

# *Il polittico Costabili* *Prospettive incrociate*

Con questo volume il Segretariato Regionale del MiBACT per l'Emilia-Romagna dà l'avvio alla collana "Colligere" (latino: raccogliere, richiamare alla memoria, misurare, dedurre), un'operazione editoriale sostenuta dal Ministero dell'Economia e delle Finanze, che mira a pubblicare il risultato di analisi, studi, attività di tutela, valorizzazione e divulgazione del patrimonio culturale condotte in regione ad opera dei tecnici del Ministero in collaborazione con altre realtà ed istituzioni pubbliche e private.

"Colligere" apre con *Il polittico Costabili. Prospettive incrociate*, uno studio condotto da Luisa Ciammitti (già direttrice della Pinacoteca nazionale di Ferrara dove l'opera è conservata) e da Vincenzo Gheroldi su un capolavoro dell'arte ferrarese dei primi del Cinquecento, opera di Benvenuto Tisi, detto il Garofalo, e di Dosso Dossi, commissionata dal facoltoso e potente Antonio Costabili, giudice dei Savi.



Ideazione e direzione della collana:  
Sabina Magrini



In copertina:  
Garofalo e Dosso, *Polittico Costabili*, tavola centrale, particolare.  
Ferrara, Gallerie Estensi - Pinacoteca Nazionale

# *Il polittico Costabili*

## *Prospettive incrociate*

Luisa Ciammitti, Vincenzo Gheroldi



Direttore Sabina Magrini

**Il polittico Costabili**  
**Prospettive incrociate**

*Luisa Ciammitti, Vincenzo Gheroldi*

Presentazione

*Sabina Magrini*

Coordinamento

*Luisa Ciammitti*

Grafica, impaginazione e revisione dei testi

*Federica Chiura*

Organizzazione tecnico-amministrativa

*Fabrizio Del Rio*

Fotografie

*Antonio Guerra* (tav. I)

*Luisa Ciammitti* (fig. 1)

*Marco Baldassari* (figg. 4, 8, 48, tav. I, 1)

*Vincenzo Gheroldi* (testo Ciammitti: figg. 6a, 9a, 11a, 13a, 15, 17, 21a, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40; testo Gheroldi: figg. 1, 2, 3, 4a, 5b, 6, 7a, 8, 9, 10a, 10c, 12, 13a, 14, 15a, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26)

*Daniele Demonte* (testo Ciammitti: figg. 16a, 57; riprese fotografiche per le schede di restauro: tavv. I, II, III, IV, V, VI)

*Jörg P. Anders* (fig. 23)

*Andrea Lensini* (fig. 25)

*Medardo Pedrini* (figg. 26, 27)

*Paolo Terzi* (figg. 28, 29)

*Studio Villani* (fig. 42)

Indagini ultravioletti, infrarossi, falso colore, fotografie e macrofotografie

*Vincenzo Gheroldi*

Smontaggio e restauro conservativo del polittico Costabili:  
*Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale", Venaria Reale, Torino*

Direzione tecnico-scientifica: *Michela Cardinali*

Responsabile dell'opera: *Massimo Ravera*

Restauro delle tavole: *Alessandro Gatti*

Restauro dei supporti lignei: *Paolo Luciani*

Restauro della cornice: *Roberta Capezio, Valentina Tasso*

Riprese fotografiche e indagini multispettrali: *Alessandro Bovero, Paolo Triolo*

Riprese fotografiche dopo il restauro: *Daniele Demonte*

Direzione dei lavori: *Luisa Ciammitti*

Radiografie e analisi in fluorescenza a raggi X (XRF/EDXRF):  
*CSG Palladio s.r.l.*

Direttore tecnico della sezione Beni Culturali: *Sonia Cattazzo*

Responsabile del laboratorio: *Paolo Cornale*

Si ringraziano per la collaborazione:

*Albertina, Vienna*  
*Archivio di Stato di Ferrara*  
*Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna*  
*Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara*  
*Diocesi di Brescia*  
*Cooper Hewitt Museum, New York*  
*CSG Palladio s.r.l., Vicenza*  
*Fondazione Federico Zeri - Università di Bologna*  
*Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina di Firenze*  
*Gallerie Estensi, Modena e Ferrara*  
*Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Palermo*  
*Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlino*  
*Museo civico di Crema e del cremasco, Crema*  
*Museo Nazionale Gallerie dell'Accademia di Venezia*  
*Muzeul Național de Artă al României, Bucarest*  
*Musei Vaticani*  
*Pinacoteca Civica "F. Podesti" e Galleria d'Arte Moderna, Ancona*  
*Polo museale dell'Emilia-Romagna, Bologna*

Si ringraziano inoltre:

*Giovanni Agosti, Ana Azanza, Andrea Bacchi, Gioacchino Barbera, Vittorio Barnato, Daniele Benati, Matteo Ceriana, Roberto Contini, Evelina De Castro, Rosanna Di Pinto, Vincenzo Farinella, Corinna Giudici, Anna Manfron, Corinna Mezzetti, Sergio Pasquesi, Enrico Peverada, Antonio Paolucci, Simone Riboldi*

Crediti fotografici:

- Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo:
  - Gallerie Estensi e archivio fotografico del Polo Museale dell'Emilia-Romagna: *figg. 4, 8, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 41, 42, 43, 44, 48, 51*
  - Museo Nazionale Gallerie dell'Accademia di Venezia: *fig. 2*
  - Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina di Firenze: *fig. 32*
- Milano, Collezione Privata: *fig. 5*
- CSG Palladio s.r.l.: *figg. 3, 6b, 7, 9b, 10, 11b, 12, 13b, 14, 16b, 21b, (testo Ciammitti); figg. 4, 5a, 7b, 10b, 11, 13b, 15b (testo Gheroldi).*
- Bucarest, Muzeul Național de Artă al României: *fig. 18*
- New York, Cooper Hewitt Museum: *fig. 19*
- Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio: *figg. 20, 60, 61*
- Berlino, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz: *fig. 23*
- Bologna, Fondazione Federico Zeri - Università di Bologna: *fig. 24*
- Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis: *fig. 34*
- Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea: *fig. 45*
- Brescia, chiesa parrocchiale dei Santi Nazaro e Celso: *fig. 46*
- Ancona, Pinacoteca Civica "F. Podesti" e Galleria d'Arte Moderna: *fig. 47*
- Vienna, Albertina : *fig. 49*
- Crema, Museo civico di Crema e del cremasco: *fig. 55*
- Città del Vaticano, Musei Vaticani: *fig. 58.*

© 2017

Mibact - Segretariato regionale per l'Emilia-Romagna

ISBN 978-88-942582-0-2

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.



# Indice

Presentazione <i>Sabina Magrini</i>	7
Avvertenza <i>Luisa Ciammitti</i>	9
Garofalo e Dosso. Il polittico Costabili e l'affresco del Vecchio e Nuovo Testamento <i>Luisa Ciammitti</i>	11
Per la storia esecutiva del polittico Costabili <i>Vincenzo Gheroldi</i>	73
I restauri del polittico Costabili <i>Luisa Ciammitti, Vincenzo Gheroldi</i>	103
Schede di restauro del polittico Costabili <i>Alessandro Gatti, Paola Manchinu</i> Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale", Venaria Reale, Torino	105
Indice dei nomi	123



# Presentazione

Con questo volume il Segretariato regionale del MiBACT per l'Emilia-Romagna dà l'avvio alla collana "Colligere" (latino: raccogliere, richiamare alla memoria, misurare, dedurre), un'operazione editoriale sostenuta dal Ministero dell'Economia e delle Finanze, che mira a pubblicare il risultato di analisi, studi, attività di tutela, valorizzazione e divulgazione del patrimonio culturale condotti in regione ad opera dei tecnici del Ministero in collaborazione con altre realtà ed istituzioni pubbliche e private. La collana quindi intende 'raccogliere' e dare visibilità ai contributi dei diversi attori – istituti ministeriali, enti dello Stato o locali, Università, fondazioni, associazioni culturali, centri di ricerca – che hanno lavorato insieme, facendo rete, perché il patrimonio culturale emiliano romagnolo sia meglio difeso e conosciuto.

"Colligere" apre con *Il polittico Costabili. Prospettive incrociate*, uno studio condotto da Luisa Ciammitti (già direttrice della Pinacoteca nazionale di Ferrara dove l'opera è conservata) e da Vincenzo Gheroldi. Si tratta della disamina attenta, da punti di vista diversi ma convergenti, di un capolavoro dell'arte ferrarese dei primi del Cinquecento, opera di Benvenuto Tisi, detto il Garofalo, e Dosso Dossi, commissionata dal facoltoso e potente Antonio Costabili, giudice dei Savi. Ricerche d'archivio, confronti stilistici ed iconografici, indagini agli ultravioletti e infrarossi, radiografie e analisi in fluorescenza a raggi X hanno permesso ai due autori di intervenire con nuovi elementi nella discussione riguardante la data del polittico, svelandone la complessa storia di pitture e ridipinture e di natura di palinsesto su tavola.

L'occasione per questo approfondito studio del polittico è stata fornita dal sisma che ha colpito una vasta area della regione emiliana nel maggio del 2012. Una sconnessione muraria al Palazzo dei Diamanti, sede della Pinacoteca, ha costretto i tecnici della allora Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena, Ravenna e Rimini allo smontaggio dell'opera. In questo modo è stato possibile analizzare, mettendo a frutto la competenza di diversi esperti (anche professionisti privati), sia la superficie pittorica sia la pannellatura retrostante e meglio individuare e valutare le tracce latenti del processo di elaborazione iconografica e stilistica del capolavoro. Il restauro conservativo che è seguito, curato dal Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" della Venaria Reale di Torino, ha chiuso l'intervento.

Il progetto di analisi, studio e restauro del polittico Costabili qui descritto è quindi un caso interessante ed emblematico, espressione della convergenza di molte competenze: il primo dei molti che "Colligere" presenterà ai suoi lettori.

Sabina Magrini  
Segretario regionale del MiBACT per l'Emilia-Romagna



# Avvertenza

Gli studi qui presentati affrontano da punti di vista diversi, ma convergenti, un'opera di grande rilievo nella storia della pittura italiana del Cinquecento: il polittico dipinto per Antonio Costabili da Benvenuto Tisi, detto Garofalo, e da Dosso Dossi. Una delicata operazione di smontaggio, divenuta necessaria dopo il terremoto del 2012, ha consentito di esaminare i sei pannelli che compongono il polittico sia singolarmente sia nel loro rapporto reciproco. È stato così possibile analizzare non solo una serie di anomalie tecniche della superficie pittorica, su cui ci si era già soffermati in precedenza (*Garofalo e Dosso. Ricerche sul polittico Costabili*, Venezia 1998), ma anche la morfologia del retro delle tavole. Alle indagini multispettrali si è deciso di aggiungere una serie di misure XRF/EDXRF; sono state inoltre effettuate radiografie della sola pala centrale. I limiti tecnici di questi esami richiedono una operazione di prudente decifrazione. L'ipotesi di una esecuzione complessiva del polittico in due fasi distinte, già sviluppata nella precedente ricerca, che aveva riscontrato spessori e livelli stratigrafici diversi della superficie pittorica, è stata confermata anche dalle radiografie. Esse individuano nella pala centrale l'esistenza di un dipinto più antico, diverso da quello oggi visibile. Si è così affrontato di nuovo il problema della cronologia del polittico, la cui commissione è stata retrodatata al 1513 grazie a una serie di documenti archivistici. L'interpretazione troppo letterale di quei documenti d'archivio che ha indotto alcuni studiosi a datare la consegna dell'opera all'inizio del 1514, risulta incompatibile con l'analisi ravvicinata del polittico che viene presentata qui. In questa nuova ricerca si è cercato, da un lato, di ricostruire i contesti in cui può essere sorta la volontà di intervenire nuovamente sull'opera; dall'altro di esaminare il polittico come documento della sua propria storia compositiva, distinguendo, per quanto possibile, rifacimenti con limitate modifiche formali da cambiamenti radicali.

Sono state molte le persone che con suggerimenti e critiche hanno reso possibile questa ricerca. Si ringraziano in maniera particolare: Grazia Agostini, Franco Bacchelli, Maria Luisa Catoni, Carlo Ginzburg, Valentina Lapierre, Sara Marazzani, Corinna Mezzetti, Enrico Peverada, Alfredo Santini. Fondamentale per la realizzazione di questo volume è stata la preziosa collaborazione di Federica Chiura e Fabrizio Del Rio.

Luisa Ciammitti



**Tav. I.** Benvenuto Tisi detto Garofalo (Ferrara circa 1481-1559), Dosso Dossi (Tramuschio di Mirandola, circa 1486 - Ferrara, 1542), polittico Costabili : *Madonna in trono col bambino e san Giovannino, i santi Andrea, Giovanni Evangelista, Girolamo, due santi sconosciuti, santa Monica (?), Gioachino e Anna, gloria d'angeli (pala centrale); Sebastiano e Giorgio (laterali inferiori); Ambrogio e Agostino (laterali superiori); Cristo risorto (cimasa)*. Tavola cm 960x577. Ferrara, Pinacoteca Nazionale

# Garofalo e Dosso. Il polittico Costabili e l'affresco del Vecchio e Nuovo Testamento

Luisa Ciammitti

*a Pier Cesare Bori*

## Parte I

1. Le scosse sismiche che hanno colpito Ferrara il 20 e il 29 maggio 2012 hanno accentuato un'antica sconnessione muraria nell'ala terminale nord di Palazzo dei Diamanti. I lavori di consolidamento e di ricucitura dei setti murari sconnessi hanno reso inevitabile lo smontaggio del polittico Costabili, dipinto da Garofalo e da Dosso (**tav. I**). Si è constatato, infatti, che il muro occupato dal polittico non era più ancorato ad una delle pareti laterali: danneggiato dal bombardamento del 5 giugno 1944, era stato ricostruito dopo la guerra con malte scadenti ed era indebolito dall'apertura di due finestre, successivamente tamponate.<sup>1</sup>

Lo smontaggio della complessa macchina del polittico (**fig. 1**) è stato eseguito dal Centro di Conservazione e Restauro "La Venaria Reale", cui è stata affidata anche la manutenzione complessiva: cornice, supporti e superficie pittorica delle sei tavole che compongono l'opera. In attesa di rimontarla su una struttura autonoma e non più a parete, si è ritenuto opportuno dar conto dei risultati di tutta l'operazione attraverso una mostra che consentisse al pubblico di visitare il "cantiere Costabili". Per ridurre al minimo gli spostamenti della tavola centrale (cm 478x278), si è deciso di mantenerla sul ponteggio mobile approntato per la rimozione dalla cornice, mentre la cimasa,

i laterali superiori e quelli inferiori sono stati esposti sui cavalletti utilizzati per la loro manutenzione. In tal modo si è resa possibile una visione ravvicinata anche delle tavole superiori che, a polittico montato, sono poste molto in alto (nella cornice l'opera misura cm 960x577). La mostra – che ha preceduto questo catalogo – è stata organizzata da chi scrive insieme a Vincenzo Gheroldi, che ha realizzato una serie di indagini a completamento di quelle eseguite in passato.

Siamo così tornati – dopo una prima ricerca condotta con altri studiosi nel 1998 – sui temi che hanno acceso la discussione attorno al polittico, la cui datazione – come è noto – è stata risolta da una parte della critica in stretta contiguità con la commissione stessa dell'opera. Il ritrovamento di alcuni documenti d'archivio, infatti, aveva imposto una drastica, quanto inattesa anticipazione della commissione di Antonio Costabili alla seconda metà del 1513: almeno un decennio prima rispetto alla data fino ad allora condivisa da molti studiosi.<sup>2</sup> Pur non essendo emerse testimonianze ulteriori sull'effettiva consegna dell'opera, la data d'inizio dei lavori è stata così trasformata rapidamente in una data prossima alla conclusione che sarebbe avvenuta – se non addirittura entro il 1513 – già nei primi mesi del 1514. Di conseguenza, la data-



Fig. 1. Smontaggio del polittico Costabili

zione del polittico al 1513-1514 è diventata un punto fermo attorno a cui è stata riorganizzata la cronologia del periodo giovanile di Dosso, con ovvie ripercussioni sul gruppo di opere raccolte attorno al suo nome innanzitutto da Roberto Longhi.<sup>3</sup>

La rigida datazione del polittico, ancorata al 1513-1514 da documenti importanti, ma incompleti, ha suscitato molte reazioni negative da parte degli studiosi. A queste critiche Peter Humfrey ha risposto puntualmente ma, in conclusione, ha ribadito nella sostanza la ricostruzione – compiuta insieme a Mauro Lucco – dell’attività giovanile di Dosso e delle sue conseguenze sul tessuto artistico complessivo. Ha però aggiunto che il *terminus ante quem* per un reintervento di Dosso sul polittico, è fornito – al più tardi – dalla pala dipinta da Garofalo per la chiesa di Ariano Polesine, datata 1518 (fig. 2). In essa infatti, il pittore riprende “caratteri suoi propri” – soprattutto nelle pose delle figure – ma contemporaneamente risponde alle modificazioni introdotte da Dosso nel polittico.<sup>4</sup> Opposta è la valutazione che Alessandra Pattanaro fa della stessa pala che, a suo parere, “giustificherebbe una impostazione del polittico da parte di Garofalo, a partire da questo momento”. Dosso avrebbe poi concluso

l’intervento “immergendo ogni cosa in un’atmosfera potentemente naturalistica e padana”. Se ne avvertirebbe l’eco nelle opere successive di Garofalo: la pala di San Vito (1522) e quella di San Silvestro (1524), dove il pittore ferrarese riprende da Dosso “il taglio paesaggistico”.<sup>5</sup>

La pala di Ariano Polesine, dunque, fa da spartiacque: per Humfrey riecheggia le pose dei santi del polittico, quindi è un punto d’arrivo; per Pattanaro è il punto di partenza.

Un lasso di tempo così breve – dalla fine del 1513 alla primavera del 1514 – è davvero compatibile con la complessità materiale e stilistica del polittico (per non parlare delle sue dimensioni)?<sup>6</sup> Le indagini non invasive effettuate su tutte le tavole da Vincenzo Gheroldi – al cui saggio rimando – confermano la presenza di due stesure riconducibili alle due diverse mani: figure sovrapposte ad altre figure talvolta già perfettamente finite. Ad esempio, come è stato già sottolineato da Gheroldi, la posizione del velo sulla fronte della Vergine, i suoi capelli, lo scollo della veste e la manica appartengono ad uno strato più tardo rispetto alla mano della Vergine che benedice il piccolo san Giovannino.<sup>7</sup>



Fig. 2. Garofalo, Pala di Ariano Polesine: *Madonna in gloria col bambino, i santi Agostino, Giovanni Battista, Pietro, Paolo*, tavola, cm 260x70. Iscrizioni: "Benvenuto Garofalo P. MDXVIII"; sul pilastro a destra in basso. Venezia, Gallerie dell'Accademia

Per queste ragioni, accanto ad analisi più sofisticate come un esame comparato sulle lumeggiature con le misure effettuate con l'XRF/EDXRF, si è deciso di procedere ad una serie di radiografie sulle figure della pala centrale dove la doppia stesura – evidente in maniera non omogenea su tutta la superficie – si percepisce fortemente attorno alla Madonna col bambino.<sup>8</sup> Alla decisione di eseguire radiografie ha contribuito anche l'analogia – seppur parziale – con le vicende di un'altra opera, anch'essa ferrarese: la pala Strozzi dipinta in tempi diversi da due artisti, Lorenzo Costa e, secondo alcuni, Giovan Francesco Maineri. Lo studio radiografico, realizzato nell'ormai lontano 1937 da Philip Pouncey, era scaturito dalle ragioni dello stile messe in

evidenza da Longhi, ma anche dall'osservazione della materia pittorica caratterizzata da più strati di pittura, che colmando visibilmente le cretture rivelano l'esistenza di uno stacco temporale fra i due interventi.<sup>9</sup>

Nel caso della pala centrale del polittico le radiografie confermano quanto si era visto utilizzando alcune riflettografie già esistenti e osservando le morfologie delle cretture. Ben evidente risulta il mutato orientamento delle teste dei santi in primo piano, già rilevato dalle macrofotografie. Ma per la prima volta le radiografie hanno messo in luce ciò che finora non era stato possibile individuare con l'uso di una tecnica di esame che raggiunge strati meno profondi, come la riflettografia: sotto la superficie della figura della Ma-



**Fig. 3.** Polittico Costabili: Indagine radiografica intera sulla pala centrale: mosaicatura sovrapposta al dipinto

donna, fortemente ridipinta da Dosso, e sotto quella dei due bambini affiora una composizione più arcaica.

Il dipinto che i raggi X ricompongono è assai diverso da quello oggi visibile (**fig. 3**). Quindi – come avevamo già scritto – il problema della datazione del polittico va connesso sia all'intervento iniziale di entrambi i pittori, attestato dai documenti, sia ad un secondo intervento.<sup>10</sup> La serie di documenti archivistici del 1513

– seppur incompleta – è di innegabile rilevanza ma, ovviamente, va incrociata con i dati stilistici, tenendo anche conto della complessità stratigrafica di questo dipinto. Nella valutazione complessiva dei curatori della mostra su Dosso (1998), i pagamenti del committente – che individuano solo un primo avvio dell'opera – hanno avuto un peso maggiore di quanto, a nostro parere, si potesse loro concedere.<sup>11</sup>



Fig. 4. Garofalo, *Il Vecchio e il Nuovo Testamento, Il Battesimo*, particolare a sinistra, affresco staccato trasferito su tela, già datato 1523. Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Fig. 5. Dosso Dossi, *Ritratto di uomo con pelliccia* (Antonio Costabili?), tela, cm 72x66. Milano, Collezione privata

2. Il committente del polittico – Antonio Costabili, giudice dei Savi – ebbe un legame profondo con gli Eremitani della chiesa di Sant'Andrea, legame maturato anche attraverso il rapporto di fiducia con Antonio Meli, più volte priore di Sant'Andrea, ma anche Vicario Generale dell'Ordine. Costabili lo nominò proprio esecutore testamentario nel 1523 e successivamente nel 1527.<sup>12</sup> La decisione di Costabili di ornare l'altare maggiore della chiesa con una grande pala dipinta da Garofalo e da Dosso si accompagnò alla volontà di far decorare anche uno dei luoghi più significativi della vita comunitaria del convento: il refettorio. L'effigie del giudice dei Savi è stata infatti riconosciuta nell'affresco del refettorio attraverso un confronto con il *Ritratto di vecchio con pelliccia*, conservato in collezione privata (figg. 4, 5).<sup>13</sup> L'affresco che Costabili – con il consenso degli Eremitani e del loro priore – affidò al solo Garofalo fu concluso nel 1523.

Alcuni elementi, dunque, sono comuni tra la pala e l'affresco: a) il medesimo committente; b) un pittore – Garofalo – attivo in entrambe; c) il presumibile intervento del priore, come consigliere dei programmi

iconografici. Questo induce a chiedersi se esista un rapporto cronologico – e quale – fra la commissione dell'affresco e ciò che si ipotizza essere un secondo intervento sulla pala. Altri elementi, come si vedrà, portano a prendere in considerazione l'affresco per cercare di circoscrivere il ritorno al lavoro sul polittico.

3. Un'attenta rilettura dei quattro ordini di pagamento che la Magistratura dei Savi emette per conto del giudice Costabili in favore di Garofalo e di Dosso, mostra che a fine novembre 1513 i lavori erano appena incominciati. I pagamenti sono così distribuiti: il primo, in data 11 luglio, è un acconto per la "tavola" che i due artisti "depinzono ..." ("a buon conto"); il secondo, emesso a Venezia tramite banchieri, riguarda l'acquisto dei colori: chi, il 6 agosto, registra questa operazione a Ferrara, annota con qualche incertezza: è per "l'altaro grando de santo Andrea" che "fano o danno prenzipio a fare". Solo il 15 e il 21 novembre si registra per i pittori la "... loro mercede de dipingere la tavola". La cifra complessiva, in questi documenti purtroppo parziali, è di 210 lire, di cui ben 120 spese in colori e 90

a compenso dei pittori.<sup>14</sup> Il confronto con altre pale di dimensioni di gran lunga inferiori conferma che il lavoro è all'inizio. Due soli esempi: per la tavola destinata al duomo di Modena (cm 367x190), commissionata nel 1518 e consegnata nel 1521, Dosso ricevette 344 lire; per la pala di San Guglielmo (cm 198x208) del 1517-1518, Garofalo ebbe 80 lire.<sup>15</sup> La sola tavola centrale del polittico misura cm 478x278.

Ma, come è emerso da altre testimonianze archivistiche, il progetto di far dipingere una pala d'altare risaliva a vari anni prima. Infatti, un documento datato 2 ottobre 1509 riporta i termini di un "accordo preliminare", stipulato con l'intagliatore Bernardino da Venezia che, anticipando le spese per i materiali, si impegnava a realizzare entro dieci mesi "l'adornamento de l'anchona che il magnifico messer Antonio Costabili vuol far fare alo altare de la capella grande de Santo Andrea".<sup>16</sup>

L'intagliatore è stato identificato con Bernardino Rugeri di Giovanni da Venezia, sicuramente attivo dal 1474 al 1516.<sup>17</sup> Al momento dell'incarico Bernardino riceve un acconto di quindici ducati; poi, secondo il contratto, avrebbe avuto pagamenti mensili e, con messa in opera finale, la cifra complessiva avrebbe raggiunto i cinquanta ducati d'oro.

L'accordo preliminare, stipulato con Bernardino da Venezia presso il notaio Antonio Coado, apre una "Nota di molti acquisti fatti dai SS.ri Costabili" che si chiude nel marzo del 1523 con la registrazione della nascita di un erede, figlio del nipote Paolo e di Giulia Strozzi (il 22 febbraio). L'ultima nota precisa che il bambino fu battezzato il 3 marzo con il nome di Rinaldo, in memoria del padre di Costabili.<sup>18</sup>

Con scrittura regolare di copista, chi redige il taccuino seleziona da libri contabili strumenti riguardanti acquisti di terre, di case, spese per matrimoni, doti ed eredità: la nascita di Rinaldo non è forse estranea a questo compendio amministrativo. I documenti non sono sempre in ordine cronologico, perché atti connessi tra loro vengono raggruppati.<sup>19</sup> Per ognuno di essi il redattore rimanda agli *Estimi* del Comune oppure a strumenti rogati da notai; in caso di aggiornamenti, rimanda a registri numerati del comune di Ferrara ("vecchi" e "nuovi"). L'unica cancellazione in tutta la "Nota" riguarda una "duplicazione", debitamente segnalata.<sup>20</sup> L'atto riguardante la cornice, rogato dal notaio Antonio

Coado nel 1509 non riemerge in nessuna forma entro l'inizio di marzo del 1523, quando la "Nota di molti acquisti" si interrompe.

Un nuovo documento si aggiunge ora, grazie alle ricerche di Valentina Lapierre: si tratta di uno o forse due pagamenti datati 1510, effettuati per conto di Costabili a Bernardino intagliatore, senza però specificare per quale tipo di lavoro.<sup>21</sup> L'entità del compenso non corrisponde agli accordi stipulati nel 1509, tuttavia questi pagamenti potrebbero riguardare la cornice, poiché le difficoltà causate dalla guerra in corso non consentivano forse un regolare svolgimento dei programmi.

La guerra – cruenta e costosa – contro Venezia e contro Giulio II, deciso a prendersi Ferrara, stava duramente provando la resistenza del duca Alfonso che, con Antonio Costabili, giudice dei Savi (suprema carica della magistratura) doveva provvedere a difendere non solo il territorio, ma la stessa città rinforzandone le mura. Furono prese decisioni gravi come la demolizione, nel 1512, della chiesa di Santo Spirito e, successivamente della chiesa di San Silvestro, ricostruite rispettivamente solo a partire dal 1519 e dal 1520. Per i frati minori osservanti di Santo Spirito Garofalo dipingerà la pala Sosena, per le monache benedettine di San Silvestro eseguirà l'omonima pala, trasferita in cattedrale dopo le soppressioni napoleoniche.<sup>22</sup>

Solo la morte improvvisa di Giulio II, il 21 febbraio 1513, porterà alla fine della guerra. Con un sontuoso banchetto cui assisteranno, fra gli altri, Lucrezia Borgia e Ludovico Ariosto, Costabili celebra la pace nel proprio palazzo il 31 marzo 1513.<sup>23</sup> Nel successivo mese di luglio Garofalo e Dosso ricevono da Costabili l'incarico per la pala della cappella maggiore di Sant'Andrea.

4. Abbiamo cercato di ricostruire la fisionomia della pala incrociando l'osservazione diretta della superficie dipinta con i dati che emergono dalle analisi compiute. Come si è accennato, sotto la superficie pittorica, ora fortemente connotata dallo stile di Dosso, le radiografie hanno fatto affiorare una composizione più arcaica. Le differenze più rilevanti, rispetto alla superficie antica visibili, riguardano il gruppo centrale della Madonna col bambino e san Giovannino, l'area a destra del



(6a)



(6b)

Fig. 6. Il volto della Madonna nel visibile (6a) e in radiografia (6b), particolare della pala centrale del polittico Costabili

trono e in misura minore quella a sinistra. Qualche dato nuovo è emerso anche nelle coppie di angeli in alto.

La traccia visiva rimandata dai raggi X per il volto della Madonna risulta tipologicamente accostabile alle immagini più antiche di Garofalo. Si tratta,

come è ovvio, di una restituzione di impronte che il nostro occhio aggiusta su immagini di altra natura. La sovrapposizione dei due strati è particolarmente evidente nel volto della Vergine (**figg. 6a, 6b**). Si vede chiaramente che i due strati – dipinti in tempi diversi – sono entrambi perfettamente finiti. Dos-

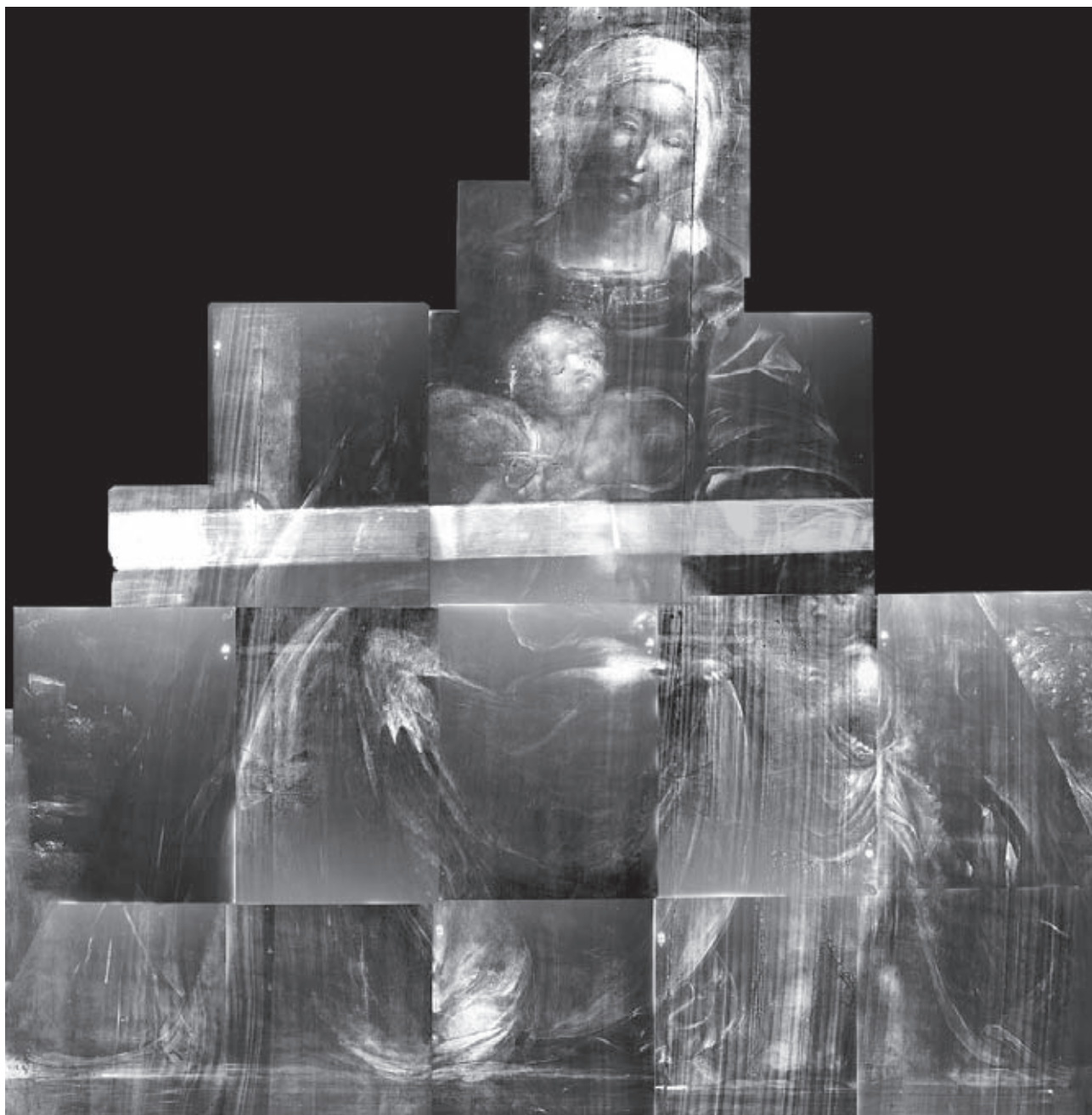


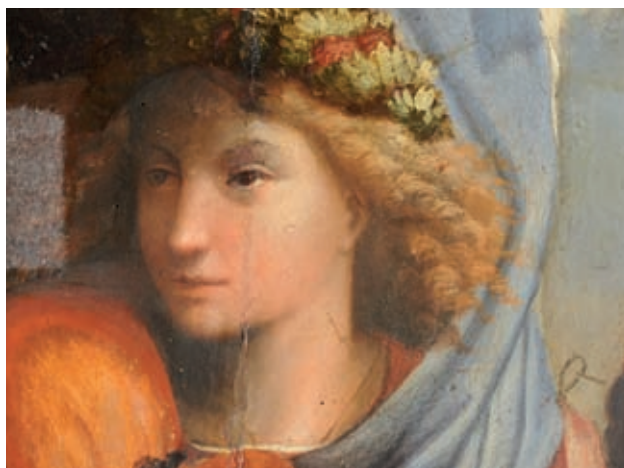
Fig. 7. Radiografie dell'area centrale del polittico: il gruppo della Madonna col bambino e san Giovannino

so è intervenuto radicalmente preoccupandosi anche di spostare leggermente la testa della Vergine fuori della commessura delle tavole (Gheroldi, fig. 13). Anche la posizione della testa del bambino risulta spostata e raddrizzata rispetto alla prima impostazione (Gheroldi, fig. 11). La figura di san Giovannino – che mostra solo ritocchi superficiali – rivela nello strato sottostante un viso quasi

frontale e una serie di correzioni per definire la posizione di gambe e braccia (fig. 7; Gheroldi, fig. 10b). Non si segnalano invece grandi cambiamenti nelle coppie di angeli se non per quello che, sul lato sinistro, regge lo stendardo guardando il compagno dal profilo perduto: il volto è stato affinato e un manto svolazzante è stato aggiunto (figg. 8, 9a, 9b).<sup>24</sup>



Fig. 8. Garofalo e Dosso, Gloria di angeli e putti con iscrizione da Isaia "Deus Fortis, Princeps pacis" (9, 6), particolare della tavola centrale



(9a)



(9b)

Fig. 9. Angelo reggidrappo nel visibile (9a) e in radiografia (9b)

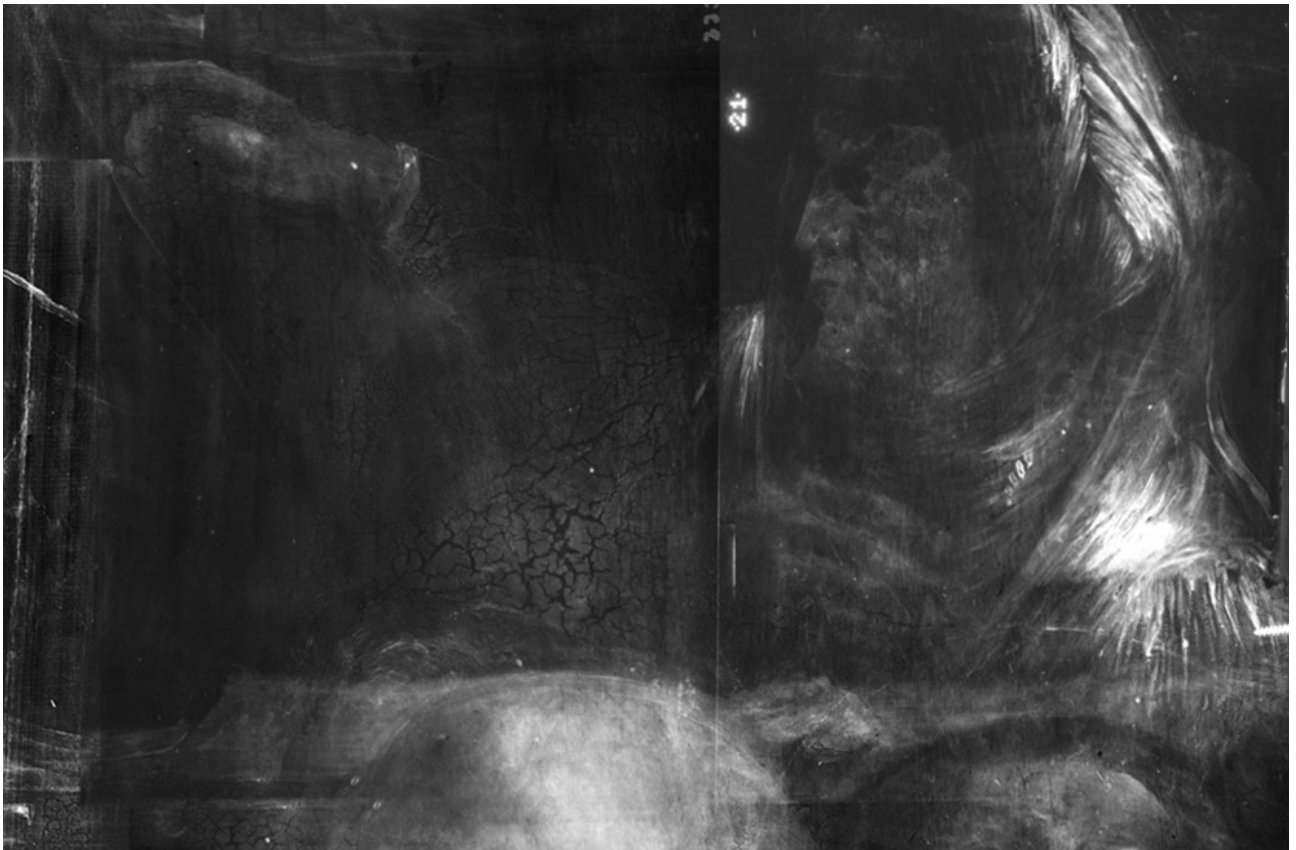


Fig. 10. Radiografia dell'area a destra del trono della Madonna



(11a)



(11b)

Fig. 11. Santa Monica (?) particolare nel visibile (11a) e in radiografia (11b)



Tav. I, 1 Garofalo e Dosso, tavola centrale del polittico Costabili, cm 478x278

Ma le radiografie rendono visibili altri segni più consistenti che si rivelano subito di grande importanza. A destra del trono, in corrispondenza della vecchia santa avvolta nel manto rosa (**fig. 11a**) si distinguono due tracce: a) una mano col dito puntato in direzione della Madonna col bambino e san Giovannino; b) la sagoma ovale e appuntita di un copricapo di foggia diversa rispetto a quella che in superficie vediamo sulla testa della vecchia (**figg. 10, 11a, 11b**).

L'immagine che si ricostruisce seguendo queste tracce – dal dito puntato fino al copricapo – sembra corrispondere, seppur in dimensioni ridotte, al sant'Agostino col cappuccio da eremita, che vediamo eseguito da Dosso nel laterale superiore di destra (**Gheroldi,**

**fig. 5a**).<sup>25</sup> Un solo particolare della figura sottostante viene preservato e riusato: la piccola mano appoggiata sul libro, di cui si intravede ancora l'angolo della pagina. Questa piccola mano, ben visibile sulla superficie pittorica, risulta sproporzionata rispetto all'altra che la vecchia si porta al petto.

Ci siamo chiesti se queste incongruenze non segnalino una rielaborazione del progetto iniziale. L'immagine di sant'Agostino, inclusa nella scena centrale, fa pensare che – inizialmente – l'opera voluta da Costabili fosse stata concepita come pala singola e solo in seguito si fosse deciso di trasformarla in polittico (**tav. I, 1**). Vedremo più avanti quali possano essere stati i motivi di un simile cambiamento e quando ciò possa essere accaduto.



Fig.12. Radiografia di santo sconosciuto con tracce di paesaggio, tavola centrale, particolare a sinistra

Proseguiamo per il momento con l'osservazione del resto della pala. A sinistra del trono, la coppia dei vecchi santi Gioachino e Anna, è stata dipinta alla svelta contro un parapetto sotto il quale, in radiografia, emergono brani di paesaggio: precisamente accanto al manto della Vergine e sulla testa del santo sconosciuto che è alle spalle di sant'Andrea (fig. 12). Questo santo – che ora vediamo avvolto in un manto verde su tunica rossa – appare nella radiografia vestito di un saio, (figg. 13a, 13b).<sup>26</sup> Si intravedono due prove per la posizione della sua testa, l'una di profilo, l'altra frontale. L'impronta di questa immagine ricomposta dai raggi X rimanda a figure molto comuni nelle sacre conversazioni di Garofalo: per esempio, i due santi in secondo piano nella pala del Pilastro, datata 1517, oppure, il frate in posizione frontale in primo piano nella pala



(13a)



(13b)

Fig. 13. Sant'Andrea e santo sconosciuto nel visibile (13a) e in radiografia (13b)

di San Guglielmo del 1517-1518 (Londra, National Gallery), o anche la figura dietro san Maurelio nella pala del Duomo del 1524; la stessa leggera torsione della testa rispetto al corpo ritorna nel sant'Antonio da Padova, vestito del saio francescano, nella pala del 1523, ora nella Galleria d'Arte Antica di Palazzo Barberini.<sup>27</sup>

A fianco di sant'Andrea si individua lo spigolo di una base in pietra (**fig. 13b**), simmetrica a quella su cui si appoggia san Girolamo; lo spigolo non è più percepibile a causa dell'ombra ritoccata del manto di sant'Andrea. Sul lato opposto, un altro santo sconosciuto si porta la mano alla bocca in un gesto di sorpresa; è una figura eseguita alla prima, che sembra letteralmente nascere dalla spalla di san Girolamo (**figg. 14, 15**).<sup>28</sup> Fino a metà della sua fronte sembra affiorare il gradino superiore del trono. Le due figure di santi sconosciuti risultano infatti inserite in uno spazio ridottissimo, tra lo spigolo del primo gradino del trono e i due santi principali.<sup>29</sup>



Fig. 14. Radiografia di santo sconosciuto



Fig. 15. San Girolamo e santo sconosciuto



(16a)



(16b)

Fig. 16. San Giovanni Evangelista nel visibile (16a) e in radiografia (16b)

Eseguito quasi senza ripensamenti è anche il san Giovanni Evangelista (fig. 16a). Nella radiografia si ripercorre a fatica la traccia di un ampio drappeggio della manica del santo (fig. 16b). La foto, eseguita a luce radente (fig. 17), mostra quanto sia abrasa la superficie pittorica, con grave perdita delle ombre tra le pieghe (un danno lamentato già da Cittadella).<sup>30</sup> Dalla radiografia, inoltre, sembra che il manto rosso dalla spalla sinistra passi in parte su quella destra e, infilandosi sotto l'ascella, scenda a terra con ampie volute di pieghe, come ancora vediamo. Alle spalle di san Giovanni Evangelista, il rilievo all'antica con cavalieri in battaglia, attualmente visibile solo con una forte illuminazione, non si rileva nei raggi X.



La vecchia santa, avvolta nel manto rosa (fig. 11a), sostituita all'immagine di Agostino, è forse da identificare con santa Monica e non con Elisabetta, come si era pensato in parallelo con la coppia dei genitori della Vergine, sul lato opposto. La testa in posizione frontale, che ora si scorge appena accanto a lei, a sinistra, non si rileva nella radiografia, ma si vede in una piccola copia della pala centrale (cm 52x27,5) che riporta la data del 1525 (Bucarest, Muzeul Național de Artă, fig. 18), nel disegno di Felice Giani – segnato “34 Dossi Ferrara 1822” (New York, Cooper Hewitt Museum, fig. 19) – e nell'incisione a contorno pubblicata da Giovanni Rosini nella seconda edizione della *Storia della Pittura Italiana esposta coi monumenti* del 1851 (fig. 20).<sup>31</sup>

5. Vediamo quali considerazioni si possano fare sui dati emersi dalle analisi. Le impronte registrate dalle radiografie configurano il ruolo originariamente preponderante di Garofalo, cui Costabili affidò

Fig. 17 Particolare della manica del vestito di san Giovanni Evangelista, ripresa a luce radente



**Fig. 18** Garofalo e Dosso (copia da), Pala centrale del polittico Costabili, tavola cm 52x27,5. Iscrizioni: "BT 1525"; a destra, in basso sulla balaustra su cui si appoggia san Girolamo. Bucarest, Muzeul Național de Artă al României

**Fig. 19** Felice Giani (San Sebastiano Curone prov. di Alessandria, 1758 - Roma 1823), Studio della pala centrale del polittico Costabili, penna, inchiostro bruno acquerellato, mm 306x229. Iscrizioni: "34 Dossi Ferrara 1822". New York, Cooper Hewitt Museum

**Fig. 20** Pala centrale del polittico Costabili, incisione a contorno, da Giovanni Rosini (Lucignano 1776 - Pisa 1855), *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, seconda edizione, Pisa 1851, tomo V, p. 138 (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio)





(21a)



(21b)

Fig. 21. San Girolamo nel visibile (21a) e in radiografia (21b)

*in toto* la scena sacra. Esse, da un lato confermano che il disegno e l'impostazione a impianto piramidale della pala sono quelli tipici di Garofalo, dall'altro svelano quanto si intuiva, ma non si era in grado di vedere: Garofalo ha inizialmente dipinto, oltre agli angeli in alto a destra, poi ritoccati da Dosso (**Gheroldi, figg. 20a, 20b**), anche tutto il gruppo divino al centro della pala. La restituzione puramente sincronica di tutti gli strati rilevabili dai raggi X sortisce l'effetto di accentuare fortemente il ruolo di Garofalo, mentre la presenza di Dosso – il cui tocco veloce è così preminente sulla pelle del dipinto – recede in secondo piano.

Di fronte alla sproporzione dei ruoli – sottolineata dalle radiografie – ci si chiede ancora una volta come sia stato inizialmente diviso il lavoro tra i due pittori e quale sia stato il contributo di Dosso nella prima pala. Nelle più recenti discussioni sul polittico Costabili, Andrea De Marchi accenna al problema della "incoerente divisione

dei ruoli di Dosso e Garofalo rispetto agli acconti ricevuti", e attribuisce a Garofalo non solo il san Girolamo, ma anche il san Giovanni Evangelista, "omaggio ad un'idea ancora di Carpaccio nella *Presentazione al Tempio* per la chiesa di San Giobbe (1510)". De Marchi sottolinea inoltre la prossimità stilistica fra il manto rosso di san Giovanni Evangelista e quello di san Girolamo della pala Sosena, "caposaldo della svolta dossesca di Garofalo, datata 1514" (**figg. 16a, 22**).<sup>32</sup>

Che la prima esecuzione di san Girolamo vada attribuita a Garofalo è fuori discussione: basta guardare l'anatomia del braccio. Ma Dosso poi interviene largamente, cambiando l'orientamento della testa, rinforzando la muscolatura della gamba e sostituendo una veste corta ad un lungo manto (**figg. 21a, 21b**).<sup>33</sup> La sua stesura, così diversa da quella di Garofalo, è chiara nei tratti del volto, nei capelli sottili, dipinti uno a uno come i peli della barba e dei baffi del santo.

Quanto al san Giovanni Evangelista, l'attribuzione a Garofalo è ora condivisa da Gheroldi: per "l'impostazione delle pieghe, la tecnica di lavorazione della lacca e i segni grafici".<sup>34</sup> Va notato però che la posa ardata e contorta non è consueta nel repertorio del pittore ferrarese, fin dall'inizio classico e composto; infatti questa figura si ripete una sola volta, come si vedrà in seguito.<sup>35</sup> Il suo inserimento al centro della composizione, rompe la simmetria tipica delle composizioni di Garofalo, colmando l'ampio spazio dei gradini, altrimenti occupati solo dal rilievo all'antica (un tratto tipico di Garofalo fin dalle sue prime pale).

6. Un discorso a parte va però fatto sulla pala Sosena. La data 1514, in essa inscritta, e la consonanza stilistica col polittico sono state sottolineate sia da chi sostiene la datazione precoce di quest'ultimo, sia da chi – come De Marchi – prende la pala Sosena come punto di partenza di un percorso, iniziato nel polittico da Garofalo nel 1514-1515 e portato avanti da Dosso negli anni Venti.

La data inscritta ai piedi di san Girolamo è stata accettata senza riserve fin dal momento in cui fu possibile leggerla, dopo aver "tratto abbasso il quadro (ch'era collocato assai in alto)".<sup>36</sup> Va notato però che la pala Sosena era stata dipinta per la chiesa di Santo Spirito, distrutta nel 1512 e riedificata solo a partire dal 1519 (completata molto più tardi).<sup>37</sup>

La cronaca di Zerbinati documenta i dilemmi sulla decisione da prendere sulla sorte della chiesa, nel gennaio del 1512. Per far posto alle fortificazioni volute da Alfonso in quella zona della città, dopo un iniziale momento di incertezza, la chiesa fu prima svuotata di ogni cosa – altari, ancone, coro, biblioteca – e poi effettivamente distrutta nell'agosto di quell'anno.<sup>38</sup>

Come spiegare dunque la data 1514?

A tal proposito andranno rilette le note alle *Vite* di Baruffaldi, in cui Giuseppe Boschini confuta una data allora proposta – il 1505 ("... non se ne dà veruna prova") – e sottolinea:

*"Il presente tempio di Santo Spirito fu cominciato ad erigersi nel 1519, quindi (qualora non vo-*

*glia credersi che questo quadro stesse da prima nell'altro tempio suburbano atterrato nel 1512, del che non si ha notizia) se, come avvisatamente dubita il Baruffaldi, i ritratti che trovansi nel quadro sono quelli dei fondatori di questa cappella, ne viene che al quadro deve assegnarsi un'epoca più tarda, quella della maggior gloria di Benvenuto, al che la bellezza del quadro non disconviene".*<sup>39</sup>

Un'ipotesi che non prende in esame considerazioni stilistiche viene avanzata da Monsignor Enrico Peverada, il quale ritiene che la data non debba riferirsi alla consegna dell'opera; si tratterebbe invece di una "memoria" dell'anno in cui i frati francescani di Santo Spirito furono risarciti con l'assegnazione di una chiesetta intitolata a San Girolamo, insieme a piccole case ad essa adiacenti. Secondo lo studioso, san Girolamo indica san Francesco per sottolineare il passaggio ai frati minori dell'antica chiesetta già a lui intitolata.<sup>40</sup> Le due pietre su cui egli appoggia il piede alludono alla chiesa distrutta. Due blocchi di marmo, che ricomposti formano il monogramma del Nome di Gesù, sono di fatto riemersi nel corso di lavori nell'abside dell'attuale chiesa (1973), in uno spazio forse corrispondente alla collocazione della chiesetta di San Girolamo.<sup>41</sup>

L'avvolgersi in larghe pieghe del manto rosso di san Giovanni Evangelista è certamente prossimo al manto di san Girolamo della pala Sosena. Ma in quest'ultima, il sontuoso manto di san Girolamo non è paragonabile allo stile esibito da Garofalo nelle pale che di poco la precedono: la *Natività* per la chiesa di San Francesco e la pala di San Giobbe per la chiesa della Celletta di Argenta, rispettivamente datate luglio e ottobre 1513. Nella pala Sosena la qualità della stesura pittorica, la sicurezza del rapporto delle figure con lo spazio circostante, la resa plastica, tattile del morbido pannello mostra che per il pittore ferrarese la conoscenza della "nuova interpretazione veneta offerta dal Dosso..." si accompagna ad un vivo interesse per il fare di Tiziano.<sup>42</sup> Il manto rosso di san Girolamo della pala Sosena evoca piuttosto quello dello stesso santo che campeggia nella tavola, ora a Berlino, vistosamente datata "1524/SETE" [Settembre] (fig. 23). La pala Sosena sarà stata dipinta da Garofalo attorno a questa data.<sup>43</sup>



Fig. 22. Garofalo, Pala Sosenese: *Madonna delle nuvole col bambino, san Girolamo, san Francesco e due donatori*, tavola cm 246x146. Iscrizioni: "1514 Deze" [Dicembre], sulla pietra su cui san Girolamo appoggia il piede. Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Fig. 23. Garofalo, *San Girolamo penitente*, tavola, cm 169x84. Iscrizioni: "1524/SETE" [Settembre], sul muretto a sinistra. Berlino, Gemäldegalerie

## Parte II

1. Si è visto che le impronte radiografiche sembrano individuare, a fianco del trono della Madonna, un'immagine che appare molto simile a quella di sant'Agostino del pannello superiore di destra. Abbiamo formulato l'ipotesi che l'opera voluta da Costabili fosse stata concepita inizialmente come pala singola e solo in seguito si fosse deciso di trasformarla in polittico (**tav. I, 1**). Ulteriori elementi a favore di questa ipotesi emergono da un'indagine sulla figura di Antonio Meli.<sup>44</sup> Ciò consentirà anche di circoscrivere i limiti cronologici entro i quali si sarebbe verificato questo cambiamento.

Il legame fra Meli e Costabili potrebbe essere iniziato negli anni in cui Costabili fu ambasciatore a Milano (1497-1500), oppure quando entrambi svolsero incarichi diplomatici in Francia o in Germania. Questi legami rimasero saldi nonostante la frequente lontananza di Meli da Ferrara. Costabili lo nomina esecutore testamentario sia nel 1523 – facendo redigere l'atto in chiesa, alla presenza di tutti i frati di Sant'Andrea – sia sul letto di morte, nel 1527, quando Meli era già tornato nella sua città, Crema, dove morì l'anno successivo. A Crema, Antonio Meli aveva preso l'abito degli Eremitani nel 1479, nel convento di Sant'Agostino della Congregazione dell'Osservanza di Lombardia.<sup>45</sup> Gli studi – più e meno recenti – parlano di Meli esclusivamente per la sua carica di direttore spirituale di Lucrezia Borgia.<sup>46</sup> Ma l'attività di Meli fu ben più ampia e variegata. Al pari di Costabili, egli svolse un ruolo diplomatico importante fin dai primi anni della sua professione religiosa. All'inizio del Cinquecento il generale dell'Ordine – Taddeo da Ivrea – lo inviò infatti come "teologo, consigliere e guida" del primo nunzio pontificio della Repubblica Veneta che, per ordine di Giulio II, si recava ambasciatore in Francia presso Luigi XII.<sup>47</sup> In quegli anni Meli compì missioni nelle Fiandre e nella Germania del sud.

In un breve passo Meli scrive di aver avuto "... multa consuetudine con diversi grandi principi e

signori temporali in diverse provincie in Italia e fuori d'Italia...".<sup>48</sup> Si laureò alla Sorbona, curando nel 1508 l'edizione dell'opera di Gregorio da Rimini (ca. 1300-1358) sulla liceità del sistema dei prestiti forzati applicati dalla Repubblica Veneziana, e sul dubbio che essi costituissero una forma di usura.<sup>49</sup> La scelta di questo tema, tratto "dalle tenebre" – come si esprime Donato Calvi nella biografia di Meli – deriva anche dall'origine del monastero di Crema, edificato per lascito testamentario di Gian Tommaso Vimercati († 1422) per riparare all'attività di usura esercitata dal padre e dal nonno.<sup>50</sup> Tornato in Italia, Meli fu nominato dottore *in utroque jure* da un breve di Giulio II, nel 1512. In quello stesso anno, durante la guerra fra Alfonso I d'Este e Giulio II, riuscì a sedare i disordini esplosi tra le principali famiglie di Reggio Emilia occupata dal papa.<sup>51</sup> Nel 1513 lo ritroviamo priore del convento di Sant'Andrea, a Ferrara, dove il 10 aprile dedicò a Lucrezia Borgia un libro di meditazioni e orazioni, intitolato *Scala del Paradiso*.<sup>52</sup> Teologo, canonista, dotto predicatore, ebraista e profondo conoscitore delle Scritture, Meli rivestì più volte la carica di visitatore e quella di definitor dell'Ordine; fu vicario generale nel 1497, nel 1500 e ancora nel 1516. Tre anni dopo, quando Leone X avocò a sé un'aspra contesa tra i frati minori e gli Agostiniani su questioni di precedenza cerimoniali, il generale dell'Ordine – Gabriele Della Volta – incaricò Antonio Meli di andare a dirimere la controversia a Roma.

Nella lettera che il 28 settembre 1519 gli indirizzò a Crema, dove Meli era in quel momento priore, Gabriele Della Volta affidava questa impresa a "lui solo" come unico capace di riportare una vittoria per l'Ordine. Lo avrebbero guidato le sue doti: "ingegno, erudizione, modestia, probità, pietas verso il proprio ordine" – e, insieme – "la sua lunga esperienza con i Reverendissimi Prelati e la sua conoscenza dei costumi della Curia".<sup>53</sup>

Il 15 marzo 1518 anche il duca in persona (in quanto delegato del papa a Ferrara) con tutto il suo seguito e con il giudice dei Savi, Antonio Costabili, avevano dovuto eseguire gli ordini del papa in merito alle "osservanze". La bolla papale cacciava dai rispettivi luoghi i frati minori

conventuali, sostituendoli con gli osservanti: questa sorte toccò prima ai religiosi di San Domenico, poi nel giugno a quelli di Santa Maria dei Servi ai quali subentrarono i frati osservanti dell'Annunciata di Firenze.<sup>54</sup> Si trattava con tutta probabilità della bolla "Ite vos" con cui Leone X, favorevole alle osservanze degli Ordini mendicanti, risolse definitivamente, all'interno dell'Ordine dei Minori, la controversia tra conventuali e osservanti (1517), stabilendo in Ferrara anche "un bastione" di frati toscani.<sup>55</sup> Vediamo più da vicino i termini del problema che Meli fu chiamato a dirimere.

2. La contesa che nel 1519 il Generale dell'Ordine affidava a Meli aveva conosciuto momenti assai accesi nei secoli precedenti.<sup>56</sup> Cause occasionali – come l'ordine che i frati dovevano tenere nelle processioni – facevano improvvisamente riemergere un problema antico: gli Eremitani, sorti dall'unione di varie comunità della Tuscia, avevano adottato la regola di sant'Agostino, come altri Ordini mendicanti (ad esempio i Canonici Regolari, i Domenicani) ma – a differenza di questi – non potevano vantare un "padre fondatore".<sup>57</sup> Fin dal terzo decennio del XIV secolo gli Eremitani avevano però iniziato a rivendicare – attraverso testi e immagini – la priorità del loro Ordine su tutte le altre congregazioni. Agostino – rappresentato in veste di eremita – divenne l'elemento costitutivo della loro identità. Fortemente contrari a questa interpretazione delle origini erano i Canonici Regolari, che all'immagine di Agostino eremita continuarono a contrapporre "il loro" Agostino con i paramenti episcopali. Famosa fu la disputa scoppiata a tal proposito nel 1477 a Milano, quando si vollero erigere nel duomo le statue dei padri della chiesa. A fronteggiarla si era trovato il Generale dell'Ordine, l'eremitano Ambrogio Massari da Cori. La soluzione a favore degli Eremitani non pose fine ad una contesa che si prolungò con scritti polemici da entrambe le parti. Sarà qui sufficiente ricordarne solo due.<sup>58</sup> Nella *Responsio adversus fratrem heremitam quendam blacteronem ordinis heremitarum* (pubblicato nel 1479), il canonico regolare Eusebio Corrado –

che fu anche priore nella chiesa di San Lazzaro a Ferrara – ribadiva la precedenza del proprio Ordine rispetto alla fondazione tarda degli Eremitani e definiva "idolo" esecrabile la statua di Agostino eremita, approvata per il duomo di Milano.<sup>59</sup> Nel *Defensorium Ordinis* (pubblicato nel 1482) Ambrogio da Cori dedicò una speciale attenzione alle testimonianze artistiche antiche cui, con spiccata passione antiquaria, si sforzò di affiancare i documenti che potevano certificarle. Le immagini diventano così protagoniste dirette dello scontro. L'osservanza eremitana, egli ribadì, aveva adottato l'uso del saio di cui Ambrogio rivestì Agostino dopo il battesimo, la nera cocolla stretta in vita da una cinghia di cuoio con fibbia: "...sanctus Augustinus... vere fuit heremita, indutus nigra cuculla et cinctus zona pellicea". Nelle sue parole riecheggia la profezia di Gioachino da Fiore (1130/1135-1202): "Surget ordo qui videtur novus et non est; induti nigris vestibus ..., qui erit heremitarum emulantium vitam angelorum...".<sup>60</sup> Ambrogio da Cori si servì dell'abate calabrese come testimone storico della precedenza del proprio Ordine.

3. In questi anni la presenza di Meli a Ferrara fu intermittente, dovendo egli assolvere alle cariche conferitegli dalla Congregazione di Lombardia: fu anche vice vicario nel 1514 e di nuovo nel 1516-1517; la seconda volta a Piacenza, come si apprende da una nota dello storico del diritto Federico Patetta, vergata sull'ultima pagina di un manoscritto di Meli, già di sua proprietà.<sup>61</sup> Nel 1519 Meli fu a Mantova. Solo nella seconda metà del 1520 fece ritorno a Ferrara, dove è presente sicuramente fino al 1524.<sup>62</sup>

Il compito svolto nell'autunno di quell'anno, difendendo il proprio Ordine su richiesta del generale Gabriele della Volta, potrebbe aver indotto Meli a onorare con più enfasi il padre fondatore Agostino, raffigurandolo assieme al suo maestro Ambrogio. Ma alla decisione in tal senso può aver contribuito anche l'atmosfera tesa creatasi a Ferrara, in particolare proprio all'interno del convento di Sant'Andrea, dove nel 1519 i frati, appoggiati da Gabriele della



**Fig. 24.** Ercole Roberti (Ferrara, circa 1451-1496), *Madonna in trono col bambino, sant'Apollonia, santa Caterina d'Alessandria, sant'Agostino, san Girolamo*, tela cm 309x234, già a Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum, distrutta nel 1945

Volta, si erano rifiutati di accogliere l'agostiniano conventuale Andrea Baura che, predicando a Venezia, aveva fatto, secondo alcuni, affermazioni filo-luterane (il nunzio apostolico Altobello Averoldi ne aveva chiesto l'arresto).<sup>63</sup> L'anno successivo il servita Lorenzo Castrofranco formulò questa precisa accusa nei confronti di Baura, dopo una predica da lui pronunciata a Ferrara.

Il convento degli Eremitani di Sant'Andrea, dunque, si era trovato quasi subito investito da problemi che di lì a poco sarebbero esplosi ben più drammaticamente. In queste circostanze Meli potrebbe aver mirato ad una politica di equilibrio e di controllo, sia sul fronte interno

sia su quello pubblico, anche attraverso una rinnovata decorazione della chiesa e del convento annesso. Nella chiesa dei confratelli – i Canonici Regolari di San Lazzaro (dove era stato priore Eusebio Corrado) – da tempo risplendeva la magnifica pala di Ercole Roberti con Agostino e Girolamo, in abiti episcopali davanti al trono della Vergine (**fig. 24**). Una precedente controversia tra i Canonici Regolari di Sant'Agostino e gli Eremitani era stata discussa, nel 1474, proprio presso la chiesa di San Lazzaro.<sup>64</sup> Quando Meli divenne priore, la decorazione della chiesa degli Eremitani era piuttosto scarsa e, soprattutto per quanto riguardava sant'Agostino, non recente. A lui era infatti dedicata l'*Allegoria del*



**Fig. 25.** Serafino dei Serafini (Modena, documentato dal 1349 al 1354, attivo a Ferrara dal 1361 al 1393), *Il Trionfo di sant'Agostino*, particolare dell'affresco con finiture a tempera, a calce, staccato e trasferito su tela. Ferrara, Pinacoteca Nazionale

*Trionfo di Agostino*, affrescata da Serafino dei Serafini, a partire dal 1378 (**fig. 25**). L'opera monumentale riprende l'impostazione di una miniatura del bolognese Niccolò di Giacomo del 1354, e celebra Agostino in cattedra come maestro di sapienza tra i dottori della chiesa e i filosofi dell'antichità. Al tema dello studio, preminente nei doveri dell'ordine, si accompagna l'allusione all'identità eremitica: sotto i paramenti episcopali, Agostino indossa la veste nera dell'Ordine.<sup>65</sup>

Nel 1516 erano ancora in corso lavori strutturali alle finestre del coro e nelle navate della chiesa di Sant'Andrea. Ai primi del Cinquecento il coro, composto da 63 stalli intarsiati,

disposti in due ordini, venne collocato sotto le cantorie, ai lati dell'altare maggiore.<sup>66</sup> La decorazione pittorica di quest'area – la più importante della chiesa – era stata affidata a Domenico Panetti (1480-1513) che, attorno al 1510, dipinse le grandi portelle sugli organi delle cantorie ai lati dell'altare maggiore: *sant'Agostino* e *sant'Andrea* da un lato (**figg. 26, 27**), *la Madonna Annunciata* e *l'Angelo annunciante* dall'altro (**figg. 28, 29**).<sup>67</sup> Alla fine della guerra, nel 1513 – anno della morte di Panetti – Antonio Costabili, come sappiamo, affidò a Garofalo e a Dosso la commissione della pala per l'altare maggiore, dedicato alla Vergine.



Figg. 26, 27. Domenico Panetti (Ferrara, ca. 1460-1513), *Sant'Agostino*, *Sant'Andrea*, tele cm 320x125. Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Figg. 28, 29. Domenico Panetti, *Angelo annunciante*, *Vergine annunciata*, tele cm 274x124. Ferrara, Pinacoteca Nazionale

4. Una pala d'altare commissionata per la cappella maggiore di una chiesa conventuale era innanzitutto un'opera per la chiesa e per il suo convento. L'ornamento di quella cappella, futuro luogo di sepoltura del committente, doveva ubbidire ai principi dell'Ordine monastico cui quella chiesa apparteneva. Il programma iconografico della pala finanziata da Antonio Costabili svolge i temi principali dell'Ordine degli Eremitani di Sant'Agostino: lo studio della sacra scrittura e l'identità eremitica.<sup>68</sup> La presenza dei libri, dalla forma antica di iscrizione su cartiglio ai volumi aperti o appena chiusi (ma con un dito per segno), percorre tutta la tavola: dal profeta Isaia all'apostolo Giovanni Evangelista (**tav. I, 1**), ai padri della chiesa Girolamo, Ambrogio e Agostino.<sup>69</sup>

Andrà ricordato che lo studio teologico annesso al convento di Sant'Andrea era intitolato a san Girolamo e alla Vergine. L'elemento di congiunzione tra la sommità della pala con le iscrizioni di Isaia sorrette nel cielo dagli angeli – "*Deus fortis... Princeps pacis*" (9, 6) – ai gradini in basso, su cui siede Giovanni Evangelista con i due libri (il *Vangelo* e l'*Apocalisse*), è dato presumibilmente dallo scritto di Girolamo, *Commentariorum in Isaiam prophetam libri*.<sup>70</sup> Scrive Girolamo nel prologo: la Scrittura divina è un libro unico, e questo unico libro è Cristo. Il profeta Isaia ha preannunciato ai cristiani la nascita dell'Emmanuele da una vergine, ha annunciato i suoi miracoli, la sua passione, la sua resurrezione, e ha predetto che sarà il salvatore delle genti dell'universo". Sottolineando la continuità, Girolamo aggiunge che "Isaia non fu solo profeta, ma evangelista e apostolo".<sup>71</sup> L'Evangelista Giovanni, a sua volta, afferma che nel Signore contemplato da Isaia nel tempio (*Is* 6, 1), si deve riconoscere il Cristo (*Gv* 12, 41).<sup>72</sup> La visione di Isaia si conclude in quella di Giovanni che nell'*Apocalisse*, unico libro profetico del Nuovo Testamento, congiunge l'Antica con la Nuova Alleanza. L'attesa messianica di Israele si è realizzata e compiuta nel Cristo.

Veniamo al tema profetico della salvezza e a quelli dello studio e dell'identità eremitica, svolti nella pala Costabili. Il bambino, annunciato da Isaia, da poco nato, è rappresentato nell'atto di sostenere, con l'aiuto della madre, il globo sovrastato dalla croce della salvezza. Accanto a lui, il precursore



Fig. 30. Madonna col bambino e san Giovannino, particolare della pala centrale del polittico

Giovanni Battista, ultimo profeta e primo apostolo, è in veste di eremita (**fig. 30**). Girolamo, lasciato cadere dalla spalla il rosso manto vescovile, è un eremita che legge meditando sulla morte (**tav. I, 1**). Agostino, il santo fondatore, veste la cocolla col cappuccio da eremita, come si ricostruisce dalle tracce radiografiche e come sarà nella tavola a lui dedicata nel polittico dove, ai suoi piedi, compare anche la mitria. Un libro è posato sul suo leggio (**Venaria, tav. IV**). Dall'altro lato è Ambrogio, in abiti episcopali, assorto in tacita lettura proprio come lo descrive Agostino nelle *Confessioni* (**Venaria, tav. V**).<sup>73</sup> San Giovanni Evangelista è rappresentato mentre si volge di scatto, lo sguardo perduto lontano, fisso alla luce della rivelazione, profetizzata da Isaia: è dunque un san Giovanni a Patmos (**fig. 16a**). Infine sant'Andrea, titolare della chiesa, è rappresentato in atto di predicare: dei discepoli di Giovanni Battista, fu infatti il "primo chiamato" da Cristo perché – pescatore di anime – continuasse la sua opera (*Gv* 1-41).

Nella revisione finale di Dosso, sant'Andrea, con



Fig. 31 Dosso Dossi, *Sant'Andrea*, particolare della pala centrale del polittico



Fig. 32 Dosso Dossi, *San Giovanni Battista*, tavola cm 73,1x56,9. Firenze Galleria Palatina di Palazzo Pitti

la bocca semiaperta e con la testa rivolta in avanti, è colui che invita lo spettatore a diventare parte della scena divina: particolarmente stringente è il confronto fra sant'Andrea e *san Giovanni Battista*, ora a Palazzo Pitti (figg. 31, 32).<sup>74</sup>

5. L'iconografia scelta per sant'Agostino nella pala Costabili non sembra avere paralleli. Nello studio, illuminato da un oculo, Agostino – in ginocchio davanti ad un leggio – ha la mano sinistra su un libro aperto e protende con forza la destra verso lingue di fuoco ardenti che corrono verso di lui. Le fiamme gli avvolgono la testa, coperta dal cappuccio degli Eremitani e illuminano, in una girandola di colori, il piviale vescovile che, appena visibile sulla spalla destra, ricade sul lato opposto arrotolandosi sul braccio, in primo piano. L'illuminazione divina arriva sotto forma di fiamme roventi (fig. 33).<sup>75</sup>

L'unicità di questa rappresentazione induce ad immaginare una scelta accurata di testi e di brani da parte di chi spiegava al pittore che cosa

doveva rappresentare. "Leggevo e ardevo" ("Leggebam et ardebam...", *Conf. IX, 4, 11*): così Agostino descrive il fuoco che lo divorava nel leggere le parole di Paolo che ai Corinzi parlava della vittoria sulla morte, sconfitta dal sacrificio e dalla resurrezione di Cristo (*Paolo, 1 Cor. 15, 54*).<sup>76</sup> La metafora del fuoco ricorre spesso negli scritti di Agostino: esso divampava nel suo cuore e nella sua mente, nel leggere i salmi – come gli aveva insegnato Ambrogio – o quando comprendeva improvvisamente la parola di Dio.<sup>77</sup> "... Il tuo dono ci accende e ci rapisce in alto: prendiamo fuoco e andiamo..."; e poco oltre: "... È del tuo fuoco, del tuo fuoco soave che bruciamo, andando in alto, verso la pace di Gerusalemme...".<sup>78</sup>

Dosso trasforma le istruzioni ricevute, traducendo alla lettera le metafore di Agostino.

Accanto agli straordinari passi di Agostino, si può ricordare un brano in cui Meli scrive che "... Agostino, illuminato a conoscere, con tanto fervore se convertì alla devota oratione, che pareva se sfacesse e consumasse dentro l'arden-



Fig. 33. Dosso Dossi, *Sant'Agostino*, particolare del pannello superiore di destra del polittico Costabili

te fuoco dell'affettuoso desiderio e per amor di Dio".<sup>79</sup> Tra le xilografie a corredo del testo di Meli, va segnalata quella in cui Agostino in veste eremitana – ma con la mitria e il pastorale a terra – è in mistica contemplazione della Trinità. Dio padre con la colomba dello Spirito Santo, entro una mandorla creata dai raggi divini, gli mostra il Cristo crocifisso; nel lungo e arrotolato cartiglio si può leggere "(do)mine (vulne)rasti cor meum de charitate tua". Le parole rievocano il brano delle *Confessioni* (IX, 3) e sono ispirate al *Cantico dei Cantici* (4, 9): "sagittaveras tu cor nostrum caritate tua et gestabamus verba tua transfixa visceribus".<sup>80</sup>

6. Il polittico si presenta oggi con due laterali superiori, coronati da una cimasa, e due laterali inferiori. Alla mano di Dosso sono concordemente dati *san Giorgio* e *sant'Agostino* (**Venaria,**

**tavv. III, IV**); a quella di Garofalo *san Sebastiano* e *sant'Ambrogio* (**Venaria, tavv. II, V**), poi rivisto da Dosso. Nella cimasa, spetta a Dosso il *Cristo risorto* (**Venaria, tav. VI**), simbolo della vittoria sulla morte per tutti i credenti, come per il committente che sarebbe stato sepolto con i suoi familiari ai piedi della pala, presso l'altare maggiore.

Nella prima impostazione di *sant'Ambrogio*, Garofalo riprende il gesto del sant'Eleucadio vescovo, dipinto per Girolamo Saccati nel 1517, nella chiesa di San Valentino a Castellarano (Reggio Emilia).<sup>81</sup> I laterali inferiori sono dedicati a due santi guerrieri e martiri: *san Sebastiano*, protettore dal flagello della peste e *san Giorgio*, patrono di Ferrara (**Venaria, tavv. II, III**). L'origine milanese del primo potrebbe alludere all'osservanza lombarda della chiesa di Sant'Andrea, ma anche all'incarico di Costabili che, in quanto

giudice dei Savi, governava l'ospedale del Boschetto, dove venivano portati gli ammorbatati. Una grave epidemia di peste colpì nuovamente Ferrara nel 1522-1523. Zerbinati scrive: "gli ebrei facilmente infetano di peste per lo commercio ed avidità di guadagno". Ne morirono anche Giovanni Battista Saracco, notaio del duca, e Girolamo Sacinati.<sup>82</sup>

I laterali superiori hanno dimensioni simili (**Venaria, tav. IV. Sant'Agostino** cm 160x209, **tav. V. Sant'Ambrogio** cm 159x214). Invece, per i pannelli inferiori va registrata sia una differenza strutturale – l'opposto orientamento delle tavole – sia una diversità nella scala delle figure: la figura di san Giorgio è concepita in dimensioni più ridotte rispetto a quella di san Sebastiano e risulta chiaramente adattata alle misure di quest'ultima con un'aggiunta superiore e una inferiore (misurano entrambi cm 250x108; **Gheroldi, figg. 1a, 1b; Venaria, tavv. II, III**).<sup>83</sup>

Ma la descrizione puramente sincronica del polittico, nulla ci dice sul processo attraverso cui si è arrivati al suo aspetto attuale. Le testimonianze sulla ricezione dell'opera sono compatibili con la presenza dei laterali che oggi vediamo?

Le copie del polittico fin qui viste, rappresentavano solo la pala centrale. Un caso a parte è la piccola pala centinata (cm 43x28) della Galleria di Palermo, in Palazzo Abatellis, attribuita a Garofalo (**fig. 34**): in essa compaiono solo la Madonna col bambino e san Giovannino, oltre a un particolare non banale: le tabelle con l'iscrizione da Isaia (9, 6) "Deus fortis ... princeps pacis", sostenute dagli angeli. Di qualità assai diseguale – rozza nella parte alta degli angeli, più accurata nelle figure al centro – viene solitamente classificata come "replica con varianti".<sup>84</sup> La composizione, tuttavia, non deriva dalla pala centrale del polittico. Il punto di vista della scena è completamente diverso: non è dal basso ma a livello di chi guarda, come mostra il particolare in scorcio della mano della Madonna sul capo di san Giovannino. Il trono a quattro pomi – elemento in comune col polittico – è appoggiato contro un parapetto, dietro al quale si apre un paesaggio tipicamente garofalesco di montagne



**Fig. 34.** Garofalo (attr.), *Madonna col bambino e san Giovannino e gloria di angeli*, tavola cm 43x28. Palermo, Galleria di Palazzo Abatellis

azzurre, case e acque lontane, mentre nella pala centrale del polittico il paesaggio è chiaramente dossesco (**figg. 35, 36**). La composizione con l'alto trono ad impianto piramidale è del tutto assente. Due particolari individuabili nelle radiografie sembrano aver lasciato una traccia nel piccolo dipinto di Palermo: lo scollo alto della veste e il copricapo della Madonna, avvolto a cercine sui lati; quest'ultimo sembra rintracciabile nella radiografia, a sinistra (**figg. 6b, 7**). Si tratta di una soluzione spesso adottata da Garofalo nelle acconciature della Vergine o nella foggia del velo.<sup>85</sup>

Lo scollo della veste e il velo vengono corretti da Dosso nel secondo intervento (**figg. 37, 38**). La figura del bambino invece, non ripete quella antica del polittico (**Gheroldi, fig. 11**), individuata dalle radiografie, ma riprende la postura del bambino eseguito nella pala di san Guglielmo, finita tra il 1517 e il 1518.<sup>86</sup>



Fig. 35, 36 Dosso Dossi, Paesaggio; figure nel paesaggio, particolari della pala centrale del polittico Costabili. Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Fig. 37, 38 Dosso, Scollo della veste della Madonna; velo sulla testa della Madonna, particolari della pala centrale del polittico Costabili. Ferrara, Pinacoteca Nazionale

La scritta "*Deus fortis...princeps pacis*" connette questa piccola opera al grande polittico, ma per ora non siamo in grado di risolvere il problema che essa pone. Solo indagini diagnostiche sulla superficie dipinta e un'analisi del retro, potrebbero chiarire se il dipinto di Palermo documenti uno stadio intermedio, oppure preliminare rispetto al polittico.

La copia del Museo di Bucarest (cm 52x27,5) invece, riproduce fedelmente, in scala 1:9, la tavola centrale del polittico con tutti i santi a fianco della Madonna (**fig. 18**). Sul basamento che offre un appoggio a san Girolamo è inscritta la sigla "BT" (Benvenuto Tisi) e una data, inizialmente letta come 1625. Felton Gibbons aveva fatto fare delle indagini, purtroppo irreperibili, da cui sarebbe emersa la data "1525".<sup>87</sup> Molti studiosi si sono chiesti se questa data non fornisca una utile indicazione per il completamento del polittico. Una valutazione diretta, compiuta da Alessandra De Santis confermerebbe la lettura "1525" ("un graffio attraversa orizzontalmente la seconda cifra"). Tuttavia l'esame della superficie pittorica e della resa dei colori, che ripetono le alterazioni dei materiali, ha indotto la studiosa a ritenere che "il copista non poteva essere contemporaneo di Dosso e di Garofalo e neanche di poco successivo". Alcuni particolari inducono ad una datazione ottocentesca della copia: il modo di fare le nuvole strisciate, la resa piatta in particolare dei verdi, originariamente ottenuti con il verderame – come nella veste del san Giovanni Evangelista del polittico – senza trasparenza, senza le sfumature date dalla stesura del colore in più strati; il pedissequo riprodurre i segni del tempo, come l'alone marrone nelle zone di contorno della nappa del festone ai lati del drappo (**fig. 39**).<sup>88</sup>

Le altre due testimonianze visive – il disegno di Giani (1822) e l'incisione a contorno, pubblicata da Rosini (1851) – rappresentano solo la tavola centrale (**fig. 19, 20**).

Se si passa ad analizzare le fonti della letteratura artistica ferrarese, le due più antiche – Superbi (1620) e Guarini (1621) – non descrivono affatto la pala, ma si limitano a dire che essa fu dipinta da Dosso e da Garofalo.<sup>89</sup> Nel 1657 Fran-



**Fig. 39.** Garofalo e Dosso, Nappa, particolare del polittico Costabili. Ferrara, Pinacoteca Nazionale

cesco Scannelli sembra invece accennare ad una realizzazione della pala Costabili in più fasi. Egli menziona, senza nominarli, "vari santi *dalle parti*" della Madonna col bambino, oltre ad "alcuni santi *dalle parti*" che, essendo venuti a mancare i Dossi, furono completati da Girolamo da Carpi e da Garofalo. La definizione "dalle parti", ripetuta due volte, si riferisce solo ai santi a fianco della Madonna o anche a quelli raffigurati nei laterali?<sup>90</sup>

Un chiarimento sulla composizione del polittico arriva solo con la *Descrizione* di Brisighella e di Baruffaldi. Come è noto quest'opera rimase inedita fino quasi ai nostri giorni, anche se largamente consultata nei manoscritti conservati. Perduto, sembra, è il manoscritto originale che Brisighella († 1710) aveva affidato a Baruffaldi. Questi ne continuò l'opera fino al 1730, quando la passò a Gianandrea Barotti, che fece aggiunte ed emendazioni fino al 1767.<sup>91</sup> Nell'edizione che ora possiamo

leggere a stampa (Novelli 1991), la descrizione del polittico include – oltre ai santi attorno alla Madonna – quelli “dell’ornato”, compreso il Cristo, ma sant’Agostino viene scambiato per santa Monica, risultandone così eliminato sant’Ambrogio. Forse l’oscurità, l’altezza e la cattiva conservazione causarono questo errore, ripetuto dagli scrittori successivi, fino a Laderchi incluso.<sup>92</sup> Nel 1770 la prima guida a stampa sulle opere d’arte nelle chiese di Ferrara – firmata da Cesare Barotti, figlio di Gianandrea – riprende la descrizione dei santi contenuta nei documenti, certamente a sua disposizione, e ne ripete gli errori.<sup>93</sup> Soltanto Scalabrini, nel manoscritto databile fra il 1755 e il 1770 riportava correttamente i nomi dei santi che oggi vediamo. La sua opera fu pubblicata nel 1773.<sup>94</sup>

Nelle *Vite* di Dosso e di Garofalo, Baruffaldi è meno preciso sulla “tavola” di Sant’Andrea che egli ritiene “sicuramente comandata” al solo Dosso: non elenca i santi raffigurati in questo dipinto, che definisce “maestoso” – ma dopo aver lodato la bellezza della “*Madonna con il bambino e altri santi da amendue le parti*”, menziona il progetto di realizzare “alcuni santi *lateralmente disposti*”. Il progetto – scrive – fu abbandonato da Dosso, ma fu portato a termine da Garofalo, anche se “con poco suo piacere per aver dovuto lavorare d’un gusto differente dal suo”. Notevole è la sua percezione della mancata “unità di pennello”, anche se finisce con l’attribuirlo al dissidio fra Dosso e il fratello Battista.<sup>95</sup>

Dai silenzi sui laterali del polittico sarebbe incauto dedurre che essi non esistessero. Le fonti, come si è visto, ne parlano piuttosto tardi ma, per quanto riguarda i laterali superiori, l’identità della struttura lignea mostra che essi furono realizzati insieme. Verosimilmente furono aggiunti in una seconda fase di intervento sulla pala centrale, quando si decise di dare più rilevanza alla figura di sant’Agostino, trasformando la pala in polittico.

Diversa è la situazione dei laterali inferiori.<sup>96</sup> La scelta di san Sebastiano, in quanto protettore dalla peste, onorava – come si è visto – sia una delle funzioni conferite a Costabili, in difesa della salute pubblica, sia una devozione propria dell’osservanza eremitana. San Giorgio, a sua volta, era il pro-

tettore di Ferrara. Ma la dissonanza stilistica della figura di san Sebastiano rispetto al resto del polittico richiama il passo in cui Baruffaldi menziona il “poco piacere” che ebbe Garofalo “per aver dovuto lavorare d’un gusto differente dal suo”.

Da più parti sono state formulate perplessità sulla data in cui Garofalo eseguì il *san Sebastiano*.<sup>97</sup> Alessandra Pattanaro in particolare, ha ipotizzato che questo santo sia stato eseguito “vicino alla data limite per l’esecuzione della pala”, ossia il 1527, data del testamento da lei trovato. La “più accentuata robustezza anatomica”, la “più matura flessuosità nel movimento” la inducevano a considerare “pertinente” un confronto fra il *san Sebastiano* e “il robusto e massiccio *san Girolamo* di Berlino del 1524”.<sup>98</sup>

Come si vedrà, il rinvenimento del testamento del 1523 consente di anticipare ulteriormente questa data.

L’ipotesi di un assemblaggio tardivo, con la sostituzione di una tavola forse rovinata, magari raffigurante lo stesso santo, non sembra azzardata. Ci siamo già soffermati sulla differenza strutturale fra le due tavole, sulla diversità di scala del *san Giorgio* e sulle sue misure palesemente adattate a quelle di *san Sebastiano*: tuttavia i dati in nostro possesso non consentono di formulare ipotesi più precise.<sup>99</sup>

Non esiste alcuna raffigurazione del polittico nel suo insieme prima delle foto Anderson (*ante* 1920), quando già tutto il complesso era stato acquisito in Pinacoteca (1846-1849).<sup>100</sup> Una prima cornice, – progettata nel 1846 e finita nel 1850 – non includeva il *Cristo* che, in Pinacoteca era stato esposto separatamente dal resto: può questo essere un indizio della iniziale estraneità di *Cristo* al polittico?<sup>101</sup> Evidentemente realizzata nel grande spazio della chiesa, la cornice del 1850 rimase lì fino al giugno del 1867 quando la ritroviamo negli elenchi degli “Oggetti da levarsi”.<sup>102</sup> Due mesi dopo furono rimosse anche “sei tavole che componevano l’ancona del maggior altare”: come viene precisato poco dopo, erano le copie che Alessandro Candi aveva realizzato, dopo il trasferimento degli originali in Pinacoteca (1846-1849). Nel settembre del 1867 venne rimossa “una ancona che esisteva in coro in molti pezzi”. Nel 1870 si decise di restaurare questa ancona, molto rovinata so-



**Fig. 40.** Traccia di cornice celata da ridipintura di restauro, particolare della tavola di sant'Ambrogio nell'angolo superiore sinistro, polittico Costabili

prattutto nella cimasa.<sup>103</sup> Non abbiamo elementi per supporre che si trattasse della stessa che incorniciava le tavole descritte un secolo prima da Cesare Barotti; ma non si può neanche affermare – come fa Luigi Napoleone Cittadella – che questa fosse la cornice originaria.<sup>104</sup> L'unica traccia di una carpenteria diversa da quella attuale – ricostruita dopo la guerra – è stata individuata da Gheroldi nell'angolo superiore a sinistra del *sant'Ambrogio*: si tratta dell'impronta di un capitello, celata da una ridipintura di restauro (**fig. 40**).<sup>105</sup>

Il bombardamento del giugno 1944 danneggiò gravemente la cornice del polittico, rimasta in Pinacoteca (**fig. 41**).<sup>106</sup>

In occasione dello smontaggio dell'opera, si sono potute leggere sul retro del coronamento della cimasa due scritte.<sup>107</sup> A destra la prima, non datata, monca e scarsamente leggibile, è eseguita con tecnica pirografica. È firmata da Giovanni Fei, direttore della Pinacoteca, e si riferisce alla direzione del restauro del "gran-



**Fig. 41.** Cornice del polittico Costabili dopo il bombardamento del 5 giugno 1944. Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Fig. 42. Garofalo e Dosso, Il polittico Costabili esposto senza l'ancona, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, 1960



Fig. 43. Ancona del polittico Costabili dopo il restauro. Ferrara, Pinacoteca Nazionale, 1962

de cornicione", affidata nel 1871 a Girolamo Scutellari, "delegato" dalla Commissione di Belle Arti. La seconda è una tavoletta inchiodata sul supporto ligneo, a sinistra. La scritta a vernice rossa, riporta la data – 1960 – e i nomi dei restauratori dell'intervento eseguito per riparare i danni inferti dalla guerra.<sup>108</sup>

Alcune foto di questi anni documentano i restauri della cornice e delle tavole (figg. 42, 43, 44).

7. Vediamo ora come una tarda descrizione (16 agosto 1867) della chiesa possa aiutare a capire bene quale fosse originariamente la collocazione della pala Costabili, poi trasformata in polittico. Un'eco della magnificenza dell'altare maggiore ci viene restituita dall'asciutta relazione firmata da Giovanni Bolognesi ed Enrico Deliliers, incaricati di descrivere gli arredi della chiesa, destinata a diventare deposito per il reggimento di artiglieria.

L'altare maggiore era collocato nel punto in cui due cappelle laterali restringevano la navata



Fig. 44. Garofalo e Dosso, Il polittico Costabili esposto senza la tavola del Cristo risorto sottoposta a restauro. Ferrara, Pinacoteca Nazionale, 1971

di mezzo. Così viene descritto: "L'altar maggiore ... è di cotto, con paliotto a scagliola ornato da arabeschi a vari colori. Sopporta ... una gradinata di mattoni costituita di tre gradini i quali sono ornati alla foggia del paliotto su descritto .... Di fianco all'altar maggiore e precisamente sopra le due cappelle laterali ... si trovano due tribune o cantorie. Esse sono formate in legno compressi anche la parte destinata a contenere l'organo ... che si eleva sopra delle tribune .... La loro forma è elegante, i lavori di intaglio, le dorature, le pitture, gli ornamenti in genere sono in abbastanza buono e anzi discreto stato ...".<sup>109</sup> Questa puntuale descrizione restituisce l'immagine della chiesa degli Eremitani un attimo prima della fine. Tutti i suoi arredi, i suoi decori, le sue tombe, furono trasferiti altrove, se non distrutti o venduti.

Come si vede guardando la pianta antica (fig. 45), la tomba dei Costabili era dietro l'altare maggiore presumibilmente su un alto basamento.<sup>110</sup> Così era, ad esempio, l'altare maggiore nella chiesa di Santa Maria del Popolo, per il quale Andrea Bregno aveva firmato il grande tabernacolo in forma di polittico nel 1473.<sup>111</sup> Meli avrà avuto modo di vederlo durante la sua missione a Roma nel 1519, se non prima. Agostino vi compare vestito dell'abito degli Eremitani perché la chiesa, dal 1472, apparteneva all'Osservanza degli Agostiniani di Lombardia. Anche Antonio Costabili avrà visto l'opera di Andrea Bregno, perché – fedele all'Ordine eremitano – scelse Santa Maria del Popolo per dare sepoltura al fratello Beltrame (detto anche Beltrando), fiduciario e oratore di casa d'Este presso la Curia romana, morto improvvisamente in quello stesso anno, nel giugno del 1519.<sup>112</sup> Un viaggio a Roma di Dosso e di Garofalo attorno al 1519-20, è stato da più parti proposto: lo comprendiamo dallo stile delle opere di questi anni, ma non ne abbiamo notizie dirette.<sup>113</sup> Le circostanze in cui si trovarono i due importanti protagonisti della commissione del polittico, potrebbero averlo favorito.

Ma fu verosimilmente la struttura del polittico Averoldi ad ispirare la forma della nuova pala Costabili. Commissionato nel 1519 da Altobello

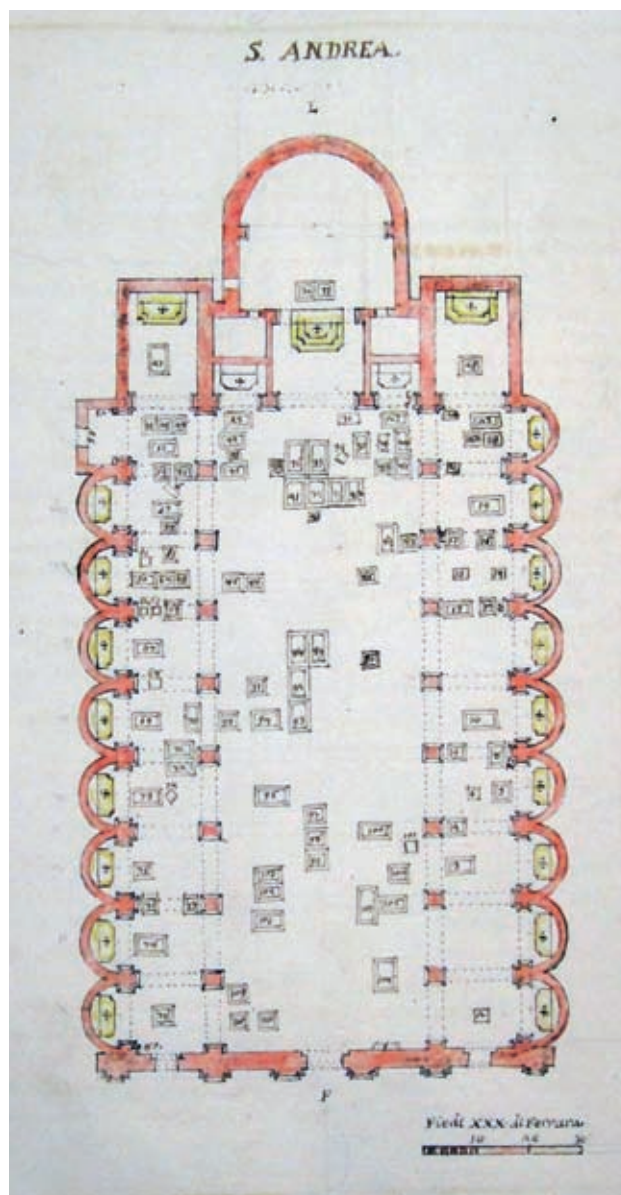


Fig. 45. Pianta della chiesa di Sant'Andrea da C. Barotti, *Iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara con le piante delle chiese*, ms., sec. XVIII (1776), BCAFe, Classe I 528, volume I (tra le carte 73v/74r)

Averoldi per l'altare maggiore della chiesa dedicata ai santi Nazaro e Celso, il complesso viene così descritto nella guida antica di Brescia: "L'altar maggiore ... è in isola et apeso al muro vi è la pala grande con adornamento in legno adorato nel quale vi è nel mezzo un quadro grande in archivoltto con quattro altri quadri di Tiziano."<sup>114</sup> In questi anni la frequentazione assidua di Tiziano permise certamente a Dosso di vedere nello studio del pittore non solo l'*Assunta*



**Fig. 46.** Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1488/1490 – Venezia 1576), Polittico Averoldi: *La Resurrezione di Cristo*, tavola cm 278x122; *i santi Nazaro e Celso con il donatore Altobello Averoldi*, cm 170x65 (a sinistra); *san Sebastiano*, cm 170x65 (a destra); *Angelo annunciante, Annunciata*, cm 79x65 (in alto). Iscrizioni: "Ticianus Faciebat/ MDXXII", sul rocchio di colonna ai piedi di san Sebastiano. Brescia, chiesa dei santi Nazaro e Celso

e il polittico Averoldi (**fig. 46**), ma anche la pala Gozzi (**fig. 47**), già terminata nel 1520 e collocata inizialmente "in isola".<sup>115</sup> L'enfasi del gesto

di sant'Agostino contro il fondo (già) verde illuminato dai bagliori del fuoco divino – eseguito da Dosso nel laterale superiore destro del



Fig. 47. Tiziano, *Vergine col bambino in gloria, con i santi Francesco e Biagio e il donatore Alvise Gozzi*, tavola cm 324x207. Iscrizioni: "Aloyxius gotius Ragusinus/Fecit fieri/MDXX/ Ticianus cadorinus pinsit. Ancona, Pinacoteca Civica Francesco Podesti e Gallerie d'Arte Moderna

politico – è una citazione diretta del dito proteso del santo vescovo, posto in controluce sullo sfondo infuocato del cielo nella pala Gozzi.<sup>116</sup> Non è invece possibile sapere quale dei due pittori avesse eseguito nella pala centrale la prima figura di Agostino

che, compresso entro uno spazio limitato, indicava la Madonna con timido gesto della mano (**Gheroldi, fig. 5a**). Sulla velatura scura che ricoprì tutta l'area intorno alla prima figura di Agostino, Dosso eseguì il santo sconosciuto, alle spalle di san Girolamo e

santa Monica, una vecchia ammantata dai duri tratti maschili, quasi di un'antica sibilla michelangelolesca (**figg. 11a, 11b**).

Le circostanze fin qui ricostruite inducono a datare non prima del 1519-1520 l'intenzione di trasformare la pala Costabili in polittico, dopo la missione di Meli a Roma. Tuttavia, come è evidente, Dosso portò a termine l'opera intervenendo largamente sulla pala centrale. Ma perché Dosso proseguì da solo?

Un'ipotesi plausibile è che i committenti, avendo affidato a Garofalo un nuovo gravoso impegno nel grande refettorio del convento, abbiano concordato un passaggio di consegne al solo Dosso, per tutto ciò che rimaneva da fare sul polittico. Questa ipotesi appare più che plausibile alla luce degli elementi che, come si è detto, associano il polittico all'affresco: il committente (Antonio Costabili), uno dei pittori (Garofalo), il presumibile ispiratore del programma iconografico (Antonio Meli).

## Parte III

1. All'inizio di settembre 1522, Garofalo si impegnò a dipingere nel refettorio "unum Crucifixum cum figura Moysis secundum Christianam legem". Così viene descritto nel contratto l'affresco che raffigura *Il Vecchio e Nuovo Testamento* o *il Trionfo della Chiesa sulla Sinagoga* (cm 650x825).<sup>117</sup> Per sua maggiore comodità il pittore ebbe in affitto, per dodici anni, i locali di una chiesetta nei pressi del convento di sant'Andrea, da usare come bottega. Il permesso era stato accordato dalle autorità civili – il duca Alfonso e Antonio Costabili, giudice dei Savi – e dai religiosi della Congregazione di Lombardia, rappresentata dal presidente Modesto Pinzoni, che aveva avuto il consenso di tutti i Definitori del Capitolo Generale.<sup>118</sup> Antonio Meli è presente al contratto con tutti i frati del convento. Nell'aprile del 1524 gli Eremitani chiesero la restituzione della chiesetta che, per

sua natura, doveva essere "destinata agli uffici divini e non alle cose profane" (Meli non era più priore). L'affresco – si dice nel documento – era del resto già concluso.<sup>119</sup>

Costabili, committente dell'affresco, compare presso il fonte battesimale, con un bambino tra le braccia (**fig. 4**). Si ricorderà che la "Nota di molti acquisti" si apriva nel 1509 con la commissione dell'ancona per la pala dell'altare maggiore di Sant'Andrea e si chiudeva nel marzo del 1523 con il battesimo di un erede maschio per la famiglia Costabili: Rinaldo, figlio del nipote Paolo.<sup>120</sup> L'occasione di un evento privato, celebrato solennemente ribadendo la propria fedeltà ai sacramenti della Chiesa, si accompagna ad un programma religioso ben preciso e complesso, rivolto innanzitutto ai frati agostiniani.

*Il Vecchio e il Nuovo Testamento* o *il Trionfo della Chiesa sulla Sinagoga*, scelto dai committenti

Meli e Costabili, era un tema ormai poco diffuso e comunque raro nei refettori (**fig. 48**, si veda immagine alla fine del saggio).<sup>121</sup> Geograficamente, l'esempio più vicino a Ferrara era quello dipinto – cento anni prima – da Giovanni da Modena nella cappella dei Dieci di Balìa in San Petronio a Bologna, su incarico del Comune e probabilmente del vescovo Niccolò Albergati.<sup>122</sup> Altre raffigurazioni della *Chiesa e della Sinagoga* furono forse viste da Meli – e magari anche da Costabili – in occasione delle rispettive missioni in Francia e in Germania.<sup>123</sup> Il refettorio – principalmente destinato ai pasti dei frati – era l'ambiente in cui venivano ricevute personalità importanti: l'immagine dipinta assumeva quindi anche un significato politico, ma era comunque esclusa dalla vista della gran parte dei fedeli.

La comunità ebraica, già documentata a Ferrara dal tardo Trecento, rimase numerosa fino alla conquista della città da parte del papa. La vita degli ebrei – a Ferrara, come altrove – era continuamente minacciata da angherie e da scoppi improvvisi di intolleranza da parte della popolazione, aizzata dai frati predicatori. Le Nazioni Ebraiche presenti in città erano tre: quella degli italiani che esercitavano il prestito con o senza pegno, ma a condizioni più favorevoli di mercanti toscani non ebrei (per esempio i Machiavelli, da cui si serve Costabili); quella dei sefarditi, cacciati dalla Spagna nel 1492-93, cui fu permesso di esercitare ogni professione (tra cui la medicina); quella degli ashkenaziti, cui oltre ad un banco detto dei "Carri" era stata concessa "l'arte della strazzaria".<sup>124</sup> Ciascuna Nazione aveva una propria sinagoga (talvolta in case private), essendo diversi i rispettivi riti. Gli ashkenaziti ottennero una sinagoga nel 1520, poco prima dunque della commissione dell'affresco nel refettorio.<sup>125</sup> Il permesso venne da Roma, mediato certamente dalle autorità ferraresi cioè il Duca e Antonio Costabili, giudice dei Savi.

La funzione economica delle attività degli ebrei, definita di grande "necessità e comodità" da papa Niccolò V (1451), era ben chiara ai duchi estensi. Un antico privilegio emanato nel 1454 da Borso, e sempre confermato, stabilì che solo

il giudice dei Savi potesse dirimere, sul piano civile e non criminale, le eventuali controversie tra e contro gli ebrei. Secondo le parole di Borso ciò era necessario perché egli sapeva "per esperienza" che "molte calunnie... si fingevano... contro di essi hebrei".<sup>126</sup> Antonio Costabili, committente dell'affresco, in quanto giudice dei Savi era anche il giudice unico delle diverse comunità ebraiche residenti a Ferrara.

Quando Alfonso I, nel 1507, decise di istituire il Monte di Pietà, dopo il fallimento di due precedenti richieste da parte dei Francescani, provvide tempestivamente ad informare Costabili, che in quel momento si trovava in Germania, ambasciatore presso l'imperatore Massimiliano. In una lettera dal tono quasi imbarazzato, e senza mai nominare la nuova istituzione, Alfonso si limitava a comunicare di aver introdotto "alcune reformationi alli decreti emessi alli hebrei al tempo del quondam Illustrissimo nostro padre".<sup>127</sup>

Non si può escludere che il soggetto dell'affresco affidato a Garofalo volesse in qualche modo temperare un precedente comportamento di Costabili, ritenuto troppo favorevole alla comunità ebraica locale. In ogni caso l'ideatore di un programma iconografico, così fitto di riferimenti scritturali, sarà stato presumibilmente Antonio Meli, che nelle sue opere si riferisce più volte in termini ostili agli ebrei.<sup>128</sup> L'eccezionalità del tema raffigurante il *Trionfo della Chiesa sulla Sinagoga* – più consono ad un "libreria che non ad un refettorio", come scrisse Armenini – va forse giustificata con un elemento liturgico: nell'entrare in refettorio i frati, dopo aver riverito l'immagine dipinta su cui avrebbero meditato durante i pasti, recitavano il *De Profundis*, preghiera di invocazione del perdono per tutti. Una preghiera che fra l'altro diceva: " ... Israele attenda il Signore, perché con il Signore è la misericordia e grande è con lui la redenzione. Egli redimerà Israele da tutte le sue colpe" [Salmo 130 (129)].<sup>129</sup>

2. Meli era stato strettamente in contatto con Costabili per il polittico, e verosimilmente ispirò anche il soggetto dell'affresco in cui



Fig. 49. Garofalo, *Disputa*, gessetto, penna, inchiostro e acquerello, mm 340x430. Vienna, Albertina

il giudice dei Savi compare in primo piano. L'opera impegnò Garofalo, come si è detto, tra il 1522 e il 1523.

Philip Pouncey ha attribuito a Garofalo il disegno, ora all'Albertina, (fig. 49) e lo ha connesso alla scena che, in alto a sinistra nell'affresco, fa da prologo al dispiegarsi delle immagini del *Vecchio e Nuovo Testamento*.<sup>130</sup> Nel disegno i protagonisti principali sono diversi. Un vecchio venerando sta seduto su uno scranno, posto su un alto basamento. Con la mano sinistra afferra un pomo dello scranno, rivolgendosi con

la destra ad una folla composta di persone per lo più vestite all'antica o all'orientale. Attorno al vecchio – presumibilmente Agostino – compare un gruppo di frati in piedi.<sup>131</sup> Sui gradini del basamento tre personaggi discutono animatamente attorno ad un libro; al loro posto nell'affresco compare un giovane seduto, con le gambe accavallate. Aggrappati ad una colonna tortile, i due giovani che si affacciano sulla scena, non compaiono più nell'affresco.<sup>132</sup> La contrapposizione fra la Chiesa e la Sinagoga è accompagnata nell'affresco da *tituli*, che



**Fig. 50** Garofalo, *Predica di san Paolo ai Corinzi*; il battesimo (*Initiat*), la confessione (*Purgat*), la comunione (*Perficit*). Antonio Costabili al fonte battesimale, *Il Vecchio e il Nuovo Testamento*, particolare

riportano citazioni dal Vecchio e dal Nuovo Testamento.<sup>133</sup> Ad Agostino è stato sostituito Paolo, l'ebreo convertito (**fig. 50**). L'iconografia scelta è quella della *Croce Vivente* o *Brachiale*: dalle estremità della croce su cui Cristo è inchiodato escono sei braccia: quattro dal legno orizzontale, due, in basso, da quello verticale. La Chiesa e la Sinagoga sono disposte simmetricamente ai lati della croce. Due lunette, ora perdute, fiancheggiavano la scena centrale raffigurante Dio Padre, che si affaccia dalla turrita Gerusalemme celeste (*Paradi*) (**fig. 51**).

Sulla lunetta a destra di Dio, una citazione dalla prima lettera di Paolo ai Corinzi commentava la scena sottostante in cui l'apostolo è raffigurato mentre predica il Cristo crocifisso (*Cor 1, 21*).<sup>134</sup> Sulla lunetta a sinistra di Dio Padre, era una citazione da Isaia contro i riti di sacrificio degli animali (*Is 1, 13-15*).<sup>135</sup> Delle quattro muscolose braccia che escono simmetricamente dai lati della croce, una protende la chiave verso la porta del Paradiso, da cui già si affaccia un angelo, l'altra brandisce una chiave spezzata che ha appena sbarrato dall'esterno la por-



Fig. 51 Garofalo, *Il Vecchio e il Nuovo Testamento*, con le lunette laterali perdute, copiate da originali rovinati. Ferrara, Pinacoteca Nazionale (1958)

ta opposta (fig. 48). Il braccio proteso verso il basso incorona la "Ecclesia Christi" sulla quale un cartiglio si dispiega in larghe volute con una citazione dal *Cantico dei Cantici*.<sup>136</sup> Un secondo cartiglio che scendeva dalla porta del paradiso non è più leggibile.<sup>137</sup> Dalla parte opposta il braccio trafigge la Sinagoga con una spada. La violenza di questa immagine traduce alla lettera le parole di Isaia (1,19-20): "Se sarete docili e ascolterete, mangerete i frutti della terra. Ma se vi ostinate e vi ribellate, sarete divorati dalla spada" ("gladius devorabit vos").<sup>138</sup> Attorno alla Sinagoga la scritta parzialmente redatta in forma di rebus è tratta dalle *Lamentazioni* di Geremia (5, 16): "(Ce)cidit corona capitis nostri". Le parole "corona" e "capitis" sono sostituite dalle rispettive immagini (fig. 52).<sup>139</sup>



Fig. 52. Garofalo, Sinagoga: iscrizione in forma di rebus: "(Ce)cidit corona capitis nostri", *Il Vecchio e il Nuovo Testamento*, particolare a sinistra di Cristo



**Fig. 53.** Garofalo, *Il Vecchio e il Nuovo Testamento*, lunetta centrale: Dio Padre con angeli musicanti e angeli che lanciano frecce e sparano con fucile, Ferrara, Pinacoteca Nazionale

Una schiera di angeli fiancheggia Dio padre (**fig. 53**): quelli alla sua destra suonano strumenti a corda e a fiato verso la Chiesa; quelli a sinistra, invece, puntano frecce – ma anche un fucile – contro la Sinagoga. La Chiesa, giovane ed elegante, con il globo in mano, è seduta sui simboli degli evangelisti e accoglie nel calice il sangue e l'acqua che escono dal costato di Cristo. Sul lato opposto, la Sinagoga – bendata, vecchia, goffa e con lo scettro spezzato – sta per sprofondare in groppa ad un asino dai garretti recisi. In basso, le due braccia uscenti dalla croce aprono la porta del limbo da cui emergono i giusti; dall'altro, chiudono quella dell'inferno (ora fortemente danneggiata).

In corrispondenza della Chiesa, sono rappresentati i sacramenti – battesimo, confessione, eucarestia – scaturiti dal sacrificio di Cristo

(**fig. 50**). Dall'altra parte Mosè, nelle vesti solenni del sommo sacerdote, si appresta a celebrare il rito sacrificale previsto per il giorno di Yom Kippur, considerato il più sacro dell'anno: per gli ebrei è infatti il giorno del pentimento, dell'espiazione dei peccati e della riconciliazione (**fig. 54**).<sup>140</sup> In quel giorno ognuno recita a voce alta la preghiera solenne *Shemà Israel* (*Ascolta, Israele: il Signore è nostro Dio, il Signore è uno*) e chiede a Dio di essere accolto nel regno dei cieli e di "essere iscritto nel libro della vita".<sup>141</sup> Dalla porta sbarrata della Gerusalemme celeste scende un cartiglio con due versi dall'*Apocalisse*: "Non entreranno se non coloro che sono scritti nel libro della vita dell'agnello" (*Ap*, 21, 27).<sup>142</sup> Alle spalle di Mosè, un giovane aiutante, con un turbante bianco simile a quello del celebrante, guarda dentro la vasca in cui venivano purificati gli animali prima del sa-



**Fig. 54.** Garofalo, Mosè nelle vesti di sommo sacerdote celebra i riti ebraici, *Il Vecchio e il Nuovo Testamento*, particolare a sinistra del Crocifisso. Ferrara, Pinacoteca Nazionale

crifizio. Nell'acqua di queste "piscine" solevano immergersi i malati, nella speranza di guarire.

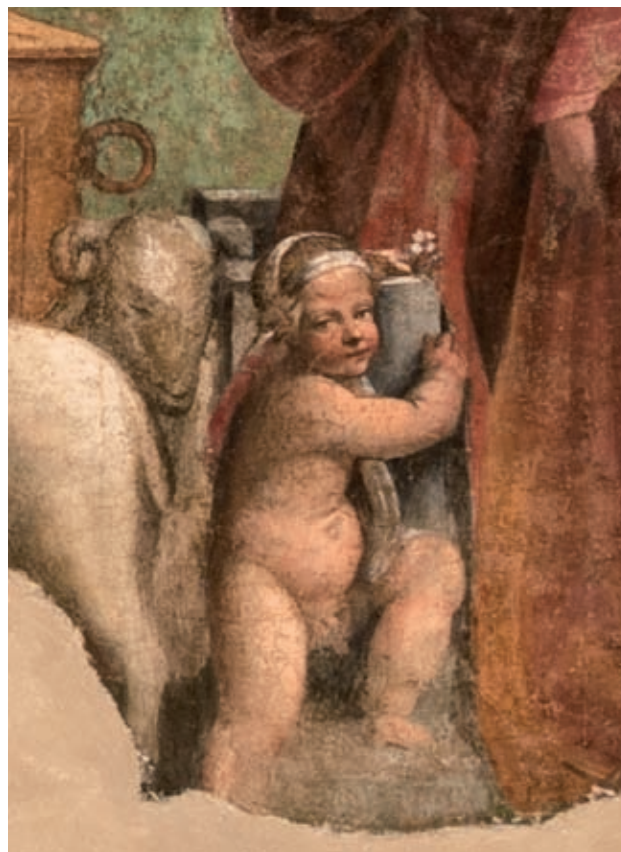
Infine, accanto a Mosè, c'è un bambino che vediamo volgere le spalle ai capri condotti presso il Sommo Sacerdote, l'uno per essere immolato, l'altro per essere gravato dei peccati della comunità (**figg. 54, 54a**). Una candida benda gli cinge la fronte lasciando scoperti gli occhi vivaci che guardano verso lo spettatore. Il bambino – ai piedi dei rappresentanti del popolo ebraico che tuttavia sembrano non vederlo – abbraccia

un tronco potato da cui è già spuntato un virgulto, un fiore bianco. "Un germoglio spunterà dal tronco di lesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici. Su di lui si poserà lo spirito del Signore, spirito di sapienza e di intelligenza, spirito di consiglio e di forza, spirito di conoscenza e di timore del Signore ... In quel giorno il Signore stenderà di nuovo la mano per riscattare il resto del suo popolo... e raccoglierà gli espulsi di Israele" (Is 11, 1-12). Nella interpretazione cristiana questa profezia di Isaia viene riferita a

Gesù. Nessuna scritta accompagna l'immagine del bambino.

Nel fondo, davanti alle rovine del tempio di Salomone ("*Templum Salomonis*"), ancora una citazione dalle *Lamentazioni* di Geremia (2, 5): "Il Signore è divenuto come un nemico, ha distrutto Israele".<sup>143</sup> Il paesaggio è il solo elemento di unione fra le due parti contrapposte: le tenebre tempestose che avvolgono il tempio di Salomone già distrutto cedono all'alba che rosseggia sulla Chiesa dove tutti saranno salvati. In lontananza, contro lo sfondo bianco del cielo, tre piccole figure ignude puntano il dito verso il globo sostenuto dalla Chiesa: sono coloro che ad essa si sono uniti (**fig. 48**). Dalla parte opposta, due figure vestite all'antica e col turbante in testa (ebrei ostinati? saraceni?) sono invece rivolte verso le rovine del tempio di Salomone (**fig. 54**).

3. Alcuni temi svolti nell'affresco non compaiono in altre raffigurazioni del *Vecchio e Nuovo Testamento*. Essi non modificano il senso complessivo dell'iconografia tradizionale, ma vale la pena di segnalarli. L'eucarestia è spesso l'unico sacramento rappresentato, una sola volta si trova il battesimo.<sup>144</sup> La confessione e i sacrifici ebraici ad essa contrapposti, sono presenti solo nell'affresco ferrarese.<sup>145</sup> Inoltre, alla preghiera solenne degli ebrei che chiedono di "essere iscritti nel libro della vita", l'ideatore del programma iconografico, ben informato sui riti ebraici, sostituisce una citazione dall'*Apocalisse* nel cartiglio che scende sulla Sinagoga dalla porta sbarrata della Gerusalemme celeste: "Non entreranno se non quelli che sono iscritti nel libro della vita dell'agnello" (*Ap* 21, 27).<sup>146</sup> In tal modo si sottolinea l'urgenza del trionfo definitivo della Chiesa con la conversione degli ebrei e di tutti i gentili, perché si raggiunga la perfezione della Chiesa, la *plenitudo gentium* come aveva detto Paolo.<sup>147</sup> L'elemento dissonante del virgulto – mai usato prima (né dopo) – è il frutto di una lettura ravvicinata di Isaia e sottolinea la radice ebraica del Cristianesimo.<sup>148</sup> Il fiore nato dal tronco di lesse rappresenta la continuità tra il Vecchio e il Nuovo Testamento, da cui si genera il superamento (**fig. 54a**). Ma la violenza attra-



**Fig. 54a.** Garofalo, *Il Vecchio e Nuovo Testamento*, il bambino-virgulto (*Is.* 11, 1), particolare

verso cui si esprime il passaggio dall'Antica alla Nuova legge, lascia trapelare un forte sentimento di ambivalenza: a Mosè che ha prefigurato il salvatore, si sostituisce Gesù. In lui si incarna il "verus Israel".<sup>149</sup>

A questo punto è chiaro il significato del titolo registrato nel contratto – "Unum Cruciphixum cum Moisis secundum Christianam legem". Mosè che aveva ricevuto le tavole dell'antica legge e aveva tratto in salvo il suo popolo, ha prefigurato l'avvento di Gesù, che ora è venuto per la redenzione di tutti: "secundum Christianam legem".<sup>150</sup>

4. Meli si era in parte formato nel convento di Sant'Agostino di Crema, dove continuava a risiedere quando rivestiva la carica di vicario generale della Congregazione.<sup>151</sup> Questo convento, come tutti gli altri, era riccamente ornato di affreschi. Nel refettorio in particolare, si possono



Fig. 55. Anonimo pittore, *Il profeta Isaia con libro "Deus/ fortis/ pater/ futuri/ saeculi/ princeps pacis" (Is 9,6)*, lunetta sull'ingresso della cella numero 6, Crema, già convento di Sant'Agostino, ora Museo Civico di Crema e del Cremasco

ancora vedere l'*Ultima cena* e la *Crocifissione* (con la data 1507), attribuite a Giovan Pietro da Cemmo e alla sua bottega (ora strappate). Nei lati lunghi, entro ventidue lunette sotto i pennacchi della volta, sono raffigurati altrettanti *magistri paginae* e dottori agostiniani (non identificati); sopra di loro una serie di tondi a monocromo con cornice rossa rappresentano storie bibliche. Nel fregio sotto le lunette sono dipinti motivi all'antica e grottesche in cui si inseriscono medaglioni a finto rilievo con i Re biblici.<sup>152</sup> Nel chiostro esterno – accessibile ai fedeli – quattro lunette rappresentavano gli evangelisti, ma solo due, raffiguranti *Matteo* e *Giovanni*, sono ancora leggibili. Nel sott'arco, una lunetta è dedicata a *Giovanni* con l'immagine dell'agnello sopra il libro dei sette sigilli: l'agnello dell'*Apocalisse* che con il suo sangue riscatterà "uomini di ogni tribù, lingua e nazione" (*Ap* 11, 9). Nel chiostro interno – allora inaccessibile ai fedeli – sulle

lunette delle celle in cui dimoravano i frati, ora murate, rimangono lacerti di immagini e iscrizioni dal Vecchio Testamento. Le porticine delle celle sono almeno sei. Ancora leggibili sono le immagini raffiguranti i profeti Daniele, Geremia e Isaia. Quest'ultimo sorregge un libro su cui è scritto: "*Deus fortis, pater futuri saeculi, princeps pacis*" (fig. 55). L'affresco è sulla cella numero sei: fu quella di Meli?<sup>153</sup>

5. "*Deus fortis ... princeps pacis*" è una citazione inconsueta: come si ricorderà, essa viene dispiegata al centro del polittico, sottolineando la continuità tra il profeta Isaia e l'apostolo Giovanni. Nel libro di Meli ricorre più volte insieme ad altre presenti nell'affresco per il refettorio.<sup>154</sup> La tesi principale del libro è la continuità tra il Vecchio e il Nuovo Testamento.<sup>155</sup> La *Scala del Paradiso*, dedicato il 10 aprile 1513 a Lucrezia Borgia, uscì a stampa solo nel 1527. L'edizione non

fu curata dall'autore († 1528), ma fu realizzata grazie alla badessa di Santa Giulia – Adeodata Martinengo – su sollecitazione di Giovanna Orsini, moglie di Federigo Gonzaga, duca di Bozzolo e Sabbioneta.<sup>156</sup> Adeodata Martinengo, committente di Romanino per la cella del campanile di San Salvatore a Brescia, fu forse parente dei Costabili attraverso Bianca Martinengo, moglie di Camillo (fratello di Antonio). Probabilmente aveva conosciuto Meli, che ebbe diversi incarichi nei conventi femminili di Brescia, di Mantova e di Cremona.<sup>157</sup> Si dovrà indagare se Meli non sia in qualche modo all'origine anche della commissione del *san Sebastiano*, dipinto da Dosso per le monache dell'Annunciata di Cremona (Milano, Brera).<sup>158</sup>

La badessa sembra essersi limitata a far pubblicare un testo su cui l'autore aveva continuato a lavorare certamente fino al 1525, come emerge dall'insistenza sulla corretta interpretazione del libero arbitrio.<sup>159</sup> Nell'edizione, il nucleo originario dell'opera per Lucrezia Borgia è mescolato a temi emersi apertamente solo negli anni successivi alla morte della duchessa (giugno 1519). In una lingua colorita e piena di inflessioni dialettali, Meli polemizza aspramente contro i "moderni eretici", i "lutheriani". Scrivendo sui sacramenti si sofferma soprattutto sulla confessione, in polemica con la posizione assunta dai confratelli tedeschi.<sup>160</sup> L'anomala presenza della *confessione*, nell'affresco, sembra essere il frutto dell'accesa confutazione da parte di Meli delle posizioni di Lutero. Tuttavia, ciò che vediamo nell'affresco è solo il parallelo tra la Sinagoga con i suoi vecchi riti e la Chiesa con l'unico rito salvifico.<sup>161</sup>

Piuttosto avverso alle profezie, Meli invita alla cautela nei confronti delle "rivelazioni", perché spesso "false" e opera del demonio. Cita a memoria dalla *Seconda lettera* di Paolo a Timoteo, scrivendo: "verranno pericolosi tempi...".<sup>162</sup> "Devi anche sapere che negli ultimi tempi verranno momenti difficili" – aveva scritto Paolo a Timoteo.<sup>163</sup> È questo un accenno – da parte di Meli – alla imminente fine dei tempi che sarebbe arrivata con la conversione degli ebrei? Nel suo libro non sembrano esserci riferimenti

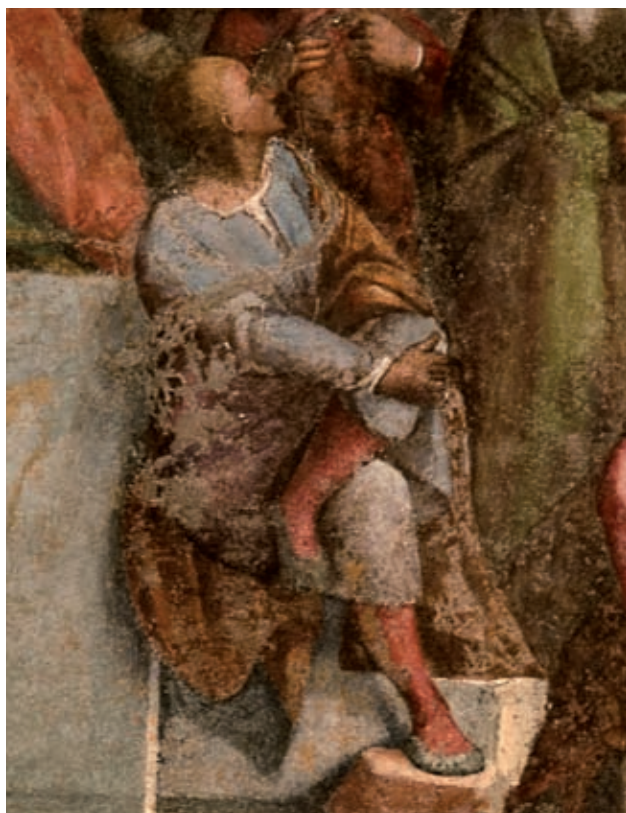
espliciti alle profezie sul diluvio atteso, secondo i pronostici, per il 1524 sotto la congiunzione del segno dei pesci.<sup>164</sup> L'affresco, come sappiamo, commissionato nel 1522, recava la data 1523.

6. Gli studi di Marjorie Reeves hanno sottolineato la fortuna di Gioachino da Fiore tra gli Agostiniani Eremitani che si richiamavano alla sua testimonianza per rivendicare l'antichità del loro Ordine.<sup>165</sup> La profezia di Gioachino – "Sorgerà un ordine che sembra nuovo ma non lo è... vestiti di nere vesti..." – già messa in rilievo nel 1334 da Henry de Freimar come riferita all'Ordine cui apparteneva, nel secondo decennio del Cinquecento richiamò l'attenzione di un gruppo di Agostiniani Eremitani, guidati da Silvestro da Meuccio del convento di San Cristoforo della Pace a Venezia, e da Anselmo Botturnio del convento di San Michele di Vicenza. Tutte le opere di Gioachino (o ritenute tali) furono da loro pubblicate alacremente fra il 1516 e il 1527.

Meli probabilmente ebbe modo di leggere una larga parte delle edizioni curate dai confratelli veneti: *Super Hieremiam* (1516 e 1526), *Super Esaiam* (1517), *Liber de Concordia Veteris ac Novi Testamenti* (1519); forse anche l'*Expositio in Apocalypsim* (1527) e il *Psalterium decem cordarum* (1527).<sup>166</sup> Ma è possibile che egli conoscesse anche il manoscritto *Exortatorium Iudeorum* (titolo alternativo ad *Adversus Iudeos*), conservato nella biblioteca diocesana di Reggio Emilia. Qui nel 1508 aveva pubblicato il trattato di Gregorio da Rimini sui prestiti e sull'usura, e quattro anni dopo aveva ristabilito la pace in città.<sup>167</sup>

In questo scritto Gioachino – con il tono accorato di chi vede approssimarsi la fine del mondo – esorta gli ebrei perché presto si convertano e non cadano negli inganni dell'Anticristo. Meli poteva certamente servirsi delle sole Scritture per la composizione dell'affresco guidata dai *tituli*; vi è comunque una stretta contiguità fra il contenuto di *Adversus Iudeos* e i temi svolti nell'affresco.<sup>168</sup>

7. Il 18 dicembre 1523 le cronache registrano la partenza per Roma di Costabili e di Matteo Casella, incaricati dal duca di trattare una tre-



**Fig. 56.** Garofalo, Giovane seduto ai piedi del basamento su cui san Paolo predica, particolare dell'affresco *Il Vecchio e il Nuovo Testamento*

gua d'armi con Clemente VII (Giulio dei Medici), eletto papa un mese prima. I due ambasciatori torneranno a Ferrara solo nell'aprile 1524.

Il giorno prima, il 17 dicembre 1523, Costabili aveva provveduto a fare testamento. Il documento è riemerso fra le carte dei suoi eredi – i Calcagnini – unito ad altri atti testamentari della famiglia Costabili.<sup>169</sup> Firmato dal notaio Ludovico Vivaldi de Balistris (lo stesso che accolse le sue estreme volontà), il rogito ebbe luogo nella chiesa di Sant'Andrea, alla presenza di tutti i frati Eremitani e di Antonio Meli, non più priore, ma nominato primo esecutore testamentario. Questo nuovo documento differisce dall'atto finale del 1527 solo nella richiesta agli eredi di far finire "la caxa dove habita el testatore... secondo el desegno e el modello fatto": una raccomandazione che evidentemente, sul letto di morte, non gli premeva più.<sup>170</sup> (Infatti gli eredi lasciarono cadere la richiesta). Il testamento del 1523 anticipa, rispetto a quello del 1527, la menzione della pala (la "soa palla") che, a quella data, era già sull'altare maggiore. Non aggiunge altro.



**Fig. 57.** Garofalo e Dosso Dossi, san Giovanni Evangelista seduto sui gradini del trono, particolare del polittico Costabili

Nel dicembre del 1523, quando Costabili partì per Roma, sappiamo che l'affresco era già concluso. Nella figura di giovane seduto con le gambe accavallate, ai piedi del basamento sul quale san Paolo sta predicando sembra di poter riconoscere un richiamo – in forma sintetica, ma precisa – al san Giovanni Evangelista della pala centrale (**figg. 56, 57**): una figura che non ricorre in altre opere di Garofalo. Anche il san Paolo sembrerebbe riecheggiare il sant'Andrea del polittico, con la testa ridipinta da Dosso già rivolta verso lo spettatore; ma, diversamente dalla precedente, la postura e il gesto di questa figura fanno parte del repertorio di Garofalo e compaiono nella pala di Ariano Polesine, datata 1518.

Ai molteplici rimandi alla *Scuola di Atene* e alla *Disputa del Sacramento*, presenti anche nel disegno, si accompagna nell'affresco l'eco di Raffaello nelle vesti del Sommo Sacerdote che richiama l'immagine di Onia nella *Cacciata di Eliodoro dal tempio*. Ma se Onia in preghiera di fronte al



Fig. 58. Raffaello (Urbino 1483- Roma 1520), Onia in preghiera, particolare della *Cacciata di Eliodoro*. Città del Vaticano, Musei Vaticani

candelabro acceso (fig. 58), sembra essere stato piuttosto fonte d'ispirazione per il *sant'Agostino* di Dosso nel politico (Venaria, tav. IV), il *Mosè* di Garofalo è una citazione quasi puntuale del Sommo Sacerdote che compare fra le illustrazioni della *Postilla in Testamentum Vetus* di Niccolò da Lyra (figg. 59, 60). La rigidità della sua posa, seppur ben risolta, contrasta con tutto il resto della composizione di derivazione raffaellesca. Analoga è la ripresa, dallo stesso testo, dell'*Arca dell'Alleanza* ("propitiatorium" fig. 61).<sup>171</sup> L'opera di Niccolò da Lyra – diffusissima – era disponibile in molti conventi ferraresi, come ad esempio in

quello di San Giorgio, di Santa Maria della Rosa e nel convento della chiesa di Santo Spirito, unico incunabolo, questo, salvato – prima dalla distruzione dell'antica chiesa nel 1512, poi dalle successive dispersioni della biblioteca.<sup>172</sup>

Il teologo Meli dunque – dotto ebraista, forse anche aiutato da persona competente – si era rifatto a Niccolò da Lyra (1270–1339), frate francescano che, nel prologo, aveva dichiarato il proprio debito non solo "verso i dottori cattolici, ma anche verso quelli ebraici", in particolare Rabbi Salomon detto Rashi (morto nel 1105) "che tra i dotti ebrei si era espresso nella maniera più ragionevole".<sup>173</sup>



Fig. 59. *Figura summi sacerdotis cum suis vestibus*, da Niccolò da Lyra (Lira 1270 circa- Parigi 1349), *Postilla in testamentum Vetus*, Venezia 1489, vol. IV, c. l.6v. (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 16. A. I, 4-6)



Fig. 60. Garofalo, Mosè nelle vesti di sommo sacerdote celebra i riti ebraici, *Il Vecchio e il Nuovo Testamento*, particolare. Ferrara, Pinacoteca Nazionale

La profonda conoscenza delle Scritture e lo scambio fruttuoso con l'erudizione ebraica (abbastanza comune a Ferrara, ma soprattutto negli anni del ducato di Ercole I), fornirono a Meli le immagini appropriate per il Mosè nelle vesti del *Sommo Sacerdote* e per l'*Arca dell'alleanza* cui Garofalo doveva attenersi.<sup>174</sup> Ma lo stesso Garofalo non capì il senso del virgulto-bambino e, nella replica semplificata dell'affresco – affidata in gran parte alla bottega ed eseguita su tela tra il 1528 e il 1531 per il convento di San Bernardino – lo rappresentò nello stesso gesto dell'abbraccio, ma senza il tronco potato e fiorito, bensì

faccia a faccia con i due animali destinati al sacrificio.<sup>175</sup> Rivestito di un abituccio bianco punta timidamente un dito verso i rappresentanti del popolo ebraico. Morti ormai sia Meli sia Costabili (che infatti non compare più al fonte battesimale), Garofalo, seguendo l'interpretazione di qualcuno che non conosciamo, rappresentò la Chiesa incoronata con la tiara papale: del resto la frattura causata da Lutero era ormai in atto da molti anni. Alla *chiesa triumphans* sulla cui testa viene posta la corona nell'affresco del refettorio (fig. 48), si è sostituita la Chiesa, simbolo dell'affermazione del papato.

8. La ricerca fin qui esposta, come si è visto, è partita dal completamento delle indagini tecniche svolte in passato. Per quanto consentito dalla resa sincronica delle immagini radiografiche, le impronte che ne risultano configurano – in uno strato sottostante a quello oggi visibile – un dipinto largamente concluso, ma non sappiamo quando. L'esecuzione di questo strato, potrebbe essere compatibile con la commissione attestata dai pagamenti, datati fra luglio e novembre del 1513: acquisto di colori e compenso ai due pittori. Il compenso esiguo, anche per la sola pala centrale, indica che a quella data il lavoro era appena iniziato. Ignoriamo se la singola pala d'altare sia stata mai esposta prima del secondo intervento.

Le ragioni della tecnica non consentono di stabilire una datazione assoluta del dipinto, che mostra chiaramente una sovrapposizione di due strati, separati da un lasso di tempo imprevedibile.<sup>176</sup> Le ragioni dello stile, a loro volta, non sembrano accordarsi con la datazione precoce proposta per l'intero polittico oggi visibile. Si è cercato di incrociare le une con le altre, alla luce dei nuovi dati emersi.

La mancata "unità del pennello", lamentata da Baruffaldi, continua ad essere percepita nella pala centrale, malgrado il massiccio intervento di Dosso. In alcune figure, tuttavia, si vede una stretta contiguità con la pala che Dosso dipinse per il duomo di Modena, come mostra il confronto fra i due san Girolamo.<sup>177</sup>

Un riesame dei contesti – storico, personale e soprattutto religioso – ha indotto a supporre che alla base di questa trasformazione, possa essere stato l'incarico conferito a Meli dal generale dell'Ordine degli Eremitani per dirimere a Roma nel 1519, una disputa tra gli Agostiniani e i Frati Minori. L'assenza di Meli da Ferrara, tra il 1516 e il 1520, non sembra favorire l'ipotesi di un ritorno dei pittori per completare il polittico in questi anni. Costabili appare fermamente deciso nel portare avanti i propri progetti solo durante il governo dell'uomo che più volte nominò proprio esecutore testamentario. Tale volontà doveva evidentemente tener conto della consueta mobilità del frate, ma è testimoniata almeno da un



Fig. 61. Arca dell'Alleanza (Propitiatorium), da Niccolò da Lyra, c. l. 12v. (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio)

altro episodio. Nel 1517, quando Meli era Vicario generale a Crema, Costabili sottrasse al governo degli Eremitani il convento di Santa Monica, istituito solo due anni prima, e lo affidò ad un prete secolare (Sebastiano Peverelli). Barbara Costabili, nipote di Antonio, era entrata in quel convento con altre 18 compagne, che insieme a lei lasciavano i Canonici Regolari, diventando eremitane. Antonio Meli aveva guidato la solenne processione delle giovani che sceglievano la clausura: la grande folla ai lati della strada non riuscì distinguere le fattezze delle giovani consacrate, avvolte in lunghi veli neri.<sup>178</sup>

Al ritorno, prima da Roma poi da Mantova nel luglio del 1520, il priore potrebbe aver deciso di far realizzare il monumentale polittico per dare maggiore risalto all'identità eremitica del santo e del convento che egli guidava. Una serie di lutti aveva colpito Costabili tra il 1514 e il 1523: prima il fratello Camillo (1514), marito di Bianca Martinengo, poi l'altro fratello Beltrando (1519), e il nipote Alberto dei quali ereditò le

porzioni del palazzo da tutti loro posseduto.<sup>179</sup> Quindi la figlia Cecilia sposata con Baldassarre dal Sale (già morta nel 1523). La pala di Dosso, datata 1527, potrebbe rappresentare una commemorazione di Cecilia: accanto al più famoso Pontichino, rivolto verso lo spettatore, il giovane uomo rappresentato di profilo e vestito di nero potrebbe essere Baldassarre, marito di Cecilia, figlia naturale del giudice dei Savi.<sup>180</sup> Ma un altro lutto si era aggiunto a questi: il piccolo Rinaldo, nato il 22 febbraio e battezzato il 3 marzo, era evidentemente già morto nel dicembre del 1523. Il suo nome, infatti, non compare fra i vari eredi nominati nel testamento e della madre – Giulia Strozzi – si dice: “ se avrà figli maschi...”.<sup>181</sup> Dopo tanti lutti è comprensibile che Antonio Costabili accettasse un maggior impegno per la pala, ornamento della tomba di famiglia. La data della missione di Meli a Roma, nel 1519 e il suo ritorno a Ferrara l'anno successivo, forniscono solo un *ante quem non* per il secondo intervento di Dosso e di Garofalo sul polittico. Il testamento di Costabili, datato 1523, permette solo di affermare che a quella data il polittico era sicuramente sull'altare maggiore. Un ulteriore restringimento dei tempi

di esecuzione e messa in opera del polittico, potrebbe essere fornito dal ritrovamento degli altri due testamenti, annullati in quella occasione. Ma essi purtroppo non sono ancora riemersi.<sup>182</sup>

La data di commissione del *Vecchio e Nuovo Testamento* – 4 aprile 1522 – voluto dallo stesso Costabili nel refettorio del convento, induce a ritenere che le vicende del polittico e dell'affresco – come in parte i rispettivi contenuti – si siano intrecciate e che entrambi, dopo il luglio del 1520 e prima del dicembre 1523, fossero finalmente conclusi (il nipote di Costabili fu battezzato nel marzo 1523).

Una data attorno al 1523 è stata proposta su base stilistica da più parti, seppur con una sequenza di avvicendamento dei pittori inizialmente opposta alla nostra.<sup>183</sup>

Qui si è voluto ricostruire i possibili contesti di questa difficile vicenda. Partendo per una nuova, lunga missione al servizio del duca (l'ultima), Costabili era ormai sicuro che i progetti da lui commissionati erano compiuti: la dimora per se stesso e per i propri cari, dopo la morte, ma anche la promessa di salvezza e redenzione eterna che Isaia aveva profetizzato con la nascita del “Dio potente, Padre eterno, Principe della pace”.



## Note

1. Ho seguito tutte le operazioni del post sisma e ho organizzato la mostra, in qualità di direttrice della Pinacoteca Nazionale di Ferrara fino a luglio 2014. Gli interventi di emergenza e di consolidamento sono stati condotti dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna, guidata da Carla Di Francesco. Ringrazio Vincenzo Farinella che ha accolto una scheda in cui si anticipavano i temi qui trattati: *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, catalogo della mostra 12 luglio – 2 novembre 2014, Trento Castello del Buonconsiglio, a cura di V. Farinella con L. Camerlengo e F. de Gramatica, in "La città degli Uffizi". Collana di mostre diretta da A. Natali, 16, Cinisello Balsamo (Milano) 2014, pp. 164-167 (d'ora in poi: a cura di Farinella, *Dosso Dossi. Rinascimenti*). Il polittico è stato rimontato nel luglio del 2016. Sul bombardamento del 5 giugno 1944: Archivio di Stato di Ferrara, *Prefettura di Ferrara. Rapporto al capo della Provincia. Zone colpite*, cc. 6 (firma illeggibile).
2. A. Franceschini, *Dosso Dossi, Benvenuto da Garofalo e il polittico Costabili di Ferrara*, in "Paragone", 1-2, maggio-luglio, 1995, pp. 110-115 e *Idem*, in *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S. Ostrow, S. Settis, The Getty Research Institute, Los Angeles 1998, pp.143-151. Sulla storiografia del polittico, si veda: V. Romani in A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Regesti e apparati di catalogo* a cura di A. Pattanaro e V. Romani con la collaborazione di S. Momesso e G. Pacchioni, 2 voll. 1994-1995, Cittadella (Pd), *Cataloghi* a cura di V. Romani, I, pp. 336-337; A. Ballarin, *Osservazioni sul percorso di Dosso*, in Ballarin, *Dosso Dossi*, vol I, pp. 25-50; P. Humfrey – M. Lucco, *Dosso Dossi in 1513: A Reassessment of the Artist's Early Works and Influences*, in "Apollo" 147, febbraio 1998, pp. 22-30; Humfrey, *Dosso Dossi et la peinture de retables*, in "Revue de l'Art", n. 119/ 1998-1, pp. 9-20; Humfrey, in Humfrey-Lucco, *Dosso Dossi. Pittore di Corte a Ferrara nel Rinascimento*, a cura di A. Bayer, contributi di A. Rothe, A. Bayer, D. Carr, J. Bentini e A. Coliva, catalogo della mostra 26 settembre -14 dicembre, Ferrara 1998, pp. 98-103; *Garofalo e Dosso. Ricerche sul polittico Costabili*, a cura di L. Ciammitti con contributi di G. Agostini, L. Ciammitti, G. Fortini, I. Fedozzi, V. Gheroldi, B. Ghelfi, A. De Santis, Venezia 1998 (d'ora in poi autore, titolo, in *Ricerche sul polittico*). La datazione al 1513-14 viene ribadita da: G. Fiorenza, *Dosso Dossi, Garofalo and the Costabili Polyptych: Imaging Spiritual Authority*, in "The Art Bulletin", LXXII, 2, giugno 2000, pp. 252-279; da M. Danieli, in *Garofalo. Pittore della Ferrara Estense*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 5 aprile-6 luglio 2008), a cura di T. Kustodieva, M. Lucco, con la collaborazione di M. Danieli, Milano, 2008, pp. 151-152 n. 13; Lucco, in *Garofalo*, pp. 22-23. Ma si veda ora anche N. Penny e G. Mancini, *The Sixteenth Century Italian Paintings*, vol. III, *Bologna and Ferrara*, London 2016, pp. 108-113.
3. Sul polittico: R. Longhi, *Officina ferrarese 1934 seguita dagli ampliamenti e dai Nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze, II ediz. 1968, pp. 80-88 (in particolare a p. 88), pp. 109, note 157- 158, figg. 284-285. Sulla proposta di espungere dal catalogo giovanile di Dosso il cosiddetto "gruppo Longhi" si veda Humfrey-Lucco, *Dosso Dossi. Pittore di corte*, pp. 264-280.
4. Humfrey, *Afterthoughts on the Dosso Exhibition*, in "Paragone", anno L, III s., n. 27 (595) Settembre 1999, pp. 46-62, in particolare p. 53. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo*, (1993) ed. 1998, pp. 134-135: la pala di Ariano Polesine (Venezia, Accademia).
5. A. Pattanaro, *Garofalo e Raffaello nel secondo e terzo decennio del Cinquecento*, in *Letà di Alfonso I e la pittura del Dosso*. Atti del Convegno Internazionale di studi, Ferrara, 9-12 dicembre 1998, a cura di G. Venturi, Ferrara 2004, pp. 133-143, p.139, di cui si veda anche p. 143, la n. 48.
6. Senza cornice le dimensioni del polittico sono cm. 896x585.
7. Gheroldi, *Tecniche e strati*, in *Ricerche sul polittico*, pp. 75-112, in particolare pp. 81-82.
8. Si veda il saggio di Gheroldi sulle misure con la fluorescenza a raggi X con dispersione energetica XRF/EDXRF.
9. Longhi, *Officina ferrarese* (1934), 1968, pp. 58, 72-73, 107, n. 127; (1940), pp. 152-155. Longhi suppone che il secondo artista potesse essere Pellegrino Munari. P. Pouncey, *Ercole Grandi's Masterpiece*, in *Raccolta di scritti (1937-1985)* a cura di M. Di Giampaolo, Rimini 1994, pp. 3-16. Ma si veda Penny-Mancini, *Bologna and Ferrara*, pp. 68-89: gli autori ritengono che il solo Costa abbia eseguito l'opera in due tempi diversi. Due o tre artisti lavorarono, secondo gli autori, alle scene narrative secondarie.
10. Gheroldi, *Tecniche*, in *Ricerche sul polittico*, p. 107: "Esiste sicuramente nel polittico la parte coincidente con i pagamenti del 1513..."
11. Humfrey, *Afterthoughts*, p. 48 scrive: "... we agreed with Franceschini that... what we see is essentially a work of the 1513...". In seguito Franceschini ha invece sottolineato che i pagamenti del 1513 si riferiscono "alla fase iniziale del lavoro" e che "sulla base della documentazione finora reperita", la messa in opera della pala può collocarsi solo entro "larghi margini di discussione": precisamente dopo il 1° maggio 1514, quando un fulmine colpì e distrusse il crocifisso che era sull'altare maggiore di Sant'Andrea, "luogo poi preso dalla pala", e prima dell'agosto 1527, data di morte di Costabili: *Un intervento nella discussione*, in *Letà di Alfonso I*, pp. 215-217 in particolare p. 217.
12. Su Costabili Antonio: la voce di F. Petrucci in "Dizionario Biografico degli Italiani" (DBI), 30, Roma 1984, pp. 257-260. Sul testamento del 1523, inedito, tornerò più avanti. Sul testamento del 1527: A. Pattanaro, *Il testamento di Antonio Costabili: per il polittico di Garofalo e Dosso già in Sant'Andrea a Ferrara*, in "Arte Veneta", XLIII, 1989-90, pp. 130-142.
13. Fedozzi, *Antonio Costabili: un ritratto. Cenni sulla committenza d'arte a Ferrara nel primo Cinquecento*, in *Ricerche sul polittico*, pp. 55-73, in particolare pp. 55-58.
14. Franceschini, *Dosso Dossi, Benvenuto da Garofalo*, pp. 112-115 e *Idem*, in *Dosso's Fate*, pp. 145-150
15. Ciammitti, *Introduzione*, in *Ricerche sul polittico*, p. 17; si veda anche G. Romano, *Correggio in Mantua and San Benedetto Po. Postscript*, 30-31, in *Dosso's Fate*.
16. Di "accordo preliminare" e non "ricevuta di pagamento" parla giustamente B. Ghelfi che con I. Fedozzi ha trovato il documento nell'Archivio di Stato di Modena: B. Ghelfi, *Un nuovo documento per il polittico Costabili*, in "Paragone", Anno LII, terza serie, n. 36 (613), Marzo 2001, pp. 58-63.
17. A. Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze 2011, pp. 90-91.
18. Costabili non ebbe eredi maschi diretti. La figlia naturale Cecilia sposata a Baldassarre De La Sale (o Del Sale) gli premo. Il nipote Paolo Costabili era figlio del fratello Lanzellotto.
19. Archivio di Stato di Modena, *Archivio privato Calcagnini Estense, Nota di molti acquisti fatti dai Signori Costabili*, busta 160: sotto il 6 marzo 1514 sono raggruppati documenti fino al 1517: riguardano l'eredità lasciata da Bianca Martinengo, moglie di Camillo, fratello di Antonio Costabili (cc. 3, 9). Da atti del 1517 si torna a quelli del 1516 (c. 7 e c. 8); dopo il luglio 1520 si torna al 1516, 1517 e 1521 (c.11)
20. *Ibidem*: in data 12 dicembre 1516: "Contra cambio con ser Ludovico del Drapiero" c.6 r., in margine "vedi p.11"; in margine a c. 11r: "duplicata" a p. 6. Ringrazio Franco Bacchelli per il prezioso aiuto. Ghelfi afferma che sarebbe stato "poco funzionale" conservare una nota di spesa mai sostenuta: 2001, p. 60: ma Bernardino ricevette comunque a quella data un acconto.

21. Valentina Lapiere, che qui ringrazio, con la sua consueta generosità, mi ha messo a conoscenza di questi nuovi documenti rogati dal notaio Antonio Coado. Si riserva di intervenire sull'argomento, al più presto.
22. Zerbinati, *Croniche di Ferrara quali comenzano del anno 1500 sino al 1527*, a cura di M. G. Muzzarelli, Ferrara 1989, p. 121, 15 gennaio 1512; p. 128, 13 agosto 1512: distruzione totale; di nuovo a p. 147-148 sulla distruzione del Borgo della Pioppa "che era bello, è bello et molto civile"; 1519, p. 147 si pone la prima pietra del dormitorio del convento di Santo Spirito. Si veda anche L. N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, Ferrara, 1864, p. 238. Inoltre M. Menegatti, *Cronistoria biografica di Alfonso I d'Este*, in Farinella, *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere*. Milano 2014, pp. 807, 815, 823, su San Silvestro: p. 854. Sulla distruzione di San Silvestro: Archivio Storico Diocesano di Ferrara, *Fondo San Silvestro, 11/1 Libro de memorie de le monache de san Silvestro*, redatto da 1615 dalla monaca Caterina Chiarelli. Inoltre M. A. Guarini, *Compendio Historico dell'origine, accrescimento e prerogative delle chiese e luoghi pii della città e diocesi di Ferrara e delle memorie dei que' personaggi di pregio che in esse sono seppelliti: in cui incidentalmente si fa menzione di reliquie, pitture, sculture, ed altri ornamenti al decoro così di esse chiese, come della città appartenenti*, Ferrara 1621, pp. 333-336. Si veda inoltre: Pattanaro, *Garofalo: il terzo decennio e la difficile cronologia di un nuovo disegno*, in *Lapidibus sententiae. Scritti di Storia dell'arte per G. Lorenzoni*, a cura di T. Franco- G. Valenzano, Padova, 2002, pp. 295-305. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo*, sulla pala Sosena e su quella di San Silvestro, rispettivamente pp. 116, 169-171.
23. M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita sui nuovi documenti*, 2 voll., Ginevra, 1931 *ad indicem*; *Idem, Lucrezia Borgia Duchessa di Ferrara con nuovi documenti. Note critiche e un ritratto inedito*, Ferrara 1920.
24. Gheroldi in questo volume e Gheroldi, *Tecniche*, in *Ricerche sul politico*, 75-112, in particolare pp. 76-80. Si segnala sul retro della pala centrale la presenza di un disegno raffigurante probabilmente san Girolamo penitente, seduto in torsione con le gambe accavallate; sullo sfondo si vede un accenno di paesaggio. Il disegno, eseguito a matita, è cinquecentesco: è tracciato infatti sotto la piallatura cui è stata sottoposta la tavola (si veda anche p. 107). Su questo disegno si interverrà in altra sede.
25. La mano col dito puntato era già stata individuata: Gheroldi, *Tecniche*, in *Ricerche sul politico*, p. 83 e in questo volume.
26. Sui vari strati corrispondenti a questa figura, si veda Gheroldi, *Tecniche*, in *Ricerche sul politico*, p. 83.
27. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo*, rispettivamente a pp. 124-126, 132-133, 169-171, 165-166.
28. Si nota solo una piccola ridefinizione delle dita.
29. Isabella Fedozzi nelle schede a corredo della mostra *Ricerche sul politico*, aveva supposto che i due santi possano essere Alipio e Nebriodio, che furono tra i primi discepoli di Agostino.
30. C. Cittadella, *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro con infine una nota esatta delle più celebri pitture delle chiese di Ferrara*, Ferrara 1782, tomo I, p. 141. Nella radiografia l'impronta del viso di san Giovanni Evangelista è disturbata da una traversa del retro.
31. De Santis, *Le copie del politico Costabili*, in *Ricerche sul politico*, pp. 141-159: il disegno di Giani è pubblicato a p. 155 su segnalazione di Anna Ottani Cavina, che ringrazio; A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Milano 1999, 2 voll., tomo II, *Disegni*, a cura di Attilia Scarlini, pp. 856-857 (inv. n. 1901-39-3574). Giovanni Rosini, *Storia della pittura Italiana esposta coi monumenti*, presso Niccolò Capurri, seconda edizione, cap. IX, *Scuole di Ferrara e di Modena*, Pisa 1851, tomo V, pp. 138 (tavola) e 139.
32. Il problema affacciato da A. De Marchi, *Dosso versus Leonbruno*, in *Dosso's Fate*, pp. 152-175, in particolare pp. 159-161 non è mai stato ripreso. Humfrey, *Afterthoughts*, p. 51 accoglie l'attribuzione di san Giovanni Evangelista a Garofalo. Pattanaro, *Garofalo e Raffaello*, p. 133 rimandando a De Marchi, accenna al san Giovanni Evangelista e san Girolamo come impostati "in modo più diligente e pedissequo di come ci si aspetterebbe da Dosso"; Ballarin, *Osservazioni*, vol I, pp. 90-91 attribuisce sia san Girolamo sia san Giovanni Evangelista a Dosso: Così pure V. Romani, *Alfonso I, Dosso e la maniera moderna*, in *Il Cinquecento. La pittura in Emilia Romagna*, vol. II, pp. 88-104.
33. Si veda il saggio di Gheroldi in questo volume.
34. Gheroldi in questo volume.
35. Diversa è la posa di Contardo d'Este del 1532 (Modena, Galleria Estense), che comunque non ha le gambe accavallate e alla torsione della testa non corrisponde un'analogia torsione del corpo; né sono accostabili al san Giovanni Evangelista le figure dalle gambe accavallate, presenti negli affreschi di Palazzo Sacratì, datati 1519. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo*, pp. 222, 138-142.
36. C. Laderchi, *La pittura ferrarese. Memorie del conte Camillo Laderchi*, Ferrara 1857, p. 78.
37. Va segnalato che il nome dei Sosena come committenti della pala, compare solo dopo l'acquisizione del dipinto in Pinacoteca: G. Fei, *Descrizione ed analisi artistica dei quadri componenti la Pinacoteca Municipale di Ferrara*, Ferrara 1869, p. 26, n. 64 (che usa la grafia Susena, affermata negli studi storico-artistici). Non mi è stato finora possibile rintracciare l'origine di questa tarda e precisa informazione, assente nelle fonti antiche. La cappella cui i Sosena probabilmente offrirono il dipinto con i loro ritratti, era di uso comune e apparteneva alla Compagnia dell'Immacolata Concezione. In questo testo si è adottata la grafia Sosena, usata da Ariosto nella *Satira VII*, elaborata nel 1524 e dedicata a Bonaventura Pistofilo, segretario del duca Alfonso I. Ariosto ricorda ironicamente Carlo Sosena, professore di medicina e astrologia nello Studio ferrarese, negli anni 1489-1491. Autore di pronostici annuali, fu seguace, dopo il 1492, del poeta ermetico Giovanni Mercurio da Correggio. Carlo Sosena sosteneva di tener prigioniero uno spirito che gli consentiva di conoscere il futuro. Si veda: F. Bacchelli, *Magia e astrologia a Ferrara tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Storia di Ferrara, 6. Il Rinascimento: situazioni e personaggi*, coordinamento scientifico di A. Prosperi, Ferrara 2000, pp. 231-250. Sulla famiglia Sosena: L. Ughi, *Dizionario Storico degli uomini illustri ferraresi*, Ferrara 1804, *Susina o Susena* pp. 178-179, si dice che con "Francesco, medico di molto nome vissuto alla fine del XV secolo" si estinse la famiglia, e gli eredi furono i Bojardi. I vari alberi genealogici dei Sosena, *Sosenna o Susena* non concordano pienamente: Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Cl. I. 644 (copia del ms. già nella biblioteca Costabili), *Compendio di famiglie distinte che sono tumulate nella chiesa di Ferrara dall'anno 1425 al 1770. Compilato da Niccolò Baruffaldi e continuato da Girolamo figlio*; L. N. Cittadella (originale), ms. Cl. I, 718, *Famiglie della città di Ferrara*, 1858: sui *Pacchieri Bojardi Susena*. nell' Archivio Pasi Cl. I, n.221 e 222; inoltre, fasc. 1466 busta 21. Nessuno dei Sosena risulta fra i sepolti in Santo Spirito.
38. Zerbinati, *Croniche*, pp. 121: si veda n. 22.
39. G. Baruffaldi, *Vite dei pittori e scultori ferraresi scritte dall'arciprete G. Baruffaldi* (1697-1730) con annotazioni a cura di G. Boschini Ferrara, Ferrara 1844-46 (ma 1848), 2 voll., vol I p. 342.
40. Ringrazio Monsignor Peverada con cui ho discusso questo problema e che mi ha generosamente affidato la sua opinione in merito alla data. Zerbinati, *Croniche*, a pp. 135-136 riporta l'assegnazione del nuovo sito nel settembre del 1514 e nell'ottobre la processione al termine della quale si piantò una grande croce nel sito dove sarebbe nata la nuova chiesa. La pala è datata al mese di dicembre. M. A. Guarini, *Compendio*, p. 345, data il passaggio dei frati al nuovo convento nell'ottobre del 1514. Menziona genericamente "l'immagine della Vergine e altre figure, le più belle che uscissero dalla mano di Garofalo", ma non parla dei committenti.
41. Si veda T. Lombardi, *I francescani a Ferrara*, Bologna 1974, 2 voll., vol. II: *Il Convento e la chiesa di Santo Spirito*, p. 53: sui due blocchi che nel 1514 servirono a sorreggere la croce piantata nel luogo in cui si decise di costruire la nuova chiesa. La sola cappella, lasciata incolume fu quella del Crocifisso, p. 47. Guarini, *Compendio*, p. 350 segnala sepolture nel nuovo sito dal 1515. Va notato che il paesaggio lacustre sullo sfondo della pala potrebbe alludere al luogo dove sorgeva la prima

- chiesa, il Borgo della Pioppa, nei pressi del Po di Volano, in località *Quacchio*, toponimo che deriva da *aquatius*, ovvero terreno paludoso, acquitrinoso.
42. Longhi, *Officina Ferrarese*, p. 79: "nel fondo paesistico della pala Sossena, il punto di giunzione tra il giorgionismo diretto e la nuova interpretazione veneta offerta dal Dosso".
  43. Pattanaro, *Il testamento*, p. 132 stabilisce un confronto fra il *san Sebastiano* della pala Costabili e il *san Girolamo* della pala di Berlino, datata 1524.
  44. J. F. Ossinger, *Bibliotheca Augustiniana*, Ingolstadt 1778: su Meli pp. 574-577 con bibliografia precedente. L'importanza di Antonio Meli è stata segnalata per la prima volta da Isabella Fedozzi, in *Ricerche sul polittico*, pp. 55-73, in particolare p. 66-67. G. Fiorenza, *Dosso Dossi, Garofalo*, ha ripreso questo importante snodo della ricerca, senza citare in proposito il lavoro di Fedozzi. Senza citazione alcuna ha anche ripreso l'analisi sull'iconografia del polittico e sull'iscrizione "*Deus fortis... Princeps pacis*" (*Isaia*, 9,6) dalle schede di I. Fedozzi e B. Ghelfi, esposte nella mostra *Garofalo e Dosso. Ricerche sul polittico Costabili*, 1998. Queste schede non sono confluite nel catalogo, ma erano firmate e a disposizione del pubblico. Alle due autrici esprimo il mio ringraziamento.
  45. Sul complesso architettonico di Sant'Agostino a Crema: M.L. Fiorentini - L. Radaelli, *L'ex convento di Sant'Agostino*, in "Insula Fulcheria", 20, 1990, pp. 9-100.
  46. A. Cistellini, *Figure della riforma pretridentina. Stefania Quinzani, Angela Merici, Laura Mignani, Bartolomeo Stella, Francesco Cabrini, Francesco Santabona*, Brescia (1948), 1979; su Meli direttore spirituale di Lucrezia, pp. 60-61. Inoltre: A. Samaritani, *Contributo documentario per un profilo spirituale religioso di Lucrezia Borgia nella Ferrara degli anni 1502-1519*, in "Analecta Tertii Ordinis Regularis Sancti Francisci", 14 (1981), pp. 957-1007: su Meli pp. 968-975; un'analisi particolareggiata dei contenuti del libro di Meli alle pp. 972-974; Zari, *La vita religiosa femminile tra devozione e chiostro: testi devoti in volgare editi tra il 1475 e il 1520, in I frati minori tra il 1475 e il 1520*. Atti del XII Convegno Internazionale, Assisi, 18-20 ottobre 1984, Assisi 1986, pp. 127-168, pp. 135, 146, 161. *Eadem*, *Le sante vive: cultura e religiosità femminile nella prima età moderna*, Torino, 1990, su Meli a pp. 38, 48-49, 61-62, 76-78. *Eadem*, *La religione di Lucrezia Borgia: le lettere inedite del confessore*, in "Comitato Nazionale incontri di studio per il VI centenario del pontificato di Alessandro VI (1492-1503)": Roma nel Rinascimento, Roma 2006, pp. 80-99; più recentemente: A. M. Fioravanti Baraldi, *Lucrezia Borgia: la beltà, la virtù, la fama onesta* (L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto 13, 49), presentazione A. Emiliani; introduzione storica M. Folin, Ferrara, 2002.
  47. Ossinger, *Bibliotheca*, pp. 574-575, non ne dà il nome, ma si tratta probabilmente di Angelo Leonini, (1481-1527) primo nunzio presso la Repubblica Veneta: si veda la voce di F. Crucitti (DBI), 64, 2005.
  48. A. Meli, *Libro de vita contemplativa, lectione, meditazione, oratione, contemplatione, Scala dil Paradiso intitolato: cum adaptatione mistica delle historie divine et expositione de suoi misterii et eccellentissimi sacramenti*, Brescia, I. A. Morandi da Gandino, 1527 p. 352 (Meli, 1527). Presso lo stesso stampatore uscì: *Tractatus de vero ac legitimo intellectu privilegiorum. Tractatus de Gabellis seu aliis laicorum exactionibus ab Ecclesiis et ecclesiasticis personis non exigendis*, Brescia 1506. Si veda: E. Sandal, *Schede bibliografiche di incunabili bresciani in Produzione e circolazione del libro a Brescia tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di V. Grohovaz, Milano 2006, pp. 66-67. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana è conservato un manoscritto di Meli, *Ordinatione dei monasteri dele monache del ordine de sancto Augustino*, ms. Cl. II, 8.
  49. *Librum de imprestantiis Venetorum et de Usuris Gregorii Ariminensis...*, Regii Aemiliae, typis de Mazala, 1508.
  50. D. Calvi, *Delle memorie storiche della Congregazione Osservante di Lombardia dell'Ordine Eremitano di S. Agostino*, Milano 1669, pp. 207-212, in particolare 208. Sulle vicende dell'eredità Vimercati: C. Piastrella, *Dall'usura al convento: i precedenti della nascita dell'Osservanza agostiniana di Lombardia nelle vicende patrimoniali dell'eredità Vimercati*, in "Insula Fulcheria", 19, 1989, pp. 19-50.
  51. G. Panciroli, *Storia della città di Reggio*, Reggio, 1846-48, 2 vol., II p. 108 (frate Antonio Amolio). Sulla lunga contesa tra il papa e Alfonso per il possesso di Modena e Reggio Emilia: Menegatti, *Cronistoria*, pp. 823, 829.
  52. Meli, 1527, pp. 6v- 7r: scrive di aver composto il libro in "humele stilo" su richiesta di Lucrezia, ma accenna anche alla "fatica di recar (questo libro) in idioma e lingua volgare" (p. 184). Per il volgarizzamento e riutilizzazione da parte di Meli di un trattato mistico medievale, a lungo attribuito a sant'Agostino e in seguito unanimemente assegnato al certosino Guiges II (sec. XII) *Scala Paradisi* o *Scala claustrarum*, si veda Samaritani, *Contributo documentario*, p. 970-971; Zari, *La Religione di Lucrezia Borgia*, pp. 86-95, in particolare pp. 94-95.
  53. La lettera sull'incarico conferito da Gabriele della Volta (Gabriele Veneto) a Meli, che avrebbe voluto sottrarsi, viene pubblicata da Calvi, *Delle memorie storiche* pp. 211-212 (notizie sulla vita di Meli a pp. 207-211); la lettera viene poi pubblicata da L. Torelli, *Secoli Agostiniani ovvero Historia Generale del Sagro Ordine Eremitano del Gran Dottore di S. Chiesa S. Agostino...Divisa in Tredecim Secoli...*, Bologna 1659-1686, vol VIII, 1686, pp. p. 61-62. Sulle precedenze degli ordini: 1678, vol. V, pp. 667-669. Infine viene pubblicata da Ossinger, *Bibliotheca*, p. 575-576.
  54. Zerbinati, *Croniche*, pp. 143-144 non precisa di quale bolla si trattasse. San Domenico fu data ai frati del convento degli Angeli di Ferrara. Sulle vicende che condussero alla bolla "Ite vos": P. Sella, OFM, *Leone X e la definitiva divisione dei Minori (O. Min.): la Bolla Ite vos (29 maggio 1517)*, in "Analecta Franciscana, XIV, Documenta et Studia", 2, Grottaferrata (Roma) 2001: a pp. 290-291 su una lettera del 13 gennaio 1517 in cui Egidio da Viterbo annuncia l'incombente riforma dei conventuali, a partire dall'Ordine dei Minori e invita i frati Eremitani ad un rinnovamento, altrimenti la sede apostolica se ne occuperà "con molto strepito ed impeto, come adesso sta già facendo con i minori".
  55. Sul problema delle contese fra vescovi, clero secolare e Ordini mendicanti: N. H. Minnich, *Egidio Antonini da Viterbo, the Reform of Religious Orders and the Fifth Lateran Council (1512-1517)* in *Egidio da Viterbo cardinale agostiniano tra Roma e l'Europa del Rinascimento*. Atti del convegno, Viterbo, 22-23 settembre 2012 e Roma, 26-28 settembre 2012, a cura di M. Chiabò, R. Ronzani, A.M. Vitale, Roma 2014, pp. 217-267. Si veda anche di Egidio da Viterbo: *Lettere familiari*, a cura di A. M. Voci Roth, "Institutum Historicum Augustinianum", 2 voll., Roma 1990, vol. II, lettera data 7 luglio 1516 (?), pp. 206-209.
  56. Sulla questione delle precedenze fra gli ordini e sui suoi risvolti legali: C. D. Fonseca, *Medioevo canonico*, Pubblicazioni dell'Università cattolica del Sacro Cuore, Milano 1970. Sulle immagini commissionate dall'Ordine agostiniano: *Art and Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, a cura di L. Bourdua - A. Dunlop, London 2007.
  57. Sull'iconografia di Agostino come Eremitano e sui testi che ne furono alla base, si veda ora: A. Cosma, *Il XIV secolo: Agostino e le sue immagini*, Introduzione, pp. 154-178 in A. Cosma, V. Da Gai, G. Pittiglio, *Iconografia Agostiniana. XLII/1. Dalle origini al XIV secolo*, Roma 2011, con un'analisi di molte opere d'arte e bibliografia precedente. Sul probabile coinvolgimento di Meli nella polemica tra Canonici Regolari ed Eremitani, in connessione al polittico, cfr. anche Fiorenza, *Dosso Dossi, Garofalo*, pp. 268-269.
  58. M. Reeves, *Joachimist Expectations in the Order of Augustinian Hermits*, in "Recherches de théologie ancienne et médiévale", Tomo XXV, Louvain 1958, pp. 111-141, in particolare pp. 125-128; K. Elm, *Augustinus canonicus, Augustinus eremita. A quattrocento cause célèbre*, in *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento* a cura di T. Verdon - J. Henderson, Syracuse-New York, 1990, pp. 83-107. E.L. Saak, *High Way to the Heaven: the Augustinian Platform between Reform and Reformation*, 1292-1524, Leiden 2002.
  59. Su Eusebio Corrado la voce di K. Walsh (DBI), 29, 1983.
  60. A. Massari, *Defensorium Ordinis Heremitarum Sancti Augustini*, Roma 1481, ff. 14r-15r. Reeves, *Joachimist Expectations*, pp. 113-114. Si veda la voce di R. Orioli, *Giachino da Fiore* (DBI), 55, 2001. Su Am-

- brogio da Cori la voce di P. Falzone (DBI), 71, 2008. Inoltre: P. Farenga, *La controversia tra Canonici Regolari e agostiniani attraverso la stampa: Ambrogio, Domenico da Treviso, Paolo Olmi e Eusebio Corradi*, in *La carriera di un uomo di Curia nella Roma del Quattrocento. Ambrogio Massari da Cori, agostiniano: cultura umanistica e committenza artistica*, a cura di C. Frova, R. Michetti, D. Palombi, Roma 2008.
61. Ossinger, *Biblioteca*, p. 575: Vicario generale, Visitatore, Definitore. La nota di Federico Patetta (1867-1945) è in fondo al manoscritto, *Bullarium Augustinianum*, ora conservato nell'Università di Pennsylvania, cod. n. 736. Si tratta di una raccolta di bolle papali per gli Eremitani, redatta da Meli probabilmente a Brescia nel 1506 e dedicata a Giovanni Angelo Meli, forse un congiunto, anch'egli frate nel convento di Sant'Agostino a Crema. Patetta suppone che esistano edizioni precedenti de *La Scala del Paradiso*. La maggior parte dei manoscritti e delle pergamene furono donate da Patetta alla Biblioteca Vaticana (in larga parte ancora non consultabili); i libri a stampa sono a Torino (Palazzo Carignano).
62. Archivio Storico Diocesano di Ferrara, *Sant'Andrea*, T. XIX, 7L19, novembre 1520, c. 83. G. Zari, *La religione di Lucrezia Borgia*, a p. 89 pubblica una lettera senza firma, che suppone sia di Federico Gonzaga, duca di Bozzolo e Sabbioneta, datata Mantova 7 luglio 1520, in cui annuncia a Sigismondo d'Este il ritorno di Meli a Ferrara. Il mittente era marito di Giovanna Orsini, che nel 1527 farà pubblicare la *Scala del Paradiso*, attraverso Adeodata Martinengo, badessa di Santa Giulia, a Brescia. Nel 1519 Dosso e Tiziano si recarono in visita alle collezioni di Isabella: si veda ora A. Marchesi, *Apparati. Per una cronologia dossesca: regesto documentario in Dosso Dossi. Rinascimenti*, a cura di Farinella.
63. Su Baura si veda la voce di F. Gaeta (DBI), 7, 1970. Sulle prediche di Baura del 1517-19 che ad alcuni ascoltatori parvero vicine alla dottrina di Lutero, e su quella del 1520 che suscitò le ire di Leone X: O. Niccoli, *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari, 1987, pp. 123-125; a pp. 140-144. E. Riccomini, *Affreschi restaurati ed acquisizioni per la Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, a cura di Riccomini, Bologna 1973-1974, pp. 29-35, a p. 33 avanza l'ipotesi che Baura, in polemica con la rottura di Lutero con la chiesa, sia stato l'ispiratore dell'affresco di Garofalo.
64. M. Molteni, *Ercole de' Roberti*, Cinisello Balsamo 1995, p. 129. G. Pittiglio, *L'iconografia di sant'Agostino nel Quattrocento tra innovazione e continuità*, pp. 11-29, in Cosma-Pittiglio, *Iconografia Agostiniana, XLI/2, T. II, Il Quattrocento. Il corpus*, a pp. 64-65 si ricorda che la polemica con gli Eremitani venne discussa nel convento di San Lazzaro.
65. L. Lodi, scheda in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di J. Bentini, Bologna 1992, pp. 24-28 (*Ferrara. Catalogo generale*). Si veda: G. Pittiglio, Nicolò di Giacomo da Bologna, *Allegoria di Sant'Agostino maestro della sapienza in Iconografia Agostiniana, XLI, 1*, pp. 222-224 e Serafino de' Serafini, *Allegoria di Sant'Agostino maestro della sapienza*, pp. 248-251.
66. Archivio Storico Diocesano di Ferrara, *Sant'Andrea, Libro LL. act. 174*: il 10 agosto 1516, Antonio "fenestraro" lavora a "136 occhi" delle finestre del coro e della chiesa. La notizia del numero degli stalli viene da: Archivio Storico Comunale di Ferrara, *Religione. Chiese e conventi di città. Sant'Andrea*, busta 12, 1867. Andrà quindi corretto quanto si legge nel saggio di G. Fortini, *La chiesa di Sant'Andrea e il politico Costabili*, in *Ricerche sul politico*, pp. 37-44 (ringrazio I. Fedozzi). M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in "Storia dell'arte italiana", Parte III, a cura di F. Zeri. *Situazioni momenti indagini*, vol. IV. *Forme e modelli*, 11, Torino 1982, pp. 459-585, attribuisce gli stalli sul coro di Sant'Andrea a Pietro Rizzardi dalle Lanze, p. 505. P. L. Bagatin li attribuisce a Pietro Antonio degli Abbati: *La tarsia rinascimentale a Ferrara*, Firenze 1991, pp. 123; *Il coro di Sant'Andrea*, pp. 87-113. Trasferito in San Cristoforo della Certosa, fu gravemente danneggiato durante la guerra; gli stalli superstiti (29), sono stati restaurati e restituiti alla Certosa nel luglio 2009 (restauro di A. Fedeli, Firenze) e poi di nuovo ricollocati dopo il terremoto del 2012.
67. Su *sant'Andrea*, titolare della chiesa e sulle ante d'organo: B. Giovannucci Vigi, in *Ferrara. Catalogo generale*, 1992, pp. 171-174. I frammenti di affreschi, già nell'abside, sono conservati a casa Romei.
68. Dai tempi di Egidio Romano (1245 ca.-1316) gli Eremitani dovevano addottorarsi a Parigi; una cura speciale era dedicata alla biblioteca e al refettorio, due luoghi cardine della vita comunitaria; i frati potevano prendere in prestito i libri anche per i loro viaggi. Un elenco dei manoscritti e dei libri contenuti nel convento di Sant'Andrea, a Ferrara, del 1426, è pubblicato da O. Montenovesi, *Regesto delle pergamene di Sant'Andrea a Ferrara*, in "Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria", 26 (1926) pp. 312-319. Costabili nei suoi testamenti provvede ad un lascito per la biblioteca. Sulla decorazione della biblioteca e l'aggiornamento culturale dei frati dell'Incoronata a Milano: M. L. Gatti Perer, *Gli inizi del convento dell'osservanza agostiniana all'Incoronata*, in "Arte Lombarda", Nuova Serie, Nn. 53-54, 1980, pp. 3-71. Nel refettorio del convento di Sant'Agostino a Crema, 21 dei 22 Agostiniani raffigurati nelle lunette del refettorio hanno in mano un libro. Si vedano le note 152, 153.
69. Firenze, *Dosso Dossi, Garofalo*, pp. 252-279 interpreta il programma iconografico come celebrazione "civica e religiosa" del "bellum justum" contro il papa (1509-1513). Una simile ipotesi non tiene conto né della stretta dipendenza dell'ordine degli Agostiniani dal papa, né del fatto che – in particolare durante una guerra – l'ordine poteva svolgere un'utile mediazione fra il papa e il duca. Il diplomatico Antonio Costabili lo sapeva bene; l'Agostiniano Meli, poi priore di Sant'Andrea, nel 1512 aveva sedato le sommosse tra i cittadini di Reggio Emilia, appena conquistata dal papa. Utile lettura è: G. Ardenna, *Aspetti politici della presenza degli Osservanti in Lombardia in età sforzesca*, in *Ordini religiosi e società politica in Italia e Germania nei secoli XIV e XV*, a cura di G. Chittolini - K. Elm, Bologna 2001, pp. 331-371.
70. San Girolamo, *Commentariorum in Isaiam prophetam libri*, in J. P. Migne, *Patrologia Latina*, Paris 1845, XXIV, 17-18. Si veda: J. P. Migne, *L'exégèse de Saint Jérôme d'après son "Commentaire sur Isaïe"*, Paris 1985, pp. 61, 128, 215-216, 381-405. Per le citazioni dalla Bibbia si fa riferimento a *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna 1971. Il brano completo da Isaia (9, 5-6): "Poiché un bambino è nato per noi, ci è stato dato un figlio. Sulle sue spalle è il segno della sovranità ed è chiamato: Consigliere ammirabile, Dio potente, Padre per sempre, Principe della pace".
71. San Girolamo, *Commentariorum in Isaiam prophetam libri*. Prologus.
72. Isaia, *Il Libro dell'Emmanuele* (6, 1): "Io vidi il Signore seduto su un trono alto ed elevato"; *Vangelo secondo Giovanni* (12, 41): "Questo disse Isaia, quando vide la sua gloria e parlò di lui".
73. Sant'Agostino, *Confessioni*, a cura di C. Carena. Postfazione di M. Dal Pra, Milano 1995: *Conf. VI, 3-4*, p. 144: "Nel leggere, i suoi occhi correvano sulle pagine e la mente ne penetrava il concetto, mentre la voce e la lingua riposavano. Sovente...lo vedemmo leggere tacito".
74. Longhi, *Officina Ferrarese* (1934) 1968, p. 85 data *san Giovanni Battista* (Firenze, Pitti) attorno al 1520. Così pure Mezzetti, *Il Dosso e il Battista Ferraresi*, Ferrara 1965, pp. 29, 86, n. 57, che lo supponeva *in pendant* con il *San Giorgio*, ora al Getty Museum; Ballarin, *Osservazioni*, p. 49, lo data attorno al 1522 per la vicinanza con la pala *San Sebastiano* di Modena; come pure Farinella in *Dosso Dossi. Rinascimenti*, p. 157 e *Ibidem*, Farinella, p. 168. Humfrey – Lucco, *A Reassessment*, pp. 28-29 datano al 1513-14 sia il *san Giorgio* (Getty Museum), sia *san Giovanni Battista*; Humfrey, in Humfrey – Lucco, *Dosso Dossi. Pittore di Corte*, pp. 106-107, ritiene entrambi i santi tipologicamente simili al *Cristo risorto* nella cimasa del polittico e accosta *san Giorgio* (Getty Museum) al santo sconosciuto che, nella pala centrale, si porta la mano alla bocca; inoltre accosta il "fogliame" dietro alle spalle del *Battista* a quello della pala centrale. Humfrey, *Afterthoughts*, p. 55 sottolinea il carattere maggiormente giorgionesco del *san Giorgio* (Getty Museum) rispetto al *san Giovanni Battista* (Pitti).
75. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi Court Painters at Ferrara*, Princeton 1968, p. 173: definisce la rappresentazione di *sant'Agostino* "insolita e forse unica"; H. Mendelsohn, *Das Werk der Dossi*, München 1914, pp. 104-107, 205, n. 174, richiama passi di *Matteo* (3,11) e di *Luca* (3,16).

76. Agostino, *Confessioni*, IX, 4-11, p. 238.
77. Si veda lo studio di F. Cassingena-Trévedy, *Inardescimus et imus* (*Conf. XIII, 9, 10*). *Les Confessions d'Augustin ou le feu converti*, in "Recherches Augustiniennes et Patristiques"; 36, 2011, pp. 139-194. Lo studio include anche passi di Ambrogio legati alla metafora del fuoco. Si vedano inoltre la voce H. A. Gärtner, *Ignis*, in "Augustinus Lexikon", vol. 3, fasc. 3/4, a cura di C. Mayer, Basel-Stuttgart 2006, pp. 483-87; S. Poque, *Le langage symbolique dans la prédication d'Augustin d'Hippone: images héroïques*, Paris 1984, 2 voll., T. I., pp. 274-296.
78. Agostino, *Confessioni*, XIII, 9, 10, pp. 388-389.
79. Meli, 1527, p. 276.
80. Agostino, *Confessioni*, IX, 3: "Ci avevi bersagliato il cuore con le frecce del tuo amore, portavamo le tue parole conficcate nelle viscere". La xilografia che, come altre è più volte ripetuta nel testo, è in Meli, 1527, p. 100. Per l'iconografia basata sul verso "sagittaveras cor meum": Pittiglio, in Cosma, Da Gai, Pittiglio, *Iconografia Agostiniana. XLI/2, Il Quattrocento, I, Saggi e schede*, Roma 2015, pp. 24-25.
81. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo*, pp. 124-125. A. Pattanaro, *Il testamento*, p. 134 n. 17 si è pronunciata contro l'attribuzione a Dosso del sant'Ambrogio.
82. Sulla peste: Zerbinati, *Croniche*, p. 157. Sulla morte di Saracco a p. 157, e di Sacrati p. 153. Dal 1518, 13 aprile, Costabili era sindaco dell'ospedale di Sant'Anna: Archivio Storico Comunale di Ferrara, 8, *Repertorio cronologico*, 654-1620, 1768. L'ospedale del Boschetto si trovava su un'isoletta sul Po, situata tra la chiesa di Santa Maria Maria in Betlemme di Mizzana e quella di S. Maria di Cassana.
83. Gheroldi, *Tecniche*, in *Ricerche sul polittico*, pp. 85-87 e in questo volume. De Santis, *Le copie*, in *Ricerche sul polittico*, pp. 141-159. Sulla morfologia di tutte le tavole si vedano le schede a pp. 105-122 di questo volume.
84. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo*, p. 181.
85. Ad esempio nella pala di Castellarano o nella pala del Pilastro, entrambe datate 1517.
86. A. De Santis, *Le copie*, in *Ricerche sul polittico* p. 156. Nelle radiografie la figura del bambino non è pienamente leggibile a causa di una traversa sul retro. Sulla diversa redazione del braccio e mano sinistra si veda Gheroldi in questo volume.
87. Gibbons, *Dosso and Battista*, p. 174. Molti studiosi si sono chiesti se la data "1525" sia quella dell'esecuzione della copia. Non si hanno notizie di una copia della pala centrale, già in collezione Cavalieri a Ferrara, su cui si veda Romani, in Ballarin, I. *Cataloghi* p. 337.
88. De Santis, *Le copie*, in *Ricerche sul polittico*, pp. 149-151.
89. A. Superbi, *Apparato degli uomini illustri della città di Ferrara, i quali nelle lettere e in altre nobili virtù fiorirono*, Ferrara, 1620, pp. 122 e 124: "metà di Dosso, l'altra metà di Garofalo"; M. A. Guarini, *Compendio*, p. 361: "di mano dei Dossi e di Garofalo".
90. F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, lib. II, cap. XXIV, p. 316. Rimando al saggio di Gheroldi in questo volume.
91. Si veda l'introduzione alla *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara di Carlo Brisighella data nuovamente in luce e accresciuta con copiosa giunta delle nuove pitture e sculture mutate, rinovate, o accresciute tanto in dette chiese e oratori della diocesi, dall'anno 1704 fino alli giorni correnti con altre notizie storiche e pittoresche per opera del dott. Girolamo Baruffaldi accademico Clementino*, prima edizione a stampa a cura di M. A. Novelli, Ferrara 1991, pp. V-XIII. Sulla chiesa di Sant'Andrea, pp. 471-481. La trascrizione fatta da Gianandrea Barotti, del manoscritto ricevuto da Baruffaldi è a Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, *Fondo Hercolani*, ms. B 175. La copia di mano di Baruffaldi è pervenuta con le carte di Gianandrea Barotti a Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia, Cl I 429: su questo testo M. A. Novelli ha curato l'edizione a stampa. Di Novelli si vedano anche: *Storia delle Vite de' pittori e scultori Ferraresi di Girolamo Baruffaldi. Una vicenda editoriale e culturale del Settecento*, San Giovanni in Persiceto 1997; *Eadem, Carlo Brisighella e la prima guida di Ferrara*, in "Notizie di Palazzo Albani", XVI n. 1, 1988.
92. Laderchi, *La pittura Ferrarese. Memorie*, Ferrara 1856, p. 70.
93. C. Barotti, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, 1770, pp. 174-175.
94. G. A. Scalabrini, *Guida per la città e i borghi di Ferrara in cinque giornate*: la data 1755 alle pp. 201, 206 e 336. Il manoscritto conservato a Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia, ms. Cl. I 58, è pubblicato da C. Frongia in "Quaderni del Liceo classico L. Ariosto, Ferrara", Ferrara 1997, n. 6. Scalabrini, *Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, Ferrara 1773, p. 331.
95. G. Baruffaldi: *Vite dei pittori*, a cura di G. Boschini, I, 287-289 e 348.
96. Si veda Gheroldi in questo volume.
97. Ballarin, *Osservazioni*, I, p. 90 ne sottolinea "l'accento protomanierista" e suppone che Garofalo possa averlo realizzato negli anni trenta, in sostituzione di un pannello di Dosso, forse asportato o deteriorato. Humfrey, *Afterthoughts* p. 53, ritiene che l'intervento finale di Dosso ("patchy and inconsistent"), inteso a rendere il polittico stilisticamente più omogeneo, possa aver incluso anche il manto verde e svolazzante di *san Sebastiano* come controparte di quello di *san Giorgio*, simile nel colore e nella foggia. Humfrey in Humfrey-Lucco in "Dosso Dossi. Pittore di Corte", p. 102 avanza l'ipotesi che Dosso abbia iniziato a dipingere i pannelli di *san Giorgio*, *sant'Agostino* e *sant'Ambrogio* fin dal 1512.
98. Pattanaro, *Il testamento*, p. 132. Ricorda inoltre che la data 1525 inscritta sulla copia di Bucarest potrebbe "offrire una più precisa definizione cronologica del polittico" (pp. 132 e 136 n. 34).
99. Si veda anche l'opinione di Gheroldi in questo volume.
100. La foto Anderson è conservata nella fototeca della Fondazione Zeri.
101. Si veda Gheroldi in questo volume.
102. Archivio Storico Comunale di Ferrara, *Religione, Chiese e conventi di città. Chiesa soppressa di Sant'Andrea da ridursi a magazzino per uso militare*, busta 12, fascicolo unico, si menziona tra gli "Oggetti d'arte da levarsi", la "grande cornice con cinque quadri che componeva l'ancona del maggiore altare" (28 giugno 1867). Le rimozioni furono fatte dallo scultore Gaetano Davia che contratta un prezzo "per quei marmi che non servissero" (*Ibidem* 28 giugno 1867). Si veda anche Ghelfi, *Le cornici del polittico Costabili*, pp. 113-140, in *Ricerche sul polittico*, pp. 113-140. Il deposito di questi oggetti, nei locali adiacenti alla Pinacoteca, è attestato dal direttore Giovanni Fei. Fra gli "oggetti da levarsi" si menziona anche un "ritratto in tela di Monsignor Gillino Malatesta, ritenuto di Dosso Dossi". Le copie di Candi andarono distrutte nel bombardamento della chiesa di San Benedetto (giugno 1944).
103. Ghelfi, *Le cornici*, in *Ricerche sul polittico*, p. 116-121, anche sui disegni per la nuova cimasa.
104. L. N. Cittadella, *Relazione delle cose trattate nel biennio 1869-1870 dalla Commissione Belle Arti*, letta nell'adunanza del 14 gennaio, 1871, Ferrara 1871, pp. 13-14. Humfrey, *Dosso et la peinture*, p. 10 ritiene che la cornice sia originale, benché danneggiata dalla guerra.
105. Gheroldi, *Tecniche*, in *Ricerche sul polittico*, p. 84-85.
106. Le tavole del polittico erano state ricoverate nella Pinacoteca di Cento e, successivamente in Palazzo Costabili.
107. Il testo della tavoletta: "Distrutta dalla guerra nel 1944/ ricostruita nel 1960/ M. Paganini restauratore/ U. Gollini aiuto restauratore/ allievi Istituto d'arte Dosso Dossi/ falegnameria G. Maldotti/ collaborazione per preparazione/ doratura M. Macalli". Non viene citato Otello Caprara.
108. Le foto sono dell'Archivio Fotografico del Polo Museale dell'Emilia-Romagna.
109. Archivio Storico Comunale di Ferrara, Regno d'Italia provincia di Ferrara, *Religione, sec. XIX*, busta 12, *Descrizione di Sant'Andrea*, 1867, pp. 1-4. Le piante successive allo svuotamento totale della chiesa (1878) furono realizzate da Enrico Deliliers (1840-1898), ingegnere dell'ufficio tecnico del Comune di Ferrara. Ringrazio Corinna Mezzetti, direttrice dell'Archivio Storico Comunale, che ha controllato le firme sulla *Descrizione di Sant'Andrea* e ha reperito notizie precise su Deliliers. Nella voce dedicata a Vittore Deliliers, celebre tenore e fratello di Enrico, si dice erroneamente che Enrico fu avvocato: di C. Clerico (DBI), 36, 1988.

110. *Ibidem*: vengono registrati tre gradini davanti all'altare, ma ben tredici alle spalle, per accedere all'altare medesimo. Non si menziona mai l'esistenza di una cripta destinata alle tombe dei Costabili. Archivio Storico Diocesano di Ferrara, *Visite pastorali*, 1629, XXIV, 60-63: a seguito di questa visita del 20 aprile 1629, si fa notare che il tabernacolo sopra l'altare maggiore, rotondo, elegante e con ornamenti lignei è troppo alto e costringe il celebrante a salire in ginocchio sulla mensa per prendere la pisside. Sulle visite pastorali: G. B. Maremonti, *Atti della Visita Apostolica a Ferrara*, Ferrara, 1574, pp. 342-343; M. Bianco, *Saggio di indicizzazione del Fondo Visite pastorali dell'Archivio Storico Diocesano: parrocchie urbane di Ferrara e del Bondenese nei secoli XV-XVII*, in "Analecta Pomposiana. Studi di Storia Religiosa delle Diocesi di Ferrara e Comacchio. Studi vari", XXVI, 2001, pp. 185-196, p. 189. Fedozzi (comunicazione scritta) ritiene che nella struttura della chiesa antica, pre-tridentina, fosse difficile scorgere le ali del polittico dalla navata centrale: un lungo spazio, talvolta delimitato anche da una balaustra, separava infatti le cantorie e l'altare maggiore – cui solo pochi eletti avevano accesso – dall'aula destinata a tutti i fedeli. Stupisce, tuttavia, che nessuno degli scrittori d'arte potesse spingersi un po' più in là per documentare il proprio lavoro di ricognizione. Una tarda testimonianza è riportata da M. L. Giumannini, *Le soppressioni a Ferrara nell'epoca napoleonica (1797-1814)*, in "Deputazione provinciale Ferrarese di Storia Patria. Atti e memorie", serie IV, vol. XV, 1998 pp. 149-249: a p. 188: Alberto Mucchiati, che il 13 febbraio 1798 redige un inventario dei beni artistici da salvaguardare, descrive la "grandiosissima" pala del coro che "si fa vedere sin dalla porta maggiore della chiesa".
111. Se ne veda la foto in Cosma, *Gli Eremitani e l'immagine di sant'Agostino nel XV secolo tra vecchie e nuove iconografie*, in *Iconografia Agostiniana. Il Quattrocento*, XLI/2, Tomo I, Saggi e Schede, Roma 2015, pp. 31-51 in particolare p. 48. Inoltre: E. Bentivogli – S. Valtieri, *Santa Maria del Popolo a Roma. Con una appendice di documenti inediti sulla chiesa e su Roma*, Roma 1976, in particolare pp. 15-58.
112. A. Libanori, *Ferrara d'oro imbrunito*, Ferrara, 1665, pp. 72-73. Si veda anche la voce su Beltrando Costabili di A. Biondi (DBI), 30, 1984. Sulla corrispondenza di Beltrando con il duca tra il 1517 e il 1519: Menegatti, *Documenti per la storia dei camerini di Alfonso I (1471-1634). Regesto generale in Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di Ballarín, t. III, Cittadella (Padova) 2002.
113. Pattanaro, *Garofalo e Raffaello*, pp. 133-143; Farinella in *Dosso Dossi. Rinascimenti*, p. 155.
114. B. Faino, *Catalogo delle chiese di Brescia*, (MSS. Queriniani E. VII. 6 ed E. I. 10) a cura di C. Boselli. Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia" per il 1961, p. 24. W. C. Zwanziger, *Dosso Dossi*, Lipsia 1927, p. 32 vede nel polittico Averoldi la fonte del formato del polittico Costabili; Longhi, *Precisioni nelle Gallerie italiane. Regia Galleria Borghese. Un problema di Cinquecento Ferrarese (Dosso giovine)*, in "Vita artistica", II, 2, pp. 31-35 ora in *Saggi e Ricerche*, 1925-28, I, Firenze 1967, pp. 306-311, a p. 307 ricorda quello eseguito da Pellegrino da San Daniele ad Aquileia, ripreso da Dosso vent'anni dopo. Il polittico Averoldi, terminato già nel 1521, è firmato da Tiziano in basso a destra e datato 1522. Sul tentativo del duca Alfonso di sottrarre ad Averoldi il pannello con il *san Sebastiano*, comperandolo nascostamente: Menegatti, *Regesto generale, in Il camerino delle pitture di Alfonso I*, pp. 188-189. Danieli, in *Garofalo*, 2008, p. 152 ritiene "obsoleta" la forma del polittico, dopo il 1520.
115. *Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, catalogo della mostra a cura di E. Lucchesi Ragni - G. Agosti, Brescia 1991. Fu spostato nell'abside tra il 1826-28. Sulla pala Gozzi: *Tiziano: la Pala Gozzi di Ancona: il restauro e il nuovo allestimento espositivo*. Ancona, 23 aprile-30 ottobre, 1988. Mostra e catalogo a cura di M. Polverari, Casalecchio di Reno (Bologna), 1988. Sulla collocazione della pala al centro dell'abside prima che fosse spostato in fondo al coro, pp. 32-33.
116. Ciammitti, *Introduzione*, in *Ricerche sul polittico*, p. 19. Devo precisare che, diversamente da quanto mi fa dire Humfrey, *Afterthoughts*, p. 50, non ho mai parlato di "notturno" per la tavola raffigurante *sant'Agostino*, bensì di "luce soprannaturale che infiamma la testa del santo". Infatti il fondo nero dei due laterali superiori, in particolare quello di *sant'Agostino*, altro non è che il risultato di una pulitura del verde originario, realizzato con verderame. Il fondo verde è ancora in parte visibile nel *sant'Ambrogio*.
117. Il documento è in Archivio di Stato di Ferrara, *Archivio Notarile Antico di Ferrara*, Giovanni Battista dal Pozzo, matr. 369, Pacco 7, Prot. 1524, c. 141: Franceschini, *Un intervento*, p. 217 accenna a questo contratto, che infatti si trova nella trascrizione delle sue ultime ricerche per il quarto volume sugli *Artisti Ferraresi*, purtroppo rimasto inedito presso la Fondazione Cassa di Risparmio.
118. D. E. Katz, *The Jew in the Art of Italian Renaissance*, Philadelphia, Pennsylvania 2008; sull'affresco di Garofalo: *Slaying Synagoga in Estense Ferrara*, p. 68-98: traduce erroneamente la frase "cum solemniter contemplatione divi duci Alfonsi... come "in the presence of Ferrara's two most powerful leaders" (p. 68); si tratta invece della concessione del permesso che ancora oggi è richiesto dalle autorità civili per l'utilizzo di un edificio pubblico. Inoltre andrà corretto il riferimento a Sant'Andrea: la chiesa data in affitto al pittore fu quella della Beata Vergine Maria. Fioravanti-Baraldi, *Il Garofalo*, pp. 163-165.
119. Scalabrini, *Memorie storiche delle chiese*, p. 307: "V'ha sotto quasi sparuto l'anno 1523". C. Laderchi, *La pittura Ferrarese*, p. 85 registra invece 1524.
120. Archivio di Stato di Modena: *Archivio Privato Calcagnini Estense* "Nota di molti acquisti", c. 13. Il bambino fu battezzato il 3 marzo 1523.
121. Sulla porta d'ingresso del refettorio della cattedrale di Pamplona, ora Museo Real, sono scolpiti rilievi con l'*Entrata in Gerusalemme*, l'*Ultima cena* e le statue della *Chiesa* e della *Sinagoga*. Sulle pitture nei refettori: T. Verdon, *Il significato religioso delle pitture nei refettori, in La tradizione fiorentina dei cenacoli*, a cura di C. Acidini, Firenze 1997, pp. 31-43.
122. La bibliografia su questo tema è molto ricca; si veda innanzitutto R. L. Füglistner, *Das Lebende Kreuz*, Einsiedeln-Zurich-Köln, 1964; A. Weis, *Ekklesia und Synagoge*, in "Reallexicon zur Deutschen Kunstgeschichte", t. IV, Stuttgart 1957, 1189-1215, elenca ogni tipo di testimonianze artistiche. B. Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana* (1966), a cura di C. Frugoni, Bari 2003, con una bella introduzione della curatrice. Per il contesto emiliano: *Affreschi restaurati* a cura di E. Riccomini, Bologna 1973-1974, p. 29-35. L'ottimo articolo di P. Bensi - M. R. Montiani Bensi, *L'iconografia della Croce vivente in ambito emiliano e ferrarese*, in "Musei Ferraresi" 1983-1984, nn.13-14, pp. 161-182, utile anche per una classificazione delle varianti e con bibliografia precedente. F. Massacesi, *Le grandi imprese di Giovanni da Modena in San Petronio*, in particolare pp. 102-105, in *Giovanni da Modena un pittore all'ombra di San Petronio*, a cura di D. Benati - M. Medica, catalogo della mostra 12 dicembre 2014-12 aprile 2015, Bologna 2014. D. E. Katz, *Slaying Synagoga in Estense Ferrara*, pp. 69-98 e 183-189. M. Firpo - F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari-Roma 2016, pp. 317-324. Si vedano inoltre: G. Comino, *Chiesa e Sinagoga: l'iconografia della croce vivente come specchio della polemica antiebraica, con particolare riferimento alla cappella di Santa Croce in Mondovì*, in "Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo", 141, 2009, 2, pp. 7-19. Inoltre: S. J. Campbell, *Renaissance Naturalism and the Jewish Bible: Ferrara, Brescia, Bergamo, 1520-1540, in Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, a cura di H. L. Kessler and D. Nirenberg, University of Pennsylvania Press, Philadelphia-Oxford, 2011, pp. 291-327: sull'affresco di Garofalo pp. 291-295. Nello stesso volume: A. Timmermann, *Frau Venus, the Eucharist and the Jews*, pp. 182-202.
123. Costabili fu in Germania dal 1507 al 1508; per la sua corrispondenza in quegli anni si veda la voce di F. Petrucci (DBI), 30, 1984.
124. Per transazioni di Costabili al banco dei Machiavelli: Archivio di Stato di Modena, *Archivio Privato Calcagnini Estense*, "Nota di molti acquisti", c. 5v, 1516; c. 12v. Inoltre: A. Di Leone Leoni, *La nazione ebraica spagnola e portoghese di Ferrara (1492-1559)*, Firenze 2011, 2 tomi, tomo I, pp. 1-43.
125. A. Di Leone Leoni, *La nazione ebraica spagnola*, tomo II, p. 630, doc. 54, Roma 11 dicembre 1520. Agli ebrei provenienti dalla Spagna

- furono estese tutte le concessioni fatte agli altri, ivi inclusa la possibilità di far allattare i propri figli da nutrici cristiane. Su Niccolò V e la politica dei papi e sulle sinagoghe: Di Leone Leoni, *La nazione ebraica spagnola*, T. I, pp. 11-22. Sulle tormentate vicende della sinagoga degli ebrei già residenti a Ferrara: T. II, p. 605-607, docc. 10, 20, 21. Sul decreto di Niccolò V: T. II, pp. 594, doc. 13.
126. *Ibidem*: sul decreto di Borso T. I, p. 11 e T. II, p. 603, doc. 15, 6 ottobre 1454.
127. Di Leone Leoni, *La nazione ebraica spagnola*, T. II, p. 627, doc. 43: la lettera di Alfonso I a Costabili in Germania.
128. Meli, 1527, ad esempio p. 333 e passim.
129. G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, a cura di M. Gorreri, Torino 1988, pp. 197-198; sul *De profundis*: Salmo 130 (129). Verdon, *Il significato religioso*, p. 31.
130. Pouncey, *Drawings by Garofalo*, in *Raccolta di scritti*, pp. 63-78, p. 65 (inv. 14185, SR 295 B8). V. Birke, *Italian Drawings 1350-1800. Masterworks from the Albertina*, Pleasantville 1992, p. 34, n. 28.
131. Non si distingue la cintura di cuoio attorno al saio, che ci viene mostrato dai due lati. Tra la folla in ascolto, potrebbero essere rappresentati due ebrei, accanto e dietro al monaco con le gambe malamente accavallate: uno di essi sembra avere un velo rabbinico.
132. Garofalo riuserà più volte questa composizione. Il motivo di due colonne tortili è nella pala con i *santi Antonio da Padova, Antonio abate e Cecilia* del 1523 (Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini); Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo*, rispettivamente a pp. 182-183 e 165-166.
133. Una stampa francese – secondo Baruffaldi – servì da modello per la composizione; per il momento essa non è riemersa: Baruffaldi, *Vite* pp. 332-334: "io sto per credere che un frate di quel convento... avuta tale carta, tanto si compiacesse, che la volesse tale e quale dipinta". Nelle note si dà una lunga descrizione dell'affresco, riportandone le scritte. La notizia della stampa a bulino veniva dal marchese Alberto Penna, ferrarese. Ringrazio Piero Stefani con cui ho discusso temi dell'affresco e che mi ha fatto leggere un suo saggio ancora inedito.
134. Paolo, *Cor* (1,21): "Nam quia in Dei sapientia non cognovit mundus per sapientiam Deum: placuit Deo per stultitiam praedicationis salvos facere credentes": "poiché, infatti, nel disegno sapiente di Dio, il mondo con tutta la sua sapienza, non ha conosciuto Dio, è piaciuto a Dio di salvare i credenti con la stoltezza della predicazione".
135. *Is* (1,13-15): "Ne offeratis ultra sacrificium frustra: incensum abominatio est mihi... et cum multiplicaveritis orationem, non exaudiam: manus enim vestrae sanguine plenae sunt": "Non continuate più ad offrire sacrifici inutili: l'incenso mi è intollerabile... e anche quando moltiplicherete le preghiere, io non le ascolterò; le vostre mani sono piene di sangue".
136. Sul cartiglio si legge: "Veni columba mea in foraminibus petrae... coronaberis de capite Amanae, de vertice Sanir et Hermon": "...Vieni! O colomba mia, che stai nelle fenditure della roccia... *Cantico dei Cantici* (2, 13); "...osserva dalla cima dell'Amana, dalla cima del Sanir e dell'Ermon" *Cantico dei Cantici* (4, 8).
137. La citazione non più leggibile era forse da Isaia "Haec est via, ambulata in eam (30,21): compare nella replica di Garofalo per la chiesa di San Bernardino, ora all'Ermitage e nel dipinto conservato ad Amburgo, chiaramente derivato dall'affresco ferrarese: Füstlinger, pp. 66-67; F. Harck, *Quadri di maestri italiani nelle gallerie private di Germania*, III. *La Galleria Weber di Amburgo*, in "Archivio Storico dell'Arte", IV, 1891, pp. 84-85.
138. *Is*, (1,19-20): "...si volueritis et audieritis bona terrae comedetis quod si nolueritis et me provocaveritis ad iracundiam gladius devorabit vos quia os Domini locutum est". Con queste parole proseguiva il brano in parte riportato nella lunetta di destra. Meli, 1527, p. 29-30.
139. *Lamentazioni* di Geremia (5, 16): il rimando alle *Lamentazioni* e la citazione in forma parziale di rebus, non sono stati notati. Campbell, *Renaissance Naturalism*, p. 293, legge erroneamente "Caecid[ta]s mostri". Katz, *Slaying Synagoga*, p. 72 legge: "Cecid Nostri".
140. Sui sacrifici, aboliti nel 70 DC., dopo la distruzione del tempio: *Esodo* (30, 1-10); *Levitico* (23, 27-31); *Numeri* (29, 7-11).
141. *Deuteronomio* (6, 4-9). La preghiera (*Shemà Israel*) si recita silenziosamente tre volte al giorno; ad alta voce una volta solo nel giorno di Yom Kippur: H. Danby, *The Mishnah Translated from the Hebrew with Introduction and Brief Explanatory Notes*, Oxford 1933, alle voci *Yoma* (*The Day of Atonement*) (*Yom Kippur*) pp. 162-171.
142. *Apoc.* (21, 27): "Non intrabunt (accordato al plurale al posto di "intra-bit")... nisi qui scripti sunt in libro vitae Agni".
143. *Lamentazioni* di Geremia (2, 5): "Factus est dominus quasi inimicus precipitavit Israel".
144. Il battesimo si trova solo nell'affresco in St. Johann am Steinfeld, Terliz (Austria) databile al 1455: si veda la rassegna di opere in Füglistner.
145. Sulle considerazioni di Agostino a proposito dei sacrifici "adatti ai nostri tempi": C. Ginzburg, *Distanza e prospettiva. Due metafore*, in Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano 1998, pp. 171-193.
146. Ringrazio Elliott Horowitz con cui ho discusso questo punto.
147. Sul tema della salvezza di Israele e della perfezione della chiesa: A. Morisi Guerra, *La conversione degli ebrei nel profetismo del primo Cinquecento, in Il profetismo gioachimita*, pp. 115-127; *Eadem, Cultura ebraica ed esegesi biblica cristiana tra Umanesimo e Riforma*. Atti del VI Congresso Internazionale dell'AIISG, S. Miniato, 4-6 novembre 1986, Roma 1988, pp. 209-223
148. Il significato del bambino-vingulto, simbolo della nuova vita nata dall'albero di Jesse, sembra fin qui sfuggito all'attenzione degli studiosi. Meli, 157, p. 19 su "L'elegantissimo fiore della radice di Jesse". D. E. Katz, *Slaying Synagoga in Estense Ferrara*, p. 74 è la sola che menziona il bambino, senza tuttavia individuarne il significato, perché ritiene che debba essere circoscritto.
149. Sull'ambivalenza del Cristianesimo verso gli ebrei: Ginzburg, *La lettera uccide. Su alcune implicazioni di 2 Cor. 3, 6, in Tra Rinascimento e Controriforma. Continuità di una ricerca*. Atti della giornata di studi per Albano Biondi, a cura di M. Donattini, Modena, 23 settembre 2009, Verona 2012, pp. 268-303
150. Meli, 1527, a pp. 47v., 138v., definisce Mosè "annuntiatore".
151. Negli anni in cui i vicari generali rivestivano la carica, risiedevano a Crema, prima sede della Congregazione Osservante di Lombardia: G. Ceriotti, *Gli Agostiniani a Milano e in Lombardia*, in "Civiltà ambrosiana", 4, 1987, pp. 260-275, p. 266. Sugli incarichi di Meli: Ossinger, *Bibliotheca*, p. 575.
152. M. Marubbi, *Note in margine a un restauro: gli affreschi del refettorio di Sant'Agostino a Crema*, in "Insula Fulcheria", XIX, 1989, p. 52 con bibliografia precedente. Sulla disomogeneità tecnica del cantiere e l'autografia complessiva del ciclo: S. Marazzani, *I dipinti murali del refettorio di Crema. Un riesame tecnico*, in "Sant'Agostino a Crema", in "Insula Fulcheria" n. 39/2009 vol. A; Gheroldi, *Sinopie di Giovanni Pietro da Cemmo*, in "Insula Fulcheria", n. 33, dicembre 2003. Inoltre: E. Bertozzi, *Il salone di Pietro da Cemmo nell'ex refettorio agostiniano: lettura dello spazio e degli affreschi, in Crema, patria dell'osservanza agostiniana della Lombardia*, fasc. monografico di "Insula Fulcheria", n. XLIII, dicembre 2013, pp. 287-324. Per le tangenze iconografiche tra il programma decorativo di Crema e il refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano: F. Frangi, *Pittura a Crema, in Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio e Crema* a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo (Milano) 1987, p. 249 e pp. 298-299.
153. G. Giora, *Le celle dei frati agostiniani di Crema e la porta dell'Apocalisse*, in "Insula Fulcheria", XLIV, 2014, Crema 2014, pp. 110-117. Su due lunette simili provenienti dall'ex convento di Santa Maria di Garegnano e ora conservate nei depositi di Brera e sull'osservanza agostiniana in Lombardia: M. L. Gatti Perer, *Umanesimo a Milano: l'Osservanza Agostiniana all'Incoronata*, in "Arte Lombarda", Nuova Serie, Nn. 53-54, 1980, pp. 7-16; *Eadem, Cultura e spiritualità dell'Osservanza agostiniana: l'Incoronata di Milano*, in "Arte Lombarda", 127, 1999/3.
154. Sulla profezia di Isaia (9,6): "Pater futuri saeculi... princeps pacis": Meli, 1527, pp. 95, 168v, 172; sulla citazione da Paolo, *Corinzi* (1, 21), p.129; sulla citazione da Isaia (1, 13-15), p. 129 e p. 355; sul *Cantico dei Cantici*, p. 193; sul nuovo sacramento del battesimo e sulla

- probatica piscina: pp. 309, 336-337. In appendice al libro di Meli si avverte la numerazione delle pagine è spesso errata e va corretta "col calamo".
155. Meli, 1527, p. 138v: Cristo è venuto non per "mutare l'essenza del decalogo e... le altre parti della legge, ma a chiarirle e a renderle perfette: "Non veni solvere legem, sed adimplere" (*Matteo*, 5, 19).
156. Lo scambio di lettere: Meli, 1527, a pp. 2-4v. Segue un ricordo di Gabriele della Porta sulle "dottissime predicazioni" di Egidio da Viterbo con Lucrezia Borgia" (5v).
157. A. Nova, *Romanino*, 1994, pp. 259-260. Su Bianca Martinengo si veda la nota 19.
158. Farinella in *Dosso Dossi. Rinascimenti*, pp. 184-186. Bisogna chiedersi se il *San Sebastiano* fosse una tavola singola o parte di un complesso.
159. Ossinger, *Bibliotheca*, p. 577. Meli, 1527, p. 49: di questo "speciale trattato havemo con più principale intentione parlato"; indipendente anche l'altro sull'orazione domenicale scritto su richiesta di Lucrezia Borgia, pp. 168-169. Già affrontato da Agostino e da Tommaso d'Aquino, il problema del libero arbitrio si riaccese nella polemica fra Erasmo e Lutero (1524, 1525). In ambito ferrarese: C. Calcagnini, *Libellus elegans de libero arbitrio ex philosophiae penetralibus*, Basilea 1525.
160. Meli, 1527, pp. 219-223, 333-335v; e a p. 358: "stanno le chiese in un bivio... la chiesa de scissure, divisioni".
161. Campbell, *Renaissance Naturalism*, p. 294 suppone che il contenuto polemico dell'affresco di Garofalo fosse diretto contro i seguaci di Lutero. Firpo-Biferali formulano l'ipotesi che nell'affresco "si manifestassero pur embrionali istanze eterodosse", p. 321.
162. Meli, 1527, pp. 143rv.
163. Paolo, 2 *Timoteo*, 3,8.
164. P. Zambelli, *Fine del mondo o propaganda politica? Astrologia, filosofia della storia e propaganda politico-religiosa nel dibattito sulla congiunzione del 1524*, in *Scienze Credenze Occulte Livelli di Cultura*, pp. 219-368. O. Niccoli, *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Bari-Roma 1987; P. Zambelli, *Profeti-astrologi nel medio periodo. Motivi pseudo gioachimiti nel dibattito italiano e tedesco sulla fine del mondo per la grande congiunzione del 1524*, in *Il profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di G. L. Podestà. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Gioachimiti, S. Giovanni in Fiore, 17-21 settembre 1989, Genova 1991, pp. 273-285. Fra gli altri contributi presenti in questo volume citiamo in particolare quelli di: C. D. Fonseca, *Continuità e diversità nel profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento*, pp. 11-14, C. Vasoli, *L'influenza di Gioachino da Fiore sul profetismo italiano della fine del Quattrocento e del primo Cinquecento*, pp. 61-86. Per un periodo precedente: R. Rusconi, *L'attesa della fine. Crisi della società, profezia ed Apocalisse in Italia al tempo del grande scisma d'Occidente (1378-1417)*, Roma 1979.
165. Reeves, *Joachimist Expectations*, pp. 111-141, in particolare pp. 127-138. B. McGinn, *Circoli gioachimiti veneziani*, in "Cristianesimo nella storia", 7 (1986), pp. 19-39.
166. Silvestro da Meuccio dedicò ad Egidio da Viterbo l'*Expositio in Apocalypsim*. Reeves, *Cardinal Egidio of Viterbo and the Abbot Joachim*, in *Il profetismo gioachimita*, pp. 139-156.
167. Il codice membranaceo del XIV secolo si trova nel Seminario Diocesano di Reggio Emilia (cod. IV, 4): si veda A. Frugoni, 1957, *Introduzione*, p. VI. Sui disordini a Reggio Emilia: Panciroli, *Storia della città di Reggio*, vol. II, p. 108.
168. *Adversus Iudeos* di Gioachino da Fiore, a cura di Frugoni, Roma 1957: sulla nascita del bambino da una Vergine a pp. 20, 34; sull'unico Dio ("Audi Israel") a p. 21; "Audite apostolum Paulum, natum de gente vestra a p. 27; sul "virgulto" e su "deus fortis... Princeps pacis" a pp. 34-35; sugli inganni dell'Anticristo a p. 45; sui riti ormai antichi (*Isaia*: "non continuate più ad offrire sacrifici inutili") a p. 63; sulla certezza che anche gli ebrei si sarebbero salvati (Paolo, 1 *Cor* 10, 16) a p. 87.
169. Archivio di Stato di Modena, *Archivio privato Calcagnini*, notaio Ludovico Vivaldi de Balistris, parte I, busta n. 73. In questa busta anche il testamento di Antonio Costabili del 1527 e quello della moglie, Paola Sacratì, in data 1528, 31 luglio.
170. *Ibidem*, "per amore suo e per loro onore", c. 4. Sarebbe molto utile trovare il progetto, per Palazzo Costabili, di Biagio Rossetti e degli altri architetti che gli subentrarono nei lavori.
171. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Niccolò da Lyra, *Postilla in Testamentum Novum et Vetus*, Venezia 1489, IV, (16. A. I, 4-6) c.1 2: "... Similiter intendo non solum dicta doctorum catholicorum, sed etiam hebraicorum, maxime Rabbi Salomon qui inter doctores hebreos locutus est rationalibus. *Exodus*, c. 1.6 v: "Figura summus sacerdotis cum suis vestibus"; l'immagine dell'Arca dell'Alleanza a c. I.12v. Si veda: J. Shearman, *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti- V. Romani, Milano 2007, pp. 65-83, p. 71. Si veda inoltre: B. M. Kacynski, *Illustrations of the Tabernacle and Temple Implements in the "Postilla in Testamentum Vetus" of Nicolaus de Lyra*, in "The Yale University Library Gazette", vol. 48, n. 1 (July 1973), pp. 1-11.
172. Ho consultato gli esemplari della Biblioteca Ariostea, provenienti dai conventi di San Giorgio e di Santa Maria della Rosa; quello proveniente da Santo Spirito è oggi presso la provincia minoritica di Bologna: si tratta dell'edizione in 3 volumi, Venezia 1482-83 su cui si veda: T. Lombardi, *I francescani a Ferrara*, Bologna 1974, vol. II, p. 176.
173. Su Niccolò da Lyra e sul suo rapporto con Rashī si veda: D. Copeland Klepper, *The Insight of Unbelievers*, University of the Pennsylvania Press, Philadelphia 2007; sulle illustrazioni a p. 10 e nota 64, p. 150. Si ricorderà che Egidio da Viterbo in una lettera prega Gabriele della Volta, generale dell'Ordine a lui succeduto, di non servirsi di Felice da Prato - ebreo convertito e diventato eremita - affinché questo possa assistere nelle sue ricerche: Egidio da Viterbo, *Lettere familiari*, a cura di A. M. Voci Roth, "Institutum Historicum Augustinianum", 2 voll., Roma 1990, vol. II (1507-1517), Lettera datata 29 luglio 1516, p. 210.
174. Si veda ad esempio a proposito di Abraham Farissol: D. B. Ruderman, *The World of a Renaissance Jew. The life and thought of Abraham ben Mordecai Farissol*, Hebrew Unity College Press, Cincinnati 1981. Nel 1506 dopo la morte di Ercole I, si verificarono aggressioni contro gli ebrei, messe in atto da una folla aizzata da predicatori soprattutto francescani. Nel 1507 Alfonso I istituì il Monte di Pietà. Si veda: G. Fioravanti, *Polemiche antigioiudaiche nell'Italia del Quattrocento*, in *Ebrei e cristiani nell'Italia medievale e moderna: conversioni, scambi, contrasti*. Atti del VI Congresso Internazionale dell'AIISG, San Miniato, 4-6 novembre 1986, pp.76-91 in part. p. 82 ss.
175. Si veda l'immagine in *Garofalo*, 2008, p. 100; Kustodieva, pp. 166-167, non è d'accordo su un largo intervento della bottega di Garofalo. Sistematically gli errori nei *Tituli* in latino (ad esempio: "*Ecclesia Cristi*"). Molte sono le varianti rispetto all'affresco: san Paolo che ha il braccio teso verso l'alto mentre, ai suoi piedi, sono ricomparsi tre uomini, uno dei quali con un libro in mano. La folla intorno a san Paolo include donne con bambini.
176. Si veda in questo volume il saggio di Gheroldi.
177. Si rimanda a Ballarin, *Osservazioni*, I, pp. 89-91.
178. Guarini, *Compendio*, p. 343: le 18 suore con l'appoggio di Alfonso, di Lucrezia e di Costabili nel 1515 abbandonarono il convento dei canonici di Sant'Agostino e fondarono quello eremitano di Santa Monica. Il papa, due anni dopo, affidò il convento di Santa Monica al governo dei Domenicani. Meli, 1527, p. 68 loda il fatto che a Ferrara, diversamente da quanto accadeva in altre città, ci siano solo conventi di clausura per le monache.
179. Archivio di Stato di Ferrara, *Fondo notarile*, notaio Andrea Minotti, matr. 413, pacco 1, prot. 1523, 4 maggio: Antonio Costabili in qualità di erede del padre, dei fratelli Camillo e Beltrando e del nipote Alberto prende totale possesso del palazzo in via della Ghiara.
180. Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini, Dosso Dossi, *San Giovanni Evangelista e san Bartolomeo con Pontichino Da Le Sale e un altro uomo*.
181. Ad eventuali figli maschi di Giulia e di Paolo Costabili il testamento assegna una larga parte dell'eredità, dopo la morte di Paola, moglie del committente.
182. Non si trovano comunque nella busta citata a nota 169.
183. Si veda: Romani, in Ballarin, I, *Cataloghi*, pp. 336-337; Pattanaro, *Garofalo e Raffaello*, di diverso parere ora.

# Per la storia esecutiva del polittico Costabili

Vincenzo Gheroldi

1. “Nella Chiesa detta di S. Andrea de’ Padri Agostiniani vi è la Tavola del Choro, dove si scopre la Beata Vergine col Christo bambino, e vari Santi dalle parti [...]: è fama che alcuni Santi dalle parti, forse per esser mancati i Dossi, fossero compiti da Girolamo da Carpi, e parte da Benvenuto Garofano”. È il 1657. Il passo del *Microcosmo della pittura* di Francesco Scannelli testimonia come a questa data circolassero opinioni (“è fama”) riguardanti la realizzazione diacronica del polittico Costabili.<sup>1</sup> La notizia, pur prestandosi a diverse interpretazioni – il riferimento ai “Santi dalle parti” può riguardare, come sembra più probabile, le figure dei pannelli laterali del polittico, ma potrebbe anche riferirsi alle immagini dipinte ai lati del gruppo centrale, o considerare entrambe le figurazioni – si segnala soprattutto per il suo contenuto singolare. La formazione di una grande pala del primo Cinquecento per aggiunte successive poteva infatti costituire per la *routine* erudita della metà del Seicento una soluzione meno scontata rispetto a quelle dell’unicità della realizzazione o della collaborazione simultanea.

Le conoscenze anomale – è stato acutamente osservato – tendono trasmettersi con più difficoltà.<sup>2</sup> Si affaccia così un interrogativo sulla “fama”

registrata dallo Scannelli: è possibile che questa fonte seicentesca, al di là delle specifiche indicazioni – i nomi degli artisti, le localizzazioni delle loro operazioni, la sequenza di compimento dell’insieme, le possibili ragioni dell’avvicendamento dei pittori – tramandi un riflesso, magari anche fortemente distorto, di conoscenze relative ad una storia di realizzazione complessa del polittico che circolavano localmente?

2. Il dibattito sulle distinzioni attributive e sulla cronologia esecutiva del polittico Costabili – fatte salve poche eccezioni – si è sviluppato intorno ai presupposti della realizzazione unitaria dell’intero complesso e della concomitante collaborazione fra artisti diversi. Le controversie hanno riguardato la datazione dell’opera e la divisione fra le parti di Garofalo, Dosso e, in qualche raro caso, anche di Girolamo da Carpi.<sup>3</sup> Tuttavia, le indagini tecniche eseguite recentemente sul polittico mettono in campo una serie di elementi che entrano in conflitto proprio con le diverse ricostruzioni basate sul principio della realizzazione sincronica.<sup>4</sup>

Il problema riguarda anzitutto i due pannelli laterali inferiori con le figure di *san Giorgio* e *san*



(1a)



(1b)

**Fig. 1.** Pannelli laterali inferiori. I versi delle tavole con *san Giorgio* (a) e *san Sebastiano* (b), ripresi a luce semi-radente, mostrano una carpenteria diversa: il *san Giorgio* era stato eseguito su quattro tavole di pioppo disposte in senso orizzontale, il *san Sebastiano* su due tavole di pioppo disposte in senso verticale. I retri mostrano anche due differenti pratiche di pareggiatura delle tavole: in un caso si osservano le tracce della sega che solleva il pelo del legno, nell'altro i segni della pialla che livella il supporto. Sono evidenti anche le assicelle aggiunte ai lati brevi delle tavole per allungare il supporto originale.

*Sebastiano*. I due scomparti, se considerati come elementi fabbricati congiuntamente per lo stesso complesso, presentano una situazione strutturale anomala. La loro carpenteria risulta infatti diversa: il *san Giorgio* era stato eseguito su quattro tavole di pioppo disposte in senso orizzontale, il *san Sebastiano*, invece, su due tavole di pioppo disposte

in senso verticale. Inoltre, i retri mostrano anche due differenti pratiche di pareggiatura delle tavole: in un caso si osservano le tracce della sega che solleva il pelo del legno, nell'altro i segni della pialla che livella il supporto (**fig. 1**). Si tratta di divergenze tecniche che dimostrano come i due pannelli inferiori non siano stati preparati insieme.



(2a)



(2b)

**Fig. 2.** Pannello laterale inferiore destro con *san Giorgio*, riflettografia infrarossa. Particolare (a) che evidenzia l'originaria presenza sullo sfondo a sinistra delle fronde di un albero e di un piccolo stendardo dipinto sovrapposto all'albero. Dettaglio (b) che mostra due diverse posizioni dell'aureola e la traccia più centrale della bocca relativa al precedente orientamento maggiormente frontale della testa.

Le due tavole risultano inoltre allungate con l'aggiunta di due assicelle ai lati minori del *san Sebastiano* e di due più un listello sul *san Giorgio*,<sup>5</sup> sulle quali viene continuata la figurazione. Nel caso del *san Giorgio* questa ripresa figurativa non presenta caratteri stilistici databili, ma nel pannello col *san Sebastiano* la stesura del terreno sassoso e quella del braccio sollevato legato alla colonna sono riconducibili ad un intervento del secondo Ottocento che riprende elementi figurativi originali come la traccia della freccia.<sup>6</sup> La misura pressoché identica degli ampliamenti di entrambe le tavole e l'impiego degli stessi sistemi di giunzione provano come i due pannelli siano stati oggetto di un unico intervento per il quale è anche possibile fissare un *post quem*. Esiste, infatti, nella chiesa di San Giorgio a Gambulaga, una copia di Girolamo Domenichini del *san Giorgio* del polittico Costabili che reca sul retro la data 1853 e che riproduce il pannello senza i due ampliamenti.<sup>7</sup> La prova che non si tratti di una scelta filologica del copista ma di una copia eseguita precedentemente la manomissione dell'originale è data dalle misure leggermente maggiori del *san Giorgio* del Domenichini. I pochi centimetri di differenza dimostrano infatti come il copista avesse lavorato sul *san Giorgio* del polittico Costabili prima della regolarizzazione del bordo superiore neces-

saria alla giunzione dell'ampliamento e prima della profilatura del lato sinistro, dal quale era stato rimosso il bordo nero che invece è ancora presente sul lato destro.<sup>8</sup>

Gli stessi dati tecnici relativi alle modifiche che hanno interessato le impostazioni figurative testimoniano una storia travagliata. Nel caso del *san Giorgio*, l'infrarosso falso-colore mette in evidenza la primitiva esistenza di un albero frondoso sul fondo, mentre la riflettografia infrarossa individua anche la traccia di un grande stendardo. Il dettaglio riflettografico della testa mostra lo spostamento dell'aureola e la posizione precedente delle labbra che segnalano un primo orientamento più frontale e uno spostamento di tre quarti del capo (**fig. 2**). Anche per il *san Sebastiano* la riflettografia infrarossa evidenzia tre diverse posizioni dell'aureola, lo spostamento della testa e un differente orientamento degli occhi che nella stesura precedente erano rivolti verso il basso (**fig. 3**).

3. L'ampiezza di questi cambiamenti apre dunque un interrogativo. Si tratta soltanto di semplici modifiche in corso d'opera? Oppure, la concomitanza fra i mutamenti figurativi più sostanziali e le divergenze tecniche relative alle carpenterie, può essere l'indizio di una relazione problematica col polittico?



**Fig. 3.** Pannello laterale inferiore sinistro con *san Sebastiano*, riflettografia infrarossa. Si osservano due diverse posizioni dell'aureola, e una prima stesura con la testa più alta e l'occhio aperto rivolto verso il basso.

L'ipotesi della diversa origine dei due elementi laterali trova infatti un altro punto di appoggio: la dimensione minore della figura di *san Giorgio* rispetto a quella di *san Sebastiano*. Proprio in relazione alla coerenza figurativa dei polittici del primo Cinquecento, le difformità proporzionali delle singole immagini che formano un complesso unitario costituiscono anomalie significative. Per questa ragione la differenza di scala fra le figure di *san Giorgio* e di *san Sebastiano* non fa che accrescere il sospetto che uno dei due pannelli, o entrambi, siano stati congiunti in un secondo tempo nella formazione del polittico.

La questione dei rapporti di scala si pone anche per la cimasa con la *Resurrezione di Cristo*. Questo elemento, dipinto su un pannello formato da tre assi di pioppo verticali, era sicuramente di altezza maggiore, in quanto il lato inferiore risulta malamente segato, con l'eliminazione di buona parte del piede della figura. I due lati verticali sono invece sostanzialmente integri e si può anche escludere che la tavola fosse centinata: la profilatura nera corre infatti sui tre margini e, in particolare, sul lato superiore, il profilo nero è sottoposto ai raggi dell'aureola. L'originalità della raggiera – e, di

conseguenza, della bordatura nera – è attestata, come si vedrà meglio in seguito, dalle misure con la fluorescenza a raggi X con dispersione energetica (XRF/EDXRF), che individuano nei raggi un composto di biacca con una scarsa presenza di giallo di piombo e stagno, identico sia alle lumeggiature occultate dai pentimenti e sia alle lumeggiature delle correzioni autografe della stessa tavola. Il pannello di cimasa aveva quindi in origine un'altezza solo un poco superiore a quella attuale. È però la scala dell'immagine contenuta che fa emergere un altro indizio di incoerenza: la figura di Cristo risulta infatti sovradimensionata rispetto alle altre figure del complesso.

4. Nel caso dei due laterali superiori con *sant'Ambrogio* e *sant'Agostino*, la carpenteria rivela invece una particolare concordanza. Le due tavole risultano infatti composte da assi di pioppo disposte orizzontalmente, cinque per il *sant'Agostino* e sei per il *sant'Ambrogio*, unite da tasselli a doppia coda di rondine. Inoltre, in entrambi i pannelli, le due tavole centrali erano state allungate già in origine con un tassello centinato sul lato curvo, come dimostra l'impiego della stessa essenza arborea e la particolare risposta alla radiazione ultravioletta dell'adesivo utilizzato: l'assenza di fluorescenza, corrispondente alla colla antica, distinguibile dalla fluorescenza azzurrata della colla impiegata nel restauro dei supporti.<sup>9</sup> Solo successivamente le due tavole erano state ampliate con un listello di conifera fissato al lato verticale, evidentemente per adattare all'attuale cornice.

I due supporti usati per l'esecuzione del *sant'Ambrogio* e del *sant'Agostino* erano stati quindi preparati insieme. Forse, però, non simultaneamente agli altri elementi del polittico. Un indizio mette infatti in discussione il presupposto del rapporto sincronico fra l'esecuzione dei due pannelli superiori e la tavola centrale. Le indagini radiografiche condotte su ampie zone dell'elemento principale del polittico Costabili hanno individuato l'esistenza di un primo strato dell'opera caratterizzato da modifiche più o meno ampie della figurazione e da diverse emendazioni della pittura. Questo livello profondo, non percepibile nel visibile, era già stato ricostruito per via indiziaria sulla base delle morfo-

logie delle crettature e in parte individuato grazie ad una campagna riflettografica.<sup>10</sup> Le radiografie restituiscono ora informazioni più sostanziali su questo aspetto del polittico. Tuttavia, anche l'uso di questa nuova documentazione prevede un approccio di tipo interpretativo, in quanto la lettura delle registrazioni radiografiche richiede non solo l'applicazione di specifici codici di decifrazione, ma anche la consapevolezza dei limiti tecnici di restituzione del sistema. L'assorbimento dei raggi X è tanto maggiore quanto è più alto il numero atomico dell'elemento, così la mappa visiva che si forma per contrasto restituisce, in modo selettivo, la differenza fra materiali radio-opachi e materiali di bassa densità attraversati dai raggi.<sup>11</sup> Per le stesure pittoriche esiste una scala di restituzione che va dalla bassa radio-opacità dei leganti e dei coloranti organici, a una media delle ocre e dei pigmenti minerali, a una alta relativa ai materiali che contengono piombo come la biacca, il giallo di piombo e il minio, o mercurio come il cinabro.

Nel pannello centrale, a sinistra e a destra del trono, nell'area compresa fra il limite superiore del trono, il paesaggio e i bordi della tavola, si trovano due aree dove alcuni dettagli figurativi risultano occultati da una stesura nera sulla quale sono state aggiunte le figure in secondo piano. Le radiografie individuano nello strato pittorico più profondo dell'area destra la presenza di un'immagine completa: la sagoma di una testa di profilo, rivolta a sinistra, con il braccio teso coperto da un ampio manto e la mano che indica il gruppo centrale (**fig. 4**). La radiografia registra ovviamente il segnale più intenso della biacca della figura femminile e più debolmente le tracce della figura a sinistra, ma una volta eliminato mentalmente il disturbo di questi elementi superficiali diventa possibile seguire l'orientamento della testa, la forma del copricapo, il braccio ammantato teso e la mano indicante della figura più profonda.

La zona dove era dipinto il volto possiede una radiopacità molto bassa. Il segnale radiografico più intenso del copricapo consente invece di riconoscere una perfetta corrispondenza col cappuccio eremitico del *sant'Agostino* raffigurato nel pannello superiore destro del polittico, così come la mano indicante coincide con quella del-

la stessa raffigurazione del santo. Sulla base di questo confronto si potrebbero decifrare anche altri segnali radiografici piuttosto ambigui: come, nell'area sottostante il braccio, la tenue risposta radiografica interpretabile come la registrazione dell'ampia manica del saio, o la sagoma più chiara della stesura di biacca sul parapetto, che assomiglia al libro dipinto nel pannello sul tavolo del santo (**fig. 5**).

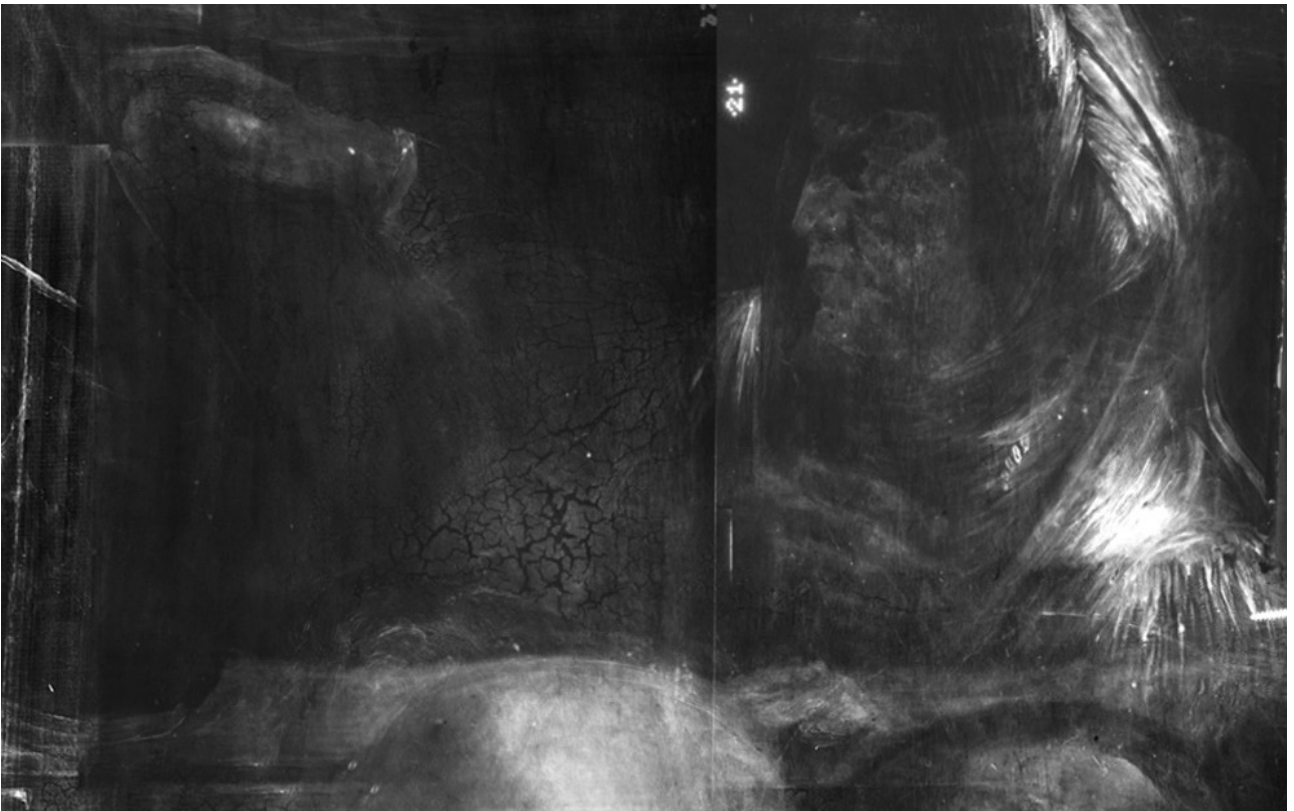
5. Il percorso che dall'osservazione delle impronte radiografiche porta alla selezione dei segnali significativi e giunge alla loro decifrazione iconografica, può essere oggettivamente disturbato dai diversi materiali presenti e soggettivamente condizionato dalle attese interpretative. Si tratta di rischi presenti in qualsiasi studio basato sull'impiego dei referti radiografici che non possono essere sottoposti a verifica incrociata, a meno di ricorrere, paradossalmente, a tecniche distruttive degli strati stessi dell'opera. Nel nostro caso specifico occorre comunque riconoscere come la ricongiunzione delle immagini radiografiche più sicure alle tracce più ambigue finisca per formare una figura sostanzialmente coincidente – seppure con una scala dimensionale di poco minore – con l'immagine del santo della tavola superiore destra.

Se questi segnali radiografici possono essere ricondotti ad una prima stesura del *sant'Agostino* nella tavola centrale, si apre un'ipotesi di lavoro imprevista. Verosimilmente un grande dipinto collocato dietro l'altare maggiore della chiesa dei padri Agostiniani doveva certamente contenere l'immagine del santo patrono dell'Ordine in una posizione privilegiata. La nostra interpretazione della radiografia suggerisce una sequenza temporale relativa ad una modifica di questa collocazione: in un primo momento, il *sant'Agostino*, vestito con l'abito degli Eremitani Agostiniani, era stato dipinto a destra della Madonna; in un secondo momento, l'immagine era stata occultata e riproposta pressoché identica nel pannello superiore destro.

L'ipotesi implica evidentemente anche l'assegnazione di un particolare significato alle distinzioni cronologiche "un primo" e "un secondo" momento. Un intervento tanto sostanziale come l'eliminazione del santo dell'Ordine agostiniano dalla tavola centrale e il suo spostamento nel pannello superiore destro della tavola laterale non può ov-

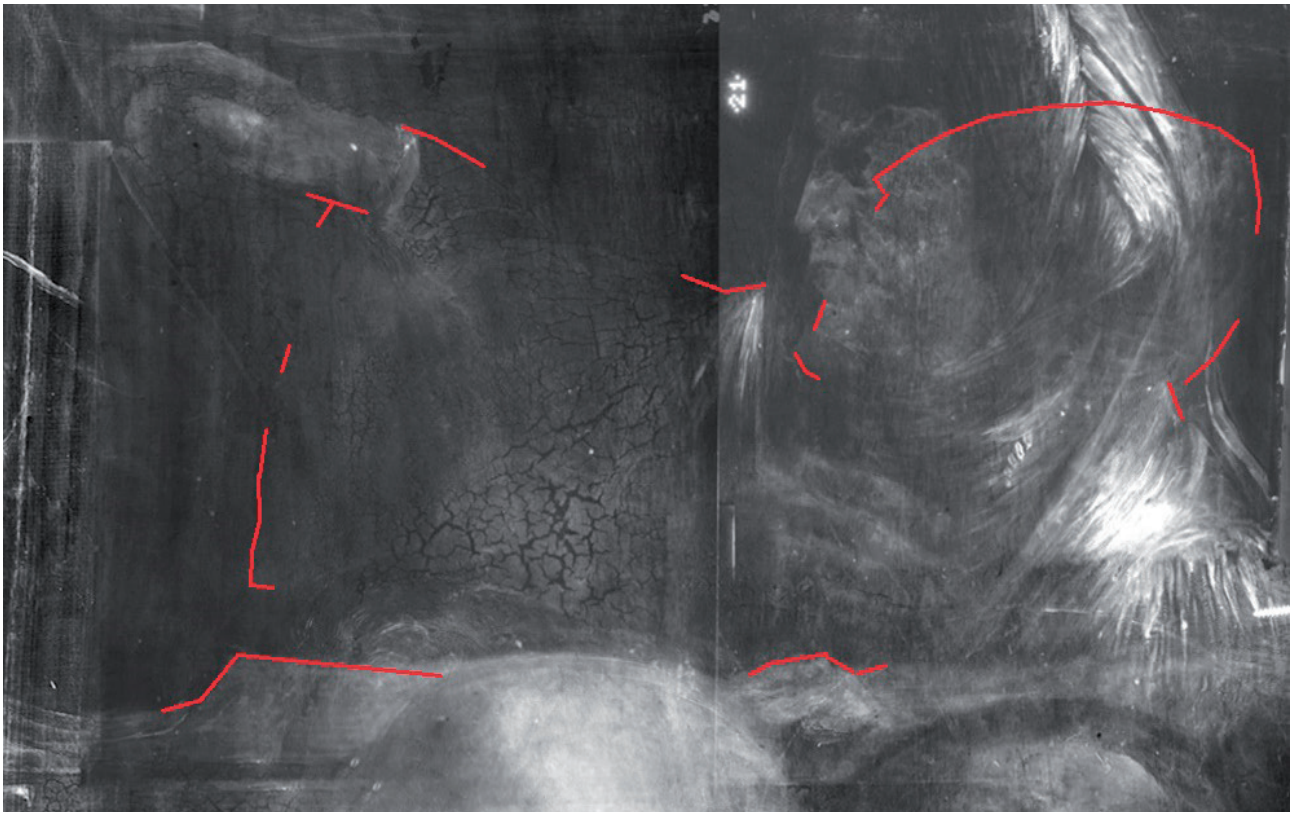


(4a)



(4b)

**Fig. 4** Tavola centrale, particolare nel visibile (a) e radiografia (b) dell'area a destra del trono della Madonna.



(5a)



(5b)

**Fig. 5** Tavola centrale, pannello laterale superiore destro. Sulla radiografia dell'area a destra del trono della Madonna (a) sono segnate in rosso le indicazioni relative alle tracce figurative appartenenti al primo strato che in parte coincidono con l'immagine di sant'Agostino dipinta nel pannello laterale superiore destro (b).

viamente rientrare nel contesto delle varianti in corso d'opera soggette all'autonomia delle opzioni compositive dei pittori. Una modifica dell'impianto iconografico che interessa direttamente la posizione del santo patrono dell'Ordine rettore dell'edificio ecclesiastico può essere stata causata solo da una radicale trasformazione del progetto generale voluta dalla committenza. L'importanza di questo cambiamento è sostenuta anche dalla necessità di coinvolgere nella congettura relativa all'esecuzione del pannello col *sant'Agostino* anche il pannello superiore sinistro col *sant'Ambrogio*, in ragione delle identità di carpenteria fra le due tavole che, come si è visto, dimostra la loro preparazione comune.

Purtroppo la radiografia non consente di valutare con sicurezza il livello di finitezza al quale era giunta la figura coperta. Per questo motivo, sulla base di quest'unico referto, non è possibile stabilire la fase tecnica dell'occultamento, e dunque avere a nostra disposizione elementi concreti per ragionare sul passaggio fra il "primo" e il "secondo" momento, considerando le diverse opzioni della modifica in corso d'opera, del cambiamento seguito ad un progetto interrotto, o della trasformazione di una fase conclusa. In ogni caso, la possibilità di interpretare i segnali radiografici come testimonianze di una vicenda storica, centrata sul mutamento sostanziale di un progetto iniziale, assume una particolare consistenza proprio nel contesto delle nostre osservazioni precedenti sulle anomalie tecniche e sulle incongruenze delle dimensioni figurative dei due pannelli laterali inferiori e della cimasa.

6. L'ipotesi che emerge è dunque quella dell'aggiunta di entrambi i pannelli superiori ad un dipinto che, progettato come pala singola, era stato trasformato in polittico. Per misurare lo spessore di questa congettura è anzitutto necessario contestualizzare il referto radiografico che abbiamo proposto di decifrare come una prima versione del *sant'Agostino* all'interno della tavola principale. La figura individuata dalla radiografia risulta infatti mescolata a numerose altre tracce radiografiche di figurazioni modificate nella redazione visibile. Le radiografie restituiscono però tutti i segnali ad uno stesso livello, per cui è difficile distinguere fra fasi diverse e interventi contestuali, e solo nei casi in cui si seguono

single immagini sovrapposte è possibile tradurre questi segnali in sequenze di cronologia relativa.

Le indagini radiografiche condotte sul polittico Costabili sono state limitate ad alcune porzioni della tavola centrale: l'intera metà inferiore, il gruppo centrale e parte dei due gruppi di angeli. La scelta è stata orientata soprattutto dall'osservazione superficiale delle cretature, degli slittamenti e dei dislivelli del colore che generalmente indicano la presenza di strati dipinti profondi. La maggior parte delle radiografie documenta l'esistenza di figurazioni precedenti non sempre coincidenti con lo strato visibile. La mosaicatura delle lastre radiografiche permette di seguire a livello generale l'ampiezza e la distribuzione delle modifiche, riguardanti la Madonna col bambino, parte del piccolo Giovanni Battista e solo limitatamente il san Giovanni Evangelista, il san Gerolamo, il sant'Andrea e tutte le figure in secondo piano. I due gruppi con gli angeli mostrano, invece, cambiamenti più contenuti.

Le divergenze fra le immagini radiografiche e le immagini visibili sono a volte di scarsa entità, altre volte risultano radicali. Anche le tecniche utilizzate per apportare le modifiche non sono costanti. Nella parte superiore della tavola si trovano rifacimenti eseguiti direttamente su stesure pre-esistenti, che implicano limitate modifiche formali, inserimenti di dettagli e ripassi. Al contrario, nel gruppo centrale e nelle figure inferiori, il rifacimento è, in più di un caso, realizzato su figure occultate col nero e riguarda cambiamenti piuttosto rilevanti. Le differenze tecniche risultano collegate a necessità operative. Il confronto fra le singole lastre e l'esame delle zone indagate consente infatti di associare le ridipinture dirette ai casi di correzione e l'impiego della tecnica di occultamento con la stesura nera alle modifiche più ampie, che riguardano, sostanzialmente, il gruppo centrale e le figure della metà inferiore della tavola.

La figura cancellata col nero nella parte inferiore destra, che si è proposto di identificare con una prima redazione del *sant'Agostino*, rientra, dunque, in questa seconda casistica.

7. Potrebbero essere solo modifiche in corso d'opera? L'ampiezza delle trasformazioni documentate dalle radiografie e dalle riflettografie rende questa spiegazione poco convincente. Va inoltre tenuto pre-

sente come le modifiche non siano omogenee: in alcuni casi i cambiamenti riguardano spostamenti del disegno, in altri sono relativi a variazioni pittoriche, in altri ancora le trasformazioni si sovrappongono e interagiscono con stesure dotate di tempi molto lunghi di polimerizzazione e non perfettamente essiccate, oppure avvengono su parti già finite ed essiccate cancellate col nero.<sup>12</sup> Si tratta di differenze che richiedono interpretazioni non univoche. Se alcune modifiche rimandano, in effetti, a normali aggiustamenti in corso d'opera, altre, invece, riconducibili a trasformazioni più radicali del dipinto, necessitano di una diversa spiegazione.

8. Le modifiche in corso d'opera – o meglio la pittura per "emendazioni", secondo il termine di origine retorica, usato dai teorici cinquecenteschi col senso acquisito nel lavoro umanistico di bonifica testuale<sup>13</sup> – sono soggette a notevoli varianti individuali, sia per la frequenza, sia per i procedimenti impiegati. Anche le numerose informazioni radiografiche e riflettografiche che sono state raccolte nelle indagini dedicate alle opere di Dosso e Garofalo testimoniano l'esistenza di due differenti tradizioni personali, persistenti, e dotate dalla scarsa variabilità nel lungo periodo, dei metodi di emendazione.

Nel caso di Dosso si tratta di notevoli cambiamenti dettati da trasformazioni compositive e di modifiche delle singole parti figurative dovute all'assenza di disegni-guida definitivi. Parecchie opere come la *Melissa* della Borghese, la *Circe* di Washington, le diverse *Allegorie* del Museo Horne di Firenze, dell'Estense di Modena, del Getty Museum, della Borghese, il *Giove, Mercurio e la Virtù* di Vienna, la *Venere* della Collezione Nelson Shank, l'*Ercole* degli Uffizi, il *San Sebastiano* di Brera, l'*Enea e Acate sulla costa libica* di Washington e l'*Apollo* Borghese, dimostrano sia la tecnica di occultare le parti figurative da sostituire con la biacca o col nero, sia l'uso di ridipingere direttamente sulle figure già eseguite.<sup>14</sup> Le radiografie documentano la pratica di cancellare e modificare le figurazioni pressoché finite, mentre le crettature testimoniano come la fase di sostituzione avvenisse su parti non polimerizzate che al pittore apparivano già stabilizzate.<sup>15</sup> Le analisi hanno mostrato nei diversi strati l'uso prevalente di leganti a base di olio di lino e olio di noce, ma anche l'impiego dell'emulsione di uovo e olio e di velatu-

re oleo-resinose: sostanze caratterizzate da tempi e modi difforni di polimerizzazione, che assumono comportamenti differenziati in relazione allo spessore e alla concentrazione, e reagiscono in modo diverso al contatto con i differenti pigmenti con cui vengono miscelate.<sup>16</sup> In contesti tecnici di questo tipo, i processi di polimerizzazione potevano perciò non essere omogenei e difficilmente controllabili, e produrre difetti di essiccazione nelle esecuzioni a strati sovrapposti.<sup>17</sup>

Nel caso di Garofalo, invece, le riflettografie e le radiografie eseguite sulle opere della Pinacoteca di Ferrara come la pala Sosenza, la *Natività*, la *Resurrezione di Lazzaro*, e l'*Adorazione dei magi*, gli studi radiografici e riflettografici comparati sulle opere della National Gallery, la tavola non finita con la *Circoncisione* della Capitolina di Roma, definiscono, per quanto riguarda la relazione fra disegno e pittura e per il ricorso alle emendazioni, una situazione tecnica decisamente omogenea.<sup>18</sup> Le riflettografie mostrano l'impiego costante di disegni lineari abbastanza precisi tracciati a punta di pennello, mentre le radiografie individuano solo il ricorso a limitate emendazioni in corso d'opera di parti figurative definite.

9. Le differenze sono notevoli. Possiamo anzitutto servirci degli usi diversi del disegno per distinguere le presenze di Garofalo e di Dosso nel polittico.

Le riflettografie eseguite sul polittico Costabili hanno individuato solo poche aree con i disegni preparatori. Le scarse informazioni dipendono da una serie di caratteristiche materiali dell'opera, in quanto la qualità della risposta riflettografica è determinata dalle diverse trasparenze all'infrarosso delle materie pittoriche, dai materiali usati per il disegno e dalla funzione di contrasto della superficie sottostante. Le immagini più significative dei disegni preparatori sono state ottenute dai panneggi dipinti a lacca su basi di biacca grazie all'alto indice di trasparenza all'infrarosso della lacca e al potere riflettente della biacca.

Il disegno più ampio e definito è stato registrato sotto il pannello rosso dell'angelo più a destra della tavola centrale, tracciato sull'imprimatura di biacca per guidare la stesura di lacca (**fig. 6**), in un'area dove la radiografia mostra l'assenza di figurazioni sottostanti. Il valore



(6a)



(6b)



(6c)

**Fig. 6.** Tavola centrale, panneggio dell'angelo di destra. La riflettografia infrarossa (a) evidenzia la presenza di un disegno tracciato a punta di pennello con linee precise e l'indicazione delle pieghe angolari, mentre il dettaglio (b) e la macrofotografia (c) documentano la tecnica della stesura a velatura della lacca sulla base di biacca stesa a diretto contatto con l'imprimatura. Le tracce grafiche e la lavorazione pittorica sono riferibili a Garofalo e, per ragioni stratigrafiche, si collocano nella fase più antica della tavola.

eminentemente operativo di questi segni grafici, destinati ad essere occultati dalla pittura, permette di valutarli come tracce strettamente vincolate alle pratiche individuali dei pittori e di impiegarli dunque nel processo attributivo. Per questa ragione, la notevole somiglianza fra il disegno a linee nette angolari tracciate a punta di pennello per la guida delle pieghe del manto

rosso dell'angelo e gli altri disegni soggiacenti ai panni dipinti in altre opere di Garofalo, costituisce un dato significativo. Anche i caratteri visibili dello stesso dettaglio – dalla modalità di stesura del colore, fino alla forma delle pieghe del manto – riconducono a Garofalo: ad esempio alla tecnica del manto a lacca del san Gerolamo della pala Sosena.



(7a)



(7b)



(8a)



(8b)

**Figg. 7, 8** Tavola centrale, manica della Madonna. La riflettografia infrarossa (7a) mostra le tracce di un disegno preliminare piuttosto libero che guida una lavorazione pittorica, evidenziata dalle macrofotografie (8a, 8b), assimilabile alle tecniche di Dosso. La radiografia (7b) mostra la presenza sottostante di una precedente stesura con pieghe diversamente orientate rispetto alla stesura visibile. Sul primo strato pittorico è stato tracciato direttamente il disegno (7a) che ha guidato il rifacimento attribuibile a Dosso (8a, 8b).

Le riflettografie della tavola centrale individuano un altro disegno sotto la manica rossa della Madonna. Anche qui è la trasparenza all'infrarosso della lacca che consente la buona registrazione di un disegno sottostante il colore, tracciato velocemente con linee fluide, con uno strumento grafico su una stesura già dipinta. La radiografia di questa zona individua infatti un primo strato costituito da una manica con pieghe differenti rispetto alla pittura visibile, mentre il disegno costituisce la guida per la manica del secondo strato (**figg. 7, 8**). La di-

screta corrispondenza fra le pieghe disegnate sulla prima stesura e le pieghe della seconda stesura dipinta testimonia l'appartenenza del disegno e del rifacimento ad un'unica fase.

La stesura visibile della manica della Madonna – cioè la modifica della prima esecuzione – è unanimemente attribuita a Dosso. Ricorda, ad esempio, l'uso corposo dell'olio e le forme delle pieghe del manto azzurro della *Melissa* della Borghese e della *Didone* della Doria Pamphili. A Dosso, dunque, deve dunque appartenere anche il disegno tracciato per guidare questa



(9a)



(9b)



(9c)



(9d)

**Fig. 9** Tavola centrale, dettagli e macrofotografie degli incarnati del piccolo san Giovanni Battista (a, b) e del bambino (c, d) che evidenziano due diverse tecniche esecutive, riconducibili a Garofalo (a, b) e a Dosso (c, d).

seconda realizzazione. Questa conclusione può essere sostenuta anche dal confronto fra il disegno usato per guidare la ridipintura della manica della Madonna del polittico Costabili e i disegni a carboncino che compaiono sul retro della *Madonna con i santi Sebastiano, Girolamo e Giovanni battista* del Duomo di Modena, in particolare con la traccia relativa al paesaggio con un edificio.<sup>19</sup> Anche gli schizzi di Dosso con la biacca a pennello su imprimitura nera (come quello registrato dalla radiografia dell'*Allegoria della musica* del Museo Horne di Firenze) possono indicare una modalità analoga.<sup>20</sup>

10. Abbiamo, dunque, due diverse esecuzioni grafiche, connesse a due differenti situazioni stragigrafiche. Nel primo caso – il disegno lineare e il pannello rosso dell'angelo più a destra – siamo di fronte ad una lavorazione attribuibile a Garofalo, appartenente allo stadio più antico dell'esecuzione della tavola. Nel secondo caso – il disegno preparatorio e la seconda stesura della manica della Madonna – si tratta di un rifacimento riferibile a Dosso.

Ma come interpretare la pittura oggetto di quest'ultimo rifacimento? Le radiografie dimostrano come la manica sottostante al rifacimento sia collegata ad una figurazione piuttosto estesa, anch'essa oggetto della medesima ridipintura. Nella zona occupata del gruppo centrale della Madonna col bambino e il piccolo Giovanni Battista le radiografie individuano infatti una serie di elementi figurativi che occupano in modo discontinuo l'area centrale del dipinto e che risultano impostati assai diversamente rispetto alla pittura visibile. Il rifacimento è generalizzato nel caso della Madonna col bambino, mentre, nel caso del piccolo Giovanni Battista, la metà superiore è sostanzialmente integra, ed è ridipinta la metà inferiore.

Il particolare del piccolo san Giovanni è concordemente attribuito a Garofalo. Tuttavia solo la parte superiore di questa figura, dipinta direttamente sull'imprimitura, presenta la stesura pittorica dell'incarnato a tratti liquidi sottili e velature fuse, tipica di Garofalo (**fig. 9**), per la quale le tecniche di



(10a)

**Fig. 10.** Tavola centrale, particolare della figura del piccolo san Giovanni Battista ripresa a luce radente (a) che evidenzia le crettature e l'impronta relativa alla modifica delle gambe, e dettaglio della radiografia (b) che registra il cambiamento nella posizione delle gambe. La riflettografia infrarossa (c) mostra il disegno lineare relativo al cambiamento dell'avambraccio e la stesura di parte della veste sottostante il braccio.



(10b)



(10c)

lavorazione dei Bambini delle *Sacre famiglie* della Borghese, della Vaticana e dei Musei di Padova sono un utile confronto. Nella zona compresa fra le braccia e la veste, la riflettografia individua invece una diversa situazione stratigrafica: sotto la pellicola pittorica dell'avambraccio si osserva un disegno sottile a pennello coerente con i modi grafici di Garofalo, e compare anche la traccia di una stesura della veste dipinta prima dell'aggiustamento del braccio, relazionata, quindi, con il disegno. Il tutto risulta poi coperto da una seconda stesura, che si interrompe sul profilo del braccio, eseguita con un

impasto dato a tocchi corposi che non appartiene alle consuetudini tecniche di Garofalo. A questa seconda stesura della veste è collegato anche un rifacimento riguardante un cambiamento di posizione delle gambe: la radiografia dimostra come, in origine, quella sinistra fosse stata collocata centralmente, quindi cancellata col nero e ridipinta poi in una posa divaricata (**fig. 10**).

La campitura nera di occultamento usata nel rifacimento delle gambe del piccolo san Giovanni compare anche a sinistra della testa della stessa figura, nella zona dove è dipinto il bambino. La ra-



**Fig. 11.** Tavola centrale, radiografia dell'area corrispondente alla metà superiore del bambino. Si osserva una prima stesura con la testa inclinata a sinistra e il braccio sollevato occultato dal successivo pannello.

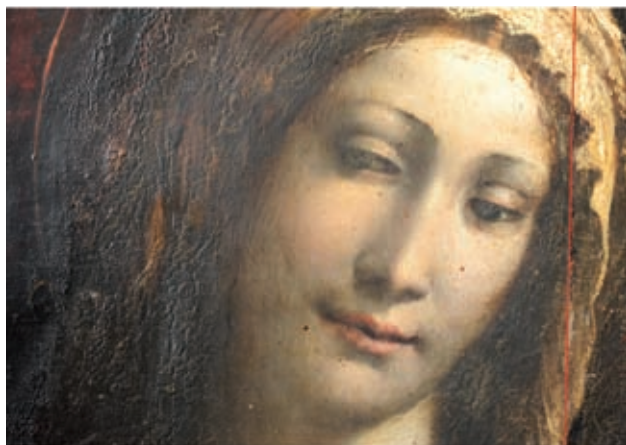
diografia individua sotto alla stesura nera una realizzazione precedente del bambino che non coincide con la figura visibile (**fig. 11**). Il segnale radiografico è, in questo caso, particolarmente chiaro e completo, in quanto l'incarnato è costituito in buona parte da biacca. Possiamo così seguire non solo l'orientamento inclinato della testa, del busto e il braccio sollevato, ma anche individuare dettagli figurativi dipinti interamente a biacca. La medesima sequenza stratigrafica si osserva anche nell'area occupata dalla testa della Madonna, dove la ripresa radiografica registra, in modo particolareggiato, un volto sottostante compiuto, il cui profilo dipinto più a destra della stesura visibile era stato coperto prima del rifacimento con la stesura nera. Si tratta, come si capisce, di casi particolari, che – grazie all'alta radio-opacità della biacca abbondantemente presente negli incarnati – consentono un impiego del segnale radiografico anche nel riconoscimento dei dettagli

pittorici della figurazione. Possiamo passare dall'osservazione di questi elementi figurativi al riconoscimento stilistico? Il procedimento è sicuramente azzardato, in quanto, come si è già osservato, una registrazione radiografica non è un'immagine viva, ma, una volta definiti i limiti conoscitivi connessi all'interpretazione di queste documentazioni, per quale ragione non tentare, anche considerando che non ci sono altri modi per ricavare informazioni dagli strati figurativi profondi che rimangono preclusi all'osservazione diretta?

Se il livello visibile del gruppo della Madonna col bambino è attribuito quasi concordemente a Dosso (**fig. 12**), ci si aspetterebbe dal livello invisibile ancora segnali relativi alla presenza dello stesso pittore. La pratica della pittura per ampie emendazioni dovrebbe insomma emergere dalle zone dove le radiografie documentano figurazioni sottostanti alle stesure dossesche. Invece, nel caso del piccolo san Giovanni,



Fig. 12. Tavola centrale, gruppo con la Madonna col bambino e parte del piccolo san Giovanni Battista. Ripresa a luce radente.



(13a)



(13b)

**Fig. 13.** Tavola centrale, particolare della testa della Madonna nel visibile e radiografia. La fessurazione verticale (a) consente di posizionare più a destra la prima esecuzione e identificare la copertura eseguita con la campitura nera preliminare al rifacimento.

il segnale radiografico restituisce – dalla forma del volto, al contorno delle guance, fino al taglio delle labbra e al profilo degli occhi – dettagli tipici dei putti di Garofalo. La stessa idea del braccio sollevato in prospettiva ricorda il bambino della *Sacra famiglia* della Borghese. Il confronto si può fare anche con le parti visibili più spiccatamente garofalesche del polittico Costabili: come la testa dell'angioletto al centro del gruppo a destra fra le nuvole (**fig. 20a**).

Il segnale radiografico relativo alla prima stesura della testa della Madonna è invece di più difficile decifrazione. La spaccatura verticale della tavola può essere assunta come punto di riferimento per osservare come il rifacimento sia spostato a sinistra rispetto alla prima esecuzione, e isolare, di conseguenza, i particolari meglio interpretabili appartenenti alla stesura primitiva, corrispondenti col profilo destro del volto coperto dalla campitura nera. I dettagli figurativi del primo strato, ricavabili dalla radiografia, suggeriscono, anche in questo caso, la mano di Garofalo (**fig. 13**).

Non è invece possibile usare la radiografia per studiare in modo esauriente i rapporti fra la parte terminale della prima manica occultata, la mano della Madonna e la parte superiore della testa del piccolo san Giovanni. La radiografia dimostra come il primo braccio del bambino sia in rapporto figurativo diretto con la prima esecuzione del panneggio della manica della Madonna. Tuttavia il segnale radiografico diventa confuso dalla registrazione della

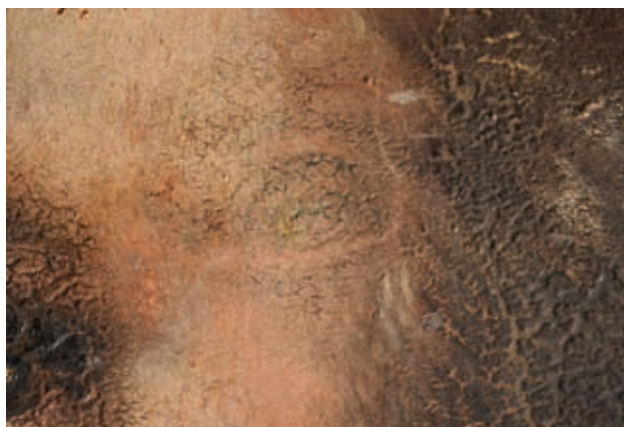
traversa che collega le tavole del supporto proprio nella zona della mano della Madonna.

11. L'attribuzione a Dosso della Madonna col bambino è ampiamente condivisa, così come l'attribuzione a Garofalo del piccolo san Giovanni.

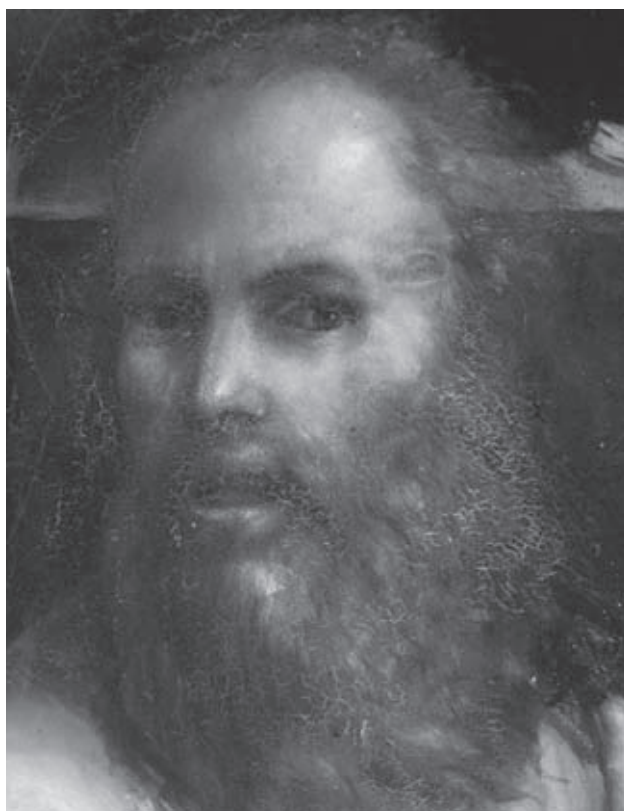
Il collegamento fra queste proposte attributive e le diverse stratigrafie individuate conduce a questa conclusione: quanto si trova al livello dell'imprimatura – dalla metà superiore del piccolo san Giovanni, rimasta visibile, alla prima stesura della Madonna col bambino, occultata col nero e ridipinta – appartiene a Garofalo. Il rifacimento della pelliccia, del panno e la ripresa delle gambe del piccolo san Giovanni, contestuali, per ragioni stratigrafiche, alla fase di ridipintura della Madonna col bambino, appartengono invece a Dosso.

Si tratta, evidentemente, di un'ipotesi ricostruttiva. Per sondare la sua consistenza è anzitutto necessario affrontare la domanda: su quali figurazioni erano avvenute le ridipinture?

Esecuzioni non finite, o complete? Le radiografie del gruppo centrale testimoniano solo che le parti figurative cancellate avevano raggiunto un buon grado di finitezza, almeno per quanto riguarda le stesure di biacca. Esistono però anche particolari dove le crettature, le consunzioni della pellicola pittorica sovrapposta e il normale aumento di trasparenza dell'olio, dimostrano in modo inequivocabile come lo strato ridipinto non fosse allo stato di



**Fig. 14** Tavola centrale, macrofotografia della testa di sant'Andrea. A causa dell'invecchiamento del legante oleoso, la stesura dell'incarnato ha acquisito una maggiore trasparenza ed è affiorato l'occhio della prima esecuzione. Il dettaglio mostra l'esistenza di una lavorazione già completa nello strato occultato. Sulla superficie è presente un ritocco alterato che chiude le crettature antiche.



(15a)

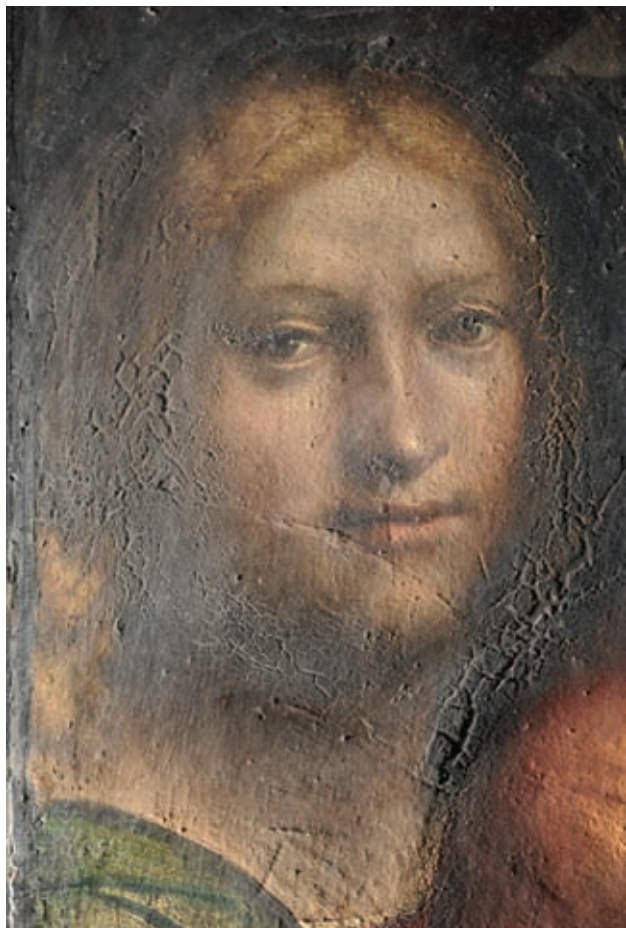


(15b)

abbozzo, ma prossimo alla lavorazione ultimata. Si tratta comunque di evidenze limitate, che, ovviamente, forniscono riscontri positivi solo per le zone di osservazione diretta, e consentono solo una limitata estensione dei dati dal punto osservato alle aree immediatamente limitrofe.

La riflettografia infrarossa della testa del sant'Andrea mostra la presenza di una testa sottostante diversamente orientata, bene individuata, per quanto riguarda la modellazione a biacca, anche dalla radiografia. Grazie alla maggiore

trasparenza acquisita dalla stesura ad olio del secondo strato e alla formazione della crettatura, emerge l'occhio completo della prima stesura, interessato da un piccolo ritocco alterato (**fig. 14**). Sia il dettaglio affiorante, sia quanto si individua con la riflettografia e la radiografia, mostrano i caratteri stilistici tipici di Garofalo (**fig. 15**). Anche la figura del san Gerolamo era stata interessata da un'identica vicenda, in quanto la radiografia della testa permette di riconoscere una testa sottostante diversamente orientata, mentre la rifletto-



**Fig. 16.** Tavola centrale, particolare della testa del santo più a sinistra ripresa a luce radente che documenta diversi cambiamenti nell'area compresa fra la veste e la bocca della figura.

grafia infrarossa mostra come la seconda stesura della testa sia stata sovrapposta alla base del trono già dipinta. Le informazioni formali che l'immagine radiografica restituisce dello strato profondo non sono utili per capire se anche in questo caso sia presente una realizzazione garofalesca. Si può solo rilevare come la prima stesura del san Gerolamo sia in relazione col trono sulla cui base la riflettografia infrarossa individua la finzione di una specchiatura marmorea con uomini a cavallo in battaglia, analoga ad altri rilievi presenti in altre opere di Garofalo, come la pala Trotti della Pinacoteca di Ferrara e la pala della Cattedrale di Ferrara. La stessa geometria della base ricorda soluzioni più volte ripetute da Garofalo come nelle pale della Pinacoteca di Argenta, della National Gallery di Londra e della Cattedrale di Ferrara. La radiogra-

fia della metà inferiore del san Gerolamo registra nello strato occultato un ampio manto che rivestiva la gamba sollevata, coperto, nella seconda stesura, dalla gamba nuda: la forma del pannello nascosto è in tutto affine a quella del manto del san Gerolamo della pala Sosena di Garofalo.

La testa del santo posizionato a sinistra dietro al sant'Andrea conserva ancora i caratteri stilistici di Garofalo. I cambiamenti relativi all'altezza della veste sono testimoniati dall'affioramento del profilo arancione dalle cretture dello strato soprastante. La presenza di un profilo posto in una posizione superiore adiacente al bordo della bocca è ben riconoscibile in riflettografia e a luce radente ed è individuato anche con la radiografia che permette di osservare l'esistenza sottostante di un volto in posizione frontale del quale si riconoscono le labbra (**fig. 16**).

La radiografia dell'area occupata dalla figura del san Giovanni Evangelista mostra invece una stratigrafia meno travagliata, se si eccettuano il cambiamento del manto sulle spalle e della posizione del braccio sinistro, alcune modifiche relative al piede sollevato, dipinto, occultato col nero e quindi rifatto. La radiografia non registra presenze sottostanti alla veste rossa, che risulta, infatti, dipinta direttamente sull'imprimitura, mentre la riflettografia individua le tracce di un disegno lineare a pennello relative ad un diverso orientamento del libro e alla tracciatura del pannello. L'impostazione delle pieghe, la tecnica di lavorazione della lacca e i segni grafici fanno pensare ad una stesura di Garofalo.

12. Emerge, dunque, una particolare dimensione diacronica. Per comprenderla più compiutamente è necessario concentrare l'attenzione su uno specifico dettaglio: la lumeggiatura che riveste diversi particolari della figurazione.

Le indagini multispettrali consentono anzitutto una discriminazione piuttosto accurata fra le stratificazioni degli inserti di lumeggiatura.<sup>21</sup> I bianchi sicuramente riconducibili agli interventi di restauro rispondono alla radiazione ultravioletta con la fluorescenza bianco-rosata caratteristica del bianco di ossido di zinco,<sup>22</sup> mentre le lumeggiature sottostanti a questi interventi,



(17a)



(17b)

**Fig. 17.** Cimasa, particolare in riflettografia infrarossa del manto di Cristo (a) che mostra una modifica relativa all'altezza e alla posizione del pannello, con la bordatura della prima stesura occultata dalla seconda. La macrofotografia (b) documenta l'affiorare della prima bordatura rossa già lumeggiata con i tocchi corposi identificati come un composto di biacca tinta con giallo di piombo e stagno.

collocate a diretto contatto con la superficie dipinta, mostrano la fluorescenza bianca debolmente giallognola tipica della biacca ad olio. In queste ultime lumeggiature le misure effettuate con l'XRF/EDXRF hanno individuato la presenza di piombo con tracce di stagno, mentre hanno confermato la presenza del bianco di zinco nelle superfetazioni di restauro. Le misure con l'XRF/EDXRF sono state impiegate per studiare le lumeggiature di completamento delle figurazioni, eseguite sia con filettature corpose, sia con tocchi pastosi e sia con pennellate libere sopra le aree figurative e le bordature dei pannelli, allo scopo di ottenere informazioni sui pigmenti e sulle miscele, per escludere la presenza di ingredienti moderni, e per verificare, mediante la comparazione, l'esistenza di un intervento unitario.<sup>23</sup> Nonostante l'uso di una metodologia di indagine che rileva solo la presenza degli elementi costitutivi con numero atomico superiore a 11 del sodio, e non determina percentualmente la loro presenza relativa nell'aggregato, è possibile interpretare i dati raccolti in proiezione semi-quantitativa. Le misure XRF/EDXRF provenienti dai diversi punti sondati evidenziano sempre un forte segnale del piombo e una traccia più debole dello stagno: le lumeggiature, realizzate una miscela che visivamente appare

bianca con un'intonazione leggermente giallina, sono dunque un composto a base di biacca tinta con un poco di giallo di piombo e stagno.<sup>24</sup>

13. I referti sono perfettamente uniformi. Si tratta, dunque – nonostante le diverse tecniche di esecuzione – di elementi riconducibili ad un'unica fase. Risulta invece molto più problematica la valutazione della relazione intercorrente fra gli inserti di lumeggiatura e le stesure pittoriche sulle quali sono applicati. Come si è visto, il materiale costitutivo di queste lumeggiature si distingue da quello presente nelle lumeggiature di restauro moderne. Ma ciò non esclude la loro appartenenza ad una sorta di ravvivamento antico.

Esistono, però, almeno tre evidenze, che ne dimostrano l'originalità:

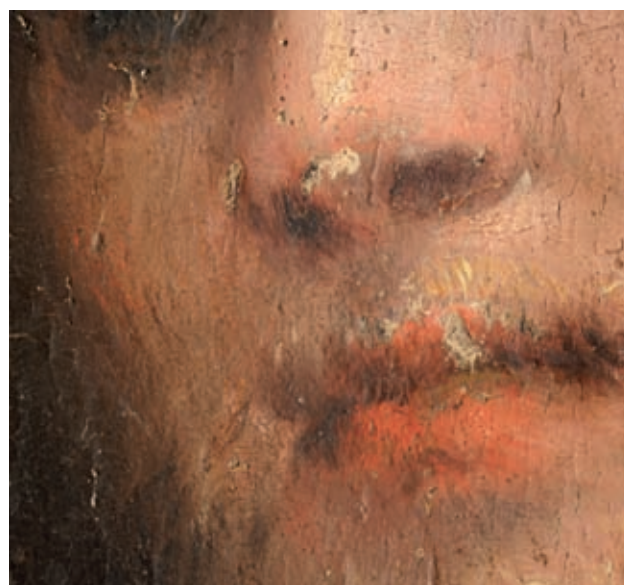
(a) Nella cimasa con la *Resurrezione di Cristo* le lumeggiature a piccoli tocchi corposi di biacca e giallo di piombo e stagno si trovano sulla bordatura del manto, ma sotto a questa stesura e all'incarnato, le abrasioni della pellicola pittorica e le aperture dei cretti mostrano l'esistenza di una prima esecuzione del manto in una diversa posizione, anch'esso dotato di una bordatura lumeggiata con i medesimi tocchi (**fig. 17**). La misura con l'XRF/EDXRF di questi tocchi affio-



(18a)



(18b)



(18c)

**Fig. 18.** Cimasa, particolari che documentano l'impiego delle lumeggiature a corpo con la miscela di biacca e giallo di piombo e stagno: per i raggi dell'aureola (a), la bordatura rossa del manto (b) e i lumi sui baffi di Cristo (c).

ranti ha confermato l'esistenza di una miscela di biacca e giallo di piombo e stagno, identica sia a quella individuata nella bordatura del manto rifatto, sia a quella usata per i raggi dell'aureola (fig. 18). La morfologia delle cretture del livello superiore, caratteristica dell'esecuzione su uno strato non perfettamente polimerizzato, consente di riconoscere in questa sovrapposizione pittorica una modifica avvenuta in corso d'opera. Si tratta di una correzione inserita coerentemente nel contesto di altre emendazioni individuate dalle riflettografie infrarosse nello stesso pannello: come l'esecuzione sovrapposta al sarcofago e i cambiamenti nella posizione del torace, della gamba, del braccio e della mano. Gli schizzi larghi a pennello mostrati dalla riflettografia sono simili a quelli presenti in altri dipinti di Dosso come la *Melissa* della Borghese. La lumeggiatura del primo strato occultato deve quindi essere assegnata allo stesso pittore, al quale, concordemente, viene attribuita la pittura visibile della tavola: Dosso.

(b) Già negli anni ottanta del Cinquecento emergono testimonianze relative a restauri comprendenti anche interventi di ridipintura promossi dalla corte estense: come per le operazioni richieste dalla duchessa di Ferrara al Bastianino su alcuni dipinti, fra i quali uno con i Magi di Dosso, "zunta et istucati et altri accomodamenti di colorj a olio".<sup>25</sup> Tuttavia, nella parte superiore della tavola centrale del polittico Costabili compare un'evidente disparità di esecuzione fra le lumeggiature applicate sui capelli degli angeli della zona destra e della zona sinistra. A destra si tratta di impasti corposi applicati con tocchi veloci, a sinistra di filetti sottili realizzati a punta di pennello. Si tratta di una differenziazione tecnica sulla quale sarà necessario ritornare. Ma ora basta solo riflettere su come la disegualità di esecuzione, e quindi anche di presentazione, escluda, di fatto, la presenza di un intervento di rialzo dei lumi da parte di qualche restauratore antico. Un restauro di ravvivamento, infatti, avrebbe comportato un trattamento di ritocco uniforme, almeno dell'intera area superiore della tavola.

(c) Anche se il tempo intercorso fra l'applicazione delle lumeggiature e lo strato dipinto



Fig. 19. Tavola centrale, macrofotografia della croce sul globo tenuto dal bambino. La stesura, realizzata con la medesima miscela corposa delle lumeggiature di biacca e giallo di piombo e stagno, risulta interessata dai movimenti delle cretture della stesura nera sottostante.

sottostante non è quantificabile, alcuni dettagli mostrano come la stesura pastosa di biacca e giallo di piombo e stagno fosse stata interessata dai movimenti causati dalla formazione dei cretti da ritiro delle stesure pittoriche sottostanti con le quali era stata interfacciata (fig. 19).

Si tratta di un comportamento che suggerisce l'esistenza di scarto temporale piuttosto ridotto – non quantificabile, ovviamente, a causa dell'interazione fra numerose variabili materiali, ma forse non brevissimo<sup>26</sup> – che esclude, in ogni caso, l'esistenza di un ampio stacco cronologico, riconducibile ad un restauro.

14. Si stabilisce, così, l'originalità degli inserti di lumeggiatura. È dunque possibile usarli come documenti appartenenti alla storia esecutiva del polittico Costabili. Non dovrebbe infatti sollevare obiezioni l'impiego anche in sede attributiva di queste particolari tecniche di finitura del dipinto. Alle modalità di realizzazione di alcuni dettagli specifici – siamo tentati di dire: alla manifestazione di determinati tic operativi – è infatti possibile riconoscere un vero e proprio ruolo di distinzione dei caratteri di un'individualità.

Le corone di foglie e fiori dipinte sul capo dei quattro angeli nella parte alta della tavola cen-



(20a)



(20b)

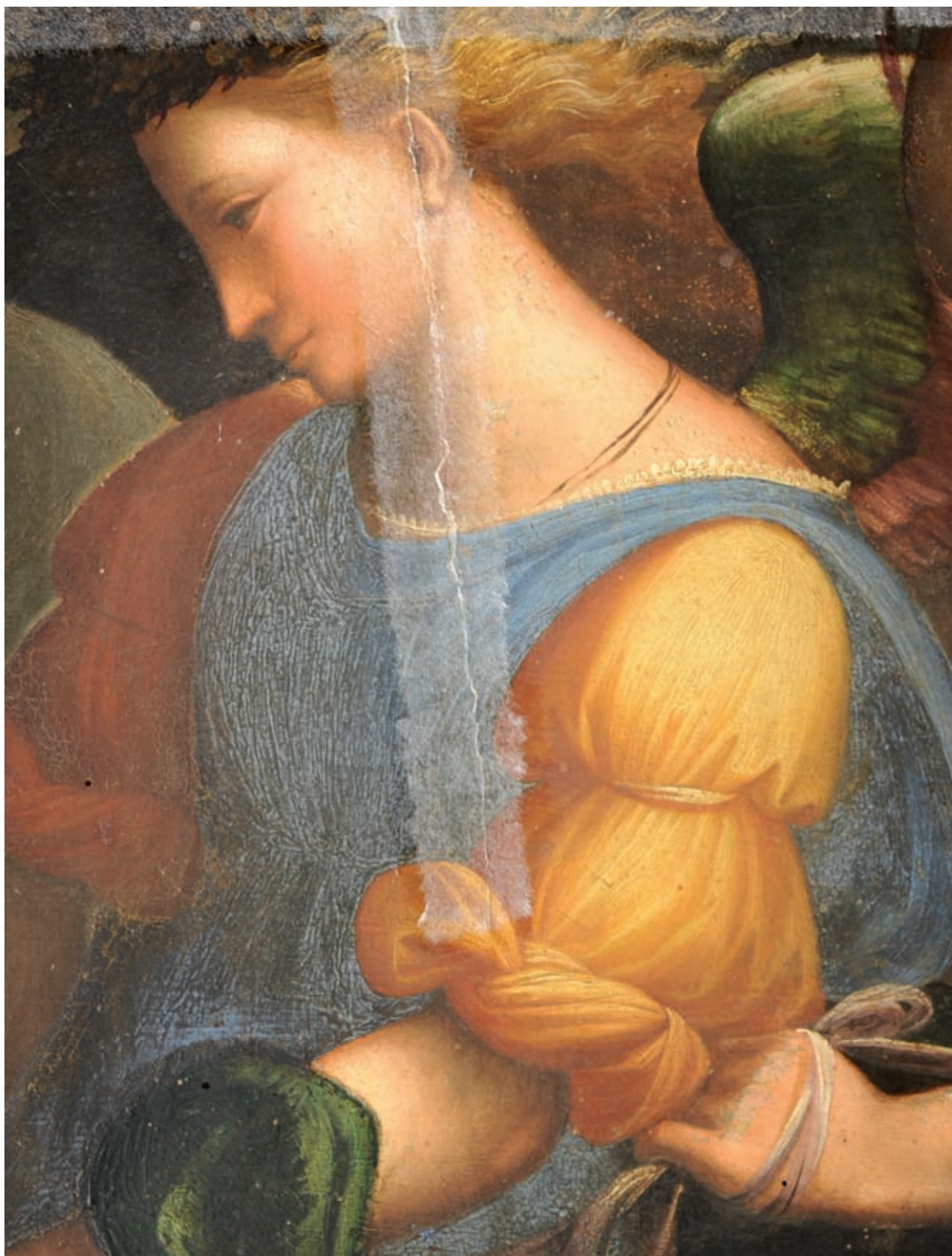
**Fig. 20.** Tavola centrale, dettagli degli angeli. La tecnica di lavorazione delle coroncine vegetali, che risulta diversa fra i due angeli di destra (a) e i due di sinistra (b), è riconducibile nel primo caso a Garofalo, nel secondo a Dosso

trale sembrerebbero un'idea di Dosso, almeno a pensarle in rapporto con quelle della *Natività* della Borghese. Se osservate dal punto di vista tecnico, risultano invece molto diverse: le due di destra hanno stesure sottili e a piccoli tocchi lumeggiati, le due di sinistra presentano invece impasti corposi dati a colpi decisi di pennello (**fig. 20**). A queste due diverse tecniche di esecuzione dei dettagli vegetali si collegano due differenti interventi relativi alle lumeggiature aggiunte sui capelli dopo l'esecuzione delle corone. I capelli dei due angeli di destra sono lumeggiati con filetti sottili stesi a punta di pennello, quelli dei due angeli di sinistra mostrano invece lumeggiature eseguite con colori pastosi toccati e strisciati velocemente sulle superfici.

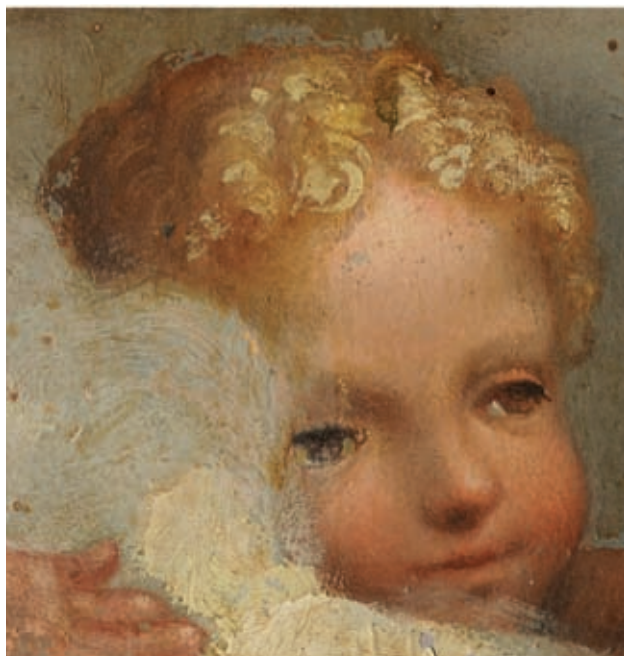
Siamo dunque di fronte a due diverse personalità artistiche che agiscono separatamente, a destra e a sinistra, all'interno di una logica di divisione del lavoro. La radiografia della porzione sinistra fa infatti emergere una serie di elementi figurativi riguardanti le disposizioni delle figure, le costruzioni delle anatomie e le forme dei panneggi che suggeriscono l'attribuzione a Dosso anche della pittura sottostante. Per quanto riguarda invece la porzione destra la radiografia permette di individuare un livello della pittura eseguito a diretto contatto con l'imprimitura che in parte risulta visibile in quanto non interessa-

to dal secondo ritocco. L'invisibile rivelato dalle immagini radiografiche, e il visibile risparmiato dalla ridipintura (la manica gialla dell'angelo di profilo, il pizzo del suo colletto e il drappo azzurro, il manto a lacca dell'angelo di fronte) rimandano, in questo caso, a Garofalo (**fig. 21**). Le opere di Garofalo del secondo e del terzo decennio del Cinquecento documentano infatti lavorazioni delle lumeggiature aggiunte tecnicamente coerenti con quanto è attestato dai filetti sui capelli degli angeli di destra. I due angeli di sinistra posseggono invece un completamento con lumeggiature corpose applicate a tocchi e a impasti veloci e sfrangiati caratteristico della pittura di Dosso all'altezza di opere come la *Melissa*, la *Natività* e la *Madonna col bambino* della Borghese e il *Compianto* di Londra.<sup>27</sup>

15. Questa sorta di micro-filologia delle tecniche di lumeggiatura sembrerebbe condurre ad una deduzione piuttosto semplice: esiste, nell'area superiore della tavola centrale, la testimonianza di una divisione sincronica dell'attività fra i due pittori. Un'evidenza, però, scompagina questa conclusione. I tocchi di lumeggiatura tipicamente dosseschi, presenti sulla parte sinistra, sono estesi anche alle lumeggiature dei capelli dei due gruppi di angioletti fra le nuvole. Si trovano, in particolare, anche sui capelli degli angioletti del gruppo di destra, nel quale



**Fig. 21.** Tavola centrale, particolare di un angelo del gruppo di destra. La pittura risulta direttamente stesa sull'imprimitura e presenta i caratteri stilistici tipici di Garofalo.



**Fig. 22.** Tavola centrale, particolari degli angioletti fra le nuvole appartenenti al gruppo destro. Le due riprese documentano la presenza di ritocchi invasivi di restauro sulle nuvole e di patinature. La stesura pittorica degli incarnati è attribuibile a Garofalo. Le lumeggiature aggiunte sui capelli sono realizzate con l'identica miscela corposa di biacca addizionata a poco giallo di piombo e stagno presente sia nelle lumeggiature stilisticamente attribuibili a Dosso (v. fig. 18, 20b, 23) sia nelle lumeggiature sicuramente di Dosso, in quanto occultate durante i cambiamenti in corso d'opera dal pittore

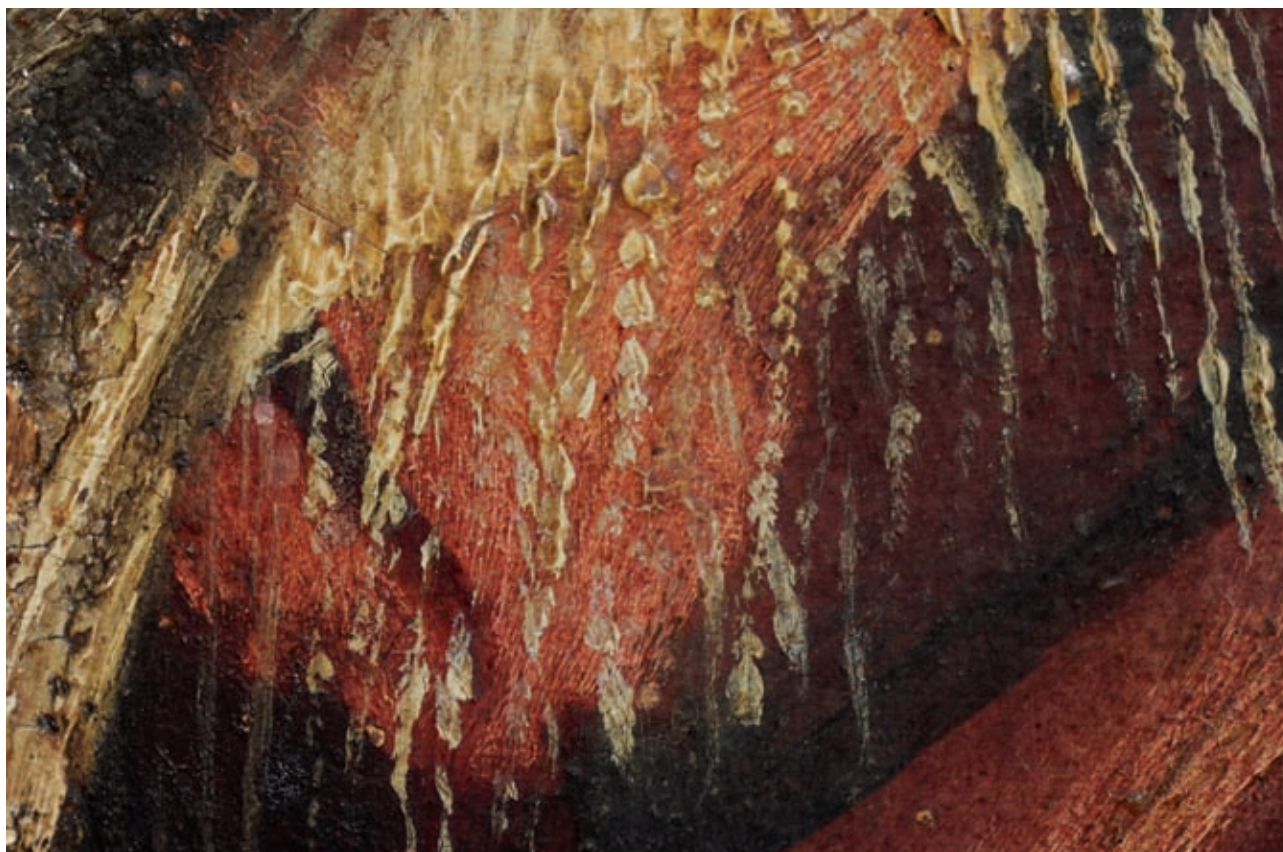
compaiono almeno due testine attribuibili a Garofalo (**fig. 22**).

Si tratterebbe, dunque, di interventi di lumeggiatura che Dosso estende dalle proprie esecuzioni a parti già realizzate da Garofalo? Questa soluzione può contare anche su due ulteriori indizi:

(a) Le radiografie – disponibili, come si è detto, solo per ampie aree della tavola centrale – consentono di definire un contesto di cronologia relativa per questi interventi. La biacca con l'addizione del giallo di piombo e stagno è totalmente radio-opaca, mentre il nero, di origine vegetale o animale, è molto trasparente ai raggi X. Grazie all'alta definizione delle immagini radiografiche disponibili è quindi piuttosto agevole verificare l'assenza delle lumeggiature con le caratteristiche tecniche dossoesche dalle esecuzioni invisibili del primo strato che sono state oggetto della cancellatura col nero, mentre le lumeggiature sono sempre presenti come finitura caratterizzante delle modifiche del secondo strato eseguite sulla campitura nera. Queste ultime lumeggiature a tocchi pastosi e a ra-

pide pennellate sfrangiate, caratteristiche di Dosso (**fig. 23**), risultano applicate sulla pittura che pressoché concordemente è attribuita a Dosso, nelle aree dove, secondo la nostra ricostruzione, Dosso modifica delle figurazioni pre-esistenti attribuibili a Garofalo.

(b) Lo studio degli elementi visibili con la comparazione delle misure effettuate con l'XRF/EDXRF permette invece di seguire la distribuzione degli inserti di biacca mescolata al giallo di piombo e stagno nei singoli elementi del complesso sulla base dell'identificazione della loro specifica composizione materica. Nei due laterali superiori si osserva una diversa relazione fra le lumeggiature e la pittura: in quello di destra col sant'Agostino le lumeggiature sono parte integrante della stesura (**fig. 24**), in quello di sinistra col sant'Ambrogio costituiscono invece un'aggiunta su zone già dipinte (**fig. 25**). Gli esami condotti con le metodiche multispettrali hanno evidenziato la presenza di restauri piuttosto invasivi su entrambi i pannelli, confermando in ogni caso come originali le parti



**Fig. 23.** Tavola centrale, frange del velo della Madonna. La macrofotografia documenta una lavorazione tipicamente dossesca, a tocchi corposi e strisciature, eseguita con la stessa miscela di biacca e giallo di piombo e stagno usata nelle lustrature.

figurative su cui è fondata l'attribuzione unanime del sant'Agostino a Dosso. Per quanto riguarda il sant'Ambrogio, invece, le riflettografie mostrano l'esistenza delle tracce di un disegno a pennello nell'area delle mani e del libro riconducibile agli usi grafici di Garofalo. Allo stesso Garofalo rimanda l'impostazione generale prospettica, nonché la stesura di parti come la veste e il manto broccato, sulle quali sono però presenti lustrature e dettagli figurativi (**fig. 26**) caratteristici di Dosso.

16. La notizia di un polittico che si era formato attraverso un processo diacronico circolava alla metà del Seicento, ed era stata registrata dallo Scannelli nel *Microcosmo della pittura*. Nonostante le diverse possibili interpretazioni dei riferimenti contenuti in questa antica memoria, eravamo partiti dal suo rimando all'esistenza di opinioni contemporanee riguardanti una vicenda di realizzazione complessa [§ 1]. In assenza di altre fonti, ab-

biamo provato a sondare la consistenza di queste opinioni, usando il solo polittico come documento della propria storia esecutiva.

L'impiego incrociato dei dati fisici e dei referti diagnostici ha in effetti sollevato una serie di interrogativi sulla produzione delle conoscenze nel campo degli studi tecnici applicati alle opere d'arte del passato: quanto effettivamente vediamo, in che modo le modifiche fisiche e storiche condizionano la nostra percezione dell'opera, quale rapporto si stabilisce fra la selezione delle testimonianze materiali ritenute utili e la loro interpretazione, e quali sono, infine, i limiti e le distorsioni delle indagini diagnostiche?

Le osservazioni autoptiche e le interpretazioni dei referti delle indagini tecniche riescono comunque a produrre testimonianze attendibili che spesso colmano lacune documentarie altrimenti irrisolvibili.

Le informazioni che abbiamo raccolto – nonostante i dati mancanti, e la necessità di mantenere



(24a)



(24b)

**Fig. 24.** Pannello laterale superiore destro, particolare del manto di sant'Agostino (a) e macrofotografia della lumeggiatura (b) a tocchi corposi di biacca e giallo di piombo e stagno.

alcuni percorsi di ricostruzione sul piano congetturale – invitano a riconsiderare l'intera vicenda di formazione del polittico, a cominciare dall'impossibilità di accettare come unica soluzione del problema i presupposti della collaborazione orizzontale fra artisti diversi e della produzione del complesso senza interruzioni e in tempi brevi. Lo schema sincronico, utilizzato dalla maggior parte degli storici dell'arte [§ 2], riguarda, molto probabilmente, solo una prima fase dell'impresa. I documenti di commissione a Garofalo e a Dosso collocano questa fase alla seconda metà del 1513,<sup>28</sup> ma, come osserva ora Luisa Ciammitti, è scorretto desumere da questa documentazione informazioni sulla durata e sulla divisione dei lavori.<sup>29</sup> Le nostre indagini tecniche dimostrano infatti l'esistenza di una lavorazione articolata, nel cui contesto la stessa collaborazione fra i due pittori aveva seguito logiche determinate dalla complessità delle vicende produttive.

La fase corrispondente ai documenti di commissione si ricostruisce nella tavola centrale del polittico, dove la struttura compositiva, i brani stratigraficamente più antichi rimasti visibili e le interpretazioni delle tracce delle prime figurazioni invisibili registrate dalle radiografie, documentano la preminenza di Garofalo [§§ 10-11]. Solo le immagini radiografiche del gruppo degli angeli di sinistra evidenziano aspetti tecnici riconducibili ad una prima stesura di Dosso [§ 14]. Si tratta, però, di una valutazione parziale, in quanto le radiografie non coprono l'intera estensione della tavola [§ 6].

La particolare complessità stratigrafica della tavola centrale non trova riscontro negli altri scomparti. Si tratta di un'evidenza tecnica che si presta a molteplici interpretazioni. Tuttavia, l'ipotesi di individuare sulla scorta di una serie di segnali radiografici l'immagine di sant'Agostino dipinta nello strato più profondo alla destra del basamento del trono della Madonna, coperta successivamente da altre figure, ma riproposta identica nel pannello superiore destro [§ 4], potrebbe spiegare anche la complicata stratigrafia di questo elemento.

Abbiamo sottolineato la necessità di assumere con prudenza questo riconoscimento [§ 5], che porterebbe alla soluzione – logica, ma ovviamente



(25a)



(25b)

**Fig. 25.** Pannello laterale superiore sinistro, dettaglio della mano di sant'Ambrogio (a) e macrofotografia delle lumeggiature a tocchi corposi di biacca e giallo di piombo e stagno presenti sul fermaglio del manto (b).

congetturale – dell'origine della tavola maggiore con funzione di pala singola, successivamente recuperata come pannello centrale del polittico [§§ 5-6].

Una simile ricostruzione non si basa comunque solo sull'ipotesi dello spostamento dell'immagine del sant'Agostino. La traduzione delle sequenze stratigrafiche in rapporti di cronologia relativa conduce infatti al riconoscimento di due fasi, la prima evidentemente pertinente al progetto iniziale, la seconda alla sua prosecuzione, che secondo la nostra ipotesi corrisponderebbe al suo ampliamento. La prima fase coinciderebbe, insomma, alla presenza nella tavola centrale dello strato a contatto diretto con l'imprimitura, in parte rimasto in vista, in parte ritoccato e in parte sostituito con alcuni rifacimenti. Come si intuisce dalle immagini radiografiche e da alcuni piccoli affioramenti [§ 11], questo strato era probabilmente arrivato ad uno stadio di lavorazione molto avanzata: conteneva sicuramente delle parti completamente finite, come attestano le zone risparmiare dai rifacimenti e i dettagli interessati da limitati ritocchi e da lumeggiature di ravvivamento [§§ 9-10], ma forse presentava anche parti non completate, come lasciano intuire i deboli segnali radiografici dell'area mediana alla destra del trono. Gli interventi di rifacimento e di ritocco, pertinenti

al secondo livello stratigrafico, attestano, invece, la seconda fase, che potrebbe essere messa in relazione proprio con l'ipotesi della trasformazione della pala in polittico. La scelta di modificare il progetto iniziale con l'aggiunta delle tavole laterali e del pannello di cimasa ad una pala verosimilmente quasi conclusa avrebbe dunque implicato, oltre alle prevedibili operazioni di completamento, anche una serie di interventi finalizzati al raccordo dell'elemento centrale con gli scomparti, comprendenti sia modifiche iconografiche sia ritocchi pittorici e rifacimenti figurativi.

La valutazione di questa seconda fase richiede un notevole lavoro preliminare di selezione tecnica e filologica, in quanto le superfici dei singoli elementi del polittico risultano interessate da patinature, ritocchi e vere e proprie ridipinture di un antico restauro [§ 12, n. 21]. Le stesure sicuramente originali dimostrano, in ogni caso, come nella seconda fase della tavola centrale i ritocchi sulle parti finite e i rifacimenti completi delle figurazioni siano riconducibili al solo Dosso.

Secondo la nostra interpretazione delle radiografie, Dosso avrebbe ridipinto alcune figurazioni di Garofalo della zona centrale [§§ 10-11], sarebbe intervenuto sul proprio gruppo di angeli della parte superiore sinistra [§ 14] e avrebbe solo ravvivato



(26a)



(26b)

**Fig. 26** Pannello laterale superiore sinistro, particolare del manto di sant'Ambrogio (a) e macrofotografia che documenta la lumeggiatura aggiunta a tocchi corposi di biacca e giallo di piombo e stagno.

alcune parti di Garofalo della zona superiore destra appartenenti alla prima fase [§ 15 (a)].

I supporti dei due pannelli laterali superiori, caratterizzati da un'identica lavorazione, erano stati evidentemente preparati insieme [§ 4]. L'esecuzione della tavola di destra spetta totalmente a Dosso [§ 15 (b)], quella di sinistra presenta invece una situazione tecnica più complessa: le riflettografie dimostrano come il disegno sia attribuibile a Garofalo, così come buona parte della pittura, mentre alcuni completamenti figurativi e inserti di lumeggiatura siano riferibili a Dosso [§ 15 (b)]. Le misure comparative realizzate con l'XRF/EDXRF attestano che si tratta degli stessi inserti di lumeggiatura che ravvivano nella tavola centrale sia le parti di Dosso sia quelle di Garofalo [§§ 12-13 (a)], e che sono presenti nel pannello di cimasa di Dosso [§ 13 (a)]. Alla seconda fase – relativa, secondo la nostra ipotesi, alla modifica della pala in polittico – Garofalo aveva dunque partecipato realizzando buona parte dello scomparto col *sant'Ambrogio*. Dosso aveva invece eseguito il pannello col *sant'Agostino*, la cimasa col *Cristo risorto*, completato il *sant'Ambrogio*, ridipinto e vivacizzato con ritocchi alcune parti della tavola centrale. L'assemblaggio del polittico aveva probabilmente comportato anche il recupero degli elementi laterali inferiori con il *san Giorgio* di Dosso e il *san Sebastiano* di Garofalo. Restano però aperte le questioni relative ai tempi di questo inserimento e alla relazione fra i due pannelli e fra i due pannelli e il polittico. Le due tavole fra loro incongruenti sia per la carpenteria [§ 2] sia per la scala delle immagini [§ 3], presentano diverse trasformazioni originali delle figurazioni, ma non risultano interessate dai ritocchi di ravvivamento che riguardano gli altri elementi del polittico, forse perché inserite successivamente alla fase dei ritocchi dosseschi. Gli analoghi ampliamenti dimensionali che interessano entrambi i pannelli e gli inserti figurativi che collegano le parti aggiunte alla tavola originale col *san Sebastiano* sono riconducibili ad un intervento della seconda metà dell'Ottocento [§ 2] e possono essere messi in relazione alla collocazione dei due elementi in una nuova cornice.

## Note

1. F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, lib. II, cap. XXIV, p. 316.
2. M. Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'Historien*, Cahier des Annales, 3, Paris, 1952 (1° ed. 1949), p. 71: "la liste serait longue des faits que la routine érudite a d'abord niés parce qu'ils étaient surprenants".
3. Sulla documentazione archivistica e il dibattito critico sul polittico, si veda il saggio di L. Ciammitti in questo volume. La vicenda storiografica è ricostruita nella scheda di V. Romani, in A. Ballarín, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I*, Cittadella, 1994-1995, sch. 431, pp. 336-337. Esempio dell'approccio sincronico è il fotomontaggio in R. Longhi, *Officina ferrarese* (1934), in *Opere complete*, V, Firenze, 1966, tavv. 284-285, che separa le parti di Garofalo e Dosso, mentre la nota relativa propone dubbiosamente anche un intervento minore di Girolamo da Carpi nella figura del piccolo san Giovanni Battista. Fra le rare proposte a favore del processo diacronico, si veda A. Mezzetti, *Il Dosso e Battista ferraresi*, Milano, 1965, pp. 30-32, 64-85 (intervento di Dosso su un dipinto incompiuto di Garofalo, e successivo completamento di Garofalo con l'aggiunta del san Sebastiano), e A. Pattanaro, *Il testamento di Antonio Costabili: per il polittico di Dosso e Garofalo già in Sant'Andrea a Ferrara*, in "Arte Veneta", XLIII, 1989-1990, pp. 130-142 (ideazione e lavorazione di Dosso, completata da Garofalo).
4. La prima campagna di indagini, condotta nel 1998, è stata pubblicata nel mio *Tecniche e strati*, in *Garofalo e Dosso. Ricerche sul Polittico Costabili*, a cura di L. Ciammitti, Venezia, 1998, pp. 75-112. La seconda campagna, effettuata nel 2013 grazie allo smontaggio del polittico, è stata resa nota con la mostra documentaria *Dosso e Garofalo. Due pittori, un cantiere*, che ho curato insieme a Luisa Ciammitti, allestita nel 2014 presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara.
5. I prolungamenti sono assicurati con travetti verticali e fissati alle tavole originali con una tela e un adesivo che risponde alla radiazione ultravioletta con una fluorescenza azzurrata. Gli stessi materiali sono presenti sui punti di giuntura delle tavole, dove si osservano anche le tracce lasciate da una stessa sgorbia usata per pareggiare e per pulire le zone sulle quali incollare le tele di rinforzo.
6. Gheroldi, *Tecniche*, in *Ricerche sul polittico*, p. 84.
7. A. De Santis, *Le copie del polittico Costabili*, in *Ricerche sul polittico*, pp. 144-145.
8. *Ibidem* p. 144-146.
9. La colla caratterizzata dall'assenza di fluorescenza all'ultravioletto risulta sempre sottoposta alla colla con fluorescenza azzurrata collegabile al restauro dei supporti post-1823, in quanto – come si osserva alla n. 5 – è caratteristica dell'adesivo usato nel fissaggio delle assicelle di allungamento dei due laterali inferiori.
10. Gheroldi, *Tecniche*, in *Ricerche sul polittico*, p. 75-112.
11. A. Gilardoni, R. Ascani Orsini, S. Taccani, *X-ray in Art. Physics, Technique, Applications*, Mandello del Lario, 1977; L. Lucchi, *La radiografia nell'indagine pittorica*, Milano, 1983; D. Graham, T. Eddie, *X-ray Technique in Art*, Boston, 1985; D. P. Roberts, N. L. Smith, *Radiographic Imaging*, New-York, 1988.
12. Gheroldi, *Tecniche*, in *Ricerche sul polittico*, in particolare pp. 76-80, e i referti della campagna radiografica 2013.
13. Ad es. P. Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia, 1548, in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960, I, p. 119.
14. La documentazione è raccolta in P. Humfrey, M. Lucco, *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, a cura di A. Bayer, catalogo della mostra, Ferrara, 1998. Per la *Circe* si veda in particolare p. 89 e p. 92, fig. 63 (radiografia); per la *Melissa*: A. Coliva, *I Dosso della Collezione Borghese. Precisioni documentarie, iconografiche e tecniche*, in particolare p. 75, fig. 58 (radiografia); *Dosso Dossi. Pittore di corte*, p. 118; per l'*Allegoria della musica*, *Dosso Dossi. Pittore di corte*, p. 157, fig. 75 (radiografia); per l'*Allegoria dell'ebbrezza*, *Dosso Dossi. Pittore di corte*, p. 169, fig. 77 (radiografia); per l'*Allegoria della fortuna*, *Dosso Dossi. Pittore di corte*, p. 217, fig. 92 (radiografia). A. Rothe e D. W. Carr, *Poesia con pittura*, in *Dosso Dossi. Pittore di corte*, p. 59, avanzano il sospetto che si tratti di una tela riutilizzata; per l'*Allegoria della Borghese*, *Dosso Dossi. Pittore di corte*, p. 210, fig. 89 (radiografia); per il *Giove e Mercurio*, *Dosso Dossi. Pittore di corte*, p. 174, fig. 79 (radiografia), per la *Venere Shank*, *Dosso Dossi. Pittore di corte*, p. 180; per l'*Allegoria degli Uffizi*, *Dosso Dossi. Pittore di corte*, p. 223, fig. 93 (radiografia); per il *San Sebastiano* di Brera, radiografia e riflettografia di D. Bertani, Milano, Archivio della Pinacoteca di Brera; per l'Enea di Washington, *Dosso Dossi. Pittore di corte*, p. 132, fig. 71 (radiografia); per l'*Apollo Borghese*, *Dosso Dossi. Pittore di corte*, p. 178.
15. Per l'intervento su parti concluse, si noti come la trasparenza acquisita con l'invecchiamento del legante ad olio dei rifacimenti autografi tenda a causare l'emergere delle parti occultate. Ciò spiega, fra l'altro, alcuni equivoci di restauro. Ad esempio, in un vecchio intervento sulla *Circe* di Washington erano stati recuperati i due animali che il pittore aveva occultato (*Dosso Dossi. Pittore di corte*, in part. p. 89 e p. 92), mentre nell'*Allegoria* del Getty era stata rimessa in luce la figura femminile ammantata di rosso che Dosso aveva sostituito col paesaggio. In questo secondo caso, si tratterebbe del restauro di Raffaello Pinti, eseguito nella seconda metà dell'Ottocento quando il dipinto era nella collezione Northampton fra Londra e Ashby (*Dosso Dossi. Pittore di corte*, sch. 38, fig. 86 e p. 204). Per la morfologia dei cretti, causati dalla pittura su parti non perfettamente polimerizzate, si veda Gheroldi, *Tecniche*, in *Ricerche sul polittico*, pp. 98-100. Sull'interpretazione delle crettature, si veda L. Callegari, *Les craquelures*, Paris, 1983, e i lavori di S. Bicklow, *The description of craquelure patterns, The description and classification of craquelure*, in "Studies in Conservation", rispettivamente XLII, 3, 1997, pp. 129-140, e XLIV, 4, 1999, pp. 233-244. Sulle dinamiche di formazione dei cretti studiate in base a modelli matematici, si veda F. S. Abas, K. Martinez, *Classification of Painting Cracks for Content-based Analysis*, Annual Symposium Electronic Imaging, 2003.
16. A. Braham e J. Dunkerton, *Fragments of a Ceiling Decoration by Dosso Dossi*, in "National Gallery Technical Bulletin", V, 1981, pp. 27-37; B. H. Berrie e S. L. Fischer, *A Technical Investigation of the Materials of Methods of Dosso Dossi*, in *10th Triennial Meeting ICOM*, Washington 22-27 August 1993, I, pp. 70-74; B. H. Berrie, *A Note on the Imprimitura in two of Dosso Dossi's Paintings*, in "Journal of the American Institute for Conservation", XXXIII, 1994, pp. 307-313; V. Gheroldi, *Painting a calce and "sprezzatura" Painting "a calce" and "sprezzatura" in the 1530's: A technical context for Dosso*, in *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S. Ostrow, S. Settis, The Getty research Institute, Los Angeles 1998, pp. 112-139. Alcuni dati sono riassunti in A. Rothe e D. W. Carr, *La tecnica di Dosso. Poesia con pittura*, in *Dosso Dossi. Pittore di corte*, pp. 55-64.
17. Il problema tecnico era ben noto nel Cinquecento. Vasari, a proposito di alcuni dipinti di Perugino, ne dava questa interpretazione: "Queste tre tavole hanno patito assai, e sono per tutto, negli scuri e dove sono l'ombre, crepate; e ciò avviene perché quando si lavora il primo colore che si pone sopra la mestica (perciocché tre mani di colori si danno, l'un sopra l'altro) non è ben secco; onde poi col tempo nello seccarsi tirano per la grossezza loro, e

- vengono ad aver forza di fare que' crepati: il che Pietro non potette conoscere, perché appunto ne' tempi suoi si cominciò a colorire bene a olio": G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1568, ed. a c. di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, III, 1971, p. 574.
18. J. Dunkerton, N. Penny, M. Spring, *The Technique of Garofalo's Painting at the National Gallery*, in "National Gallery. Technical Bulletin", 23, 2002, pp. 20-41. Le riflettografie sulle opere di Ferrara, eseguite da chi scrive, sono inedite.
  19. *Dosso Dossi. Pittore di corte*. p. 70, fig. 54.
  20. *Dosso Dossi. Pittore di corte*. p. 58, fig. 37.
  21. Lo studio con tecniche multispettrali dell'intero polittico mostra, sotto le tracce dei restauri moderni, anche la presenza di una ridipintura più antica piuttosto diffusa, fatta di abbassamenti con patinature brune, ritocchi colorati, sottolineature tratteggiate e vere e proprie ripassature pittoriche di zone figurative. In parecchie aree l'intervento di ridipintura condiziona pesantemente la stessa comprensione delle superfici originali. La mappatura generale con le tecniche di indagine multispettrali dimostra la presenza di una vernice con fluorescenza ultravioletta azzurrata sovrapposta ad una vernice con fluorescenza giallina, mentre i ritocchi che debordano dalle stuccature delle giunzioni fra le tavole hanno una fluorescenza nera e si sovrappongono ad interventi di risarcimento che rispondono all'ultravioletto con una fluorescenza giallo-bruna. Le ridipinture più profonde, non individuabili con l'ultravioletto a causa dello schermo opposto dalle vernici fluorescenti, si localizzano invece con l'uso convergente della riflettografia infrarossa e dell'infrarosso falso-colore che passano le vernici e segnalano le zone opache all'infrarosso e le incoerenze chimico-fisiche dei materiali. Il quadro che si ricava da questi indagini è quello di interventi invasivi, anche in relazione della lettura delle figurazioni, molto insidiosi nel caso della tavola centrale e distribuiti su tutti i pannelli, ad esclusione della cimasa che ha avuto una diversa storia conservativa recente.
  22. La presenza del bianco di zinco data questi interventi posteriormente alla metà del Settecento e verosimilmente alla metà dell'Ottocento. La scoperta del bianco di ossido di zinco, nel 1746, si deve a Guyton de Monveau, mentre il pigmento entra in commercio alla metà degli anni trenta dell'Ottocento e il suo uso si diffonde dopo la metà del secolo: cfr. H. Khun, *Zinc White*, in R. L. Feller (ed.), *Artist's Pigments: a handbook of their history and characteristics*, Cambridge, 1986, I, pp. 169-186; G. Auer, W. D. Griebler, J. Burkhard, *White Pigments*, in "Industrial Inorganic Pigments", 2005, p. 90.
  23. Lo studio comparato XRF/EDXRF delle lumeggiature è stato condotto sulla base delle misure ricavate dall'aureola e dalle lumeggiature del manto del Cristo della cimasa, dal manto di sant'Ambrogio, dai capelli degli angeli a figura intera e degli angioletti fra le nuvole, da tutte le bordature bianche dei manti della tavola centrale, dai capelli del bambino e del piccolo san Giovanni, e da una serie di elementi figurativi come la croce, il copricapo e le frange del manto della Madonna.
  24. Le misure XRF/EDXRF sono state eseguite dalla Palladio srl. con il portatile Bruker Tracer III-V. Sulle applicazioni e i limiti diagnostici di questa tecnica di indagine si veda B. Beckhoff, B. Kanngießer, N. Langhoff, R. Wedell, H. Wolff, *Handbook of Practical X-Ray Fluorescence Analysis*, Springer, 2006.
  25. A. Venturi, *Quadri di una cappella estense nel 1586*, in "Archivio Storico dell'Arte", 1888, p. 426.
  26. Per la discussione di queste evidenze, e per la loro valutazione in funzione della determinazione dello scarto cronologico fra le prime stesure e i rifacimenti, si veda Gheroldi, *Tecniche*, in *Ricerche sul polittico*, pp. 98-100.
  27. *Dosso Dossi. Pittore di corte* pp. 61-63, e figg. 38. 41, 42, identifica questi dettagli come caratteristici di Dosso. L'origine della sfrangiature dossesche va probabilmente ricercata nelle opere di Giorgione dello scadere del primo decennio del Cinquecento, come la manica bianca del personaggio centrale nel dipinto noto come *Sansone deriso* o *Concerto* di una collezione privata milanese.
  28. Per i documenti di commissione si v. A. Franceschini, *Dosso Dossi, Benvenuto da Garofalo e il polittico Costabili di Ferrara*, in "Paragone", 543-545, 1995 (maggio-luglio), pp. 110-115, e L. Ciammitti, in questo volume.
  29. L. Ciammitti, in questo volume.

# I restauri del polittico Costabili

Il diverso stato di conservazione delle sei tavole che compongono il polittico è legato sia alla specificità di ciascun supporto sia al fatto che esse sono pervenute alla Pinacoteca in tempi diversi. Il Cristo risorto e i santi Ambrogio e Agostino sono rimasti più a lungo nella chiesa di Sant'Andrea, ormai abbandonata ed esposta all'umidità. Già nel 1782 Cesare Cittadella registrava una grave situazione conservativa, riecheggiata da Antonio Boldini ancora nel 1846: una "... tavola ingiuriata da chi pretese ristorarla, malamente lavandola e scorticandola in molte parti". Lo stesso Boldini, affrontandone il restauro, si propose di rimuovere le vernici "con acquaragia e un raschiatoio di ferro".

Da allora in poi numerosi restauri si sono succeduti sia sull'intero polittico sia sulle singole tavole. Nel 1848 Gregorio Boari era intervenuto sul Cristo risorto. Nel 1850 Antonio Boldini e Gregorio Boari avevano restaurato l'intero polittico. Un ulteriore restauro completo era stato eseguito nel 1932 da Mauro Pelliccioli, e un nuovo intervento generale era stato effettuato nel 1951 da Antonio Raffaldini. Nel 1959 Mario Paganini aveva restaurato il Cristo risorto e lo stesso Paganini nel 1960 era intervenuto insieme ad Otello Caprara sull'intero polittico con lo smontaggio completo delle tavole dalla cornice. Nel 1968 Ariodante Piella

aveva restaurato le tavole con sant'Ambrogio, Cristo risorto e sant'Agostino. Un intervento generale era stato condotto nel 1971 da Mirella Simonetti e Camillo Tarozzi, mentre lo stesso Camillo Tarozzi era ritornato nel 1978 sul Cristo risorto.

Nella situazione di emergenza a seguito del sisma del maggio 2012, dopo lo smontaggio del polittico è apparsa ovviamente prioritaria la scelta di restituire una stabilità strutturale ai supporti, eliminando eventuali vincoli in corrispondenza della giunzione tra le assi affinché le tavole riacquistassero il loro naturale movimento. In questa occasione è stata verificata la generale buona stabilità delle pellicole pittoriche, ma anche l'esistenza di uno stato di conservazione delle superfici poco omogeneo. L'insieme dell'opera si presenta nel complesso in condizioni che consentono una lettura accettabile, nonostante l'esistenza di vari strati di vernice che ottendono i toni. Si notano inoltre ritocchi sulle superfici originali, sulle giunte delle tavole, sulle lacune, sulle mancanze delle stesure pittoriche. Definitivamente perduti o decisamente alterati sono del resto alcuni materiali pittorici. Le stesure di resinato di rame che rifinivano la maggior parte dei panneggi verdi sono state asportate anche con raschiature. La veste verde piatta del san Giovanni Evangelista co-

stituisce solo lo strato destinato al completamento di resinato e il fondo attualmente scuro dei due laterali superiori era originariamente verde. Nel sant'Ambrogio si vede ancora – a sinistra – una larga pennellata verde sulla quale si proietta l'ombra del santo. Il medesimo fondo verde nel sant'Agostino è stato completamente raschiato nel corso di antichi interventi di restauro e quindi scurito per celare i danni. Raschiature molto evidenti interessano anche il panneggio verde del san Sebastiano. Buona parte delle stesure brune e nere risulta cresciuta e cretata a causa dell'eccessivo assorbimento del legante oleoso da parte dei pigmenti, mentre, come solitamente accade alle stesure oleose chiare più sottili, in origine coprenti, si osserva oggi un effetto di trasparenza. I completamenti di lacca risultano consumati dalle puliture ma anche decolorati dall'esposizione alla luce. Lo dimostrano alcuni dettagli fissati e protetti da stesure sovrapposte, come per lo strato di lacca che finiva il cinabro del manto rosso del san Gerolamo conservato solo nei punti sopra ai quali erano state dipinte le foglie.

La scelta di una semplice rimozione delle polveri da tutta la superficie pittorica ha restituito all'opera una migliore leggibilità. Un'operazione analoga è stata compiuta per la cornice, ottenendo il recupero della lucentezza della doratura.

Luisa Ciammitti e Vincenzo Gheroldi

Lo smontaggio del polittico Costabili e l'intervento conservativo sono stati eseguiti dal Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale".

Direzione tecnico-scientifica:

*Michela Cardinali*

Responsabile dell'opera:

*Massimo Ravera*

Restauratore delle tavole:

*Alessandro Gatti*

Restauratore dei supporti lignei:

*Paolo Luciani*

Restauratrici della cornice:

*Roberta Capezio e Valentina Tasso*

Riprese fotografiche e indagini multispettrali:

*Alessandro Bovero e Paolo Triolo*

Riprese fotografiche dopo il restauro:

*Daniele Demonte*

Direttore dei lavori di manutenzione e restauro:

*Luisa Ciammitti*

Le schede sono di:

*Alessandro Gatti e Paola Manchinu*

# Schede di restauro del polittico Costabili

**Alessandro Gatti, Paola Manchinu**  
Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale", Venaria Reale, Torino



### Tav. I. Pala centrale: *Madonna in trono con il bambino e santi*

cm 478x248

#### STATO DI CONSERVAZIONE

La pala centrale del polittico, in legno di pioppo, è composta da cinque assi verticali e una orizzontale centinata, a chiusura della parte superiore. Alla base e lungo i due lati verticali sono stati applicati dei listelli non coevi alla struttura originale. Le dimensioni delle assi sono variabili. Su quelle verticali sono incastrate quattro traverse sul supporto ligneo; mentre sull'asse orizzontale centinata quattro traverse, disposte in verticale, risultano inchiodate. In prossimità delle committiture si registra la presenza di tela incollata con colla di origine animale (probabilmente colla d'ossa). Sotto la tela incollata sono inserite delle giunzioni con tasselli a doppia coda di rondine, ora parzialmente o totalmente coperti. In precedenza, per raggiungere la complanarità della tavola, la superficie è stata piallata trasversalmente rispetto all'andamento della fibra. Altre due porzioni di incamotatura sono poste in corrispondenza di probabili difetti del materiale ligneo: fenditure da ritiro e un nodo. Nella



Fig. 1. Retro della pala centrale, san Girolamo penitente (?) con tracce di paesaggio, disegno a matita sotto la seconda traversa dal basso

parte superiore sono visibili due bandelle metalliche con occhiello che in passato hanno forse rappresentato un punto di ancoraggio della struttura a parete. Sulle tavole verticali si osservano tre fasce trasversali di colore più chiaro che potrebbero corrispondere a precedenti traversature o più probabilmente a parti di contatto con strutture retrostanti. Sulla superficie sono visibili fori di sfarfallamento di insetti xilofagi ma sembrano riconducibili ad aggressioni pregresse, attualmente non attive. A ridosso della traversa inferiore si riscontra l'inserimento di cunei in pioppo in prossimità di una fenditura da ritiro. Un altro piccolo tassello ligneo di restauro è posto in corrispondenza del listello di destra. A sinistra, sotto la seconda traversa dal basso, si riscontra un disegno a matita, che si direbbe cinquecentesco, raffigurante probabilmente un *san Girolamo* penitente, seduto in torsione con le gambe accavallate. Dietro si vede un accenno di paesaggio (fig. 1). Il disegno si trova sotto la piallatura cui è stata sottoposta la tavola.

Lo stato di conservazione della tavola è nel complesso buono.

## INDAGINI

Un micro prelievo di materia pittorica, in corrispondenza della manica destra della veste della Vergine, ha permesso di studiare la successione degli strati pittorici e la caratterizzazione delle sostanze originali e di restauro. L'analisi in microscopia elettronica SEM ha evidenziato la presenza di una preparazione a base di solfato di calcio, seguita da imprimitura di biacca ed elementi di silico alluminati di ferro, quindi uno strato compatto di nero carbone riconducibile al disegno preparatorio sul quale sono stesi due strati di colore a corpo (biacca e lacca rossa in miscela), seguiti da velatura di sola lacca rossa (per il disegno preparatorio sotto la manica della Madonna dipinta da Dosso, si veda il saggio di Gheroldi). Il rilevamento infrarosso ha confermato i ritocchi individuati anche con gli ultravioletti. L'assenza di risposta permette di indicare come pigmenti a base di rame quelli che interessano la zona di paesaggio sul lato destro, mentre il bianco di piombo nelle lueggiate genera una risposta bianco-azzurrognola. L'indagine Reflectance Transformation Image (RTI), Luce visibile e Infrarosso B/N 950 nm, ha consentito una migliore valutazione della superficie pittorica, interessata da fenomeni di decoesione o cretti da ritiro in corrispondenza di pigmenti come le terre. Ha permesso inoltre di individuare la presenza di sottili finiture superficiali sulle corone di fiori degli angeli. L'RTI-NIR ha confermato la presenza di una prima redazione della figura di sant'Andrea.

## INTERVENTO

In più punti è stato effettuato il consolidamento localizzato del film pittorico e degli strati preparatori con applicazione locale (colla di coniglio) a pennello o con siringa da insulina per facilitare la penetrazione della sostanza adesiva negli strati interni. La riadesione dei sollevamenti è stata facilitata dall'apporto combinato di pressione e calore possibili grazie all'impiego di un termocauterico a punta piatta.



## Tav. II. *San Sebastiano*

cm 250x108

### STATO DI CONSERVAZIONE

L'opera è composta da due assi in legno di pino disposte in senso verticale e da due assi orizzontali poste alle estremità. Le assi verticali sono ricavate da tagli tangenziali, sono speculari tra loro ma disposte

in senso inverso. Sulle assi verticali sono applicate tre traverse leggermente cuneiformi incastrate sul supporto ligneo. La traversa superiore differisce dalle altre sia per tecnica esecutiva sia per specie legnosa (conifera). L'asse orizzontale, aggiunta in alto (si veda anche la scheda su san Giorgio), è risultata fissata alla struttura sottostante con listelli inchiodati sul retro, con conseguente grave limitazione di possibilità di movimento delle tavole. Ai lati di quest'asse sono inchiodate, in verticale, due traverse. In prossimità della traversa in conifera sull'asse longitudinale è visibile una fenditura da ritiro.

Sulle committiture si registra la presenza di tela applicata con colla di origine animale, sotto la quale sono probabilmente inserite delle giunzioni con tasselli a doppia coda di rondine, ora parzialmente o totalmente coperti. Come già osservato in altri pannelli del polittico, per raggiungere la complanarità della tavole la superficie è stata piallata trasversalmente rispetto all'andamento della fibra. Sono visibili altre tre strisce di incamottatura poste sul lato destro probabilmente in corrispondenza di difetti del materiale ligneo, forse fenditure da ritiro. Anche in queste aree ci sono inserti a farfalla in parte elementi originali, in parte frutto di interventi di restauro. Si rilevano anche dei segni a matita di difficile identificazione. I principali fattori di degrado della tavola di *san Sebastiano* devono dunque essere ricondotti anche alla sua struttura.

Listelli in conifera, non coevi alla struttura originale, sono stati applicati lungo il bordo superiore e sui due lati verticali e su quello orizzontale, per aumentare la superficie della tavola.

Il recto della tavola appariva particolarmente problematico per la presenza nella parte superiore di diverse fenditure verticali passanti, risultato dell'intervento che aveva vincolato l'asse superiore con due listelli lignei fissi. Gli strati pittorici mostravano problemi di conservazione comuni agli altri scomparti del polittico, dovuti al naturale invecchiamento dei materiali costitutivi, a depositi di polvere, ma anche ad alterazioni causate da restauri precedenti. Oltre ad ampie aree di ripresa pittorica visibili sugli sfondi e nelle campiture scure si nota una particolare tipologia di cretto, avvenuta in antico, durante la fase di essiccazione del medium oleoso (Gheroldi, *Tecniche*, in *Ricerche sul polittico*, pp. 75-112).

## INDAGINI

L'indagine in falso colore ha evidenziato l'uso di pigmenti a base di rame nei drappaggi e di biacca che, mista a terre, è presente sul corpo del santo.

## INTERVENTO

Valutando la rigidità della struttura complessiva della tavola e l'ipotesi che essa possa avere anche causato la fenditura da ritiro presente a destra del volto del santo, si è deciso di separare la giunzione superiore tra le assi verticali e quelle orizzontali. La giunzione era costituita da listelli di abete non originali, vincolati da chiodi. Le fenditure da ritiro presenti sul *san Sebastiano* non hanno comunque subito variazioni dal momento dello smontaggio. In ogni caso si è proceduto alla sostituzione degli elementi di giunzione esistenti, con listelli di pioppo lamellare rivestiti con teflon e provvisti di asole, che garantiscono una migliore adattabilità alle variazioni volumetriche delle tavole. I vecchi listelli lignei, accorciati e quindi privati della loro funzionalità, sono stati tuttavia mantenuti a testimonianza dei precedenti interventi. In corrispondenza di due lacune presenti lungo il bordo perimetrale del supporto, sono stati sostituiti vecchi e provvisori tamponamenti cartacei con tasselli lignei in grado di fornire maggiore stabilità e robustezza alle aree danneggiate. Le fenditure presenti non sono state risarcite per evitare che la rigidità del materiale possa interferire con i naturali movimenti del legno. Si è intervenuti con un ritocco mimetico ad acquerello per velature. L'operazione di pulitura dello strato protettivo ha consentito un ottimo recupero della leggibilità. Malgrado la complessità della struttura, si ritiene che l'opera abbia raggiunto una sostanziale situazione di equilibrio.



### Tav. III. *San Giorgio*

cm 250x108

#### STATO DI CONSERVAZIONE

L'opera è composta da sei tavole in legno di pioppo disposte in senso orizzontale. Le dimensioni delle assi sono variabili e alcune di esse sono ricavate da tagli tangenziali. Sulla superficie dell'assito sono collocate due traverse verticali in conifera, che interessano le quattro tavole centrali, mentre quelle alle estremità sono trattenute da

elementi autonomi. Come già evidenziato dalla ricerca di Gheroldi e di De Santis le tavole orizzontali, poste alle estremità, sono due vistose aggiunte (Gheroldi, *Tecniche*, p. 84; De Santis, *Le copie*, in *Ricerche sul polittico Costabili*, p. 144). L'asse superiore, misura cm 24 a sinistra, cm 21 a destra, quella inferiore cm 13. Alle estremità dei due lati verticali sono collocati dei listelli non coevi alla struttura originale che aumentano la superficie della tavola.

In prossimità delle committiture si registra la presenza di tela applicata con colla di origine animale sotto la quale sono probabilmente inserite delle giunzioni con tasselli a doppia coda di rondine, ora parzialmente o totalmente coperti. Prima di questo intervento manutentivo, per raggiungere la complanarità della tavola, la superficie è stata piattata trasversalmente rispetto all'andamento della fibra. Le due incamottature superiori presentano una colorazione diversa rispetto a tutte le altre presenti sulle tavole del polittico. Questo diverso aspetto potrebbe essere riconducibile ad un intervento sul *san Giorgio* in epoca diversa rispetto alle altre tavole. Nella prima committitura in alto, in cui è visibile una consistente fenditura da ritiro, non si rilevano incastri superficiali ma si intravede un perno. Mentre la traversatura in conifera pare aver svolto la sua funzione in modo idoneo, consentendo il ritiro delle assi verso il basso senza la formazione di evidenti fessurazioni, il sistema di vincolo inchiodato all'asse superiore ha esercitato un'azione bloccante, che non è tuttavia risultata grave quanto quella verificatasi in situazione analoga nella tavola raffigurante san Sebastiano. La fessurazione formatasi in questo punto è stata risarcita almeno in due fasi, come sembra suggerire la presenza di due filzette lignee sovrapposte.

Si evidenzia un disegno a matita relativo ad una figura femminile in parte abraso dall'inserimento dell'incamottatura. Sulla superficie sono visibili fori di sfarfallamento di insetti xilofagi ma sono riconducibili ad aggressioni pregresse, attualmente non attive.

Sul recto una patinatura scura è stata usata per occultare particolari danneggiati, come l'albero che esisteva in origine sul fondo, a sinistra del santo (Gheroldi, *Tecniche*, in *Ricerche sul polittico Costabili*, p.77).

## INDAGINI

L'esame a luce ultravioletta ha messo in evidenza ritocchi alla stesura originale su piccole lacune o in corrispondenza delle giunture delle tavole e del tassello quadrato in basso a sinistra. I ritocchi sono stati eseguiti in tempi diversi; solo i più antichi mostrano già fluorescenza, anche se in maniera meno intensa rispetto alla stesura originale. I verdi del manto sono a base di rame e, pertanto, la fluorescenza viene inibita. La riflettografia IR ha permesso di osservare la presenza di un pentimento di natura pittorica in corrispondenza del fodero della spada di san Giorgio.

L'indagine in falso colore ha evidenziato l'uso di cinabro nel drappo rosso di sfondo, terre nella parte bassa della tavola, verdi a base di rame nel manto e biacca sul viso del santo.



#### **Tav. IV. Sant'Agostino**

cm 160x209

#### **STATO DI CONSERVAZIONE**

La tavola è costituita da cinque assi di pioppo disposte orizzontalmente e unite tra loro con tasselli a doppia coda di rondine. Le committiture sono trattenute da tre elementi di vincolo, ad eccezione della prima tavola in alto che, più lunga, ne ha quattro. Su questa, l'ultimo elemento di vincolo a sinistra è in parte mancante, forse per una successiva piccola riduzione della tavola oppure più semplicemente per un assemblaggio di assi più lunghe sagomate nel momento stesso dell'esecuzione dell'opera. Sul lato centinato delle due assi intermedie sono stati inseriti due piccoli triangoli per colmare la superficie curva. Lo stesso procedimento è stato adottato nella tavola di sant'Ambrogio. Un piccolo triangolo più in basso, è invece riconducibile ad un intervento di restauro in sostituzione di un precedente tassello. A sinistra, perpendicolarmente alle assi, è stato inchiodato un listello in conifera per aumentare la superficie della tavola e per consentirne l'inserimento nella cornice lignea. Allo stato attuale esso non ha avuto effetti negativi. Sul bordo dell'asse di base è stato inserito un listello di legno compensato. Sulle tre tavole inferiori si rileva la presenza di nodi; le due superiori sembrano ricavate da tagli tangenziali. Nella prima asse in alto si rilevano due punti in cui la materia lignea risulta asportata da un adesivo usato forse per fissare una struttura sulle tavole. Si può



supporre che si trattasse di elementi lignei simili a quello tuttora presente in questa zona, fissato con colla e chiodi. Analoga situazione si riscontra in prossimità del triangolo superiore della centina. Due traversature perpendicolari alle assi dovevano limitare l'imbarcamento della struttura. Esse scorrono all'interno di elementi a ponte incastrati ed inchiodati sull'assito. Il sistema di ancoraggio delle traverse è disegnato a matita sulla prima asse a sinistra, insieme ad indicazioni di montaggio dei tasselli a doppia coda di rondine e ad altre tracce di difficile identificazione. La struttura originale era mirata ad assecondare le variazioni dimensionali della tavola in presenza di cambiamenti termo-igrometrici, limitando le deformazioni grazie alle due traverse che scorrono negli elementi a ponte. Il movimento omogeneo di tutte le assi era garantito dagli ancoraggi a doppia coda di rondine inseriti in prossimità delle commettiture. La bandella metallica, probabile punto di ancoraggio della struttura ad una parete, è collocata perpendicolarmente tra la prima e la seconda tavola in alto a sinistra. Le due sovrastrutture applicate sull'impianto originale – la bandella metallica con occhiello e il listello perpendicolare sul bordo esterno – potrebbero, in linea di principio, ostacolare il corretto movimento della tavola lignea. La bandella metallica, fissata perpendicolarmente alle assi con colla e viti, costituisce infatti un ancoraggio costrittivo. Ci si è chiesti se esso possa aver contribuito alla formazione o all'aumento della fessurazione in prossimità della commettitura. È tuttavia probabile che la bandella metallica abbia invece concorso all'allineamento delle tavole, perché il tassello a doppia coda di rondine, posto alla sua destra e in parte sollevato dal supporto, sembra non assolvere più alla sua funzione. Del resto la medesima applicazione sulla tavola di sant'Ambrogio, non ha generato

gli stessi effetti negativi. È dunque possibile che nella tavola di sant'Agostino lo svergolamento delle assi, che indubbiamente è presente, non abbia assecondato il normale funzionamento delle traverse. Il monitoraggio della tavola, effettuato per circa nove mesi dopo lo smontaggio, non ha rilevato movimenti visibili o alterazioni.

Sulla superficie erano presenti consistenti ossidazioni generate da residui di natura proteica (colla animale), testimonianza di precedenti operazioni di velinatura e consolidamento. L'alterazione del film pittorico era aggravata dalla presenza di un corposo strato di vernice terpenica naturale, applicata a pennello in modo non uniforme, con conseguenti colature di materiale resinoso. Infine considerevoli accumuli di particolato atmosferico compromettevano la trasparenza e brillantezza dello strato protettivo che manifestava un aspetto opaco.

## INDAGINI

Indagini in luce visibile, in riflettografia IR e con fluorescenza UV hanno evidenziato la presenza di tracce di colla animale che appaiono come minute aree giallo-brune dall'aspetto vetroso, concentrate negli interstizi delle pennellate e nelle screpolature del film pittorico.

La riflettografia IR ha rilevato la presenza di interventi di ritocco, in particolare sulla parte inferiore della tavola e sulla giuntura orizzontale all'altezza dell'oculo da cui penetra la luce. L'ultravioletto ha consentito di individuare i precedenti interventi di integrazione, eseguiti direttamente sul film pittorico originale e sullo strato protettivo. Queste riprese cromatiche sono vere e proprie ridipinture, ormai virate di tono, eseguite per ricostituire la lettura d'insieme dell'opera danneggiata da antiche operazioni di pulitura, che purtroppo hanno leso irreversibilmente la materia costitutiva originale.

La fluorescenza ultravioletta mostra strati filmogeni di origine naturale, la cui distribuzione copre in maniera non omogenea l'intera superficie della tavola. Su piccole lacune si notano gocciolature di ritocchi, cronologicamente successivi alla stesura originale. Si rileva inoltre l'uso di bianco di piombo in stesura originale. L'indagine in falso colore individua nel cielo un pigmento blu di smalto associato all'azzurrite (in grado di assorbire la banda IR); le finiture dorate sono realizzate con giallorino, i rossi con l'impiego di cinabro.

## INTERVENTO

Nel rispetto del principio di minimo intervento, l'attività di risanamento dei supporti è stata indirizzata alla risoluzione dei problemi più preoccupanti. È stato rimosso il listello ligneo inchiodato sullo spessore del lato sinistro con lo scopo di adattare la dimensione della tavola alla cornice ricomposta nel dopoguerra. Per risanare il supporto ligneo in condizioni di assoluta sicurezza della pellicola pittorica, si è proceduto alla velinatura totale del recto della tavola con l'impiego di veline giapponesi sfrangiate all'acqua e l'uso, come adesivo, di gelatina tecnica. Nella metà superiore del supporto, in corrispondenza della fenditura visibile sul recto, sono stati sostituiti i due incastri a farfalla che avevano perso la loro funzione. Sono state inoltre risarcite le mancanze di materia lignea rilevate sul lato verticale sinistro e su quello centinato. L'intervento, effettuato con l'intento di ristabilire una maggiore coesione al vincolo tra le due assi e rinforzare i punti di fragilità strutturale, ha previsto l'inserimento di nuovi incastri e inserti, costituiti dall'unione di più elementi realizzati in legno di pioppo antico, incollati gli uni agli altri con un adesivo di natura vinilica e successivamente sagomati nella forma desiderata. Gli incastri e gli inserti, diversamente da quanto fatto negli interventi precedenti, sono stati eseguiti in modo che l'andamento delle loro fibre fosse coerente a quello del tavolato originale.

Rimossa la velinatura provvisoria e gli accumuli di particolato atmosferico sedimentati sulla superficie pittorica è risultato più evidente un diffuso fenomeno di ossidazione causato dallo strato di colla proteica situato tra le campiture cromatiche e il protettivo. Poiché il fondo originariamente dipinto

a veridicamente è irrimediabilmente perduto, a seguito di drastiche puliture del passato, si è deciso di procedere con un delicato intervento di velatura ad acquerellature semitrasparenti, con l'intento di rendere meno evidente il fenomeno di degrado, senza tuttavia celarlo. L'attività di stuccatura è stata condotta unicamente in corrispondenza degli inserti lignei precedentemente descritti e nelle micro cadute di pellicola pittorica e di preparazione individuate durante l'ispezione ravvicinata. Le stuccature, realizzate a gesso e colla, sono state portate a livello del film originale attraverso un progressivo assottigliamento della loro superficie ottenuta con l'uso di tamponi inumiditi con acqua. Data la limitata estensione e posizione marginale delle stuccature è stato realizzato un ritocco mimetico ad acquerello completato con velature finali a vernice.



## Tav. V. Sant'Ambrogio

cm 159x214

### STATO DI CONSERVAZIONE

La tavola è costituita da sei assi di pioppo disposte orizzontalmente ed unite tra loro con tasselli a doppia coda di rondine. Le commettiture sono trattenute da tre elementi di vincolo dei quali risulta mancante l'ultimo in basso a sinistra. Su alcune aree in prossimità del perimetro della tavola si notano tracce di colla, corrispondenti probabilmente a punti di contatto con strutture fissate alle tavole mediante un adesivo che ha in parte asportato la materia lignea. La struttura originale della tavola è identica a quella di sant'Agostino; uguali sono anche gli elementi di vincolo successivi cioè la bandella metallica, il listello perpendicolare in conifera e quello in legno compensato lungo il bordo della base. Sul lato centinato delle due assi intermedie sono stati inseriti due piccoli triangoli per colmare la superficie curva. Nella traversa posta a ridosso della centinatura manca, in basso, l'ultimo elemento di vincolo di cui è visibile l'incastro ed il foro del chiodo che lo fissava. Queste tracce confermano che la tavola aveva dimensioni superiori alle attuali, come si era del resto già constatato nella precedente ricerca (De Santis, *Le copie*, in *Ricerche sul Polittico*, pp. 146-149). La copia eseguita su tela da Alessandro Candi nel 1848 per la chiesa di San Biagio a Villanova di Denore (Ferrara), mostra infatti una maggiore lunghezza del manto e la suola della scarpa per intero. Ai piedi del santo, trasformato in san Biagio, è stato aggiunto il pettine chiodato, segno del suo martirio. In alto a sinistra, sulla seconda asse, è visibile la traccia di un triangolo eseguito a matita, riconducibile forse a indicazioni di montaggio. Sulla penultima tavola in basso, a destra, si nota una fenditura da ritiro. Non si riscontrano altri problemi in prossimità delle commettiture.



## INDAGINI

L'esame a luce ultravioletta mostra strati filmogeni di origine naturale, distribuiti in maniera non omogenea sulla superficie del dipinto, ed in particolare ritocchi successivi alla stesura originale su piccole lacune nei toni chiari della veste del santo. L'indagine in falso colore mostra l'uso di biacca sulla base della risposta intensa all'infrarosso (si vedano anche le misure XRF/EDXRF in Gheroldi in questo volume). Si riscontra l'uso di bianco di piombo nella stesura originale e di bianco di zinco per i ritocchi. Il manto arancio del santo è realizzato a orpimento, mentre il risvolto a cinabro. Blu di smalto è stato usato nella banda azzurra della veste. Verde a base di rame per lo sfondo sulla sinistra su cui si proietta l'ombra del santo. Questo stesso colore nel resto dello sfondo è andato irrimediabilmente perduto e a fatica si distingue il pastorale di sant'Agostino.

## INTERVENTO

Per tutto il periodo successivo allo smontaggio si è mantenuta una buona stabilità strutturale, per cui l'unico intervento che si è reso necessario è stata l'integrazione dell'elemento a doppia coda di rondine, mancante nella parte inferiore fra le prime due tavole. Gli strati pittorici sono stati oggetto di un accurato intervento di fermatura rivolto al ricollocamento in sede e alla riadesione dei sollevamenti di colore e di preparazione. Per tale operazione si è sfruttata la colla di storione impiegata per l'adesione delle veline provvisorie applicate durante lo svincolo dell'opera dalla superficie muraria. La colla è stata riattivata mediante l'apporto progressivo e controllato di acqua deionizzata applicata con tamponi di cotone idrofilo, calore e pressione, attraverso termocauterico a punta piatta. La pulitura ha portato alla rimozione dei consistenti depositi di particolato atmosferico che offuscavano la brillantezza e trasparenza del sottostante protettivo.



## Tav. VI. *Cristo Risorto*

cm 166x104

### STATO DI CONSERVAZIONE

L'opera è composta da tre tavole in pioppo disposte verticalmente, unite tra di loro con tasselli a doppia coda di rondine. In passato, la tavola è stata sottoposta ad un complesso intervento strutturale, resosi probabilmente necessario a causa di una considerevole riduzione volumetrica. Era stata infatti effettuata una parchettatura composta da elementi lignei incollati, al cui interno è collocata, trasversalmente alla fibra del legno, una bandella metallica. Accanto a cunei inseriti in prossimità delle commettiture, ne sono visibili altri attigui alle fenditure da ritiro. Anche le sedi delle vecchie traverse sono state colmate con tasselli inseriti secondo la vena del legno. La stessa operazione è stata realizzata in corrispondenza dei sistemi di vincolo delle commettiture con elementi a doppia coda di rondine (quattro per ogni giunzione). Per effettuare questi interventi la superficie delle tavole è stata in parte livellata ed abrasa: si notano ancora le aree di colore più scuro, che non sono state interessate dall'intervento. Sono visibili fori di sfarfallamento di insetti xilofagi che, a causa dell'abrasione di alcune aree, si sviluppano parallelamente alla superficie. L'aggressione è di portata limitata e pare non essere attiva.

Si evidenziano fenomeni di ritiro dimensionale successivi all'intervento di risanamento strutturale imputabili probabilmente alle temperature elevate a cui le parti sommitali del polittico sono sottoposte. La tavola è stata tagliata in basso probabilmente per adattarla forse alla cornice rifatta nel dopoguerra.

## INDAGINI

L'esame a luce ultravioletta ha messo in evidenza la presenza di cinabro nel manto di Cristo, biacca nella veste e bianco di zinco, forse dovuto ad interventi ottocenteschi. La riflettografia nel vicino infrarosso NIR-1 (950 nm), pur non evidenziando la presenza di un disegno preparatorio e di pentimenti di rilevante evidenza, ha permesso di individuare con maggiore efficacia le aree di superficie pittorica lacunose e gli interventi di ritocco, localizzati sia sulla figura di Cristo sia sul sepolcro, la cui partitura architettonica risulta dipinta prima dell'esecuzione della gamba. In infrarosso si apprezza inoltre la trasparenza della pellicola pittorica, in particolare nelle campiture degli incarnati e dei drappaggi. Tale fenomeno è in parte dovuto al naturale processo di polimerizzazione al quale vanno incontro invecchiando i leganti di natura oleosa. Evidenti cretti da ritiro risultano localizzati nella campitura di cinabro, probabilmente rifinita a lacca e palesano un difetto di tecnica esecutiva imputabile ad uno scorretto rapporto tra pigmento e legante. L'indagine in falso colore ha confermato l'uso di blu di smalto mescolato con biacca nella campitura del cielo, con prevalenza di quest'ultima nel settore in basso a sinistra, e di bianco a base di piombo nella veste di Cristo. Le campiture in rosso cinabro recano segni di finiture in lacca rossa. Il viso è realizzato con una miscela di biacca e cinabro.

## INTERVENTO

Gli strati pittorici sono stati oggetto di un accurato intervento di fermatura rivolto al ricollocamento in sede e alla riadesione dei sollevamenti di scaglie di colore e di preparazione. L'attività di fermatura è stata estesa anche alle aree interessate da sollevamenti, ma prive di fessurazioni o micro crettature. In questi casi la sostanza adesiva è stata veicolata all'interno degli strati pittorici con l'impiego di siringhe da insulina riutilizzando, ove possibile, i fori praticati nel corso di precedenti interventi di fermatura. Ciò ha consentito un considerevole miglioramento della superficie del dipinto riducendo in modo sensibile i difetti di planarità e ristabilendo una buona adesione degli strati pittorici ai supporti lignei.

È stato quindi eseguito un parziale riequilibrio cromatico per adeguare i precedenti ritocchi eseguiti ad acquerello che, nel tempo, avevano subito un graduale abbassamento tonale. Esclusivamente in queste aree, localizzate in varie parti del volto di Cristo (occhio sinistro, punta del naso, bocca e aree d'ombra dell'incarnato), si è proceduto con un ritocco a velature con pigmenti dispersi in resina sintetica (Laropal A81, Gamblin Colors).

## La cornice del polittico Costabili

La foto scattata dopo il bombardamento del 5 giugno 1944 mostra ciò che rimaneva della cornice del polittico. Troppo pesante per essere spostata velocemente, era stata lasciata a Ferrara, mentre le sei tavole del polittico furono trasferite nella Pinacoteca di Cento. La cornice era stata largamente ricostruita dopo il 1870 sulla traccia dei frammenti di quanto rimaneva di una precedente conservata ancora presso la chiesa di Sant'Andrea. Il presidente della Commissione di Belle Arti, Girolamo Scutellari, nel 1867 descriveva la cornice "originaria" molto compromessa dall'umidità, soprattutto nelle parti alte. Il progetto della nuova cornice fu realizzato dall'intagliatore Enrico Bolognesi. Il falegname e il doratore furono rispettivamente Giorgio Tosi e Giovanni Pagliarini. Dopo la guerra ciò che rimaneva dell'intaglio precedente è servito di base, ancora una volta, per la ricostruzione della cornice attuale (B. Ghelfi, *Le cornici in Ricerche sul Polittico Costabili*). Dal confronto fra i dati tecnici rilevati nel corso dell'intervento di manutenzione e le immagini della cornice distrutta si può affermare che:

a) il coronamento triangolare sinistro presenta ancora una parte di intaglio antico; b) la trabeazione, apparentemente in buono stato, non fu riutilizzata, ma fu sostituita da un nuovo elemento. Anche la centina, le lesene, parte dei pinnacoli e gli elementi superiori della zoccolatura sono stati completamente ricostruiti, preparati e dorati con oro in foglia; c) fu creato un nuovo scheletro ligneo che potesse sostenere le parti originali superstiti (pinnacoli, cimasa e coronamenti triangolari).

### DESCRIZIONE

A edicola dorata, la cornice è costituita da una zoccolatura decorata a racemi intagliati su campitura bulinata, mentre la parte superiore e i dadi laterali hanno una decorazione in stile rinascimentale a grottesche ed elementi fitomorfi (Mappatura tematica p. 121). Le lesene presentano una modanatura a listello che incornicia il ricco intaglio a foglie d'acanto e a volute, poggianti su vasi. Tutta la campitura è bulinata. Quattro capitelli corinzi sorreggono due cornicioni anch'essi decorati a motivi vegetali. L'architrave centinato reca una fila di fiori stilizzati; ai lati due montanti contornano le tavole di sant'Agostino e sant'Ambrogio. Da qui si innalza la trabeazione con fregio a foglie stilizzate e una sequenza a ovuli e lancette nella parte superiore. Al vertice, un grande timpano, costituito da due coronamenti triangolari e una cimasa superiore, incorniciano la tavola del Cristo risorto. Due pinnacoli laterali completano la maestosa macchina.

### STATO DI CONSERVAZIONE E INTERVENTO

La condizione microclimatica incostante, caratterizzata nella sala Costabili da temperature più elevate nella parte alta dell'ambiente e da una conseguente riduzione dei valori di umidità relativa, ha accelerato il distacco dell'imprimitura dal supporto, con polverizzazione dello strato gessoso e sollevamenti degli strati superficiali, in particolare sulla lamina dorata che riveste sia gli elementi antichi sia quelli ottocenteschi. I micro sollevamenti sono stati appianati mediante l'utilizzo di un termocauterico che ha permesso la riattivazione della colla presente (interponendo fogli siliconati di Melinex®). Ripristinata la corretta adesione delle porzioni di lamina distaccate dal supporto ligneo, si è proceduto alla pulitura con pennelli a setola morbide e microaspiratore. Successivamente sono stati eseguiti esami finalizzati all'individuazione della soluzione solvente più idonea per asportare i depositi di polvere grassa sedimentati sulle superfici senza intaccare la patinatura bruna e il film protettivo degli anni sessanta.

Tutti gli elementi intagliati che costituiscono l'apparato decorativo della cornice sono stati puntualmente verificati ripristinando il corretto assemblaggio e vincolo delle parti che tendevano a staccarsi dalla struttura portante. Tale operazione è stata effettuata mediante l'impiego di sostanze adesive reversibili e la realizzazione, ove necessario, di nuovi e funzionali sistemi di vincolo. Le lacune più recenti ed estese sono state risarcite attraverso stuccature a gesso e colla, successivamente integrate con colori ad acquerello, chimicamente stabili con velature a vernice per adeguare la cromia dei ritocchi al tono opaco e bruno della

patinatura esistente. Solo le lacune presenti sul fronte dei basamenti laterali della zoccolatura – dove un precedente intervento conservativo aveva provveduto al risarcimento cromatico con una tinta rossa ad imitazione del bolo – sono state oggetto di un minuzioso lavoro di integrazione pittorica, volto a ripristinare la continuità del motivo decorativo interrotto. Per la ricostruzione cromatica del fondo oro è stato utilizzato dell'oro micaceo in polvere addizionato a gomma arabica, mentre per il completamento del motivo lineare sono stati utilizzati colori a vernice.

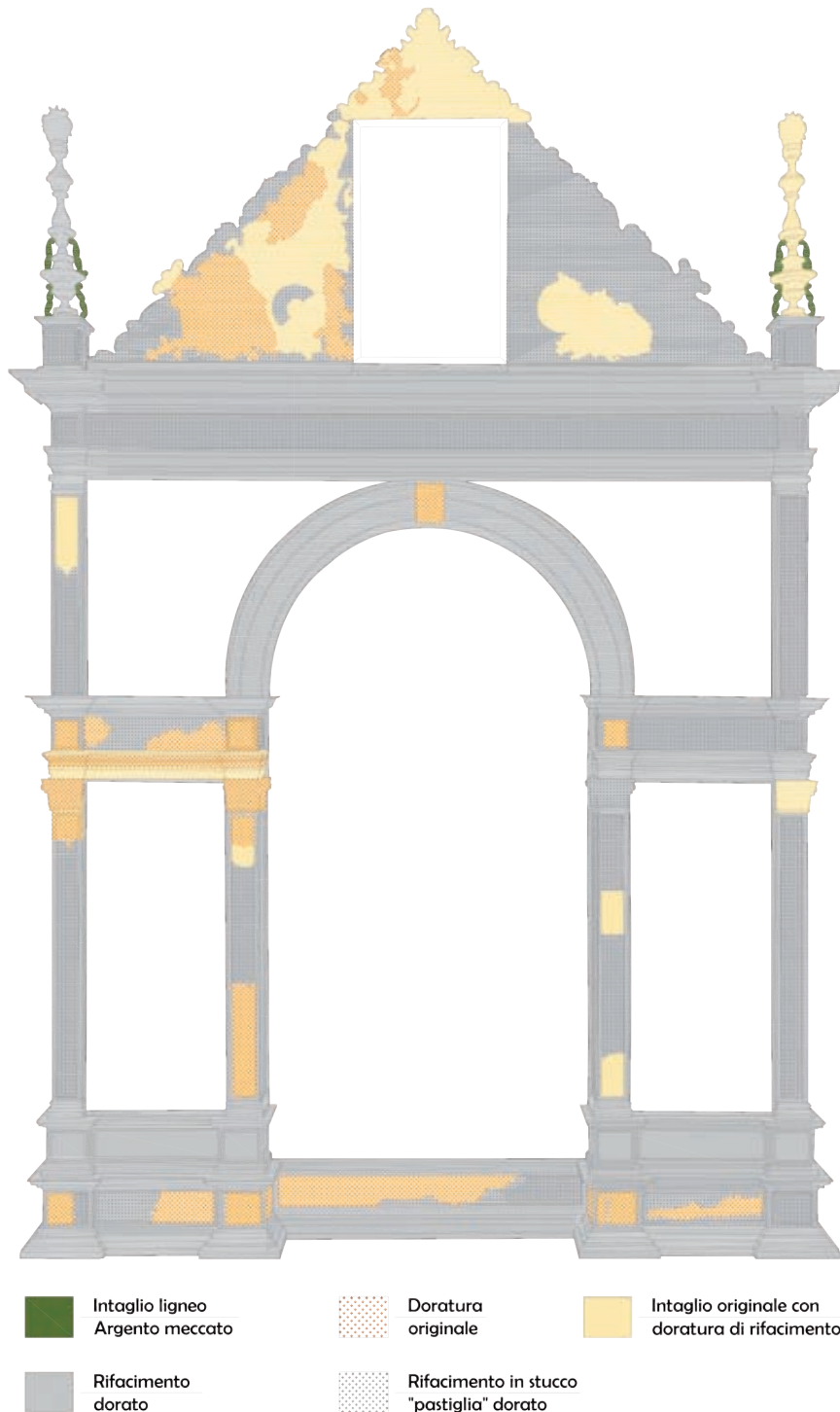


Fig. 2. Mappatura tematica. Stato di fatto: interventi precedenti e tecniche esecutive



# Indice dei nomi

## A

Abas, Fazly Salleh: Gheroldi: nota 15  
Acidini, Cristina: n. 121  
Agosti, Barbara: n. 171  
Agosti, Giovanni: n. 115  
Agostini, Grazia: p. 9, n. 2  
Agostino, santo: pp. 36, 37, 38; note 73, 76, 78, 80  
Albergati, Niccolò: p. 50  
Alfonso I d' Este: pp. 16, 27, 30, 49, 50; nn. 51, 114, 118, 127, 174, 178  
Anderson James (e/o Domenico): p. 43; n. 100  
Antonio, "fenestraro": n. 66  
Ardena Giancarlo: n. 69  
Ariosto, Ludovico: pp. 16; n. 37, 94  
Armenini, Giovanni Battista: p. 50; n. 129  
Ascani Orsini, Riccardo: Gheroldi n. 11  
Auer, Gerhard: Gheroldi, n. 22  
Averoldi, Altobello: pp. 32, 46, 47; n. 114

## B

Bacchelli, Franco p. 9; nn. 20, 37  
Bacchi, Andrea: p. 3, n. 100  
Bagatin, Pier Luigi: n. 66  
Ballarin, Alessandro: nn. 2, 32, 74, 87, 97, 112, 177, 183. In Gheroldi: n. 3  
Barocchi, Paola: Gheroldi: nn. 13, 17  
Barotti, Cesare: pp. 43, 44; n. 93  
Barotti, Gianandrea: pp. 42; n. 91  
Baruffaldi, Girolamo: pp. 27, 42, 43, 62; nn. 39, 91, 95, 133  
Baruffaldi, Niccolò: n. 37  
Bastianino (Sebastiano Filippi, detto): p. 95  
Baura, Andrea: pp. 32, n. 63  
Bayer, Andrea: n. 2  
Beckhoff, Burkhard: Gheroldi: n. 24  
Benati, Daniele: n. 122  
Bensi, Paolo: n. 122  
Bentini, Jadranka: n. 2, 65,  
Bentivoglio Enzo: n. 111  
Berrie Barbara H.: Gheroldi: n. 16  
Bertani, Duilio: Gheroldi: n. 14  
Bertozzi Ester: n. 152  
Bettarini, Rosanna: Gheroldi: n. 17  
Bianco, Michele: n. 110  
Bicklow, Spike: Gheroldi: n. 15  
Biferali, Fabrizio: nn. 122, 161  
Biondi, Albano: nn. 112, 149

Birke, Veronica: n. 130  
Bloch, March: Gheroldi: n. 2  
Blumencranz, Bernhard: n. 122  
Boari, Gregorio: p. 109  
Boiardi, famiglia: n. 37  
Boldini, Antonio: p. 109  
Bolognesi, Giovanni: p. 46  
Borgia, Lucrezia: pp. 16, 30, 57, 58; nn. 23, 46, 52, 62, 156, 159, 178  
Bori, Pier Cesare: p. 11  
Borso, d'Este: p. 50; n. 126  
Boschini, Giuseppe: pp. 27, n. 39, 95  
Boselli, Camillo: n. 114  
Botturnio, Anselmo: p. 58  
Bourdua, Louise: n. 56  
Bovero, Alessandro: pp. 2, 110  
Braham, Allan: Gheroldi: n. 16  
Bregno, Andrea: p. 46  
Brisighella, Carlo: pp. 42, 46; n. 91  
Burkhard, Jahn: Gheroldi: n. 22

## C

Calcagnini, Celio: p. 59; n. 159  
Callegari, Laurence: Gheroldi: n. 15  
Calvi, Donato: p. 30; nn. 50, 53  
Camerlengo, Lia: n. 1  
Campbell, Steven J.: nn. 122, 139, 161  
Candi, Alessandro: p. 43  
Capezio, Roberta: pp. 2, 110  
Caprara, Otello: p. 109; n. 107  
Cardinali, Michela: pp. 2, 110  
Carena, Carlo: n. 73  
Carr, Dawson. W.: in Ciammitti: n. 2. In Gheroldi: n. 14, 16  
Casella, Matteo: p. 58,  
Cassingena-Trévedy, François: n. 77  
Castrofranco, Lorenzo: p. 32,  
Catalano, Michele: n. 23  
Catoni, Maria Luisa: p. 9  
Cattazzo, Sonia: p. 2  
Cavaliere, collezione: n. 87  
Ceriotti, Giancarlo: n. 151  
Chiabò, Maria: n. 55  
Chiarelli, Caterina: n. 22  
Chittolini, Giorgio: n. 69  
Chiura, Federica: pp. 2, 9  
Ciammitti, Luisa, pp. 1, 2, 5, 9, 11, 100; nn. 2, 15, 110, 116. In Gheroldi: nn. 3, 4, 16, 28

Cistellini, Antonio: n. 46  
Cittadella, Cesare: p. 109; n. 30,  
Cittadella, Luigi Napoleone: pp. 24, 44; n. 22, 37, 104  
Clemente VIII: p. 58  
Clerico, Cesare: n. 109  
Coado, Antonio: p.16; n. 21  
Coliva, Anna: in Ciammitti, n. 2. In Gheroldi: n. 14  
Comino, Giancarlo: n. 122  
Contardo d'Este: n. 35  
Conti, Alessandro: n. 116  
Copeland Klepper, Deena: n. 173  
Cornale, Paolo: p. 2  
Corrado, Eusebio: pp. 31, 32,  
Cosma, Alessandro: n. 57, 64, 80, 111,  
Costa, Lorenzo p. 13  
Costabili, Alberto: pp. 62, 63; n.179  
Costabili, Antonio: pp. 9, 11, 15, 16, 21, 26, 30, 31,  
33, 36, 38, 43, 46, 49, 50, 51, 52, 58, 59, 61, 62,  
63. In Ciammitti: nn.11,12, 13, 18, 19, 68, 69, 82,  
110, 123, 124, 127, 169, 178, 179.  
Costabili, Barbara: p. 62; n. 178  
Costabili, Beltrando (o Beltrame): p. 46, 62; in  
Ciammitti: nn. 112, 179  
Costabili, Camillo: pp. 58, 62; nn. 19, 179  
Costabili, Cecilia: p. 63; nn.18, 180  
Costabili, Lanzotto: n.18  
Costabili, Paola (Sacratì): nn. 169,181  
Costabili, Paolo, pp.16, 49; nn. 18, 181  
Costabili, Rinaldo, p.16, 49, 63  
Crucitti, Filippo: n. 47

## D

Da Gai, Valerio: n. 57, 80  
Dal Pozzo, Giovanni Battista: n. 117  
Dal Pra, Mario: n. 73  
Dal Sale (o de La Sale o Dal Sale), Baldassarre e  
Pontichino: p. 63; nn.18, 180  
Danby, Herbert: n. 141  
Danieli, Michele: in Ciammitti: nn. 2, 114  
Davia, Gaetano: n. 102  
de Gramatica, Francesca, n. 1  
Degli Abbati, Pietro: n. 66  
Del Rio, Fabrizio: pp. 2, 9  
Deliliers, Enrico: p.46; n. 109  
Deliliers, Vittore: n. 109  
Della Volta, Gabriele (Gabriele Veneto): pp. 30, 31,  
32; nn. 53, 153, 173

De Marchi, Andrea: pp. 26, 27; in Ciammitti, n. 32  
Demonte, Daniele: p. 110  
De Santis, Alessandra: p. 42; in Ciammitti: nn. 31,  
83, 86, 88, 117, 122. In Gheroldi: n. 7  
Di Francesco, Carla, n. 1  
Di Giampaolo, Mario: n. 9  
Di Leone Leoni, Aron: nn. 124, 125, 127  
Donattini, Massimo: n. 149  
Dosso (Giovanni Luteri, detto): pp. 10, 11, 12, 14,  
15, 16, 18, 19, 21, 26, 27, 33, 36, 37, 38, 39, 40,  
41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 58, 59, 60, 62, 63,  
75, 83, 85, 86, 88, 90, 91, 95, 96, 98, 99, 100,  
102. In Ciammitti: nn. 32, 42, 62, 81, 89, 97, 102,  
107, 114, 180. In Gheroldi: nn. 3, 15, 27.  
Dunkerton, Jill: Gheroldi: nn. 16, 18  
Dunlop, Anne: n. 56

## E

Eddie, Thomas: Gheroldi n. 11  
Egidio da Viterbo: nn. 54, 55, 68, 156, 166, 173  
Egidio Romano: n. 68  
Elm, Kaspar: n. 58, 69  
Erasmus da Rotterdam: n. 159  
Ercole I d'Este: p. 61; n. 174

## F

Faino, Bernardino: n. 114  
Falzone, Paolo: n. 60  
Farenga, Paola: n. 60  
Farinella, Vincenzo: p 3; nn. 1, 22, 51, 62, 74, 113,  
158  
Farissol, Abraham ben Mordecai: n. 174  
Fedeli, Andrea: n. 66  
Fedozzi, Isabella: nn. 2, 13, 16, 29, 44, 66, 110  
Fei, Giovanni: pp. 45; nn. 37, 102  
Felice da Prato: n. 173  
Feller, Robert L.: Gheroldi n. 22  
Ferretti, Massimo: n. 66  
Fioravanti, Gianfranco: n. 174  
Fioravanti Baraldi, Anna Maria: nn. 4, 22, 27, 35,  
46, 81, 84, 118, 132  
Fiorentini, Maria Luisa: n. 45  
Fiorenza, Giancarlo: nn. 2, 44, 69  
Firpo, Massimo: nn. 122, 161  
Fischer, Sarah L.: Gheroldi n. 16  
Folin, Marco: n. 46  
Fonseca, Cosimo Damiano: n. 56, 164

Fortini, Giovanni: nn. 2, 66  
Franceschini, Adriano, in Ciammitti: nn. 2, 11, 14, 117. In Gheroldi: n. 28  
Franco, Tiziana: in Ciammitti, n. 22  
Frangi, Francesco: n. 152  
Frongia, Carla: n. 94  
Frova, Carla: n. 60  
Frugoni, Arsenio: nn. 167, 168  
Frugoni, Chiara: n. 122  
Füglister, Robert L.: nn. 122, 137, 144

## G

Garofalo (Benvenuto Tisi, detto): pp. 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 63, 75, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102. In Ciammitti: nn. 32, 40, 63, 89, 97, 118, 122, 132, 161, 175. In Gheroldi: p. 3; nn. 32, 40, 63, 89, 97, 118, 122, 132, 161, 175  
Gärtner, Hans Armin: n. 77  
Gatti, Alessandro: p. 110, 112  
Gatti Perer, Maria Luisa: n. 68, 153  
Geremia (Lamentazioni di): p. 56; nn. 139, 143  
Ghelfi, Barbara: p. 126; nn. 2, 16, 20, 44, 102, 103,  
Gheroldi, Vincenzo: pp. 1, 2, 5, 11, 12, 27, 44, 75, 113, 115, 117, 123. In Ciammitti: nn. 2, 7, 8, 10, 24, 25, 26, 33, 34, 83, 86, 90, 96, 99, 101, 105, 152, 176. In Gheroldi, nn.: 6, 10, 12, 15, 16, 26  
Giani, Felice: pp. 24, 25, 42; n. 31  
Gibbons, Felton: pp. 42, n. 72  
Gilardoni, Arturo: Gheroldi, n. 11  
Ginzburg, Carlo: pp. 9; nn. 145, 149  
Gioachino da Fiore: pp. 31, 58; nn. 60, 168  
Giora, Giovanni: n. 153  
Giorgione (Giorgio da Castelfranco detto): in Gheroldi n. 27  
Giovanni da Modena: p. 50; n. 122  
Giovanni Evangelista, s.: 36, 56, 57; n. 142  
Giovannucci Vigi, Berenice: n. 67  
Giolamo, s.: n. 70, 71  
Giolamo da Carpi (Giolamo Sellari detto): pp. 42, 43, 75; in Gherodi: n. 3  
Giudici, Corinna: pp. 2, 9  
Giulio II: pp. 16, 30  
Giumanini, Michelangelo L.: n. 110

Gollini U. (?), aiuto restauratore: n. 107  
Gonzaga, Federico: p. 58; n. 62  
Gorreri, Marina: n. 129  
Gozzi, Alvise: p. 48; n. 115  
Graham, Daniel: Gheroldi n. 11  
Gregori, Mina: n. 152  
Gregorio da Rimini: pp. 30,  
Griebler, Wolf-Dieter: Gheroldi n. 22  
Grohovaz, Valentina: n. 48  
Guarini, Marcantonio: pp.42; nn. 40, 41, 89, 178  
Guiges II: n. 52  
Giulio II: p. 16, 30,

## H

Harck, Fritz: n.137  
Horowitz, Elliott: n. 146  
Humfrey, Peter: p. 12; in Ciammitti: nn. 2, 4, 11, 32, 74, 97, 104, 116. In Gheroldi: n. 14

## I

Innocenzo da Asti: n. 49  
Isaia: pp. 19, 36, 39, 52, 53, 55, 56, 57, 63; nn. 44, 70, 71, 72, 135, 137, 138, 154, 168

## J

Jay, Pierre: n. 70

## K

Kacynski, Berenice M.: n. 171  
Katz, Dana E.: nn.118, 122, 139, 148  
Kessler, Herbert L.: n. 122  
Khun, Hermann: in Gheroldi: n. 22  
Kustodieva, Tatiana: nn. 2, 175

## L

Laderchi, Camillo pp. 43; n. 36, 92, 119  
Langhoff, Norbert: in Gheroldi n. 24  
Lapierre, Valentina: pp. 9, 16; n. 21  
Leone X: p. 30, 31, n. 63  
Leonini, Angelo: n.47  
Libanori, Antonio: n. 112  
Lodi, Letizia: n. 65  
Lombardi, Teodosio: nn. 41, 172  
Longhi, Roberto: pp.12, 13; nn. 3, 9, 42,74, 114. In Gheroldi: n. 3  
Luca, s: n. 75

Lucchesi Ragni, Elena: n. 115  
Lucchi, Luigi: Gheroldi n. 11  
Lucco, Mauro: p. 12; nn. 2, 74, 97. In Gheroldi: n. 14  
Luciani, Paolo: p. 110  
Luigi XII: p. 30  
Lutero, Martin: pp. 58, 61; nn. 63, 159, 161

## **M**

Macalli M. (?), doratore: n. 107  
Machiavelli, banco dei: p. 50; n. 123  
Magrini, Sabina: pp. 2, 5, 7  
Maineri, Giovan Francesco: p. 13  
Maldotti G. (?), falegname: n. 107  
Manchinu, Paola: p. 110, 112  
Mancini, Giorgia: nn. 2, 9  
Marazzani, Sara: pp. 9; n. 152  
Marchesi, Andrea: n. 62  
Maremonti, Giovanni Battista: n. 110  
Markham Schulz, Anne: in Ciammitti: n. 17  
Martinengo, Adeodata: p. 58; n. 62  
Martinengo, Bianca: 58, 62. In Ciammitti: nn. 19, 157  
Martinez, Kirk: in Gheroldi n. 15  
Marubbi, Mario: n. 152  
Massacesi, Fabio : n. 122  
Massari, Ambrogio da Cori: pp. 31, n. 60  
Massimilano I: p. 50  
Matteo, s.: nn. 75, 155  
McGinn, Bernard: n. 165  
Medica, Massimo: n. 122  
Meli, Antonio: pp. 15, 30, 31, 32, 37, 38, 46, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63; nn. 44, 46, 48, 49, 52, 53, 61, 62, 69, 79, 80, 128, 138, 150, 151, 154, 155, 156, 159, 160, 162, 178  
Meli, Giovanni Angelo: n. 61  
Mendelsohn, Henriette: n. 75  
Menegatti, Marialucia: n. 51, 112, 114,  
Mercurio, Giovanni da Correggio: n. 37  
Meuccio, Silvestro (da): p. 58; n. 166  
Mezzetti, Amalia: in Ciammitti: n. 74. In Gheroldi: n. 3  
Mezzetti, Corinna: pp. 9, n. 109  
Michetti, Raimondo: n. 60  
Migne, Jacques Paul: n. 70  
Minnich, Nelson H.: n. 55  
Momesso, Sergio: n. 2  
Montenovesi, Ottorino: n. 68  
Montiani Bensi, Maria Rosa: n. 122  
Morisi Guerra, Anna: n. 147  
Mosè (Moisis): p. 49, 54, 55, 56, 60, 61; n. 150

Mucchiati, Alberto: n. 110  
Munari, Pellegrino: n. 9  
Muzzarelli, Maria Giuseppina: n. 22

## **N**

Natali, Antonio: n. 1  
Niccoli, Ottavia: n. 63, 164  
Niccolò V: p. 50; n. 125  
Niccolò da Lira (N.icolos de Lyre): pp. 60, 61, 62; nn. 171, 173  
Niccolò di Giacomo: p. 33; n. 65  
Nirenberg, David: n. 122  
Nova, Alessandro: n. 157  
Novelli, Maria Angela: pp. 43, n. 91

## **O**

Orioli, Raniero: n. 60  
Orsini, Giovanna: p. 58; n. 62  
Ossinger, Joannes Felix: nn. 44, 47, 53, 61, 151, 159  
Ostrow, Steven: in Ciammitti: n. 2. In Gheroldi: n. 16  
Ottani Cavina, Anna: n. 31

## **P**

Pacchieri (Boiardi, Sosena), famiglia: n. 37  
Pacchioni, Giovanna, in Ciammitti: n. 2  
Paganini, Mario: p. 109; n. 107  
Palombi, Domenico: n. 60  
Panciroli, Guido: n. 51  
Panetti, Domenico: pp. 33, 34, 35  
Paolo, s.: pp. 37, 52, 56, 58; nn. 134, 154, 163, 168.  
Patetta, Federico: pp. 31; n. 31, 61  
Pattanaro, Alessandra: pp. 12, 43; in Ciammitti: nn. 2, 5, 12, 22, 32, 43, 81, 98, 113, 183. In Gheroldi: n. 3  
Pellegrino da San Daniele: n. 114  
Pelliccioli, Mauro: p. 109  
Penna, Alberto: n. 133  
Penny, Nicholas: in Ciammitti, nn. 2, 9. In Gheroldi, n. 18  
Petrucci, Franca: n. 12, 122  
Peverada, Enrico, in Ciammitti: pp. 9, 27; n. 40  
Peverelli, Sebastiano: p. 62  
Piastrella, Carlo: n. 50  
Piella, Ariodante: p. 109  
Pino, Paolo: in Gheroldi n. 13  
Pinzoni, Modesto: p. 49  
Pittiglio, Gianni: nn. 57, 64, 65, 80,  
Podestà, Gian Luca : n. 164

Polverari, Michele: n. 115  
Pouncey, Philip: pp. 13, 51; nn. 8, 130  
Prosperi, Adriano: n.37

## R

Rabbi, Salomon (Shlomo Yitzchaki detto Rashi): p. 61; n. 171  
Radaelli, Laura: n. 45  
Raffaello: p. 59, 60; in Ciammitti: nn. 5, 32, 113, 171  
Raffaldini, Antonio: p. 109  
Ravera, Massimo: p. 110  
Reeves, Marjorie: p. 58; nn. 58, 60, 165, 166  
Riccomini, Eugenio: n. 63, 122  
Rizzardi, Pietro dalle Lanze: n. 66  
Roberti, Ercole: pp. 32, n. 64  
Roberts, Derrik P: Gheroldi n. 11  
Romani, Vittoria: in Ciammitti nn. 2, 32, 87, 171, 183. In Gheroldi: n. 3  
Romano, Giovanni: in Ciammitti: n. 15  
Ronzani, Rocco: n. 55  
Rosini, Giovanni: pp. 24, 25, 42,  
Rossetti, Biagio: n. 170  
Rothe, Andrea: in Ciammitti: n. 2. In Gheroldi: n. 14, 16  
Ruderman, David B.: n. 174  
Rugeri, Bernardino di Giovanni, p. 16  
Rusconi, Roberto: n. 164

## S

Sacрати, Girolamo: p. 39, n. 82  
Sacрати, Paola: n. 181  
Samaritani, Antonio: n. 46  
Sandal, Ennio: n. 48  
Santini, Alfredo: p. 9  
Saracco, Giovanni Battista: pp. 39,  
Scalabrini, Giuseppe Antenore: p. 43; nn. 94, 119  
Scannelli, Francesco: pp. 42, 75, 99; n. 90. In Gheroldi: pp. 75, 99; n. 1  
Scarlino, Attilia: n. 31  
Scutellari, Girolamo: p. 45, 126  
Sella, Pietro: n. 54  
Sellari, Girolamo (da Carpi, detto): pp. 42, 43, 75; In Gheroldi: n. 3  
Serafino dei Serafini: pp. 33, n. 65  
Settis Salvatore: in Ciammitti: n. 2. In Gheroldi: n. 16  
Shearman, John: n. 171  
Sigismondo d'Este: n. 62  
Simonetti, Mirella: p. 109  
Smith, Nigel L.: in Gheroldi n. 11

Spring, Marika: Gheroldi n. 18  
Stefani, Piero: n. 133  
Strozzi, Giulia: pp. 16, 63; n. 181  
Sosena (Susenna, Sosena, Susina), Carlo, Francesco, famiglia: n. 37  
Superbi, Agostino: pp. 42, n. 89

## T

Taccani, Silvia: Gheroldi: n. 11  
Taddeo da Ivrea: p. 30,  
Tarozzi, Camillo: p. 109  
Tasso, Valentina: p. 110  
Timmermann, Achim: n. 122  
Tommaso d'Aquino, s.: n. 159  
Triolo, Paolo: p. 110

## U

Ughi, Luigi: n. 37

## V

Valenzano, Giovanna: in Ciammitti, n. 22  
Valtieri, Simonetta: n. 111  
Vasari, Giorgio: in Gheroldi n. 17  
Vasoli, Cesare: n. 164  
Vecellio, Tiziano: pp. 27, 47, 48; n. 62, 114  
Venturi, Adolfo: in Gheroldi: 25  
Venturi, Gianni: in Ciammitti: n. 5  
Verdon, Timothy: nn. 58, 121, 129  
Vimercati, Gian Tommaso: pp. 30,  
Vitale, Angelo Maria: n. 55  
Vivaldi de Balistris, Ludovico: p. 59; n. 169  
Voci Roth, Anna Maria: n. 173

## W

Walsh, Katherine: n. 59  
Wedell, Reiner: in Gheroldi n. 24  
Weis, Adolf: in Ciammitti: n. 122  
Wolff, Helmut: in Gheroldi n. 24

## Z

Zambelli, Paola: n. 164  
Zampetti, Pietro: n. 115  
Zarri, Gabriella: n. 46, 52, 62  
Zerbinati, Giovanni Maria: pp. 27, 39; in Ciammitti: nn. 22, 38, 40, 54, 82  
Zeri, Federico: n. 66, 100  
Zwanziger, Walter Curt: n. 114

Finito di stampare nel mese di agosto 2017



[www.ipzs.it](http://www.ipzs.it) - [informazioni@ipzs.it](mailto:informazioni@ipzs.it)



ISTITUTO POLIGRAFICO  
E ZECCA DELLO STATO

