circolazione di arazzi fiamminghi millefiori e di arazzi di manifattura

parigina a soggetti sacri o cortesi e a fondi intrecciati di fiori o naturalistici, attraverso pezzi di oreficeria e di codici miniati francesi tardo-trecenteschi¹⁸ (figg. 9-10). Particolarmente negli anni in cui si colloca la realizzazione pittorica della volta della cappella di Sant'Antonio da Padova, il gusto per gli sfondi floreali e arborei era favorito, già dai primi lustri del Quattrocento, tra Lombardia, Veneto e Trentino, da opere di pittori itineranti quali Michelino da Besozzo e Gentile da Fabriano e di artisti tirolesi e renani come il Maestro dell'Alto Reno e Maestro Venceslao. Questa felice tradizione per le attenzioni botaniche aveva nutrito le miniature dei lombardi, tardo-trecenteschi *Tacuina sanitatis* e forse in tale clima si rintracciano le premesse di un giovane Gentile da Fabriano, in un dialogo pavese probabilmente intrapreso con l'opera di Donato de' Bardi nella fabrianese *Madonna col Bambino tra santi e un offerente* della Gemäldegalerie di Berlino¹⁹. Circa un decennio dopo la decorazione della volta della cappella di Sant'Antonio da Padova in San Francesco a Mantova, si possono datare gli affreschi di Leonardo da Besozzo a lato del monumento di Ladislao Durazzo in San Giovanni in Carbonara a Napoli²⁰. Il San Giovanni Battista vi campeggia sullo sfondo di una densa vegetazione, modello senza dubbio tratto dalla tarda bottega del padre Michelino e ben noto a Milano²¹, come suggerisce il confronto col quasi coevo San Giovanni Battista degli Zavattari del polittico di Castel Sant'Angelo, mentre il Sant'Agostino affrescato per lo stesso monumento, negli intrecci à *ramages*, è senza dubbio debitore di esemplari di miniatura francese, di cui fece tesoro appunto il padre Michelino da Besozzo fin dai suoi esordi pavesi (come evidenzia il confronto col *Sant'Agostino in cattedra* del primo volume del *Commento ai Salmi*²²). Nelle vele con il *Tetramorfo e santi* della cappella viscontea di San Martino in Sant'Eustorgio a Milano, opera di pittori seguaci di Michelino intorno alla metà degli anni Trenta, a lato dei simboli del tetramorfo i personaggi apparivano immersi in una vegetazione fitta e frondosa. Con tratti stilistici lievi, e decisamente affini a Stefano da Verona, anche il celebre polittico per Cemmo di Maestro Paroto, già datato 1447, presenta densi fondali vegetali²³. Così nelle miniature a piena pagina di Belbello da Pavia che illustrano il cosiddetto *Messale di Barbara di Brandeburgo*, commissionato da Gian Lucido Gonzaga nel 1442, diverse scene sembrano sbucare da fitti alberi e intricati cespugli. Un'opera come la *Madonna del Roseto* del Museo di Castelvecchio di Verona (fig. 11), capolavoro veneto degli anni Dieci di Michelino da Besozzo²⁴, ispirata a esemplari francesi e altoatesini (come suggerisce l'affinità, già evidenziata da Pietro Toesca, con la *Vergine incoronata, santi e un offerente nel giardino Celeste*, miniatura del Ferdinandeum di Innsbruck²⁵), ripresa quasi alla lettera nei *jeux floraux* della *Madonna del roseto* del Worcester Museum²⁶ (MA, USA), aveva costituito,

assieme ad altri esemplari verosimilmente perduti, riflessi in dipinti di Gentile da Fabriano quali la *Madonna col Bambino e angeli* di Perugia (Galleria Nazionale dell'Umbria) e la *Madonna col Bambino e angeli* di New York (The Metropolitan Museum – MET)²⁷, un importante precedente per le numerose tavolette con *Madonne dell'Umiltà* entro giardini di roseti e fondi oro preziosamente lavorati, molto diffuse dai primi lustri del XV secolo in ambito lagunare e veneto. Tra queste possiamo annoverare le diverse *Madonne dell'Umiltà* attribuite a Zanino di Pietro²⁸, la *Madonna dell'Umiltà* del Musée d'Art et Histoire (MAH) di Ginevra, la celebre *Madonna della quaglia* di Pisanello (Verona, Museo di Castelvecchio, fig. 12), la *Madonna dell'Umiltà* già Collezione Suida di New York, dalle rose dipinte sulla veste (fig. 13), "sorella" della *Madonna dell'Umiltà* del Museo di Castelvecchio di Verona ora riferita a Giovanni Badile²⁹, le due *Madonne col Bambino in preghiera* di Castelvecchio³⁰, la *Madonna dell'Umiltà tra angeli in preghiera* dalla Collezione Kisters, di Kreuzlingen³¹, e la quasi sconosciuta, benché davvero molto singolare, *Madonna dell'Umiltà* dispersa in Collezione privata³² (fig. 14).

Ma proprio la diffusione nell'impiego, fin da fine Trecento, di sfondi vegetali e fioriti in pittura, nelle miniature, nelle anconette, nei polittici e negli affreschi – dai cicli cortesi di Castel Roncolo (BZ) e dei *Mesi* nella torre dell'Aquila presso il Castello del Buonconsiglio di Trento (fig. 15), passando per l'*Adorazione dei Magi* nel chiostro del Duomo di Bressanone, ai cicli pittorici cortesi nel palazzo mantovano di Francesco di Marsilio Gonzaga, alle decorazioni di Leonardo da Besozzo a lato del monumento funebre di Ladislao Durazzo – se da un lato amplia di un respiro europeo tali ambientazioni (e ovviamente si parla di giardini-verzieri di dame e cavalieri per i cicli cortesi, e di *horti conclusi*, giardini paradisiaci o prefigurazioni celesti per i temi sacri³³), dall'altro calibra il "primato" vasariano datovi a Stefano da Verona, riportando all'attenzione degli studi quell'unica attestazione documentaria che effettivamente ci perviene sulla cappella di Sant'Antonio da Padova, e cioè la presenza, all'atto della fondazione, di Giovanni di Stefanino Amidani, un pittore noto al nobile committente Pietrobono Pomponazzo, convocato per l'occasione e probabilmente già operoso nella sfera dello stesso Francesco di Marsilio Gonzaga³⁴. Il coinvolgimento di Giovanni Amidani, documentato a Mantova tra il 1417 e il 1433, alla fondazione della prestigiosa cappella, induce a riconsiderare i frammenti pittorici immortalati nella campagna Calzolari come plausibili opere sue. L'attribuzione a Stefano di Giovanni di Francia (il quale peraltro tra lo scadere del 1430 e il 1432 era già forse, al seguito di Pisanello, a Roma³⁵) si fonda precipuamente sulla testimonianza di Vasari, che tuttavia fonde più di una personalità artistica entro la biografia di un unico *Stefano Veronese*. Alle note della fonte si accorda la constatazione di elementi stilistici pisanelliani negli

affreschi già Pomponazzo, i quali, tuttavia, potrebbero interpretarsi anche alla luce del lungo soggiorno a più riprese di Pisanello in città, *habitor de presenti Mantue* già dal luglio del 1422, e dell'influenza esercitata dall'elogiato pittore umanista sulla produzione artistica locale³⁶. Le parti decorative date dagli studi a Stefano non terminano con le vele della cappella di Sant'Antonio; al pittore sono stati attribuiti i frammenti che ornavano la porzione superiore del finestrone, tra cui si conserva ancora il *San Francesco che riceve le stimmate* – oggi ricollocato nell'originaria posizione – e la larvale *Vergine Annunciata* affrescata sull'arco affacciato sulla navata maggiore e di accesso alla prima campata laterale destra, perduta coi bombardamenti ma anch'essa immortalata dal Calzolari (figg. 16-17).

Per i pallidi lacerti mantovani, in buona parte scomparsi, dovrebbe accorrere un serio confronto con l'unica opera firmata integralmente pervenuta di Stefano da Verona, prossima cronologicamente alla realizzazione delle vele della cappella, ossia l'*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca di Brera, realizzata intorno al 1435 (fig. 18), elemento imprescindibile per cogliere lo stile di Stefano e che non determina, mi pare, la paternità degli affreschi già Pomponazzo all'artista, nella mancanza di scansione spaziale, nell'esile figura della Vergine dal pannello calligrafico dell'abito, nel lungo strascico appiattito dei manti dei re Magi in primo piano, debitori ancora dello stile del de Grassi e di Michelino da Besozzo intorno all'anno 1400³⁷. Più in generale, l'insieme compositivo affollato deriva da un modello ancora probabilmente altichieresco, come evidenzia la tavola con l'*Adorazione dei Magi* di Castelvecchio recentemente assegnata alla cerchia di Antonio di Pietro³⁸. Si osservino in particolare le aureole, dipinte in prospettiva coi loro spessori nel perduto San Matteo, nello squadrato *San Francesco che riceve le stimmate* e nella *Vergine Annunciata* già Pomponazzo, e si notino il leggio e lo sgabello di quest'ultima, ben saldi e composti prospetticamente di scorcio, con anche la resa naturalistica delle venature del legno. Non si osservano aureole in prospettiva, né scorci arditi nelle opere pervenute di Stefano da Verona, sia su tavola, sia su parete, e si confronti, per quest'ultimo caso, la *Vergine Annunciata* mantovana con la *Madonna col Bambino tra angeli musicanti e adoranti* della parrocchiale di San Giorgio di Illasi. Anche confrontando i lacerti con la coeva *Madonna col Bambino* di Santa Maria del Popolo, nei panneggi particolarmente appiattiti e dai curvi linearismi non sembra di rintracciare un'identica mano. L'*Arcangelo* dell'*Annunciazione* è chiaramente successivo, come anche i santi profeti che decoravano il sottarco d'ingresso alla campata laterale, parte della campagna pittorica riferita dai recenti studi al patronato di Francesco della Ramma e da me già riconosciuta, nella figura dell'*Arcangelo*, al pittore Niccolò Solimani³⁹; a questa impresa si ricollega il ciclo di affreschi con *Storie*

di *San Francesco* che si snodava tra la cappella ormai Ramma e l'attiguo ambiente della campata laterale destra, di cui restano alcuni frammenti. La nuova fase decorativa portò probabilmente a termine le decorazioni preesistenti, interrotte all'altezza della lunetta della finestra laterale destra.

La recente acquisizione di una preziosa *Crocifissione* finemente lavorata con decorazioni floreali ottenute con la granitura dell'oro, conservata dal 2018 al MET⁴⁰, questa sì intensamente prossima allo stile dell'*Adorazione dei Magi* nel volto sofferente del Cristo, nel delicato e appiattito panneggio della veste della Maddalena (decisamente affine alla Maddalena della *Crocifissione* in Collezione privata attribuita al Maestro di Casa Pendaglia) e degli angeli dolenti – benché opera più arcaizzante e probabilmente eseguita in Lombardia, forse a Pavia, qualche decennio prima, come rivelerebbero la manifattura tardo-trecentesca del verso della pace che la conserva e le morbide pennellate sottili già intrise del passaggio di Gentile da Fabriano (fig. 19) – costituisce un ulteriore tassello per il delinarsi della fisionomia stilistica dell'artista nel corso dei decenni, caratterizzata da linearismi insistiti nei panneggi "sciolti", come appiattiti e privi di volume (si vedano anche gli angeli conservati in San Fermo di Verona, cfr. fig. 1) e dai tipici volti tondi e paffuti, distanti dal più "spigoloso" *San Francesco che riceve le stimmate* e dal panneggio dalle morbide e gonfie pieghe della *Vergine Annunciata* già Pomponazzo. E ciò senza nulla togliere all'impronta pisanelliana che si emerge da tali frammenti mantovani, basti confrontare la perduta *Vergine Annunciata*, seduta su di uno sgabello ligneo in prospettiva, con quella similmente adagiata del Monumento funebre a Nicolò Brenzoni in San Fermo di Verona (figg. 17, 20), ma anche il *San Francesco* della cappella già Pomponazzo col *San Benedetto tentato nel deserto* del Poldi Pezzoli, opera attribuita a Nicolò di Pietro, forse parte di un insieme proveniente dal Monastero di San Benedetto Po a Polirone⁴¹.

Sempre a Mantova, è stato attribuito a Stefano da Verona il frammento molto depauperato, e ormai illeggibile nel volto, di una graziosa *Madonna* accompagnata da angeli presso una casa di vicolo Terziario, dalle cadenze languide micheliniane e d'intensa ascendenza veronese nel comporsi del manto sul capo e nell'aureola ovale a grandi lettere pseudo-cufiche; ma anche qui: Stefano di Giovanni in persona o piuttosto un seguace locale di Pisanello? All'ambito del medesimo Stefano è riferita anche la *Madonna dell'Umiltà* affrescata nella cappella Aliprandi del Santuario della *Madonna delle Grazie* di Curtatone, dalle ampie e complicate pieghe del manto e molto vicina, nel delicato carnato roseo, alla *Madonna in adorazione del Bambino* nella chiesa di Santa Maria la Bianca del Casoretto di Milano, cui si accompagna, entro un tondo sulla volta della medesima cappella, l'affresco della *Madonna col Bambino* di gusto ancora tardo-trecentesco⁴².

Ma riprendiamo brevemente le vicende critiche sul pittore Stefano da Verona, o più precisamente su Stefano di Jean d'Arbois, artista "dai resti nebulosi" come già osservava Roberto Longhi – e aggiungerei anche molto incerti e poco leggibili ogni qual volta se ne attribuisca un'opera murale, salvo la assai convincente *Madonna col Bambino e angeli musicanti e adoranti* della chiesa di San Giorgio a Illasi⁴³ –, dall'identità quasi frammentata tra i nomi dei vari, e anche in parte coevi, «Stefani pittori» che si evincono dalle *Vite* vasariane e che si incontrano nelle carte d'archivio, dato che riporta alla mente il titolo coraggioso del saggio della compianta Esther Moench: *Stefano da Verona. La morte critique d'un peintre*⁴⁴. Tracce a Mantova di un pittore "Stefanino" che gli studi identificano – forse un po' frettolosamente – con il nostro Stefano da Verona⁴⁵ risalgono a prima della fine di dicembre del 1394, come si evince da un atto dove il pittore Zanino (o Giovannino) di Nicolino di Francia, residente a Mantova, e socio di un tale *magister Stefaninus* (che in un solo passo del documento è detto *Stefanini de Francia*) agiva in una contesa di pagamenti nata tra artisti, coinvolto il pittore, anch'egli residente a Mantova, Alberto d'Alemagna⁴⁶. *Albertum pictorem dalemaniam* doveva a Zanino di Francia e al suo socio ben 15 ducati d'oro per lavori di pittura nell'abitazione del nobile Filippo della Molza, il palazzo del Cardinale (oggi sede dell'Accademia Virgiliana). La questione delle decorazioni nella dimora, compiute da Zanino di Francia e Alberto d'Alemagna, si protrasse fino al febbraio del 1397⁴⁷. Il della Molza, consigliere di corte, era stato inviato da Francesco I Gonzaga presso la corte di Gian Galeazzo Visconti in veste diplomatica e aveva soggiornato tra il 1389 e il 1392 a Pavia e a Milano, vale a dire in anni nevralgici per la circolazione di artisti d'Oltralpe, promossa dallo stesso futuro duca di Milano con la rifondazione del cantiere di Santa Maria Maggiore, ed è su questo punto che recenti studi invocano contatti del della Molza con lo Stefano di Jean d'Arbois⁴⁸ (che all'epoca avrebbe avuto tra i 14 e i 17 anni). I pittori ingaggiati nella dimora mantovana, sebbene due almeno di provenienza forestiera (l'atto del 1394 menziona, coinvolti ai lavori, anche un *magistrum Leonem pictorem* e *magistrum Anthonium de Clochis*⁴⁹ e tra i testimoni compare anche *Petro aurifice filio quondam Bartholomey de Montis*), pare gravitassero attorno alla corte dei Gonzaga e nulla sappiamo sulle vicende biografiche di Stefano da Verona a quell'altezza cronologica⁵⁰; né sappiamo, dall'unico atto che cita *magister Stefaninus* (quello del 1394), che ruolo avesse avuto questi ai lavori nel palazzo, e, in particolare, se si stessero già compiendo le pitture della loggia, poiché nella contesa del 1397, per il termine delle decorazioni nella *lobia inferior*, appaiono menzionati solo Alberto d'Alemagna e Zanino di Francia, verosimilmente i principali attori del lavoro⁵¹.

Nato intorno al 1375 e figlio dell'illustre artista francese elogiato da Uberto Decembrio, Jean d'Arbois – documentato tra il maggio del 1373 e l'ottobre del

1375 come *peintre de msg* di Filippo l'Ardito duca di Borgogna, e rientrato in Lombardia, nella sfera della committenza viscontea nell'età di Bernabò e di Galeazzo II⁵² - Stefano ebbe modo di formarsi, tra lo scadere degli anni Ottanta e la prima metà degli anni Novanta del Trecento, tra la bottega del padre e l'ambito artistico verosimilmente milanese e pavese di fine Trecento, permeato dal capofila Giovannino de Grassi e a conoscenza, come si deduce dal suo stile, di Gentile da Fabriano e del giovane astro Michelino da Besozzo. Su questo substrato spiccatamente internazionale, profondamente improntato dall'arte francese (più specificatamente borgognona), sensibile alla circolazione di esemplari dioreficeria e di codici miniati parigini, intriso "di poetica neo-provenzale" usando un'espressione longhiana, Stefano innestava declinazioni altichieresche e probabilmente, negli anni estremi, altoatesine, acquisite durante i soggiorni documentati a Padova (dove si era stabilito già entro il 1396), Treviso (1399), approdato a Verona entro il 1414, senza dubbio aggiornatosi sull'arte di Pisanello (al seguito del quale, intorno al 1430-1432, si sarebbe recato appunto a Roma, come sembra attestare la delicata *Madonna col Bambino* di Santa Maria del Popolo), e documentato al termine della propria carriera, nel 1434 e nel 1438, in Tirolo⁵³. Al *corpus* della maturità di Stefano, tra il 1425 circa e il principio degli anni Trenta del Quattrocento, ritengo sia legittimo includere le due *Madonne col Bambino* già attribuite a seguace di Cristoforo Moretti o Moretti stesso (rispettivamente la *Madonna* segnalata nella Saint Thomas Church di New York e la *Madonna col Bambino*, segnalata in Collezione Bardi di Roma⁵⁴, figg. 21-22), e la *Madonna col Bambino* già della Banca Popolare di Verona (fig. 23), molto prossima nella sensibilità dei carnati e nella grande aureola allungata ornata a finte lettere rilevate a pastiglia alla *Madonna col Bambino* di Santa Maria del Popolo e, nella grazia dei gesti, alla *Madonna col Bambino e angeli musicanti* di Palazzo Colonna (fig. 24).

L'affine aureola oblunga raggiata, anch'essa intensamente modellata nel rilievo a pastiglia, e le sembianze morbide del tornito Bambino nella *Madonna col Bambino in trono* dal *Polittico di San Genesio, o di Sant'Aquilino*, in San Lorenzo di Milano, unica opera che ci resta firmata di Cristoforo Moretti da Cremona (fig. 25), rammentano – come già variamente suggerito da Roberto Longhi, e come suggeriscono le attribuzioni stesse delle Madonne stefanesche a lui o a un suo seguace – gli esiti della pittura veronese e ulteriori Madonne incoronate riferibili con una certa sicurezza a Pisanello (come la *Madonna della Quaglia* o la *Madonna di Palazzo Venezia*, recentemente restituita a Stefano, ma credo più plausibilmente di Pisanello giovane⁵⁵). È da precisare che tale tipologia di aureola a uovo era presente già nell'opera di Michelino da Besozzo intorno all'anno 1400, come evidenziano

molto bene le aureole particolarmente oblunghe dalle ampie decorazioni pseudo-cufiche nelle miniature del *Libro d'Ore* di Avignone (si vedano, in particolare, la scena dell'*Annunciazione*, della *Natività* e dell'*Adorazione dei Magi*⁵⁶) e la più tarda tavola con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* della Pinacoteca Nazionale di Siena. L'ascendente intenso di Michelino da Besozzo sulla pittura tra la Lombardia e il Veneto credo costituisca il *trait d'union* tra la *Madonna col Bambino in trono* di Moretti, datata generalmente dagli studi agli anni Sessanta del XV secolo (anche se a mio vedere da anticipare agli anni Cinquanta⁵⁷), la *Madonna dell'idea* del Museo del Duomo di Milano (plausibile opera del figlio di Michelino, Leonardo da Besozzo) e opere databili intorno agli anni Venti quali il *Polittico dell'Aquila* di Giovanni Badile, la *Madonna dell'Umiltà* dalla Collezione Suida di New York e la *Madonna della quaglia* di Pisanello (cfr. figg. 12-13). L'assonanza, come è già stato osservato, si rileva in particolare nell'affinità dei morbidi bambini, debitori dell'esempio primo di Michelino da Besozzo, come il Bambino nella *Madonna del Roseto* e i bimbi morbidi e paffuti che accompagnavano l'affresco strappato della *Madonna incoronata e angeli con un offerente* del Museo di Castelvecchio e le due Vergini delle Tombe Thiene in Santa Corona a Vicenza⁵⁸. Restituire alla mano di Moretti il *Santo Vescovo* proveniente dalla Collezione Noferi di Firenze, ora al Castello di Milano (fig. 26, come già riconosciuto in un primo tempo da Roberto Longhi⁵⁹), come lasciano intendere precise affinità con la *Madonna in trono* del polittico di Sant'Aquilino – quali le aureole piuttosto oblunghe, decorate a lettere pseudo-cufiche rilevate a pastiglia e doppiamente profilate e il lobo allungato dell'orecchio sinistro che spunta da sotto la chioma di capelli – significherebbe individuare una formazione *in primis* milanese del pittore, intensamente permeata dallo stile del vecchio maestro e capofila Michelino da Besozzo, come evidenziano il denso e morbido chiaroscuro della barba e delle labbra del santo. La tavola del Castello è un'opera senza dubbio più arcaizzante e dunque probabilmente precedente di un paio di decenni almeno i volumi più sodi e torniti del polittico di Sant'Aquilino, e perciò potrebbe mettere meglio a fuoco lo stile giovanile di Moretti. Senza dubbio Michelino, col suo operato tra Veneto e Lombardia, entro i primi lustri del Quattrocento, favorì quel "tessuto connettivo" di respiro europeo inoltratosi fin nella seconda metà del Quattrocento, fatto di indirizzi stilistici e compositivi dalle annotazioni iconografiche e decorative di derivazione francese, atesina e boema e dalle languide declinazioni fisionomiche renane, promuovendo una *koinè* artistica dalle locali e capillari diramazioni penetrata a Vicenza, Verona, Venezia, Brescia, Cremona, Milano e Pavia, a cui avrebbero attinto Gentile da Fabriano, il giovane Pisanello, Giovanni Badile, Stefano da Verona, i Bembo, e, nei tardi cantieri micheliniani milanesi, entro un contesto più

profondamente improntato dalla sua presenza pluridecennale – tra i tanti artisti, tra cui spiccano gli Zavattari, e all'epoca Stefano da Pandino – Cristoforo Moretti, che giunse nella maturità ad esiti sì affini ai precedenti pittori di ambito veronese, ma in modo del tutto parallelo e a mio vedere distinto.

- 1 Il presente contributo sviluppa il paper presentato al convegno di studi, *Serafino dei Serafini e la Cappella Gonzaga in San Francesco a Mantova* (Istituti Santa Paola, 18-19 ottobre 2019), a cura di Augusto Morari, Fondazione Palazzo Tè e Mantova città d'arte e cultura.
- 2 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, 1568, Giunti, parte seconda, pp. 518-520. Come è noto agli studi, la seconda edizione delle *Vite* si presenta notevolmente arricchita, rispetto alla precedente (la Torrentiniana, 1550), nelle parti concernenti gli artisti veronesi, grazie alla mole di informazioni fornite dal colto frate domenicano Marco de' Medici, che Vasari in più punti delle *Vite* rammenta (rinvio alle osservazioni in merito in P. Plebani, *Intorno a Vasari: cinque lettere di Marco de' Medici a Timoteo Bottonio*, in «Prospettiva», 132, 2008, pp. 78-87). Nell'edizione del 1550, nella *Vita di Agnolo Gaddi*, di Stefano da Verona lo storico e pittore aretino si limitava a rilevare la perfezione delle pitture a fresco a Verona e a Mantova, senza tuttavia specificare quali luoghi ospitassero tali opere e senza descriverle: «Stefano da Verona, il quale dipinse in fresco perfettissimamente, come si vede in Verona sua patria in più luoghi, et in Mantova ancora» (Vasari, *Le Vite* [1 ed.], ed. consultata a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino, 1986, p. 201). Nelle opere di Stefano da Verona pervenuteci, possiamo ancora osservare la presenza di pavoni nell'*Adorazione dei Magi*, opera firmata e datata dall'artista (fig. 18), e nella *Madonna col Bambino tra angeli musicanti* della parrocchiale di San Giorgio a Illasi (vedi la nota 43).
- 3 Per il discernimento dei due Stefani nelle *Vite* vasariane, da ultimo: S. L'Occaso, *Pittura a Mantova nel Quattrocento*, Mantova, 2019, pp. 118-220, con bibliografia. Cfr. la questione critica del *corpus* di opere di Stefano, come derivato dalle *Vite* di Vasari e come via via ridotto dagli studi in E. Moench, *Stefano da Verona: la mort critique d'un peintre*, in *Hommage à Michel Laclotte, études sur la peinture du Moyen-Age et de la Renaissance*, Milano, 1994, pp. 78-97.
- 4 Vasari, *Le Vite*, cit., pp. 518-519.
- 5 Continua il testo: «In questa medesima chiesa dipinse una Santa Maria Maddalena grande quanto il naturale, in una colonna, entrando in chiesa a man ritta. E nella strada detta Rompilanza della medesima città fece a fresco in un frontespizio d'una porta, una N. Donna col figliuolo in braccio, & alcuni Angeli dinanzi a lei inginocchiati. Et il campo fece d'alberi pieni di frutta» (Vasari, *Le Vite*, cit., pp. 519-520).
- 6 Secondo la definizione di Paradiso terrestre data da Sant'Agostino (J. Baschet, *Paradiso*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IX, Roma, 1998, p. 169).
- 7 Memori dei troni affrescati da Michelino da Besozzo tra Lombardia e Veneto, come negli esempi conservati delle tombe Thiene in Santa Corona a Vicenza.
- 8 R. Delmoro, *Jean d'Arbois e Stefano da Verona: proposte per una rilettura critica*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LVII, II, 2004, p. 156.
- 9 Alla committenza di questo nobile personaggio sono stati restituiti gli affreschi datati tra il 1411 e il 1420 circa con scene cortesi, di caccia e di giochi, un tempo del suo palazzo, in via

Marangoni a Mantova (L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., pp. 13-15). Tali affreschi, anonimi, sono senza dubbio da relazionarsi con la pittura a Ferrara nei primi lustri del Quattrocento, particolarmente col raffinatissimo Maestro di casa Pendaglia. Se la pittura a Mantova del periodo è ridotta a pochi frammenti (si consideri a proposito anche la *Madonna lactans* del Palazzo Ducale di Mantova, forse da porre in relazione con la notizia della presenza in città di Giovanni Bambo nel 1412, S. L'Occaso, *Fonti Archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova, 2005, p. 106) senza dubbio l'area ferrarese, più ricca di testimonianze, ci inserisce nel clima cortese pervaso dall'influenza di Gentile da Fabriano, ma con declinazioni di certa tensione lineare che dovettero irradiarsi anche a Mantova.

- 10 Cfr. L'Occaso, *Fonti Archivistiche*, cit., pp. 265, 275; il documento è in Archivio di Stato di Mantova (ASMn), Fondo Ospedale, busta 56, cc. 61v-62v. L'intitolazione della cappella, nell'atto, diversamente dall'interpretazione di L'Occaso, è il Santo francescano Antonio da Padova. Pietrobono Pomponazzo incaricava il Consorzio di Santa Maria *de la corneta* di Mantova di far edificare, nella chiesa di San Francesco dei frati minori di Mantova, *ivi*, «in parte exteriorj et in latere dextero intranto, ipsam ecclesiam, unam pulcram et honorabilem capelam convenientem ipsi ecclesie sub titulo et nomine Sancti Antoni de Padua; pro cuius hedificatione expendat [...] ad formam ducatorum ducentum auri».
- 11 La sovrapposizione dello stemma dei della Ramma su di una preesistente serraglia circolare cordonata, sopra una cornicetta interna quadrilobata (probabilmente in terracotta), è ben visibile nella foto della chiave di volta della cappella precedente la demolizione, custodita nell'Archivio fotografico del Convento di San Francesco di Mantova ed edita da Paola Artoni: P. Artoni, *"Quasi al primitivo splendore". Restauri nel "bel San Francesco" di Mantova*, Mantova, 2017, p. 115 («Quaderni di Postumia», 2).
- 12 Delmoro, *Jean d'Arbois e Stefano da Verona*, cit., pp. 153-156.
- 13 L'Occaso, *Fonti Archivistiche*, cit., pp. 274-275.
- 14 L'iconografia deriva dalla leggenda popolare dell'incontro col diavolo da parte del santo, in viaggio da Milano verso Vigevano. Altra leggenda narra della presenza del diavolo nell'abbazia di Ferrara, rivelata dallo stesso santo durante una visita.
- 15 In parallelo si pensi ad *San Gerolamo in meditazione davanti alla capanna della Natività* affrescato da Giovanni Badile e bottega nella Cappella Guantieri in Santa Maria della Scala a Verona.
- 16 Come ha precisato Paola Artoni, *"Quasi al primitivo splendore"*, cit., p. 128.
- 17 San Tommaso d'Aquino, *Catena Aurea. Glossa continua super Evangelia, Vangelo secondo Matteo*, Capitoli 1-12, Bologna, 2007, p. 889.
- 18 Cfr. J. Von Schlosser, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, 1965, pp. 26-27. Per la manifattura parigina dell'arazzo rinvio ad esempi celeberrimi quali il ciclo dell'*Apocalisse* realizzato per Luigi I d'Angiò nel corso degli anni Settanta del Trecento, dove gli sfondi sono costituiti per lo più da intrecci floreali (fig. 9), e a esemplari a tema cortese parigini databili intorno al 1400-1410 (cfr. *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, catalogo della mostra (Parigi, Louvre, 22 marzo-12 luglio 2004), a cura di E. Taburet-Delahaye, F. Avril, Parigi, 2004, pp. 225-228). Esempi di oreficeria si rintracciano in opere franco-fiamminghe di raffinato preziosismo quali il trittico in rame dorato lavorato in *opus punctile* con la *Crocifissione*, l'*Andata al Calvario* e la *Spoliazione di Cristo*, dove i due pannelli laterali presentano un accurato sfondo naturalistico influenzato dalla miniatura parigina (New York, MET, *Departement of Medieval Art*, rinvio alla scheda di catalogo di G. Barucca, II.4, in *Gentile da Fabriano e l'altro*

- Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile – 23 luglio 2006), a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano, 2006, pp. 104-105). I codici miniati francesi, a partire dalla seconda metà del Trecento sviluppano gli intrecci vegetali nelle bordure e a *bas de page*, in seguito sempre più complessi; si considerino anche esempi di miniature a piena pagina come il frontespizio del *Songe du Verger* (Londra, British Library, Ms. Royal 19 C IV), che sembra preludere a composizioni viste dall'alto come la *Madonna del Roseto* del Museo di Castelvecchio di Verona (*Paris 1400*, cit., p. 51 e più ampiamente, per una panoramica sulla produzione parigina a fine Trecento, *ivi* pp. 38-39, 52-56).
- 19 Per gli inizi pavesi di Gentile da Fabriano: A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 2006, pp. 20-38.
 - 20 G. Toscano, *Aubin-Louis Millin, Filippo Marsigli e la riscoperta di Leonardo da Besozzo*, prefazione a A. Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, Milano, 2011, p. XVIII e nota 2, p. XXIII.
 - 21 Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo*, cit., p. 72, fig. 24.
 - 22 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 451, f. 1r. Per più ampie considerazioni in merito ai modelli francesi nella produzione miniatoria di Michelino da Besozzo a Pavia: R. Delmoro, *Interferenze francesi sulla produzione dei codici di lusso a Pavia sullo scadere del Trecento e qualche apertura sul primo Michelino da Besozzo*, in «Arte Medievale», IV, V, 2015, pp. 235-260.
 - 23 Sul politico di Maestro Paroto rinvio in particolare ai recenti contributi di A. De Marchi, *Dilemmi e alternative ragionando sul politico di Paroto da San Siro di Cemmo*, in A. De Marchi, V. Gheroldi, S. Marazzani, *Il politico di Paroto. Esercizi per una ricostruzione*, Milano, 2014, pp. 11-23; S. Marazzani, *Documenti per la storia: alcune considerazioni sul politico di Paroto*, in *ivi*, pp. 95-115.
 - 24 Resta in effetti ancora aperto il lungo dibattito critico circa l'assegnazione a Stefano da Verona o a Michelino da Besozzo di questo insolito quanto affascinante dipinto, come evidenziano le posizioni di Paola Marini, che riferisce l'opera a Stefano (P. Marini, scheda n. 54, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, vol. I, Cinisello Balsamo (MI), 2010, pp. 92-93) e l'ingresso della tavola alla mostra del 2015 *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa* a cui è stata simbolicamente dedicata la copertina del catalogo (si confrontino, per l'attribuzione a Michelino, anche le recenti osservazioni in merito in: A. De Marchi, *Alla ricerca delle origini di Stefano da Verona, figlio di Jean d'Arbois: la "Crocifissione Von Lenbach"*, in «Arte Veneta», 78, 2021 (2022), p. 12 e le note 7, 12, a p. 44, che ne ripercorrono le vicende critiche). La difficile storia conservativa dell'opera non agevola la lettura di diversi dettagli, particolarmente la figura della Santa Caterina, ma la notizia che il dipinto proveniva dal convento femminile di San Domenico di Acquatraversa e che le suore domenicane, tra il 1413 e il 1415 – vale a dire in anni in cui l'artista pavese si trovava nel Veneto e in cui si può collocare agevolmente la committenza stessa dell'opera – erano ospitate in una dimora di Giovanni Thiene, committente dei celebri affreschi micheliniani che accompagnano le tombe in Santa Corona a Vicenza, costituiscono un aggancio storico e un canale di committenza molto forte. Oltre a ciò, la qualità stilistica e pittorica stessa delle figure – il cui punto di stile corrisponde bene alle miniature per le *Epistole di San Gerolamo*, realizzate per la famiglia Cornaro da Michelino nel 1414 – e il dettaglio della fontana ideata come microarchitettura in *opus francigenum*, degna delle meditazioni più alte del cantiere internazionale del Duomo di Milano col quale

- l'artista era già entrato in contatto, avvalorano senza dubbio l'attribuzione a Michelino (cfr. E. Daffra, scheda III.5, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo - 28 giugno 2015), a cura di S. Romano, Mauro Natale, Milano, 2015, pp. 224-225).
- 25 P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino, 1912 (ed. consultata, Torino 1966, «Biblioteca di Storia dell'Arte», 6, p. 196).
 - 26 Dove il Padreterno benedicente appare entro una mandorla raggiata di gusto decisamente visconteo.
 - 27 Opere del periodo veneziano dell'artista, a contatto con Michelino da Besozzo. Rinvio in proposito a V. Garibaldi scheda, in *Gentile da Fabriano*, cit., II.1, pp. 96-99; *ivi* K. Christiansen, scheda, III.5, pp. 144-145. Per la *Madonna col Bambino* del MET – nonostante lo stato davvero compromesso dell'opera, di qualità elevatissima originariamente – Keith Christiansen (*ivi*, p. 144) sottolinea l'importanza dell'influenza di Michelino da Besozzo a Venezia e nel Veneto, esercitata sullo stesso Gentile da Fabriano, come si osserva nella resa smaltata del pannello della Vergine, nel morbido chiaroscuro del corpicino del Bambino e del volto della Vergine, in una maggiore sintesi compositiva, che porta a datare quest'opera a ridosso del 1410 e riconduce a meditazioni intorno a opere di Michelino (all'epoca senza dubbio numerose) come lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* della Pinacoteca Nazionale di Siena (cfr. *ivi* M. Bollati, scheda, I.9, pp. 80-81).
 - 28 Tra cui la recente acquisizione in Collezione privata, passata per la casa d'aste Cambi. Sull'artista rinvio a: V. Baradel, *Zanino di Pietro. Un protagonista della pittura veneziana tra Tre e Quattrocento*, Padova, 2019.
 - 29 Già Maestro della Madonna Suida, secondo una proposta di Mauro Lucco. La tenera Madonna già Suida si presenta molto prossima, sebbene più raffinata, alla Madonna dell'*Ancona Fracanzani* (Verona, Museo di Castelvecchio), e dilata nel Bambino (vedi commento nel testo) le forme paffute di Michelino da Besozzo fino a esasperarle, certamente riflesso di opere veronesi del Maestro andate disperse (non per nulla Suida stesso e Toesca la ritenevano opera lombarda). Per la tavola "sorella" conservata a Castelvecchio (inv. 110-1B2133), cfr. G. Peretti, scheda 62, in *Museo di Castelvecchio*, cit., pp. 101-102.
 - 30 Inv.126-1B230 e inv. 207-1B2136, attribuite rispettivamente ad ambito di Stefano da Verona e Maestro di Ronciette (cfr. C. Guarnieri, scheda 57, in *Museo di Castelvecchio*, cit., pp. 96-97 e, *Ead.*, scheda 66, in *ivi*, pp. 106-107).
 - 31 In Fototeca alla Fondazione Federico Zeri, scheda n. 21878 (busta 255. *Pittura italiana sec. XV. Verona. Gotico*, fascicolo 6 *Anonimi gotico veronese 2*), attribuita da Zeri a Giovanni Badile. Sempre in Fototeca Zeri è l'immagine della tavola con la *Madonna dell'Umiltà* in preghiera attribuita a Jacobello del Fiore entro uno sfondo di rose passata per la casa d'aste Sotheby's nel 1960, Londra (scheda n. 24085).
 - 32 Fototeca della Fondazione Federico Zeri di Bologna, scheda n. 21876 (busta 255. *Pittura italiana sec. XV. Verona. Gotico*, fascicolo 6 *Anonimi gotico veronese 2*). Il dipinto è indicato come anonimo veronese, con precedenti attribuzioni ad anonimo toscano, localizzato in Collezione Moratilla di Parigi. Il Bambino, che mostra affinità stilistiche con Leonardo da Besozzo, presenta una postura frontale molto prossima al Bambino del trittico in vetro e oro graffito firmato da Jacopino Cietario e datato 1460 (Torino, Palazzo Madama), certamente ripresa da modelli di Michelino da Besozzo, come suggerisce anche il Bambino nel *Polittico dell'Aquila* firmato da Giovanni Badile conservato al Museo di Castelvecchio. Il volto della

- Vergine, tuttavia, nella sua solidità prospettica e nel modellato definito, similmente alle rose scorciate nello spazio, sembra sì riflettere idee toscane proto-rinascimentali.
- 33 Come osserviamo nella *Madonna e santi nel giardino del Paradiso* del Maestro dell'Alto Reno e successivamente in Stephan Lochner, nelle «spalliere di rosai» della sua preziosa *Madonna del Roseto* (1440 circa). Sul tema iconografico del giardino nel Medioevo rinvio a F. Cardini, I. Vossi, *Giardino*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VI, Roma, 1995, pp. 611-614.
- 34 Cfr. *supra* la nota 9.
- 35 Cfr. *Documenti e fonti su Pisanello (1395-1581 ca.)*, a cura di D. Cordellier, in «Verona Illustrata», 1995, pp. 45-50.
- 36 Fino ad ora ponderata soprattutto nella produzione miniatoria, essendo carenti le testimonianze ad affresco del periodo. L'ipotesi non peregrina di un possibile coinvolgimento di Giovanni Amidani nel ciclo di affreschi della cappella Pomponazzo era già stata suggerita da L'Occaso, intuizione che lo stesso ha lasciato in seguito cadere nel suo ultimo volume sulla pittura del Quattrocento a Mantova, non menzionando proprio l'Amidani, altrimenti documentato nella città dal 1417 al 1433 (L'Occaso, *Fonti Archivistiche*, cit., p. 275; cfr. Artoni, «*Quasi al primitivo splendore*», cit., p. 119).
- 37 Rinvio, sul dipinto, alla scheda di E. Moench, n. 197, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano, 1990, pp. 366-371.
- 38 Verona, Museo di Castelvecchio, Inv. 36373-1B871, (A. De Marchi, scheda 68, in *Museo di Castelvecchio*, cit., pp. 108-110). Affini, ma più sobrie, le interpretazioni del tema in modelli circolanti tra la Lombardia e la Francia all'aprirsi del Quattrocento, come mostra il confronto tra l'*Adorazione dei Magi* di Michelino da Besozzo nel *Libro d'Ore* di Avignone e la raffigurazione a piena pagina in un *Libro d'Ore* in Collezione privata recentemente riportato alla luce dagli studi, attribuito al Maître du Bréviaire de Jean sans Peur all'aprirsi del Quattrocento (*Paris 1400*, cit., pp. 271-272).
- 39 Delmoro, *Jean d'Arbois e Stefano da Verona*, cit., pp. 157-158; L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., pp. 19, 62-63; De Marchi, *Alla ricerca*, cit., nota 42, p. 45.
- 40 Rinvio all'articolo on-line del 19 aprile 2019 sul sito del MET di New York: K. Christiansen, *Who Did It? Solving the Complex Puzzle of Attribution*, <https://www.metmuseum.org/blogs/collection-insights/2018/stefano-da-verona-crucifixion-attribution>; al precedente on-line del 6 aprile 2018 dove se ne indaga la lavorazione sull'oro dello sfondo, *Idem, Shining a Light in a Dark Corner: The Crucifixion of Stefano da Verona*, <https://www.metmuseum.org/blogs/collection-insights/2018/stefano-da-verona-crucifixion-shining-light>, e al recente contributo di Andrea De Marchi: De Marchi, *Alla ricerca*, cit., pp. 8-47, 255. A questa *Crocifissione* sarà senza dubbio da affiancare la raffinata *Crocifissione* in Collezione privata, già attribuita a Stefano da Verona da Miklós Boskovits (*Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1988), a cura di M. Boskovits, Milano, 1988, fig. 9, p. 17). Sul Maestro di Casa Pendaglia e le ultime osservazioni sulla *Crocifissione* in Collezione privata, affine a quella del MET anche nella profilatura del volto della Vergine dolente, oltre che nella Maddalena inginocchiata ad abbracciare la croce, rinvio a: C. Guerzi, *Hypothèses berguignonnes pour le Maestro di Casa Pendaglia de Ferrare*, in «Revue de l'Art», 217, 2022-23, pp. 9-21, in part. pp. 10-11.
- 41 A. Di Lorenzo, n. III.8, in *Gentile da Fabriano*, cit., pp. 150-155 con bibliografia; L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., p. 16.
- 42 *Ivi*, pp. 19, 22.

- 43 Affresco strappato, 230 x 197 cm. In *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1958), a cura di L. Magagnato, Venezia, 1958, pp. 42-43; F.M. Aliberti Gaudioso, *Pisanello: i luoghi del Gotico internazionale nel Veneto*, Milano, 1996, p. 129. Quivi l'affresco è riferito a seguace di Stefano da Verona, sebbene l'opera appaia propriamente di mano del maestro con la plausibile collaborazione di aiuti.
- 44 In *Hommage à Michel Laclotte*, cit., pp. 78-97.
- 45 Le indicazioni documentarie date da Giovanna Fruet, non di prima mano (le note archivistiche derivano da Pia Girolla), sono imprecise e confondono probabilmente, nella lettura dell'atto del 14 febbraio 1397, il pittore Zanino di Francia, che appare anche in un atto testamentario del settembre 1398 (ASMn, Registros notarili, 1399-1403, notaio *Franciscus de Boriono*), con Stefano, che non vi è proprio menzionato. Zanino è parte della contesa con Alberto d'Alemagna nell'atto del 1397, per dei lavori vari nel palazzo della Molza (cfr. nota 51), ma non agisce, qui, *nomine et vice* di Stefano di Francia, costituendo parte a sé (G. Fruet, *Stefano da Verona e Stefano di Francia*, in «Civiltà Mantovana», XXVI, 1971, p. 105 con bibliografia precedente). Lo stesso L'Occaso, pur ammettendo una breve presenza di Stefano da Verona a Mantova, prima ancora dello scadere del 1394, non mette in dubbio l'identificazione dell'artista col pittore socio di Zanino di Francia (L'Occaso, *Fonti Archivistiche*, cit., pp. 11-13).
- 46 Forse padre del miniatore modenese Giorgio d'Alemagna?
- 47 Nell'atto, rogato il 20 dicembre 1394 (dove si menzionano precedenti accordi stesi dallo stesso notaio Matteo da Sale in un libro di spese) e dove le due parti in contesa sono Alberto d'Alemagna e Zanino di Francia (arbitro Bartolomeo da Vercelli), si fa riferimento a lavori di pittura nella dimora di Filippo della Molza a cui aveva messo mano Stefanino, socio di Zanino. Alberto d'Alemagna, oltre a dovere 15 ducati d'oro a Zanino e Stefanino suo socio (che li avrebbero equamente divisi), doveva pagare Stefanino per tutto il lavoro svolto nella dimora e restituire, entro dieci giorni a Zanino, alcune piccole ancone dipinte descritte nel libro di spese (ASMn, *Registri Notarili*, 1394-1397, c. 41r; cfr. S. L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., p. 18). L'Occaso propone di identificare i dipinti a figure documentati nella loggia inferiore del palazzo, ancora incompiuti e privi di iscrizioni entro il 14 febbraio del 1397 (cfr. nota 51), con gli *Uomini Illustri* riscoperti con lavori di restauro nelle logge del palazzo nel 1890. Se tale ciclo rinvenuto alla fine dell'Ottocento coincidesse effettivamente con l'opera compiuta da Alberto e Zanino, potremmo ipotizzare contatti del consigliere ducale con l'ambiente umanistico padovano, oltre che milanese, e forse un rifarsi, da parte dei due pittori, a modelli e opere post-giotteschi. Per una ricostruzione storica dei passaggi di proprietà del palazzo, in seguito dei Gonzaga, *ivi*, p. 72.
- 48 L'Occaso, *Fonti archivistiche*, cit., p. 12; De Marchi, *Alla ricerca*, cit., p. 18 e nota 21, p. 44.
- 49 Il pittore Antonio dei Giochi.
- 50 Stefano nel 1396 era peraltro già documentato risiedente a Padova (per i riferimenti archivistici rinvio a Delmoro, *Jean d'Arbois e Stefano da Verona*, cit., p. 143 e nota 112).
- 51 L'atto in questione è in ASMn, *Registri notarili*, 1394-1397 (anno 1397, febbraio 14, c. 133); la contesa riguarda solo Alberto d'Almenagna da una parte e Zanino di Francia dall'altra. Alberto deve a Zanino due ducati d'oro per lavori fatti e iniziati nel palazzo. Nell'atto si fa riferimento sia a lavori di pittura a un armadio in una camera di Filippo della Molza, sia alle pitture della loggia inferiore della dimora, che mancavano ancora di iscrizioni. Sempre Alberto d'Alemagna deve a Zanino i ducati ricevuti per due anconette dipinte da camera (probabilmente sempre su commissione di Filippo della Molza) che dovevano essere realizzate da Zanino di Francia. Nella contesa appaiono arbitri tre pittori: *Paxinus de Aretio*,

Lancechinus de Perstoribus de Cremona e Bernardinus de Padua. Per Bernardino da Padova e la circolazione dei pittori tra Lombardia e Veneto, favorita dalle congiunture politiche, cfr. L'Occaso, *Fonti Archivistiche*, cit., p. 13.

- 52 Filippo l'Ardito aveva incaricato Jean Blondol, prima del maggio del 1373, di una lettera patente onde chiamare a corte dalla *Lombardie* il pittore Jean d'Arbois. Lo stesso, come Giovanni degli Erbosi pittore, è testimoniato morto nel 1399 a Pavia, in un'annotazione archivistica già nella Biblioteca Universitaria di Pavia, trascritta nel manoscritto *Accenni intorno ad artisti pavesi e non pavesi* della fine del XVIII secolo (cfr. R. Delmoro, *Jean d'Arbois e Stefano da Verona*, cit., nota 7, p. 122 e bibliografia precedente).
- 53 A proposito della circolazione artistica tra Veneto e Alto-Adige rinvio al saggio sempre stimolante di Bernhard Degenhart: B. Degenhart, *Di una pubblicazione su Pisanello e di altri fatti (II)*, in «Arte Veneta», 8, 1954 (1955), pp. 96-118. Per la documentazione nota sul pittore si rinvia in particolare a: Fruet, *Stefano da Verona*, cit., pp. 101-115 e E. Moench, *Stefano da Verona: la quête d'une double paternité*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 48, 1985, pp. 220-228. Interpretazioni in chiave altoatesina, circa gli sviluppi stilistici di Stefano, furono già avviate da Van Marle, Fiocco e Puppi (rinvio a Moench, *Stefano da Verona*, cit., p. 79 e bibliografia).
- 54 La prima era precedentemente al MET di New York, segnalata a Zeri nel 1976 (cfr. la scheda di catalogo della Fototeca, Fondazione Federico Zeri di Bologna, busta 255, *Pittura italiana secolo XV. Verona. Gotico*, n. 21873); la seconda, nel 1947 in Collezione Bardi, attribuita da Zeri a Cristoforo Moretti e da Roberto Longhi a Giovanni Badile (Fototeca Fondazione Federico Zeri, *ivi*, n. 21871).
- 55 E. Daffra, scheda III.10, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, cit., pp. 226-227.
- 56 Avignone, Biblioteca Comunale, ms. III, ff. 20r, 21r., 22r: cfr. *Arte in Lombardia*, cit., pp. 53, 96-99.
- 57 Cfr. le osservazioni in merito in R. Delmoro, *La bottega degli Zavattari. Una famiglia di pittori milanesi tra età viscontea ed età sforzesca*, Canterano (RM), 2019, nota 12, p. 107.
- 58 Il frammento di affresco, proveniente in origine dall'ospizio dei Santi Cosma e Damiano di Verona, di qualità elevatissima benché molto ammalorato, e dove il volto della Madonna è ben accostabile alla Vergine dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* della Pinacoteca Nazionale di Siena, conosce anch'esso, similmente alla *Madonna del Roseto* di Castelvecchio, una lunga letteratura critica che divide gli studi tra l'attribuzione a Stefano da Verona e quella a Michelino da Besozzo. L'individuazione dell'offerente nel fondatore dell'Ospizio stesso, tale *magister Angelinus*, non osta con l'attribuzione del lacerto a Michelino, dato che il luogo venne censito per la prima volta nel 1418, anno in cui l'artista faceva ritorno nel cantiere del Duomo di Milano; tale data costituirebbe un eventuale termine *ante quem* per la realizzazione dell'insieme, il cui punto di stile si presenta coerente con la tarda attività veneta del pittore (cfr. la scheda di P. Marini, n. 55, in *Museo di Castelvecchio*, cit. pp. 94-95 e da ultimo le osservazioni in De Marchi, *Alla ricerca*, cit., p. 13).
- 59 Che pubblicava per la prima volta la tavola nel 1962; in seguito Liana Castelfranchi riferì l'opera a Michelino da Besozzo (R. Longhi, *Qualche aggiunta al gotico internazionale in Italia*, in «Paragone», 155, 1962, p. 75; L. Castelfranchi Vegas, *Il gotico internazionale in Italia*, Roma, 1966, pp. 23, 165, tav. 28). Recentemente la tavola è stata attribuita da Andrea De Marchi a Stefano da Pandino, artista dell'orbita di Michelino e di Franceschino Zavattari, molto attivo per il cantiere delle vetrate del Duomo di Milano (cfr. da ultimo Delmoro, *La bottega de gli Zavattari*, cit., p. 61 e nota 89, con bibliografia).



Fig. 1: Stefano da Verona, *Angeli reggicartiglio*.
Verona, Chiesa di San Fermo.



Fig. 2: Antica cappella di Sant'Antonio da Padova,
Mantova, Basilica di San Francesco (foto Calzolari precedente i bombardamenti).
Foto: Archivio di Stato di Mantova.



Fig. 3: Giovanni di Stefanino Amidani?, *Evangelisti*.
Mantova, Basilica di San Francesco,
volta dell'antica cappella di Sant'Antonio da Padova (dettaglio della foto Calzolari).
Foto: Archivio di Stato di Mantova.

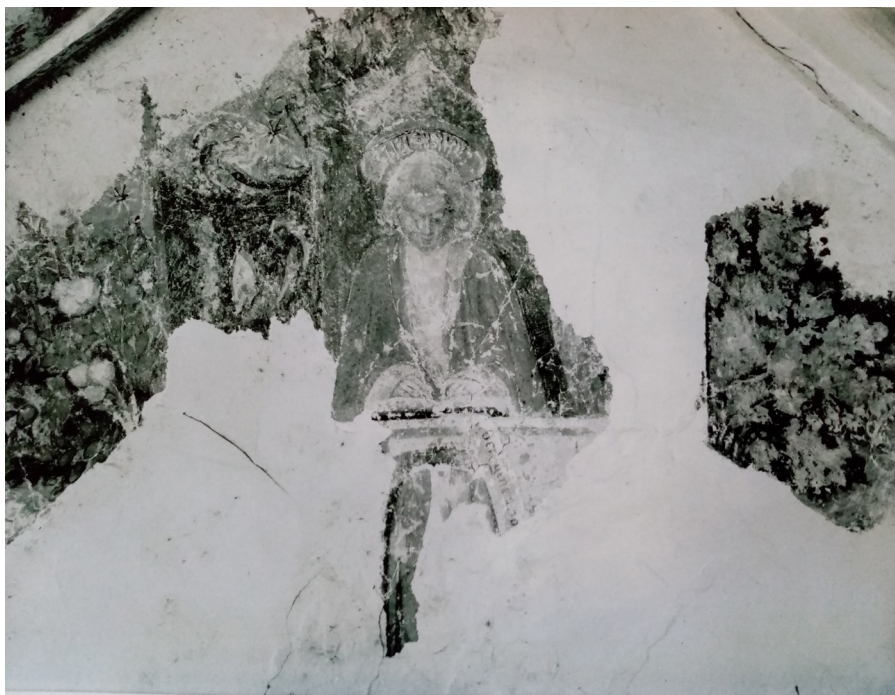


Fig. 4: Giovanni di Stefanino Amidani?, *San Matteo*.
Mantova, Basilica di San Francesco,
volta dell'antica cappella di Sant'Antonio da Padova (foto Calzolari).
Foto: Archivio di Stato di Mantova.



Fig. 5: Giovanni di Stefanino Amidani?, *Dottore della Chiesa (San Bernardo da Chiaravalle?)*.
Mantova, Basilica di San Francesco,
volta dell'antica cappella di Sant'Antonio da Padova (foto Calzolari).
Foto: Archivio di Stato di Mantova.



Fig. 6: Giovanni di Stefanino Amidani?, *Dottore della Chiesa (San Gerolamo?)*.
Mantova, Basilica di San Francesco,
volta dell'antica cappella di Sant'Antonio da Padova (foto Calzolari).
Foto: Archivio di Stato di Mantova.



Fig. 7: Giovanni di Stefanino Amidani?, *Dottore della Chiesa (San Rabano Mauro?)*.
Mantova, Basilica di San Francesco,
volta dell'antica cappella di Sant'Antonio da Padova (foto Calzolari).
Foto: Archivio di Stato di Mantova.



Fig. 8: Giovanni di Stefanino Amidani?, *Dottore della Chiesa*
(*San Gregorio Magno?*).
Mantova, Basilica di San Francesco,
volta dell'antica cappella di Sant'Antonio da Padova (foto Calzolari).
Foto: Archivio di Stato di Mantova.



Fig. 9: *La Nuova Gerusalemme (dal ciclo dell'Apocalisse)*, arazzo, manifattura parigina, anni Settanta del XIV sec. Angers, Castello dei duchi di Angiò.
Foto: Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0, Kimon Berlin.



Fig. 10: *Le don du coeur*, arazzo, manifattura parigina, 1400-1410 ca.
Parigi, Musée du Louvre.
Foto: Musée du Louvre, Département des Objets d'art du Moyen Age,
de la Renaissance et des temps modernes.



Fig. 11: Michelino da Besozzo, *Madonna del roseto*, 1410 ca.

Verona, Museo di Castelvecchio.

Foto: Wikimedia Commons, Public Domain.



Fig. 12: Antonio Pisano detto Pisanello, *Madonna della Quaglia*.

Verona, Museo di Castelvecchio.

Foto: Wikimedia Commons, CC BY 4.0.



Fig. 13: Giovanni Badile (attr.) o Maestro dell'Ancona Fracanzani?, *Madonna dell'Umiltà*.
New York, già Collezione Suida.

Foto: Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna.



Fig. 14: *Madonna dell'Umiltà (o Madonna del roseto)*.
Ubicazione ignota.
Foto: Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna.



Fig. 15: *Ciclo dei mesi, particolare del mese di maggio.*
Trento, Castello del Buonconsiglio, Torre dell'Aquila.
Foto: Wikimedia Commons, Public Domain.



Fig. 16: Giovanni di Stefanino Amidani?, *San Francesco che riceve le stimmate*. Mantova, Basilica di San Francesco, antica cappella di Sant'Antonio da Padova. Foto: Archivio di Stato di Mantova.



Fig. 17: Giovanni di Stefanino Amidani?, *Vergine annunciata*.
Mantova, Basilica di San Francesco,
ingresso all'antica cappella di Sant'Antonio da Padova (foto Calzolari).
Foto: Archivio di Stato di Mantova.



Fig. 18: Stefano da Verona, *Adorazione dei Magi*.
Milano, Pinacoteca di Brera.
Foto: Wikimedia Commons, Public Domain.



Fig. 19: Stefano da Verona, *Crocifissione*.

New York, Metropolitan Museum of Art.

Foto: Metropolitan Museum of Modern Art,

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/770595>



Fig. 20: Antonio Pisano detto Pisanello, *Vergine annunciata*.
Verona, Chiesa di San Fermo, monumento Brenzoni.
Foto: Wikimedia Commons, Public Domain.



Fig. 21: Stefano da Verona (attr.), *Madonna col Bambino*.
New York, Chiesa di Saint Thomas.
Foto: Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna.



Fig. 22: Stefano da Verona (attr.), *Madonna col Bambino*.

Da Collezione Bardi di Roma.

Foto: Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna.



Fig. 23: Stefano da Verona, *Madonna col Bambino*, particolare.
Collezione privata.
Foto dell'Autrice.



Fig. 24: Stefano da Verona, *Madonna col Bambino e angeli*.

Roma, Galleria Colonna.

Foto: Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna.



Fig. 25: Cristoforo Moretti, *Madonna in trono col Bambino*
(particolare dal polittico di San Genesio).

Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Foto: Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna.



Fig. 26: Cristoforo Moretti (attr.), *Santo Vescovo (Sant'Agostino)*,
Milano, Civiche raccolte del Castello Sforzesco.
Foto: Andrea De Marchi, già Collezione Giuseppe Noferi di Firenze.