

## Gli affreschi del Salone dei Mesi e il problema dell'attribuzione

Kristen Lippincott

L'attribuzione degli affreschi del Salone dei Mesi è un problema di non facile soluzione per diversi motivi. Innanzitutto, essi versano in un pessimo stato di conservazione. Più della metà del ciclo esiste solo in forma di *sgraffiti* preliminari. Un terzo dell'opera presenta una superficie gravemente erosa e scrostata. Non una singola sezione dei comparti meglio conservati mantiene l'aspetto originario. La *prima facies* è stata seriamente compromessa, inizialmente da esecuzioni negligenti e in seguito da anni di trascuratezza. In altri casi, questo tipo di ostacolo è superabile grazie al confronto dei frammenti danneggiati con opere analoghe e contemporanee meglio conservate. Sfortunatamente, però, ci sono ben pochi dipinti del genere a Ferrara. In realtà, il Salone dei Mesi costituisce l'unico grande ciclo di affreschi pervenuti dall'epoca del duca Borso d'Este. Ne consegue che la nostra conoscenza della pittura ferrarese del Quattrocento si basa in gran parte su quanto riusciamo ad apprendere dalla sua analisi.

Inevitabilmente, la critica che riguarda gli affreschi ha avuto un andamento circolare. Gli studiosi citano gli affreschi allo scopo di avvalorare le loro intuizioni sulla pittura ferrarese; le conclusioni a cui giungono vengono poi utilizzate, a loro volta, per rafforzare le loro speculazioni riguardo al Salone. Ciò che si continua ad ignorare, tuttavia, è quanto poco sappiamo sull'arte prodotta a Ferrara a metà del Quattrocento: chi fossero gli artisti, che esperienze avessero, come funzionassero le botteghe artistiche e infine che ruolo ricoprissero gli Estensi nell'affidamento e nella supervisione dei lavori. Prima di tentare di rispondere a queste domande, occorre esaminare quanto è già stato scritto sul Salone e sugli artisti che presumibilmente vi lavorarono. In questo particolare settore della disciplina, in cui gran parte della letteratura è eccessivamente speculativa o fastidiosamente ripetitiva, il modo migliore per iniziare è forse quello di mettere in discussione le basi stesse delle ipotesi finora esistenti, chiedendoci come queste opinioni si siano formate e fino a che punto siano da ritenersi valide.

Gli studi sul Salone dei Mesi si possono genericamente suddividere in tre gruppi, ciascuno dei quali si richiama, a sostegno delle proprie argomentazioni, all'«autorità» di un testo o documento. La prima, e per molti versi la più influente, di

queste fonti è il Vasari, il quale fissò una gerarchia della pittura ferrarese ritenuta valida ancor oggi. I quattro pittori da lui citati - Galasso Ferrarese, Cosimo Tura<sup>1</sup>, Lorenzo Costa (in questo *nomen* il Vasari fondeva le carriere artistiche di Lorenzo Costa e Francesco del Cossa)<sup>2</sup> ed Ercole Ferrarese<sup>3</sup> - sono generalmente ritenuti fondamentali nell'evoluzione artistica di Ferrara, nonostante si sappia ben poco di Galasso e delle sue opere e nulla riguardo al ruolo del Cossa nel panorama artistico della Ferrara quattrocentesca. La seconda fonte è lo storico del XVIII secolo Girolamo Baruffaldi di Ferrara. La sua *Vita di Cosimo Tura pittore ferrarese*, pubblicata da Petrucci nel 1836, salvò il pittore di corte di Borso d'Este dall'oblio artistico, individuandolo come principale forza creativa nella pittura ferrarese della seconda metà del Quattrocento. Curata dal Boschini nel 1844-46, l'edizione delle *Vite de' pittori e scultori ferraresi* contiene la maggior parte delle ricerche del Baruffaldi: i documenti da lui raccolti, più le iscrizioni e firme, note, oltre ad una preziosa catalogazione di molte opere d'arte oggi disperse o distrutte. Il terzo punto di riferimento è rappresentato dalla raccolta di documenti provenienti dalla Camera Ducale, la maggior parte dei quali si trova oggi presso l'Archivio di Stato di Modena. Le ricerche di Adolfo Venturi, Giuseppe Campori, Cesare e Luigi Napoleone Cittadella e Giulio Bertoni si annoverano tuttora tra le più qualificate nella storia della cultura italiana. Abbiamo quindi interminabili, dettagliati elenchi di nomi e pagamenti. Per un crudele scherzo della sorte, tuttavia, la maggior parte di questi documenti si riferisce ad opere non più esistenti o ad artisti i cui lavori sono per varie ragioni avvolti nel mistero. Inoltre, abbiamo pochissimi documenti relativi ai dipinti giunti fino a noi; due soltanto, ad esempio, concernenti gli affreschi del Salone dei Mesi: la lettera di Francesco del Cossa datata 25 marzo 1470, che fornisce un *terminus ante quem* per il completamento degli affreschi, e una nota di pagamento per il lavoro successivo portato a termine da Baldassare d'Este, datata 1473<sup>4</sup>.

Un esame storiografico della letteratura erudita riguardante il Salone dei Mesi rivela come tutte le generazioni successive abbiano invariabilmente fatto riferimento all'una o all'altra delle tre fonti sopra citate. Questo atteggiamento è del tutto

comprensibile. In effetti, c'è ben poco di alternativo a cui si possa ricorrere per tentare di ricostruire ciò che resta della Ferrara rinascimentale. Il maggior difetto degli studi sul Salone, tuttavia, sta nell'incapacità o nella riluttanza degli studiosi ad accettare il fatto che queste stesse «autorità» siano il prodotto di un determinato periodo storico, ciascuno con i propri interessi, pregiudizi e limiti. L'importanza e la validità di qualsiasi «fonte autorevole» dipende dalla nostra capacità di valutarne gli apporti in modo adeguato. È questo, a mio parere, non è ancora stato fatto riguardo agli affreschi di Schifanoia<sup>5</sup>.

La prima osservazione critica sugli affreschi appare nella *Vita di Cosimo Tura* del Baruffaldi, precedente il 1710, dove l'intero Salone dei Mesi viene attribuito al Tura<sup>6</sup>. Tale ipotesi si basa sulla supposizione che proprio al Tura, in quanto artista preferito di Borso d'Este, fosse stato affidato il compito di creare un ciclo di affreschi che celebrasse apertamente le glorie del suo regno. La tesi che il Tura abbia ricoperto un ruolo di primo piano nella decorazione del Salone dei Mesi continua ad avere molto credito tra i critici contemporanei, anche se alcune testimonianze, che prenderemo subito in esame, rendono l'ipotesi alquanto remota.

Il Laderchi fu il primo studioso a rifiutare la tesi del Baruffaldi secondo la quale gli affreschi del Salone dei Mesi sarebbero opera di un singolo artista. A suo parere, la loro natura eterogenea prova che il Tura si era avvalso di un gruppo di collaboratori. Egli attribuiva pertanto i dipinti gravemente danneggiati che si trovano sulla parete nord al Tura e ai suoi assistenti, Baldassare d'Este e Francesco del Cossa, e i comparti della parete est a Lorenzo Costa, aggiungendo che alcune parti andavano ascritte a Piero della Francesca<sup>7</sup>. L'attribuzione della parete orientale del Salone a Lorenzo Costa è particolarmente interessante se si pensa che la conoscenza che il Laderchi aveva del «Costa» si basava essenzialmente sugli scritti del Vasari. Come già sottolineato, il Vasari aveva notoriamente frainteso e conseguentemente fuso insieme le personalità artistiche di Lorenzo Costa e Francesco del Cossa. Egli attribuì molti dipinti del Cossa, tra cui il *Polittico Griffini*, al Costa e, similmente, sostenne che Ercole de' Roberti era stato allievo del Costa anziché del Cossa<sup>8</sup>. Il Laderchi riconobbe che l'au-

tore principale del *Polittico Griffoni* doveva aver dipinto anche nel Salone dei Mesi. In cerca di un punto di contatto tra i due, egli vide nell'annotazione del Vasari riguardo ai dipinti di Costa: «nel guardaroba del signor duca di Ferrara si veggiono di mano di costui, in molti quadri, ritratti di naturale, che sono benissimo fatti, e molto simili al vivo», un riferimento al Salone dei Mesi, e conseguentemente attribuì la parete orientale al «Costa»<sup>10</sup>. Molto probabilmente la descrizione del Vasari non fa affatto riferimento al Salone, giacché egli si serve generalmente del termine «quadri» per indicare opere su pannelli, ed è decisamente improbabile che si sia potuto scambiare il Salone per il guardaroba del duca; ma il Laderchi voleva evidentemente trovare un'autorità storica che confermasse la sua tesi contraria all'istanza del Baruffaldi, il quale vedeva nel Tura l'unico artista responsabile degli affreschi del Salone dei Mesi. Sfortunatamente, la sua tesi non era plausibile. Se era facilmente sostenibile che l'autore del *Polittico Griffoni* avesse partecipato anche alla decorazione della parete orientale del Salone, la possibilità che questo pittore fosse Lorenzo Costa era remota. L'unico modo per includere gli affreschi nel catalogo del Costa era di farli risalire a un periodo compreso tra il 1476 e il 1484, e quindi al regno del fratellastro di Borso, Ercole I d'Este<sup>11</sup>. Gli storici, più tardi, esclusero questa

possibilità, ma ciò impedì loro di riconoscere la grande accuratezza peculiare dell'opera del Laderchi<sup>12</sup>.

Nondimeno, il Laderchi ebbe una piccola rivincita. Il giudizio formulato dal Baruffaldi era stato ratificato e la premessa che il Salone dei Mesi fosse opera di un gruppo di artisti capeggiati da Cosimo Tura ottenne il generale consenso dei critici. Il Bozoli conveniva che il Tura dovesse aver lavorato al Salone, ma riconosceva che molti di quei dipinti sembravano più vicini allo stile di un certo Giovanni di San Giovanni<sup>13</sup>. Poiché il Bozoli non si riferiva evidentemente all'omonimo pittore fiorentino del XVII secolo Giovanni Mannozi di San Giovanni, sembra possibile che si riferisse invece a Gerolamo di Giovanni da Camerino, candidatura intrigante ma improbabile<sup>14</sup>. Il Cavalcaselle, tornando all'elenco di artisti dell'Italia settentrionale fornito dal Vasari, vedeva negli affreschi il risultato della collaborazione di Costa, Galasso, Tura e Costa, Bono di Ferrara e Marco Zoppo<sup>15</sup>. Il Gruyer, nella sua pubblicazione del 1883, fece un riepilogo delle attribuzioni del Cavalcaselle, senza peraltro confermare né invalidare tali ipotesi, ma aggiungendo che il secondo decano del Toro e il terzo della Vergine si avvicinavano più di ogni altra scena degli affreschi allo stile del Tura e ricordavano le opere di Mantegna e Squarcione. Il Gruyer fornì inoltre

un cospicuo elenco di possibili assistenti tratti dalle ricerche di Baruffaldi, Cesare e L. N. Cittadella, Campori e Venturi. Tra questi figuravano Antonio Aleotti di Argenta, Stefano da Ferrara, Benedetto Coda, Michele Ongaro, Gabriele Bonaccioni, Baldassare d'Este, «Ercole Grandi, fils d'Antonio Roberti» (dalla punteggiatura non è chiaro se il Gruyer ritenesse che Ercole Grandi ed Ercole de' Roberti fossero la stessa persona) e un certo Domenico di Jacopo Valerio, probabilmente



## PARETE EST

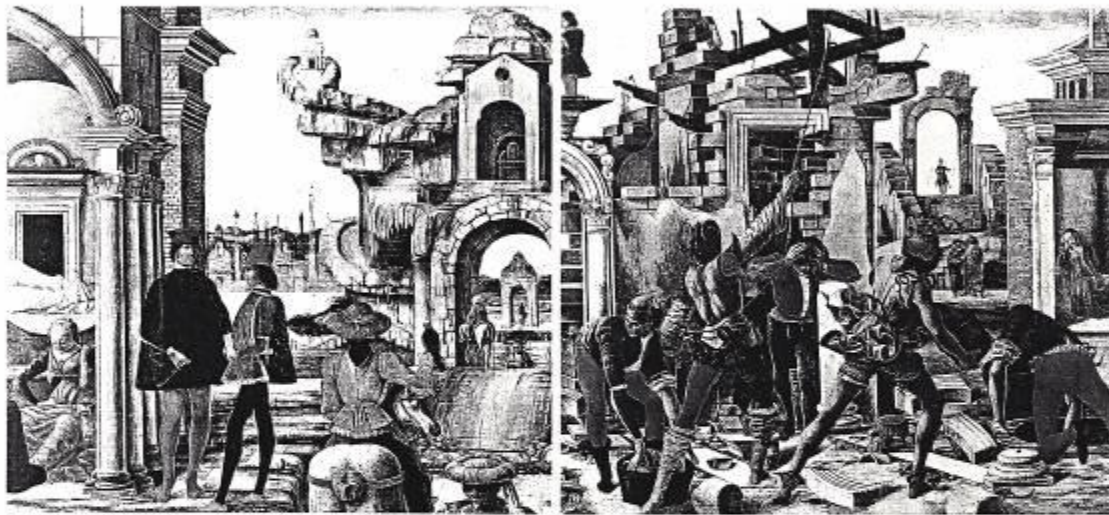
Gemelli	Toro	Ariete
Costa	Costa	Costa
Costa	Costa	Costa
Costa	Costa	Costa
non ricordato		

1. CASTELLO LADERCHI, *Schema di attribuzioni*, 1840.

## PARETE NORD

Bilancia	Vergine	Leone	Cancro
Tura con Costa e Baldassare	Tura con Costa e Baldassare	Tura con Costa e Baldassare	Tura con Costa e Baldassare
Tura con Costa e Baldassare	Tura con Costa e Baldassare	Tura con Costa e Baldassare	Tura con Costa e Baldassare
Tura con Costa e Baldassare	Tura con Costa e Baldassare	Tura con Costa e Baldassare	Tura con Costa e Baldassare
non ricordato			

2. FRANCESCO DEL COSTA ed ERCOLE DE' ROBERTI, *Le Pale Griffoni* (ricostruzione di R. Lorenzi, 1956, p. 309).



PARETE EST

Gemelli	Toro	Ariete
Cossa e Galasso	Cossa e Galasso	Cossa
Cossa	Tura e Costa?	Tura e Costa?
(alla maniera di) Tura e Costa	(alla maniera di) Tura e Costa	Costa su disegni del Tura
non citato		

PARETE NORD

Bilancia	Vergine	Leone	Cancro
Tura	Tura	Galasso	Galasso
Tura o Costa	Tura o Costa	Galasso o Tura	Galasso
(alla maniera di) Tura e Costa	(alla maniera di) Tura e Costa	(alla maniera di) Tura e Costa	(alla maniera di) Tura e Costa con Galasso
non citato			

3. FRANCESCO DEL COSSA ed ERCOLE DE' ROBERTI, *I miracoli di San Felice Ferrer* (predella della Pala Griffoni), Città del Vaticano, Pinacoteca.

4. G. B. CAVALCABALLE, *Schema di attribuzioni*, 1871.

te un assistente del Tura al quale egli lasciò in eredità libri e disegni nel primo testamento del 14 gennaio 1471<sup>16</sup>. Nel 1884, quindi, la critica aveva sancito il modello da seguire per la definizione della pittura ferrarese del Quattrocento. Qualsiasi artista che operasse nell'Italia settentrionale e le cui opere presentassero caratteristiche vagamente padovane o ferraresi diventava un possibile candidato all'elenco degli autori potenziali del Salone; ogni artista ferrarese documentato vi veniva inserito *ipso facto*.

Nel 1885 furono pubblicati tre documenti che avrebbero dovuto risolvere molti punti oscuri nella controversia relativa all'attribuzione degli affreschi. Il primo fu la lettera di Francesco del Cossa a Borso d'Este (pubblicata quasi simultaneamente dal Venturi e dal Campori) datata 25 marzo 1470, che identificava nel Cossa l'autore dei tre comparti della parete est del Salone - Ariete, Toro e Gemelli - e fissava il mese di marzo del 1470 come incontestabile *terminus ante quem* per il completamento degli affreschi<sup>17</sup>. Nella lettera il Cossa lamentava di non aver ricevuto un compenso adeguato per il lavoro appena portato a termine a Palazzo Schifanoia. Si rammaricava del fatto che, pur avendo dipinto da solo (*per sollos*) i tre comparti della parete adiacente l'anticamera del salone principale di Schifanoia, usando colori di buona qualità e oro vero

(*ade oro e di boni coloris*), era stato pagato soltanto dieci bolognini «a piede», la stessa tariffa accordata al più umile apprendista di Ferrara (*ad più tristo garzone di Ferrara*).

Come ha recentemente rilevato il Rosenberg, la lettera del Cossa in realtà ci dice molto di più sulla decorazione del Salone di quanto si fosse supposto in precedenza<sup>18</sup>. Innanzitutto ci rivela la considerazione nella quale il Cossa teneva i suoi colleghi. Vantando di aver raggiunto una certa fama come artista (*suno pocho di nome*) e di aver tentato di migliorare il suo talento attraverso uno studio continuo, Cossa si duole di ricevere lo stesso compenso degli altri, come un comune lavoratore. Evidentemente, si sente superiore ai colleghi impegnati nello stesso progetto. Ma la lettera è preziosa anche per ciò che non dice esplicitamente. Non c'è alcun accenno, ad esempio, a Cosimo Tura. Se il Tura, pittore di corte di Borso, avesse fatto parte della schiera di artisti che col Cossa lavorarono al Salone dei Mesi, avrebbe mai osato il nostro essere tanto sbrigativo e beffiardo nel suo giudizio? Non avrebbe egli tentato di alludere in qualche modo alla presenza del Tura? La scarsa considerazione mostrata dal Cossa nei confronti dei colleghi, senza eccezione, prova o una grande ingenuità politica da parte dell'artista o il fatto che il pittore preferito di Borso non avesse lavorato affatto al Salone dei Mesi.

Inoltre, il Cossa non accampa diritti su altri settori del Salone al di là della parete est. Di nuovo, quindi, se egli fosse stato l'ispiratore artistico dell'intera sala, se avesse fornito i cartoni agli altri pittori, o se il progetto generale o anche solo l'arrangiamento compositivo delle varie sezioni fossero stati opera sua, sicuramente ne avrebbe fatto menzione nella lettera, la quale prova invece chiaramente che le responsabilità del Cossa nel Salone non furono di portata straordinaria. Secondariamente, come ha sottolineato il Rosenberg, il pagamento «a piede» era relativamente raro all'epoca di Borso, e pare fosse utilizzato solo per semplici lavori di decorazione ripetitiva o guidata. Viene allora naturale chiedersi se Borso o il suo consulente non considerassero l'esecuzione degli affreschi del Salone dei Mesi un lavoro puramente «decorativo» più che un'impresa «artistica». Quali furono le responsabilità individuali degli artisti che vi operarono? Sicuramente, lo schema compositivo generale doveva essere stato stabilito da qualche consulente esterno. La complessità del progetto iconografico presuppone l'esistenza di specifiche istruzioni verbali o scritte. Indubbiamente, la continuità del ciclo nel suo complesso suggerisce che se anche non fossero stati forniti modelli pittorici o disegni dettagliati - ed è praticamente sicuro che i decani del registro centrale siano stati direttamente copiati da un

## PARETE EST

Gemelli	Toro	Ariete
MAESTRO A Cossa e Assistente	MAESTRO A Cossa	MAESTRO A Cossa e Assistente
MAESTRO A Cossa e Assistente	MAESTRO A Cossa e Assistente	MAESTRO A Cossa
MAESTRO A Cossa e Assistente	MAESTRO A Cossa	MAESTRO A Cossa
non menzionato		

## PARETE NORD

Bilancia	Vergine	Leone	Cancro
MAESTRO C Tura e Assistente	MAESTRO C Tura e Assistente	MAESTRO B (G. Schiavone?)	MAESTRO B (G. Schiavone?)
MAESTRO C Tura	MAESTRO C Tura	MAESTRO C Tura	MAESTRO B (G. Schiavone?)
MAESTRO C Tura	MAESTRO C Tura	MAESTRO B (G. Schiavone?) MAESTRO A (Cossa)	MAESTRO B (G. Schiavone?)
non menzionato			

5. FITZ VON HARCZ, Schema di attribuzioni, 1884.

prototipo manoscritto - doveva esistere comunque una sorta di direttiva generale riguardo allo «stile» degli affreschi, e indicazioni sulla distribuzione e la scala delle figure, sugli abiti, il paesaggio ecc. Cosa significava, dunque, «dipingere» il Salone dei Mesi? Forse i requisiti si limitavano solo a una buona capacità manuale di eseguire disegni assegnati. Se così fosse, le rivendicazioni del Cossa affinché venissero riconosciuti la sua fama crescente e il suo impegno costante nello studio sarebbero del tutto fuori luogo: le sue qualità artistiche non avevano alcuna importanza, perché egli era stato assunto non come artista, ma semplicemente come parte di una squadra di artigiani. Perfino il vanto del Cossa di aver lavorato «a sollas» poteva apparire eccessivo agli occhi di un committente che contava sull'efficienza e il buon coordinamento di un «officina» di artigiani. Tale ipotesi offre una spiegazione dell'inconsueta modalità di pagamento, chiarisce le ragioni della risposta negativa di Borso alle istanze del Cossa - «*Quod veli esse contentus taxa facta, nam facta ea per electos prospectis singulis*» - e offre una ampia giustificazione alla conseguente partenza del Cossa per Bologna dove, come avrebbe scoperto presto, il suo talento avrebbe ottenuto maggiori riconoscimenti.

L'impatto storiografico della scoperta della lettera del Cossa fu sorprendentemente limitato. In pra-

tica, essa non fece altro che assicurare che il nome del pittore venisse aggiunto alla sempre mutevole lista dei possibili autori del Salone, e non andò oltre. Il processo di attribuzione fu in qualche modo razionalizzato nel 1884 grazie allo «schema di attribuzione» di Harck, che divideva le sezioni delle pareti est e nord in una serie di settori ordinati<sup>25</sup>. Basandosi senza dubbio sulla conoscenza della lettera del Cossa, che sarebbe stata pubblicata di lì a poco, Harck attribuì i comparti dell'Ariete e del Toro della parete orientale al Cossa, e il comparto dei Gemelli (nonostante la rivendicazione del Cossa di aver lavorato «a sollas» ai tre comparti) al Cossa e a un assistente. Harck suddivise i comparti della parete nord tra due maestri. Al Maestro B, che a suo vedere avrebbe potuto identificarsi con Gregorio Schiavone, fu attribuito l'intero comparto del Cancro, nonché il registro superiore e il settore sinistro di quello inferiore del comparto del Leone<sup>26</sup>. Il Maestro C, identificato da Harck con Cosimo Tura, fu ritenuto l'autore della sezione centrale del comparto del Leone e degli interi comparti della Vergine e della Bilancia. L'importanza dello «schema di attribuzione» di Harck non è da sottovalutare; infatti, nonostante l'improbabilità dei candidati proposti col nome di Maestro B e C, lo schema è stato ripetutamente utilizzato come punto di partenza in quasi tutte le successive di-

scussioni sull'attribuzione del Salone.

Il secondo documento, pubblicato dal Venturi nel 1885, consiste in una formale stima del lavoro effettuato dal Tura nella cappella di Belriguardo, eseguita da Baldassare d'Este e dal pittore veneziano Antonio Orsini<sup>27</sup>. Il contratto per la decorazione della cappella era stato firmato il 30 marzo 1469<sup>28</sup>, circa all'epoca in cui il Tura stava apportando gli ultimi tocchi alle ante d'organo della cattedrale<sup>29</sup>. Tale patto stabilisce i compensi e le provvigioni destinate al Tura e a due anonimi assistenti, le responsabilità dei materiali e l'impegno da parte del pittore ad assolvere l'incarico entro cinque anni, e decreta che l'importo pattuito sarebbe stato pagato al Tura solo dopo una stima positiva dell'opera da parte di giudici qualificati<sup>30</sup>. Il contratto sembra anche indicare che sia stato lo stesso committente, Borso d'Este, a provvedere al progetto iconografico della cappella<sup>31</sup>. Se così fosse, questo coinvolgimento in prima persona da parte del duca starebbe a indicare che Borso considerava la decorazione della cappella particolarmente importante.

La stima del lavoro del Tura è divisa in due parti: un giudizio datato 21 marzo 1472 e un «*addendum*» notarile, scritto da Siverius de Siverius il 22 aprile 1472<sup>32</sup>. È difficile ricostruire, in base al documento, quale dovesse essere l'aspetto della cappella, ma le decorazioni comprendevano una

## PARETE EST

Gemelli	Toro	Ariete
Cossa e Assistente	Cossa	Assistente del Cossa
Cossa e Assistente	Assistente del Cossa	Cossa e Assistente
Cossa e Assistente	Cossa e discepolo del Tura (vari ritratti di Baldassare d'Este)	Cossa
non menzionato		

## PARETE NORD

Bilancia	Vergine	Leone	Cancro
Tura con Assistente	Tura con Assistente	Discepolo del Tura	Discepolo del Tura
Tura con Assistente	Tura con Assistente Tura	Tura con Assistente	Discepolo del Tura
Tura	Tura	Discepolo del Tura e Cossa	Discepolo del Tura
non menzionato			

6. GIUSEPPE GRUWER, *Schema di attribuzioni*, 1897.

massiccia cornice, nove dipinti ad olio, ornamenti in stucco raffiguranti animali e piante e quattro fregi, due dei quali sostenevano centoquarantacinque serafini di stucco dorato<sup>29</sup>. Il Tura e i suoi assistenti portarono a termine tutto questo lavoro in meno di tre anni – due anni prima della data prevista dal contratto. In più, il Tura si recò a Venezia nel 1469 per acquistare l'oro e i colori e a Brescia, sempre nel 1469 ed evidentemente su invito di Borso, per vedere la cappella dipinta da Gentile da Fabriano nel Broletto. Il Tura era probabilmente un artigiano estremamente efficiente, ma esaminando questo programma di lavoro risulta difficile immaginare come abbia potuto trovare il tempo non già di dipingere, ma anche solo di disegnare, parte degli affreschi del Salone dei Mesi. Questa fu esattamente la conclusione cui giunse il Venturi. Nel 1888 egli ribaltò il parere precedentemente espresso, col quale attribuiva al Tura la sezione centrale del registro inferiore del comparto del Leone e gli interi comparti della Vergine e della Bilancia<sup>30</sup>. Ricordando i tre successivi impegni del Tura nella decorazione della cappella dei Sacrati, delle ante d'organo della Cattedrale e della cappella di Befriguaro, il Venturi esclamò che: «offenbar hätte er daher keine Zeit für die Beteiligung an den Fresken des Palazzo Schifanoia übrig gehabt»<sup>31</sup>. Ciononostante, la tesi del Venturi rimase inascoltata e l'opinione tradizionale che il Tura dovesse aver dipinto nel Salone dei Mesi continuò a prevalere nella letteratura erudita<sup>32</sup>.

Il terzo documento pubblicato nel 1885 consisteva in una lista di pagamenti a favore di Baldassare d'Este per lavori portati a termine prima del 16 settembre 1473, tra i quali figura un provento di trentasei ducati *oper aconzare 36 teste de Schivano del Duca Borso et parte de busti e per altre de comission del Duca Borso*<sup>33</sup>. Poiché il documento specifica che questo lavoro fu eseguito *sede comission del Duca Borso*, ciò significa che prima del 20 agosto 1471 (data di morte del duca), Borso era stato indotto ad assumere il fratellastro, Baldassare, per «ritoccare» i ritratti del Salone. Dietro questa decisione sembrano sussistere tre possibili motivi: Borso era insoddisfatto dei ritratti e voleva cambiarli; i lavori eseguiti dagli inesperti *garzoni*, citati dal Cossa, avevano cominciato a deteriorarsi e avevano bisogno di restauri; infine Borso era stato favorevolmente colpito dal-

le doti di Baldassare e intendeva avvalersene. A prescindere dalle motivazioni, comunque, il documento ci fornisce due informazioni. La prima è che Baldassare fu assunto per «ritoccare» gli affreschi, il che presuppone che egli lavorò «a secco». Considerando il cattivo stato di conservazione della superficie degli affreschi, è possibile che non esista più traccia, nel Salone, del lavoro di Baldassare<sup>34</sup>. In secondo luogo, il documento specifica che Baldassare fu assunto principalmente per ridipingere i ritratti del duca e dei cortigiani. Sappiamo da altre fonti che la fama di questo pittore si basava soprattutto sulle sue doti di ritrattista<sup>35</sup>. Infatti, come sottolinea il Venturi, il fatto che Baldassare venisse spesso pagato per i suoi ritratti il doppio o il triplo del Tura, conferma la sua grande notorietà e l'alta considerazione in cui la sua ritrattistica era tenuta<sup>36</sup>. Dall'insieme di questi fattori si può dedurre che il posto più probabile in cui cercare la mano di Baldassare nel Salone dei Mesi sia tra i migliori ritratti che figurano nelle sezioni meglio conservate degli affreschi, o in quei volti che per superiorità stilistica si distinguono particolarmente dagli altri. È anche probabile che i ritratti di Borso di qualità nettamente inferiore che appaiono sulla parete nord, più danneggiata, rivelino il lavoro precedente che Baldassare era stato chiamato a «ritoccare».

Tra i critici, solo Venturi e Gnudi basano le loro attribuzioni su queste ipotesi. Il Venturi rilevò la differenza stilistica tra il comparto che raffigura i cortigiani a cavallo nell'angolo sud est e i dipinti del resto del Salone, e suggerì che questo e gli altri ritratti che mostravano una simile tendenza verso una forma più arrotondata delle teste e una tonalità più verde della carnagione si potessero attribuire a Baldassare. In particolare, egli notò che una figura nel registro inferiore del comparto di «agosto» risultava quasi identica a quella che compare tra Borso e il buffone Scocola, nella sezione inferiore del comparto del Toro<sup>37</sup>. Similmente, Gnudi rilevò che il profilo del cortigiano in piedi, di spalle all'osservatore, nella sezione inferiore del comparto dell'Ariete, e il cortigiano stranamente contorto, secondo da destra nel registro inferiore del comparto del Toro, rivelavano la mano di Baldassare<sup>38</sup>. Ma entrambi gli studiosi giunsero alla conclusione che le condizioni degli affreschi rendevano praticamente impossibile

qualsiasi attribuzione certa.

È interessante notare come i critici successivi abbiano perlopiù ignorato entrambi i documenti e l'iniziale *caveat* del Venturi<sup>39</sup>. Piuttosto, hanno usato il nome di Baldassare come un comodo «ripetitivo» in cui collocare un numero sorprendente di opere stilisticamente dissimili, il cui solo elemento comune sembra essere una vaga origine ferrarese quattrocentesca. In questo atteggiamento è evidente l'intrecciarsi di uno degli schemi procedurali endemici alla critica che si occupa di pittura ferrarese – il desiderio, cioè, di collegare artisti documentati a opere d'arte esistenti – con un concetto relativamente nuovo: la ricerca di un singolo artista itinerante i cui viaggi possano essere utilizzati per «spiegare» l'eterogeneità stilistica della pittura ferrarese del Quattrocento.

L'origine di queste attribuzioni a Baldassare si può far risalire a un precedente stabilito da Roberto Longhi. Nella sua *Officina ferrarese* del 1934, il Longhi creò una «persona» artistica chiamata «Vicino da Ferrara», che egli definì come stilisticamente simile a Ercole de' Roberti, ma meno rigorosa e meno dotata, e che, come Baldassare d'Este, evidenziava alcuni tratti stilistici che lo collegavano alla corte di Milano<sup>40</sup>. Sei anni più tardi, negli *Ampliamenti*, il Longhi ipotizzò che la somiglianza stilistica evidente tra il fare del suo «Vicino da Ferrara» e le opere attribuibili a Baldassare d'Este (il *Ritratto di un giovane uomo* nel Museo Correr e i ritratti di cortigiani nella sezione centrale in basso del comparto dell'Ariete) faceva balenare l'ipotesi che i due «maestri» fossero in realtà la stessa persona<sup>41</sup>. Nei *Nuovi ampliamenti*, il Longhi completò la sintesi: Baldassare d'Este fu pienamente riconosciuto come «alias Vicino da Ferrara»<sup>42</sup>. La fusione dei due maestri – l'uno un eccellente ritrattista e l'altro un mediocre seguace del Tura – risulta forzata e poco convincente. Se Baldassare d'Este è l'artista che dipinse il *Ritratto di Tuo Vespasiano Strozzi* della Collezione Cini di Venezia<sup>43</sup>, l'affresco, in pessimo stato di conservazione, delle *Stigmati di San Francesco*, già nell'Oratorio della Concezione (Ferrara, Pinacoteca Nazionale)<sup>44</sup>, e lo stilisticamente simile *Ritratto di Borso d'Este* del Castello Sforzesco<sup>45</sup>, è difficile immaginare che lo stesso artista possa aver dipinto le opere piuttosto goffe e sgraziate raggruppate sotto il nome di «Vicino da Ferrara». È improbabile che il «Vicino»

del Longhi coincida con un singolo maestro e, oltre a ciò, ci sono seri dubbi che questa "persona" immaginaria rispecchi in alcun modo l'opera di Baldassare d'Este<sup>45</sup>.

Altri due nomi si sono distinti nella lista dei pittori che si suppone abbiano collaborato alla deco-

«Costa» fosse stato il maestro di Ercole – al quale egli era tanto devoto che «volle abbandonare mai il suo maestro, e piuttosto si contentò di star con esso lui con mediocre guadagno e lode...»<sup>47</sup> – cambiò oggetto e fu trasferita al Cossa. Ciò aprì la strada all'ipotesi che sia possibile individuare la

te riconosciuta come opera di Ercole fin dai tempi del Vasari, anche il palio del Salone dei Mesi era da attribuirsi al più dotato degli assistenti del Cossa<sup>48</sup>. L'ipotesi del Bargellesi, di nuovo in contrasto con la rivendicazione del Cossa di aver lavorato «a sollo» ai tre comparti della parete est del Salone, fornisce una plausibile giustificazione alla presenza di Ercole nell'«officina» del Cossa a Bologna. Egli aveva semplicemente seguito il suo amato maestro.

Il Longhi riteneva anche che Ercole avesse dipinto nel Salone dei Mesi, ma non in qualità di assistente del Cossa. Egli affermò che il giovane Ercole aveva effettivamente cominciato come discepolo del Tura e che proprio questa formazione aveva creato le basi dello stile del pittore<sup>49</sup>. Il suo contributo al Salone, pertanto, è soprattutto evidente nei tre livelli del comparto della Bilancia. Per dirla con il Longhi, infatti: «Qui, una nuova pazzia scoppia nell'arte ferrarese... un personale cubismo, furente e immaginoso»<sup>50</sup>. La prosa del Longhi è come sempre seducente, ma in questo caso le sue argomentazioni sembrano erranee in diversi punti. La possibilità che Ercole sia stato addestrato dal Tura non deve essere rifiutata con troppa disinvoltura, ma si deve anche riconoscere che la «prova» addotta dal Longhi si basa sul falso presupposto che la *Pala di San Lazzaro*, ora attribuita in gran parte al Roberti, o in parziale collaborazione col Cossa o in base a disegni originali dello stesso (l'ipotesi è che Ercole possa aver portato a termine da solo l'incarico dopo la morte del Cossa nel 1477-78), è in realtà precedente al lavoro eseguito da Ercole sulla predella e ai pilastri del *Polittico Griffoni*, che oggi sappiamo risalire al 1473 circa. L'inversione nella cronologia di questi due dipinti effettuata dal Longhi sostiene un'interpretazione della carriera giovanile di Ercole secondo la quale egli avrebbe cominciato come artista dichiaratamente «turano» per poi trasformarsi in un deciso seguace di Francesco del Cossa. Se così fosse, l'ipotesi che Ercole possa essere l'artista responsabile del comparto della Bilancia diventa totalmente plausibile. Ma, in realtà, la prima opera sicura di Ercole, il suo contributo al *Polittico Griffoni*, lo mostra non come un precoce «turano» ma come un artista praticamente indistinguibile dal Cossa. Pertanto, per poter accettare l'immagine di Ercole proposta dal Longhi, si è costretti a vedere la sua evoluzione



J. ANONIMO FERRARESE, *Ritratto di giovane uomo*, Venezia, Museo Correr.



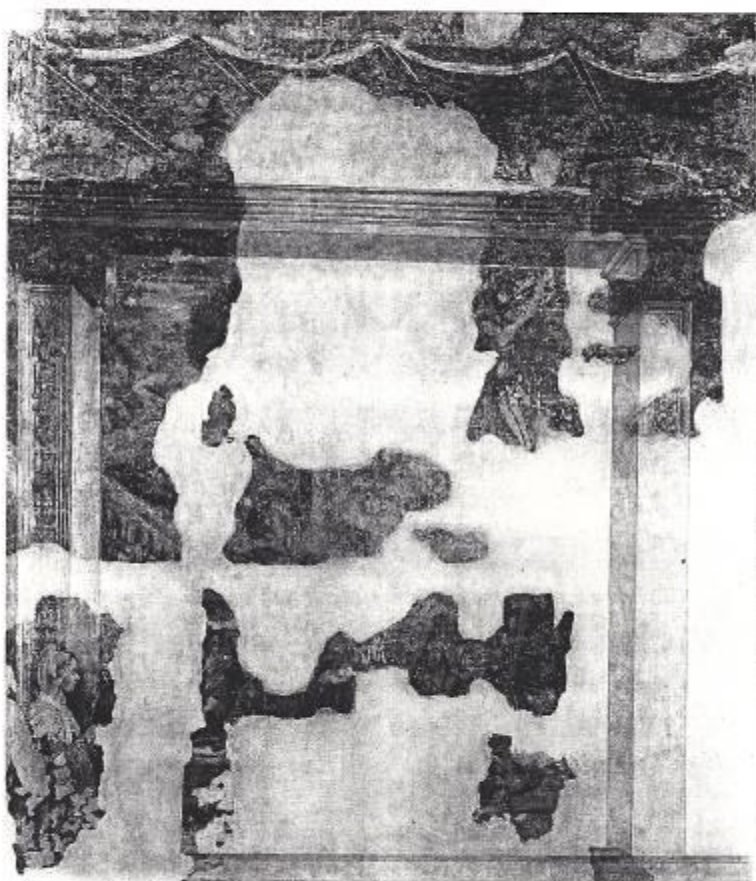
B. BALDASSARE D'ESTE, *Ritratto di Tito Vespasiano Strozzi*, Venezia, Collezione Cini.

razione del Salone dei Mesi: quelli di Ercole de' Roberti e di Antonio Cicognara.

L'idea che Ercole de' Roberti possa aver lavorato a Palazzo Schifanoia nasce da un riesame del saggio del Vasari sulla carriera giovanile di Ercole. Il ritrovamento della lettera di Francesco del Cossa «ut gli storici dell'arte a scindere la sua personalità artistica da quella che il Vasari aveva presentato come «Lorenzo Costa». La citazione che

mano del giovane Ercole nelle opere del Cossa a partire dal 1470.

Nel 1884, Harek asserì che la predella del *Polittico Griffoni* potesse essere attribuita al Cossa sulla base della sua somiglianza con la scena del palio del registro inferiore del comparto del Toro degli affreschi di Schifanoia<sup>46</sup>. Nel 1934 il Bargellesi, lavorando sulla premessa di Harek, affermò che poiché la predella Griffoni era stata ripetutamen-



9. BALDASSARE D'ESTE, *Sigismondo di S. Francesco, Ferrara*,  
Pinacoteca Nazionale.



10. BALDASSARE D'ESTE, *Sigismondo di S. Francesco, Ferrara*,  
Pinacoteca Nazionale, part.





11. BALDASSARE D'ESTE, *Ritratto del duca Borso d'Este*, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.



12. FRANCESCO DEL COSSA ed ERCOLE DE' ROBERTI, *Pala di S. Lazzaro*, già a Berlino, Staatliche Museen (distrutto nel 1945).

stilistica come un susseguirsi di *contre-faces*: inizia come discepolo, estremamente di maniera, del Tura (comparto della Bilancia nel Salone dei Mesi); viene praticamente assorbito dal Cossa tra il 1471-72 e il 1479-80 (periodo che inizia con il *Polittico Griffoni* e termina con la *Pala di San Lazzaro*); recupera un pesante stile sturiano all'inizio del 1480 (di cui restano tracce evidenti nel *San Giovanni Battista* di Berlino e nel *San Gerolamo* della Collezione Barlow), prima di riuscire ad imporre una sua voce personale durante la decorazione della Cappella Garganelli nella chiesa di San Pietro a Bologna (1482-86). Pur non essendo impossibile, questa cronologia dovrebbe essere tuttavia guardata con maggiore scetticismo di quanto non gliene abbiano finora riservato i critici<sup>32</sup>. Piuttosto che accettare alla cieca la cronologia della carriera giovanile di Ercole proposta dal Longhi, si dovrebbe riprendere in considerazione l'eventualità che egli abbia iniziato come assistente del Cossa; e se la sua mano è da ricercarsi in qualche punto del Salone, tale punto è nella parete orientale – nella scena del palio o nelle sezioni meno efficaci del comparto dei Gemelli (ad esempio, in alcuni dei poeti che appaiono nella sezione superiore o nelle figure della sezione inferiore) – o, forse, nei putti del fregio che corre alla base del registro inferiore degli affreschi<sup>33</sup>.

PARETE EST

Gemelli	Toro	Ariete
Scuola del Cossa	Cossa	Cossa
Scuola del Cossa	Cossa	Cossa
Scuola del Cossa	Cossa	Cossa
non menzionato		

PARETE NORD

Bilancia	Vergine	Leone	Cancro
MAESTRO C (Roberti?) con ass.	MAESTRO B	MAESTRO B	MAESTRO B
MAESTRO C (Roberti?)	MAESTRO C (Roberti?)	MAESTRO C (Roberti?)	MAESTRO B
MAESTRO C (Roberti?)	MAESTRO C (Roberti?)	MAESTRO B MAESTRO C (Ass. del Roberti?)	MAESTRO B
non menzionato			

13. G. BARCELLONI, *Schema di attribuzioni*, 1945.

Come già sottolineato, lo «schema di attribuzione» di Harek individuava nella parete nord del Salone dei Mesi l'opera di tre artisti diversi. Il primo maestro, Maestro B, era riconosciuto come l'autore dell'intero comparto del Cancro, nonché del registro superiore e della sezione sinistra del registro inferiore del comparto del Leone. Il secondo maestro, Maestro C, aveva dipinto i decani del Leone e i comparti della Vergine e della Bilancia. Un terzo maestro, molto vicino al Cossa e pertanto chiamato Maestro A, era responsabile dei due terzi del registro inferiore del comparto del Leone. Harek aveva tentato un'identificazione

sperimentale dello «schwachs» Maestro B con il pittore Gregorio Schiavone, al quale attribuì anche la *Madonna col Bambino* della Collezione Santini, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna e il *Polittico* di Modena, più tardi fondatamente attribuito ai fratelli Erri<sup>52</sup>. Il Venturi preferì chiamare il Maestro B di Harek «maestro degli occhi spalancati», a causa dei suoi «occhi aventi la forma di romboide, spalancati con dilatate e nere pupille»<sup>53</sup>. Egli si mostrò concorde con Harek nel riconoscere la stessa mano nella *Madonna col Bambino* Santini e ascrisse al catalogo di questo maestro anche il trittico bolognese

della *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Antonio Abate*. In un articolo del 1888 il Venturi aggiunse al gruppo certe «sacre figure allora nella Collezione Barbi-Cinti, poi nella Collezione Cavalieri»<sup>54</sup>, e una serie di quadri del Convento di Sant'Antonio in Polesine<sup>55</sup>. Il Venturi aveva scoperto un certo numero di documenti attestanti alcuni pagamenti per la decorazione di convento a un pittore chiamato Ettore di Antonio de' Bonacossi, e suggerì che si potesse trattare di «meschino pittore di Schifanoia»<sup>56</sup>. Tale attribuzione non compare, però, nella sezione dedicata agli affreschi di Schifanoia nella sua *Storia dell'*



14. «MAESTRO DEGLI OCCHI SPALANCATI», att. *Madonna col Bambino Santini*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.



15. «MAESTRO DEGLI OCCHI SPALANCATI», att. *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Antonio Abate*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

18. «MAESTRO DEGLI OCCHI SPALANCATI», *Palazzo della Fraternità, Nascita del Battista e Martirio dei Santi Pietro e Paolo*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.

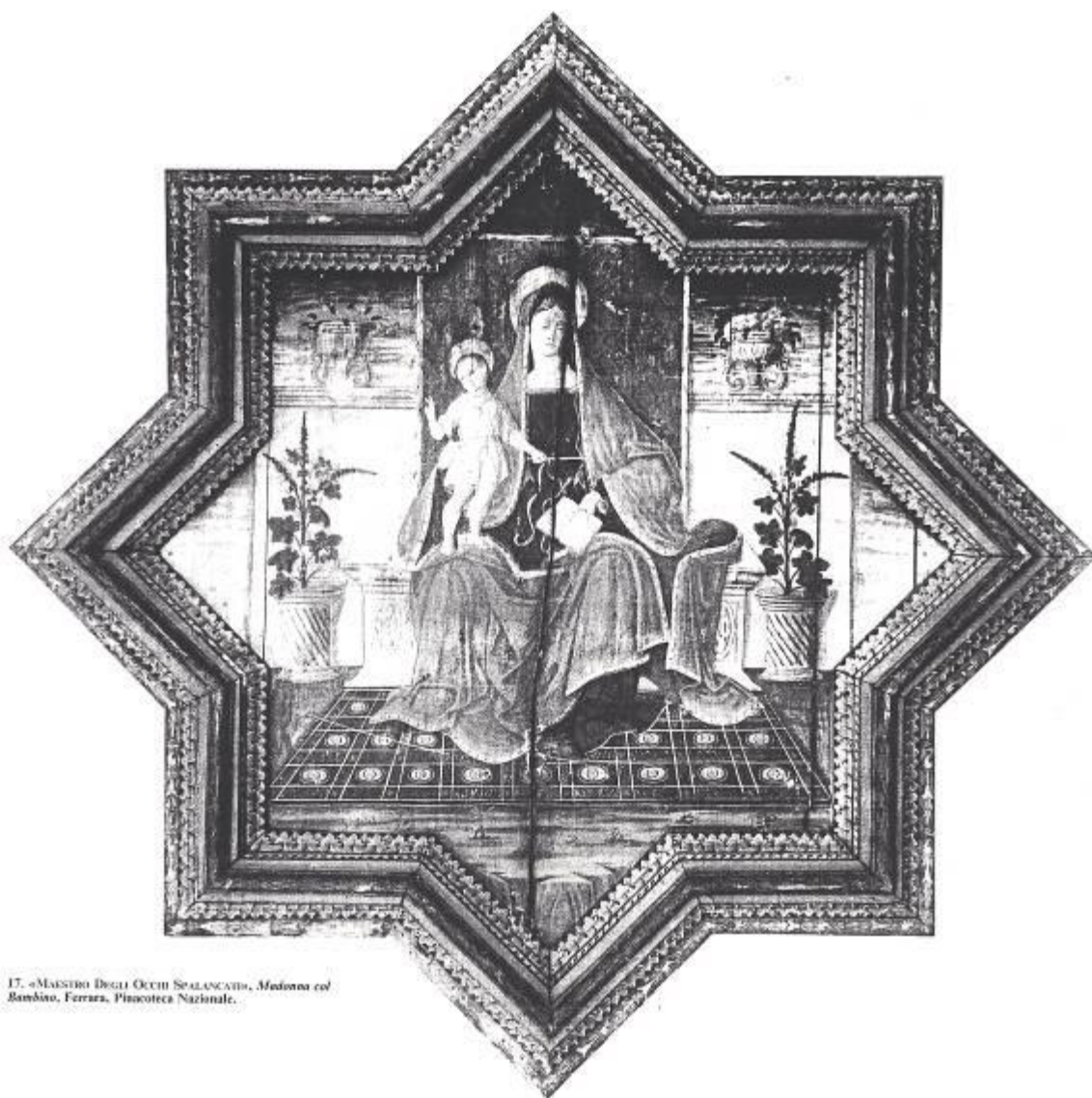


*Arte italiana*<sup>78</sup>, né tra le voci del catalogo per l'Esposizione di Ferrara del 1933<sup>79</sup>.

Il Longhi rilevò giustamente che la sezione di affreschi ascritta al Maestro B di Hark, o «maestro degli occhi spalancati», evidenziava in realtà la presenza di più di un artista. Egli suggerì pertanto che un secondo pittore, leggermente migliore del primo, avesse lavorato a fianco del «maestro degli occhi spalancati», e lo chiamò «maestro degli occhi ammiccanti» – un artista formatosi intorno al 1450 sotto la guida di Bono da Ferrara e Galasso, ma «destinato a divenire un turiano»<sup>81</sup>. Egli attribuì a questo maestro anche la «strana» *Madonna col Bambino* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara<sup>82</sup>.

Il Longhi ridefinì anche il Maestro C di Hark, assegnando, come già sottolineato, il comparto della Bilancia ad Ercole de' Roberti e proponendo, con estrema cautela, il miniaturista cremonese Antonio Cicognara come autore del comparto della Vergine<sup>83</sup>. La sua titubanza nell'effettuare





17. «MAESTRO DEGLI OCCHI SCALICATO», *Madonna col Bambino*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.

quest'ultima attribuzione appare ben giustificata. Innanzitutto, essa si basa sul discutibile giudizio del Longhi secondo il quale il comparto della Vergine risulterebbe stilisticamente simile alla dichiaratamente «bruttissima» *Madoana col Bambino* del Cicognara della Pinacoteca di Ferrara (firmata e datata 1480)<sup>88</sup>, alla *Santa Caterina salvata da una monaca* dell'Accademia Carrara

di Bergamo<sup>89</sup>, e a sei tarocchi attribuiti al Cicognara. Le somiglianze in realtà non sono così evidenti. Ma anche se il comparto della Vergine ricordasse davvero tanto le sei carte del mazzo dei Tarocchi Visconti-Sforza, l'attribuzione al Cicognara resterebbe comunque problematica.

Il mazzo di Tarocchi Visconti-Sforza, attualmente diviso tra la Pierpont Morgan Library di New

York, l'Accademia Carrara di Bergamo e la collezione privata della famiglia Colleoni, viene generalmente attribuito al pittore cremonese Bonifacio Bembo, ad eccezione di sei carte che chiaramente appartengono a una mano diversa rispetto alle altre<sup>90</sup>. Queste carte – la Forza, la Temperanza, la Stella, la Luna, il Sole e il Mondo – furono attribuite ad Antonio Cicognara dal conte Leopoldo Cicognara, che nelle sue *Memorie spettanti alla storia della calcografia* citò un passo di alcune note alle *Cronache di Cremona* di Domenico Bordigallo scritte dal giureconsulto Giacomo Torresino. In queste note, il Torresino affermava che Antonio Cicognara, «eccellente pittore de' quadri et bravo minatore», aveva minato «uno magnifico mazzo de carte dette de' Tarocchi» per il cardinale Ascanio Sforza nel 1484<sup>91</sup>. A parte il fatto che questo passo non basta a giustificare l'attribuzione di sei carte eccezionali in un mazzo altrimenti ascritto al Bembo, esso sembra anche essere spurio. Il Novati dichiarò di non essere riuscito a trovare alcun riferimento del genere nel testo latino delle *Cronache* di Bordigallo<sup>92</sup>. Il Gualazzini dimostrò che le note attribuite al Torresino erano spurie<sup>93</sup>. E il Dummett sostiene l'affermazione del Gualazzini sottolineando che il termine «mazzo» cominciò ad essere usato col significato di «mazzo di carte» solo nel XVI secolo<sup>94</sup>. Screditata quindi la prova documentaria di



18-19. «MAESTRO DEGLI OCCHI SPALANCATO», *Sant' Ursula e Andrea*, Ferrara, Convento di Sant'Antonio in Polesine.

20-21. «MAESTRO DEGLI OCCHI SPALANCATO», *S. Martino e San Giovanni Battista*, Ferrara, Convento di S. Antonio in Polesine.

22. «MAESTRO DEGLI OCCHI SPALANCATO», *San Giorgio*, Ferrara, Convento di Sant'Antonio in Polesine.

23. «MAESTRO DEGLI OCCHI AMMICCANTI», *Madonna col Bambino*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.25. ANTONIO CIOGNARA, *Madonna col Bambino*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.26. ANTONIO CIOGNARA, *Santa Caterina adorata da una monaca* (attr.), Bergamo, Accademia Carrara.

## PARETE ORIENTALE

Gemelli	Toro	Ariete
(Cossa)	(Cossa)	(Cossa)
(Cossa)	(Cossa)	(Cossa)
(Cossa)	(Cossa)	(Cossa) Baldassare
non menzionato		

## PARETE NORD

Bilancia	Vergine	Leone	Cancro
Roberti	Cicognara	socchi spalancatis	socchi spalancatis
Roberti	Cicognara (Cossa)	socchi ammiccatis	socchi spalancatis
Roberti	Cicognara	socchi spalancatis/ ammiccatis	socchi spalancatis
non menzionato			

24. ROBERTO LONGHI, *Schema di attribuzioni*, 1934.

Leopoldo Cicognara, l'esigenza di associare alcune delle duecentotrentanove carte Visconti-Sforza specificamente ad Ascanio Sforza o ad Antonio Cicognara diminuisce notevolmente<sup>73</sup>.

Una volta lanciata l'idea che il Cicognara potesse aver dipinto nel Salone dei Mesi, diventava difficile ritrarla. Il Ruhmer, ad esempio, apprezzò il senso del Longhi nell'intuire che qualche settore del ciclo di Schifanoia doveva essere opera del Cicognara, ma lo criticò per aver identificato tale settore con il comparto della Vergine<sup>74</sup>, ed attribuì invece all'artista i comparti del Cancro e del Leone. In breve, egli riteneva che il «maestro degli occhi spalancati» del Venturi fosse Antonio Cicognara. Nel 1960, egli ritrovò nell'Abbazia di Nonantola un affresco raffigurante l'Ascensione di Cristo, un'opera notevolmente vicina allo stile

del «maestro degli occhi spalancati», ed attribuì anche questo al Cicognara<sup>75</sup>. Poiché si è concordi nel ritenere che il comparto della Vergine e quelli del Cancro e del Leone non siano da attribuirsi allo stesso autore, il fatto che due critici potessero ascrivere entrambi ad Antonio Cicognara evidenzia fino a che punto sia ancora sconosciuta la personalità artistica di questo pittore.

Come già sottolineato, Antonio Cicognara era sia pittore che miniaturista. Il fatto in sé non è insolito, ma è interessante notare come lo stile da lui adottato nei dipinti su vasta scala sembri radicalmente diverso da quello impiegato nelle miniature. Del Cicognara possediamo due grandi dipinti firmati e datati: la *Madonna col Bambino* Berenson del 1480 e la *Madonna col Bambino in trono e due sante* (Caterina d'Alessandria e Giustina?)

nella Collezione Cologna di Milano<sup>76</sup>. Nessuna di queste due opere mostra somiglianze con gli affreschi di Schifanoia. La *Madonna col Bambino* Berenson, posteriore di almeno dieci anni rispetto agli affreschi, è di qualità decisamente inferiore. Non tradisce in alcun modo il vigore e l'eccentricità evidenti nel comparto della Vergine e non ha nulla in comune con la plasticità delle figure dei comparti del Cancro e del Leone.

L'evoluzione evidente tra questo quadro e la *Madonna con due sante* della Collezione Cologna (1490) è da intendersi come graduale miglioramento, ma non come cambiamento fondamentale. Le figure corpulente, statiche, simili a bambole senza vita della *Madonna* Berenson si sono trasformate in creature più esili, più eleganti, vagamente dolenti. Nondimeno, la struttura dei vol-



27-28. ANONIMO MINIATURISTA CREMONESE, Tarocchi Visconti-Sforza, *Forza e Temperanza*, New York, Pierpont Morgan Library.



29-30. ANONIMO MINIATURISTA CREMONESE, Tarocchi Visconti-Sforza, *La Stella e la Luna*, Bergamo, Accademia Carrara.

ti è quasi identica a quella della *Madonna* di dieci anni prima<sup>75</sup>. Nel 1482 e 1483, il Cicognara minì due antifonari e un salterio per la cattedrale di Cremona<sup>77</sup>. Il Malaguzzi Valeri trovò la firma del Cicognara («Antonij Cicognarii Opus 1483») sul fol. 37 del libro corale della cattedrale di Cremona, manoscritto 4, e ne dedusse che i manoscritti 9 e 18 dovessero essere dello stesso autore<sup>78</sup>. La sua definizione dello stile del Cicognara è interessante in quanto egli non vi riscontra traccia di audacia o segni del repertorio contemporaneo di «motivi miniaturistici». Il Cicognara sembra totalmente immune dal vigore ispirato alle opere del Mantegna che ritroviamo nel suo compatriota Girolamo da Cremona. Secondo il Malaguzzi Valeri, è come se le miniature del Cicognara si rifacesero ad uno stile locale ormai superato. Indubbiamente, ci sono somiglianze stilistiche tra le miniature del Cicognara e i comparti del Cancro e del Leone di Palazzo Schifanoia - i gruppi congestionati di figure che sembrano bambole di pezza, con le teste inclinate su un lato quasi fossero troppo pesanti per essere mantenute erette, e gli abiti alternativamente incollati al corpo o sistemati in un susseguirsi di drappaggi paralleli. Ma nessuno di questi tratti si ritrova nelle contemporanee monumentali opere su vasta scala del Cicognara. Nei dipinti, l'artista appare ben consapevole delle tendenze pittoriche attuali, influenzato soprattutto

dalla pittura milanese dell'ultimo quarto del XV secolo, mentre nelle miniature egli rispecchia lo stile locale cremonese della generazione precedente. Anche il «maestro degli occhi spalancati» evidenzia alcuni tratti cremonesi, ma questo non basta a identificarlo col Cicognara. Piuttosto, lo si potrebbe forse identificare con un lombardo itinerante che dipingeva in un antiquato stile cremonese, lo stesso scelto dal Cicognara per le sue miniature.

Quali conclusioni si possono dunque trarre da questo esame della letteratura concernente l'attribuzione del Salone dei Mesi? La lettera del Cossa ci dice che egli fu responsabile dei tre comparti della parete est del Salone. La sua rivendicazione di aver lavorato «a sollo» peccava probabilmente di esagerazione o, forse, aveva valore solo se vista in relazione ai metodi di lavoro dei suoi colleghi, dato che sembra esserci l'intervento di una mano meno abile in alcune sezioni del comparto del Gemelli (soprattutto nel gruppo di poeti del settore sinistro del registro superiore e nei frammenti rimasti nello «stratton» inferiore del comparto). L'ipotesi che questi settori, come anche la scena del palio nel registro inferiore dell'Ariete<sup>79</sup>, possano essere opera di Ercole de' Roberti non è da escludere. La tesi che Ercole abbia dipinto i tre settori del comparto della Bilancia deve essere riesaminata e probabilmente respinta. Non esiste alcuna prova evidente della partecipazione del

Tura alla decorazione del Salone; ci sono invece prove documentate del fatto che egli era impegnato, all'epoca, nella decorazione della cappella di Betriguardo. La partecipazione del Cicognara risulta alquanto improbabile; e se qualche traccia resta del lavoro di Baldassare d'Este, questa è sicuramente da ricercare tra i ritratti meglio conservati.

Al di là di questo, tutto ciò che si può dire riguardo alla paternità degli affreschi resta a livello di congettura. Impartito questo *carvear*, tuttavia, va sottolineato che le recenti opere di restauro apportate al Salone dei Mesi, nonché la nuova serie di fotografie presentate in questo volume, aprono qualche spiraglio verso la comprensione dei metodi di lavoro adottati nell'esecuzione degli affreschi. E ora chiaro, ad esempio, come solo il comparto del Cancro e la sezione superiore di quello del Leone possano essere attribuiti al «maestro degli occhi spalancati». Il settore sinistro della sezione inferiore del Leone è fatto da un pittore meno dotato, che imitava consapevolmente il «maestro degli occhi spalancati». Le figure hanno teste più piccole, coi lineamenti concentrati nella metà inferiore del volto, e gli occhi, anche se ancora un po' «spalancati», sono più profondi, hanno palpebre meno pesanti e una forma vagamente a mandorla. Anche le anatomiche dei cavalli sono diverse: il «maestro degli occhi spalancati» dava ai suoi cavalli, cani e leoni gli stessi grandi

## PARETE EST

Gemelli	Toro	Ariete
Cossa e Assistente	Cossa	Cossa
Cossa	Cossa	Cossa
Sconosciuto	Cossa	Cossa
Sconosciuto		

## PARETE NORD

Bilancia	Vergine	Leone	Cancro
Tura	Cicognara	Cicognara	Cicognara
Tura	Cicognara e Tura	Cicognara	Cicognara
Tura	Cicognara	Cicognara ) Tura	(non citato)
Sconosciuto			

31. ERICIANO RUMBA, *Schemi di attribuzioni*, 1958.



occhi rotondi che caratterizzavano le figure umane. Tra le altre opere del «maestro» ricordiamo il pannello di Ferrara e la maggior parte degli affreschi di Sant'Antonio in Polesine. La *Madonna col Bambino* Santini rappresenta un'opera più raffinata, forse più matura, del «maestro»<sup>32</sup>, come pure l'*Ascensione* di Nonantola.

La paternità dei restanti affreschi è destinata a rimanere oggetto di dibattito. La problematica attribuzione delle due sezioni superiori del comparto della Bilancia al giovane Ercole de' Roberti è già stata discussa. La paternità dei due gruppi di cortigiani a cavallo - l'uno nell'angolo nord est

della sala, tra i comparti del <sup>Cancro</sup> Leone e dei Gemelli, e l'altro nell'angolo sud est, tra i comparti dei Pesci e dell'Ariete - ha raramente ricevuto l'attenzione degli studiosi<sup>33</sup>, ma entrambi i gruppi sono stati attribuiti a Baldassare d'Este; il Ruhmer attribui infatti al pittore il gruppo che si trova tra i Gemelli e il Cancro, il Venturi quello tra i Pesci e l'Ariete<sup>34</sup>. Nessuno dei due gruppi sembra collegarsi stilisticamente agli autori rintracciati in altri settori del Salone. Il comparto dell'angolo nord est ha così poco a che vedere con la pittura ferrarese del Quattrocento in generale, che si è dolorosamente tentati di considerarlo

come un'aggiunta del XIX secolo. Sfuggendo la tentazione, tuttavia, vale la pena sottolineare che i cortigiani mostrano effettivamente una generica somiglianza con il pannello di un *Santo vescovo* recentemente attribuito a Bono da Ferrara<sup>35</sup>. I cortigiani dell'angolo sud est ricordano piuttosto la frammentaria *Madonna col Bambino* e *San Rocco* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara<sup>36</sup>.

Allo stato delle cose, e a meno che non venga improvvisamente alla luce una nuova riserva di documenti sconosciuti, è improbabile che si possa stabilire l'identità di più di un paio degli artisti



32. «MAESTRO DEGLI OCCHI SPALANCATI», *L'Ascensione di Cristo*, Nonantola, Abbazia.



33. «MAESTRO DEGLI OCCHI SPALANCATI», *L'Ascensione di Cristo*, Dettaglio del Cristo, Nonantola, Abbazia.



34-35. «MAESTRO DEGLI OCCHI SPALANCAIO», *L'ascensione di Cristo*; Dettaglio di Maria con gli Apostoli, Nocera, Abbenza.



36. ANTONIO CIOGNARA, *Libro Carale (n. 4)*, f. 3r, Cremona, Cattedrale.  
 37. ANTONIO CIOGNARA, *Iniziale «R» festinata con miniature del Cristo risorto*, New York, Collezione Privata.  
 38-39. ANTONIO CIOGNARA, *Iniziale «P» intitolata (Libro Carale n. 18) e «Do» (Libro Carale n. 9)*, Cremona, Cattedrale.

che lavorarono al Salone. D'altro canto, qualunque tentativo di enumerare tali autori potrebbe essere giudicato fuorviante, se non addirittura antitetico allo spirito con cui gli affreschi furono commissionati ed eseguiti. Lo «schema di attribuzione» di Harck (1884) – e tutti gli altri, meno noti, tentativi di attribuzione – hanno forse erroneamente indotto successive generazioni di critici a continuare una ricerca che potrebbe rivelarsi fondamentalmente inadeguata alla pittura ferrarese del Quattrocento. Nella loro ansia di identificare gli autori della sala, i critici hanno trascurato di rilevare le tecniche pittoriche piuttosto insolite evidenti nella parete nord.

I lavori furono eseguiti nella maniera già stabilita dai critici. Probabilmente fu allestita una linea continua di impalcature che copriva l'intera lunghezza della parete, per permettere ad ogni «maestro» di lavorare a fianco degli altri su di un comparto verticale indipendente. Se consideriamo solo la fascia superiore della parete nord, possiamo notare la presenza di tre mani diverse: una nel comparto della Bilancia, una nel comparto della Vergine e quella del «maestro degli occhi spalancati» nei comparti del Leone e del Cancro.

Quando le impalcature venivano spostate al registro mediano, cambiavano anche i comparti riservati a ciascun pittore. Il «maestro degli occhi spalancati» continuò a dipingere i decani del comparto del Cancro, ma lasciò quelli del Leone ad un altro maestro. Questi, inesplicabilmente fuso dal Longhi col «maestro degli occhi ammiccanti», crea figure caratterizzate da sopracciglia severamente aggettate, nasi piramidali dalla punta arrotondata e grandi bocche ghignanti che lasciano ammannabilmente intravedere i denti. La pelle dei volti è gommosa ed eccessivamente mobile e i corpi sembrano privi di una struttura ossea coerente. Le tuniche aderiscono al torace, le spalle sono palloni spoggetti ai lati del corpo e gli arti scivolano via dagli abiti in una serie di incomprensibili pieghe triangolari.

Il «maestro della Bilancia» continuò a dipingere i decani del suo comparto, mentre i problemi sorgono quando si prendono in esame i decani della Vergine. Una caratteristica del comparto superiore della Vergine, mai menzionata dai critici, è quella di possedere colori diversi da tutte le altre sezioni degli affreschi, con tonalità più luminose, tendenti al pastello. Nel lavoro di questo «mae-

stro», molto più che altrove, si avverte l'influenza esercitata dall'arte della miniatura contemporanea. Le figure hanno dimensioni volutamente ridotte. La modellatura è ridotta ai minimi termini, i lineamenti più tracciati che plasmati. Oltre a ciò, manca l'invenzione: la medesima tipologia di profilo maschile si ritrova nella scena dell'aratore e nel gruppo di mercanti in basso a destra, il profilo del ragazzo è usato due volte e il volto di Cerere è praticamente identico a quello di due delle principesse. Le figure sono rigide e meccaniche, con l'unica eccezione delle compagne di Proserpina, una delle quali è stata copiata pari pari dalla principessa di *San Giorgio e la principessa* di Cosimo Tura<sup>35</sup>. Che il «maestro di Cerere» fosse ben consapevole di quanto stava dipingendo, alla sua sinistra, il «maestro della Bilancia», traspare chiaramente nel suo sforzo di imitare gli abiti e il portamento dei cicliopi nella figura del contadino all'estrema sinistra della scena di Cerere<sup>36</sup>. Nonostante la buona volontà, tuttavia, il suo talento non sembra essere all'altezza di quello del compagno. L'impressione è che egli non sia tecnicamente abituato a questo genere di pittura, né al tipo di scala. Risulta antiquato rispetto ai colleghi<sup>37</sup>, a disagio e tuttavia invidioso della loro tecnica. In un disperato tentativo di tenersi al passo, copia il lavoro degli altri quando può, e ricorre a una ripetitività da miniaturista quando non può.

Possiamo dunque affermare che i decani della Vergine siano opera di questo artista? Le opinioni dei critici su questo punto variano notevolmente. Il Bargellesi e il Salmi ritenevano che il «maestro della Bilancia» (il loco Ercole de' Roberti) avesse dipinto i tre decani della Vergine<sup>38</sup>. Sgarbi afferma che i decani della Bilancia, della Vergine e del Leone sono tutti di Ercole<sup>39</sup>. Gnudi e D'Ancona sostengono che i primi due decani siano da attribuirsi ad Ercole, e il terzo, quello della donna in preghiera, al Cossa<sup>40</sup>. Il Longhi propone il Cicognara per i primi due e il Cossa per il terzo<sup>41</sup>. Il Volpe, notando l'evidente differenza di stile tra il registro superiore, il trionfo di Cerere, e i decani della Vergine, afferma che entrambi i registri evidenziano la stessa mano, ma che risalgono a periodi diversi: il registro superiore fu eseguito da un pittore anonimo prima dell'arrivo di Ercole nel Salone, mentre i decani furono dipinti più tardi, dopo che il «maestro» aveva avuto modo di

conoscere il lavoro di Ercole nel registro superiore del comparto della Bilancia. Secondo il Volpe, lo stile antiquato esibito da quest'artista nel trionfo di Cerere era un segno della sua età avanzata, e lo chiamò pertanto «maestro di Ercole»<sup>42</sup>.

Essenzialmente, quindi, esistono tre opinioni riguardo ai decani della Vergine: coerenza laterale (tutti e tre i decani sono dello stesso autore), coerenza verticale (i decani della Vergine sono del «maestro del trionfo di Cerere»), interruzione stilistica a metà dei tre decani. Come è possibile conciliare i tre punti di vista? In primo luogo, chiunque abbia dipinto i decani della Vergine era perfettamente consapevole di quanto avveniva di fianco a lui, e ciò spiegherebbe l'ipotesi della coerenza laterale. Questo è anche un tratto in comune tra questo pittore e il «maestro di Cerere». Ma la spiegazione del Volpe relativa al cambiamento stilistico tra i registri superiore e mediano del comparto della Bilancia è problematica. Sarebbe stato in grado un maestro anziano di effettuare un cambiamento tanto radicale per quanto riguarda lo stile e l'uso dei colori? O di sottoporsi a una simile trasformazione solo a seguito dell'influenza esercitata su di lui da un suo discepolo? Come sappiamo dalla storia di Leonardo e Verrocchio raccontataci dal Vasari, quando un maestro riconosce le qualità eccezionali di un discepolo particolarmente brillante, raramente accetta di competere con lui perché sa che finirebbe per perdere<sup>43</sup>. Le circostanze di questo cambiamento restano dunque oscure: che cosa spinse il nostro a cambiare il suo stile a metà della decorazione del comparto della Vergine? Non si era reso conto, fino a quel momento, delle doti del suo discepolo? Sembra più probabile che, se veramente i registri superiore e mediano del comparto della Bilancia sono da attribuirsi al medesimo artista, questi non fosse affatto il maestro del pittore che lavorava al comparto della Bilancia, ma un artista più giovane e inesperto, un artista che fino a quel momento si era probabilmente dedicato alla miniatura, che arrivò nel Salone dei Mesi del tutto insicuro, e si inserì nel progetto tentando di imitare consciamente il lavoro dei vicini.

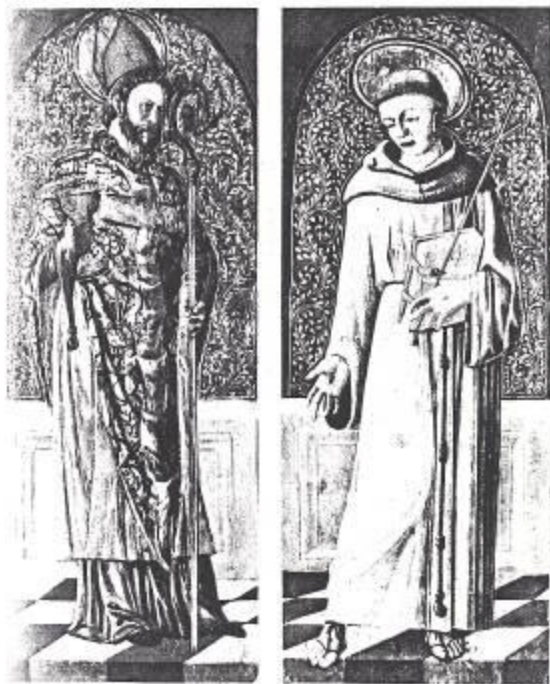
La spiegazione più semplice per giustificare le contemporanee somiglianze e differenze evidenti nei tre gruppi di decani è che un singolo artista si sia occupato di fornire i cartoni sui quali poi lavorarono tre diversi maestri. L'artista in questo-

⊗ Virgo

ne fu sicuramente il «maestro della Bilancia» ed è la sua visione a costituire il filo che collega i tre gruppi di figure. A livello di particolari, tuttavia, il tocco individuale dei tre diversi artisti risulta evidente: prova ne siano la morbidezza dei drappaggi e i lineamenti adirati nei decani del Leone; i volti — quasi come maschere — distorti e inverosimili nei decani della Bilancia e l'instabilità stilistica tra questi due estremi evidente nei decani

della Vergine. L'interruzione stilistica presente nei decani della Vergine è senz'altro intrigante. Il secondo e il terzo decano, il *vir niger* con la tavoletta e lo stilo e la donna in preghiera, presentano effettivamente tratti stilistici in comune con i decani del Leone alla loro destra: nasi triangolari con punte arrotondate, bocche ghignanti che lasciano intravedere i denti e pelle gommosa. E sebbene queste caratteristiche ricompaiono

nel primo decano della Vergine, la *virgo palchra*, e nella raffigurazione della Vergine stessa, esse sembrano tuttavia meno accentuate. Qui i volti diventano più astratti, i lineamenti più distesi, le sopracciglia rilassate e arcuate a semicerchio. Tuttavia, le differenze tra queste quattro figure non sono notevoli al punto da presupporre due mani diverse. Esse rispecchiano, piuttosto, l'effetto congiunto di un cambiamento di influen-



40. ANONIMO FERRARESE, Santo vescovo e S. Francesco, collezioni sconosciute.



41. ANONIMO FERRARESE, Madonna col Bambino e S. Rocco, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.



42. COSMÈ TURA, *Arte d'organo*, dettaglio con *Lo principessa*, Ferrara, Museo del Duomo.

za e di soggetto: il «maestro», semplicemente, aveva gettato un occhio a sinistra mentre dipingeva il primo decano della Vergine, a destra mentre dipingeva il secondo e il terzo. In più, ad amplificare questa «interruzione stilistica» è intervenuto il cambiamento di soggetto e il diverso tipo di «decorum» richiesto da due diverse tipologie. L'uomo con lo stilo e la donna in preghiera furono dipinti in base a un canone di rappresentazione più vicino alle tre figure maschili dei decani del Leone. La natura più astratta delle due bellissime vergini riflette una sorta di idealizzazione più vicina alla figura di Cerere e alle fanciulle del registro superiore del comparto. Ma possiamo affermare che questo «maestro dei decani della Vergine» sia anche l'autore del trionfo di Cerere? In caso affermativo, egli deve aver abbandonato la sua personalità artistica al punto da non esistere più come entità stilistica. Da pittore mediocre e banale si è trasformato in un collaboratore relativamente competente, in grado di «riempire» scrupolosamente i cartoni forniti da un altro artista. In un certo senso, quindi, indipendentemente dalla sua identità, quello che troviamo nei decani della Vergine è solamente l'assistente del «maestro della Bilancia».

Questo registro centrale del comparto della Vergine sottolinea una tensione irrisolta tra le due metà della parete settentrionale del Salone. Nel registro superiore dei trionfi dominano due artisti: il «maestro degli occhi spalancati» e il «maestro della Bilancia», con il «maestro del trionfo di Cerere» appollaiato, un po' a disagio, tra i due. A livello dei decani, il «maestro della Bilancia» diventa la forza artistica predominante; il «maestro degli occhi spalancati» cede il comparto del Leone a uno dei seguaci del «maestro della Bilancia», e il pittore dei decani della Vergine modifica conseguentemente il suo stile. Si può essere tentati di interpretare questo mutamento stilistico come indicativo della generale tendenza al cambiamento presente nella pittura ferrarese: uno spostamento dallo stile più morbido dei decenni 1450-60 a quello più aspro nato con Cosimo Tura. Se le cose stessero esattamente così, tuttavia, la fase successiva, la decorazione, cioè, del settore più basso del comparto, dovrebbe rispecchiare unicamente lo stile del «maestro della Bilancia». E non è così.

Benati ha recentemente posto l'accento sulla ri-

pidità con cui fu completata la decorazione del Salone dei Mesi. Anche se non abbiamo una prova definitiva, ad eccezione della verosimile citazione della *Principessa del Tura* nel settore destro del trionfo di Cerere, la decorazione della sala fu probabilmente portata a termine in sette mesi (dal luglio del 1469 al marzo del 1470), o forse meno<sup>98</sup>. Per avere una conferma di questa grande rapidità di esecuzione basta analizzare il registro inferiore, dal quale, nonostante il cattivo stato di conservazione, risulta chiaro che a questo livello lo schema originario di diversi artisti impegnati ciascuno ad eseguire il proprio settore era stato completamente abbandonato. Ogni comparto presenta un miscuglio di stili diversi, una *'mélange'*, un *'pastiche'* di mani che lavorano tutte insieme come se (si suppone) nulla fosse più importante che portare a termine il progetto il più rapidamente possibile. Nel registro inferiore del comparto del Leone, ad esempio, il «maestro degli occhi spalancati» sembra essere stato sostituito da tre artisti diversi. Il primo opera nel settore di sinistra in chiaro stile «spalancati» (in questa zona del comparto la mano del «maestro degli occhi spalancati» sembra evidente soltanto nella figura del falconiere a cavallo (inv-10); gli altri due por-

tano a termine i due terzi di destra in uno stile completamente diverso. I due artisti responsabili di questa zona appaiono stilisticamente compatibili, pur se distinti. L'uno dipinge in uno stile simile a quello dei decani del Leone, che si trovano direttamente sopra. Il suo tocco è evidente, ad esempio, nel cortigiano col cappello quadrato, il secondo da sinistra sotto il porticato nella sezione centrale dello *'stratone'*, e nel cortigiano a cavallo col berretto rosso a colloquio con Borsò nel settore destro del registro. L'altro crea figure con pesanti borse sotto gli occhi piccoli e triangolari, labbra strette e increspate, ampie sopracciglia tendeggianti e lunghi nasi dritti<sup>99</sup>. Un simile intrecciarsi di pittori diversi è evidente nella sezione inferiore dei comparti della Vergine e della Bilancia. Il «maestro di Cerere» fa probabilmente la sua ricomparsa nel biondo falconiere a cavallo col viso rivolto verso destra che si nota nella zona sinistra del comparto. Le figure della sezione centrale del comparto della Vergine sembrano più vicine al «maestro degli occhi ammiccanti», ma il cortigiano posto proprio sotto lo stemma degli Estensi, nel centro del registro, è certamente simile al cortigiano a cavallo, con un cappello identico, che si vede nella sezione infe-

riore a destra del comparto del Leone. Gran parte del registro inferiore del comparto della Bilancia sembra opera del «maestro della Bilancia», ad eccezione delle tre figure poste esattamente al centro e dei due cortigiani a cavallo all'estrema sinistra del quadro. La spiegazione più logica dell'eterogeneità stilistica evidente nei registri inferiori è che gli artisti fossero costretti a collaborare a tutto vantaggio della rapidità d'esecuzione. Lo schema in base al quale ogni pittore era responsabile del proprio comparto verticale richiedeva tempi troppo lunghi. Il primo tentativo di risparmiare tempo - al livello dei decani - sfociò in una riduzione delle responsabilità del «maestro degli occhi spalancati» a favore di «maestri» minori che lavoravano su cartoni assegnati. Con il secondo tentativo - al livello più basso - il «maestro degli occhi spalancati» lascia libero il campo, e gli artisti rimasti «riempiono» come meglio possono. La ripetitività di figure e motivi si estende su vasta scala. Per citare solo alcuni esempi, il disegno del Cossa raffigurante il gruppo Borsò-«Teofilo» è ripreso pari pari nella sezione in basso a destra del comparto del Leone e negli sgraffiti della sezione inferiore del comparto dei Pesci (parete sud), e utiliz-

PARETE EST

Gemelli	Toro	Ariete
Roberti? Cossa	Cossa	Cossa
Cossa	Cossa	Cossa
Cossa e Roberti?	Roberti? Cossa	Cossa
Roberti?		

PARETE NORD

Bilancia	Vergine	Leone	Cancro
Maestro della Bilancia (Roberti?)	Maestro di Cerere	«occhi spalancati»	«occhi spalancati»
Maestro della Bilancia (Roberti?)	Maestro di Cerere (?) da cartoni del maestro della Bilancia	Maestro dei decani del Leone da cartoni del maestro della Bilancia	«occhi spalancati»
Maestro della Bilancia (Roberti?) con assistenti	Collaborazioni	Collaborazioni 2/3	«occhi spalancati»
Cossa e Roberti?			

43. K. LIPPINCOTT, *Schemi di attribuzioni*, 1988.

zato due volte nel registro inferiore del comparto del Cancro; le fattezze del cortigiano dall'aria altezzosa alla sinistra di Borso nel comparto dell'Ariete riappaiono nella sezione inferiore del comparto della Bilancia<sup>36</sup>. Molti dei ritratti della parete nord sembrano ricalcare il cortigiano del Cossa in fondo al comparto del Toro (quarto da sinistra), o l'altro, molto simile, che sta alla destra di Borso nella sezione inferiore dello stesso comparto. Le fattezze di quest'ultimo ritornano nella terza figura da sinistra della sezione centrale del comparto del Leone, e in quella alla destra di Borso nella zona sinistra della sezione inferiore del comparto della Bilancia.

Assodato che la decorazione della parete nord è il risultato di un'intensa collaborazione tra diversi maestri, risultano più chiari i limiti della rivendicazione del Cossa di aver lavorato «a sollo» ai tre comparti della parete est. Il metodo di lavoro del Cossa risulterebbe infatti simile a quello dei pittori fiorentini della metà del Quattrocento. Pur prevedendo il contributo di un gruppo di assistenti, il suo lavoro rivela immancabilmente la presenza di una singola visione artistica. Questo genere di «esclusivismo» è scarsamente presente in altre zone degli affreschi, dove l'ambizione individuale sembra piuttosto incanalata verso una felice opera di collaborazione. Fino a che punto questo aspetto della decorazione del Salone può essere considerato peculiare della pittura ferrarese in generale? È possibile ritenere l'«officina» responsabile della realizzazione del Salone? Esisteva un'«officina» che si occupasse abitualmente della decorazione dei palazzi e delle ville ducali, o si trattava di un gruppo di artigiani indipendenti che si riunivano il tempo necessario per eseguire un certo incarico, e venivano interpellati nuovamente solo se si erano mostrati in grado di portare a termine il lavoro in modo soddisfacente, rispettando tempi e preventivi? Impossibile a dirsi. Possiamo soltanto sottolineare che il lavoro del Cossa sembra piuttosto straordinario se confrontato a quello della parete nord, appoggiando in tal modo la rivendicazione espressa dal pittore nella sua lettera, quella di riconoscersi in qualche modo diverso dai suoi colleghi.

In ogni caso, l'alto grado di collaborazione evidente nei dipinti della parete nord prova che la nostra incapacità a identificare con successo le singole parti degli artisti che lavorarono al Salone

dei Mesi non è dovuta soltanto alla mancanza di documenti o di opere d'arte da confrontare. Con la possibile eccezione del pittore di corte, gli artisti della Ferrara quattrocentesca erano prima di tutto degli artigiani, e pertanto trattati e pagati come semplici lavoratori.

Accettata questa premessa, tuttavia, sembra comunque improbabile che un «gruppo di artigiani» fosse stato lasciato libero di operare nel Salone senza alcuna supervisione di sorta. Come già detto, ci sono chiare prove dell'esistenza di un dettagliato progetto iconografico, e del fatto che i decani dei registri centrali siano riprodotti sulla base di illustrazioni manoscritte o di copie tratte da un prototipo manoscritto. Ma chi fu il responsabile delle decisioni artistiche? Chi si occupò dell'organizzazione complessiva di questo grande ciclo tripartito disseminato di scene storiche e araldiche? Chi stabilì quali dovessero essere le caratteristiche comuni di ciascun trionfo? Come si giunse alla decisione che ogni registro inferiore dovesse essere suddiviso in tre fasce orizzontali e basarsi su illusori giochi prospettici per creare diversi livelli di profondità? Sebbene il Cossa sia il migliore tra gli artisti accertati del Salone, è improbabile che si possa riconoscere il lui il «capomaestro» del progetto, poiché non avrebbe certo trascurato di menzionare nella lettera dal 1470 qualsiasi responsabilità che potesse elevarlo al di sopra dei suoi colleghi. Non sappiamo abbastanza degli uomini che facevano parte dell'«officina» ferrarese per proporre nomi alternativi, ma forse vale la pena di domandarsi quali possano essere state le responsabilità del Tura in qualità di pittore di corte di Borso d'Este. Pur essendo impegnato nella decorazione della cappella di Belriguardo, tra i suoi compiti avrebbe potuto esserci anche quello di «gettare un'occhiata» ai lavori di Palazzo Schifanoia. Le sue responsabilità avrebbero potuto comprendere incarichi di tipo molto specifico, come la stesura del piano compositivo del Salone o la collaborazione con il consulente umanista per garantire la precisione di certi dettagli iconografici, o di tipo più prettamente «dirigenziale», consistenti cioè nell'accertarsi che i lavori procedessero bene e nei tempi prefissati. Dopo tutto, qualcuno doveva necessariamente aver avuto il compito di dirigere la decorazione del Salone, e il candidato più probabile a questa posizione era il pittore di corte, l'unico artista ad

avere stretti legami professionali (e forse anche personali) con il duca, l'unico a figurare sul libro paga del duca<sup>37</sup>.

Forse il nome del Tura balza subito alla mente solo perché manca una lista di candidati alternativi. Non dobbiamo dimenticare la preziosa lezione impartita dalla ricerca d'archivio di Spezzaferro, Marcon e Marcolini che portò al ritrovamento del nome di Ludovico Settevecchi, probabilmente un pittore maggiore della Ferrara cinquecentesca e «capomaestro» dell'«officina», che fino al 1987 era stato completamente dimenticato<sup>38</sup>. Ma, d'altro canto, pur sapendo ben poco delle responsabilità del Tura come artista di corte, se confrontiamo le analoghe posizioni ricoperte dal Mantegna e da Giulio Romano a Mantova, risulta evidente che i loro compiti comprendevano la gestione di tutti i progetti artistici del marchese. Possiamo dunque affermare che il Tura ricopriva lo stesso ruolo nella corte di Borso d'Este?

Proseguendo lungo questa via, potremmo ricondurre lo stile generale degli affreschi. L'attenzione riservata all'eterogeneità stilistica dei dipinti non altera il fatto che essi siano sufficientemente omogenei da formare un insieme plausibile. E mentre è quasi certo che il Tura non lavorò personalmente al «Salone», nondimeno è la sua personalità artistica a definire il «tono» complessivo della sala. L'arte del Tura sembra costituire il punto di riferimento per l'intera officina: e che questi pittori abbiano raggiunto il loro scopo è confermato dal fatto che molti critici del XX secolo continuano ad attribuire ampie sezioni della parete settentrionale al Tura stesso. Ma come avvenne tutto questo? Il pittore di corte aveva veramente codificato uno «stile di corte» al quale ogni artista al servizio del duca doveva attenersi? Fu il Tura un agente passivo in questo processo – fornendo la norma stilistica alla quale si sarebbe conformata la pittura ferrarese contemporanea – o è forse lo stile «turiano» un segno della presenza e dell'intervento attivo del Tura nella realizzazione della sala? Di nuovo, considerato il suo ruolo come pittore di corte, è difficile pensare che egli non fosse in qualche modo direttamente coinvolto nella decorazione del Salone.

Ricapitolando il problema dell'attribuzione del Salone dei Mesi: se il progetto complessivo della sala è da ascrivere alla responsabilità di un solo





critica d'arte e la pittura ferrarese. Rovigo, 1954, pp. 483-33; R. MILIARDI, *L'opera completa di Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo*, Milano, 1966, pp. 160-62 e A. BACCHI, *Problemi aperti a Schifanoia. Il giovane Ercole de Roberti*, in *Da Basso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara, 1450-1628*, Ferrara, 1985, pp. 175-78.

6) G. BARUFFALDI, *Vita di Cosimo Tura, pittore ferrarese del secolo XV* scritta dall'Archiprete Girolamo Baruffaldi, corredata di note, a cura di G. PETRUCCI, Bologna, 1836, pp. 13-16; 7) C. LADERCHI, *Sopra i dipinti del Palazzo Schifanoia in Ferrara. Lettera del Conte Camillo Laderchi al Marchese Pietro Ernesto Selvatico*, Bologna, 1840, pp. 26-42. Vedi anche il commento del Laderchi in A. FRIZZI, *Memorie per la storia di Ferrara*, a cura di C. LADERCHI, Ferrara, 1848, V, appendice VII, pp. 321-22, 331-35 e 341-42.

8) L'ipotesi che Piero della Francesca abbia potuto ricoprire qualche ruolo nella decorazione del Salone dei Mesi sembra nascere dall'affermazione del Petrucci che la copia manoscritta dei Baruffaldi della *Vita di Cosimo Tura* recasse la seguente annotazione a margine: «Piero della Francesca lavorò in Schifanoia, onde se ne invaghi Galasso». Vedi G. BARUFFALDI, op. cit., p. 31, n. 13.

9) G. VASARI, op. cit., tomo III, pp. 415-17 e 419-24. In realtà il Laderchi probabilmente riconobbe solo due delle opere del Cosmè come attribuibili al nostro - la *Madonna del Bambino* e *i santi Petronio e Giovanni Evangelista nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, quest'ultima firmata «FRANCISCO COSMÈ FORABITENSE» (FC104) e datata 1474. Vedi il commento del Laderchi in C. LADERCHI, op. cit., p. 31 e A. FRIZZI, op. cit., V, p. 322 a sostegno di questa tesi.

10) C. LADERCHI, op. cit., pp. 39-40, cita G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di G. MILASCA, Firenze, 1878, III, p. 132. I commenti di Milanesi, p. 132, n. 3, riflettono le opinioni del Laderchi piuttosto che viceversa, confronta il contributo del Laderchi, *Commemorio alle vite di Niccolò di Piero Di Cosimo Tura detto Cosmè pittore ferrarese*, in G. VASARI, op. cit., 1878, II, pp. 143-45.

11) C. LADERCHI, op. cit., pp. 33-39.

12) L. M. CITIABIELLA, *Note relative a Ferrara per la maggior parte inedite ricavate da documenti ed illustrare*, Ferrara 1866, pp. 22-24, è il solo studioso a seguire il Laderchi nella sua attribuzione al Cosmè e a spostare in avanti la datazione degli affreschi.

13) G. M. BOZZOLI, *Improvvisamente scoperta d'un antico dipinto. Relazione autentica*, Milano-Rovigo 1840, pp. 7-8.

14) Gran parte dell'opera di Gerolamo di Giovanni da Camerino assomiglia a quella del suo compatriota Giovanni Boccati, ad eccezione del Polinico nella chiesa della Madonna del Pozzo a Monte San Martino (Macerata), che è firmata e datata 1473 («Iohanninus Iuanis de Camerino pinxit MCCCLXXIII»), e ricorda molto da vicino alcune delle figure del Cosmè e della sezione superiore del Leone nel Salone dei Mesi. La carriera di Gerolamo è sufficientemente documentata - possediamo pale d'altare nelle Marche firmate dagli anni 1469, 1465 e 1473 e il suo nome compare nella corporazione dei pittori padovani del 1450 - ma non c'è nulla che escluda che egli si potesse trovare a Ferrara tra il 1469 e il 1470. Imprescindere un po', tuttavia, che nessuna delle altre opere da lui prodotte sembra somigliare al Polinico della Ma-

donna del Pozzo. Su Gerolamo di Giovanni, vedi B. BERENSON, *Gerolamo di Giovanni da Camerino*, in «Rassegna d'arte», VII, 1907, pp. 129-135B; B. FELICANDOLA, *Sulle opere di Gerolamo di Giovanni da Camerino*, Carrara, 1910; L. VENTURI, *Altare della Madonna*, in «L'Arte», XVIII, 1915, pp. 186-90.

15) A. CROWE e G. B. CAVALCABELLE, *A History of Painting in North Italy*, a cura di T. BORNES, Londra 1912, II, pp. 79, 223 e 247-50. Per un suntuo dei commenti di Bornes a questo passo, vedi sotto n. 32.

16) G. GAUYER, *Le Palais de Schifanoia à Ferrara*, in «Revue des Deux Mondes», LIII, t. III, n. 58, 1883, pp. 629-30. Il testo, primo di tre, fu pubblicato per la prima volta da L. N. CITIABIELLA, op. cit., pp. 12-13. Vedi anche G. GAUYER, *Cosimo Tura (1425-1495)*, in «L'Arte», LIII, 1897, pp. 141-48 e 173-79.

17) A. VENTURI, *Ein Brief des Francesco del Cosmè*, in «Kunstgeschichte», IX, 1885(c), pp. 129-34 e G. CASORATI, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, in «Atti e Memorie delle R.R. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi», sez. III, 1885, pp. 592-93. Al Venturi viene quasi sempre attribuito il ritrovamento della lettera del Cosmè, ma poiché Campori non cita il Venturi e ringrazia invece il Cav. Foucard, ex direttore dell'Archivio Estense, per avergli trasmesso il documento, dobbiamo ammettere la possibilità che Campori non fosse a conoscenza dell'articolo del Venturi o, forse, mettesse in discussione la sua rivendicazione.

18) C. ROSENBERG, *Francesco del Cosmè's Letter Recovers itself*, in «Musée français. Bulletin annuel», V/VI, 1975-76, pp. 11-15.

19) B. BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-Londra, 1910, pp. 62 e 313, attribuisce gli affreschi a «Cosmè alla scuola di Cosmè, prima del 1500». E. G. GAUDIER, *The Painters of the School of Ferrara*, Londra 1911, p. 37, afferma che «il giovane pittore (Cosmè) è lo spirito guida dell'intera opera».

20) F. VON HASE, op. cit., pp. 99-127. Vedi anche sopra n. 5.

21) Con questo, Hase intendeva certamente riferirsi al pittore dalmata Giovanni di Tomaso Schiavone, o Chialovini (1456/37-1504), che appare per la prima volta a Padova nel 1456 come discepolo di Squarcione. Il suntuo più attendibile dell'opera e della carriera di Schiavone appare in PRINATELLI, *Profilo di Giorgio Schiavone*, in «Arte antica e moderna», III, 1960, pp. 47-63. Sebbene esistano generiche somiglianze tra il Maestro B di Hase e alcune opere di Schiavone (vedi, in particolare la *Madonna col Bambino in atto a due pueri* di Berlino, firmata dall'autore; i due santi laterali della *Madonna col Bambino e i santi Antonio da Padova e Pietro Martire* del Musée Jacquemart-André di Parigi e le figure del Polinico alla National Gallery di Londra), Schiavone è di gran lunga il migliore dei due.

22) A. VENTURI, *Cosmè Tura e la Cappella di Bellisquardo*, in «Il Buonarroti», s. III, II, 1885, p. 55-64. Vedi anche A. VENTURI, *Cosmè Tura pittore Cosmè 1422 bis 1495*, in *Sachsische preussische Kunstvermählungen*, IX, 1888, soprattutto pp. 13 e segg.

23) A. VENTURI, op. cit., 1885 (d), pp. 56-67 e A. VENTURI, op. cit., 1885 (b), pp. 13-14.

24) Il pagamento del compenso per le ante fu effettuato l'11

giugno 1469. Per un riepilogo completo della letteratura al riguardo, vedi *San Giorgio e la Principessa di Cosmè Tura. Dipinti restaurati per l'Oratorio ferrarese*, a cura di J. BENINI, Bologna 1985.

25) «Ieri che fossio che sia d'isto Laturo esse me ex habio ad estatore on vero fire estatore la mia restatore per d'istore Interdum Sufficiens e Sossos de iste exercitio...». Citazione dal VENTURI, op. cit., 1885 (b), p. 57.

26) «Parti e convenienti facti fra la ex. d'elo Illmo S. nostro e mi Cosmè deponere per deponere la capella de bellisquardo cioè del palazzo la quale intrade il Prefato S. S. fire deponere per mi ad isto cam le Latore che più piacera ala profeta Soss Ex...». È interessante notare qui l'uso del termine «ostore». I critici moderni abitualmente attribuiscono a tale termine il significato di «scena narrativa», ma nella stima della cappella non è menzionata alcuna scena del genere. O la stima fu incompleta, cioè il piano dei dipinti subì un cambiamento tra la stesura del contratto e il momento della stima stessa, oppure il termine «ostore» viene usato in questo contesto in modo meno specifico, col valore, ad esempio, di «sgoffo».

27) A. VENTURI, op. cit., 1885 (d), pp. 59-63 e A. VENTURI, op. cit., 1888 (b), pp. 16-20.

28) Si potrebbero notare le evidenti somiglianze strutturali tra le sezioni superiori della *Pala di San Lazzaro*, probabilmente iniziata da Francesco del Cosmè e terminata da Ercole de' Roberti, e la *Cappella di Bellisquardo* entrambe un frigio a forma di architrave che separa una raffigurazione sommitale dal Padri della Chiesa, la quale, a sua volta poggia su un altro frigio di stucco. Vedi la descrizione nella stima «Ieri che fossio che sia d'isto Laturo esse me ex habio ad estatore on vero fire estatore la mia restatore per d'istore Interdum Sufficiens e Sossos de iste exercitio...». Citazione dal VENTURI, op. cit., 1885 (d), p. 60 e A. VENTURI, op. cit., 1888 (b), p. 173. Forse lo stesso cherubino sarà il posto lungo i cornoloni della capola sopra la Vergine nella *Pala di San Lazzaro* ricorda anche i serafini dorati nella *Cappella di Bellisquardo*.

29) A. VENTURI, op. cit., 1885 (d), pp. 57-58.

30) A. VENTURI, op. cit., 1885 (b), p. 321 e A. VENTURI, op. cit., 1885 (d), pp. 411-13.

31) A. VENTURI, op. cit., 1888 (b), p. 12.

32) Una delle rarissime eccezioni si trova nelle note di Bernini alla sua edizione di CROWE e CAVALCABELLE, op. cit. (vedi sopra n. 15). Nella nota I, pp. 250-51, egli riassume le ipotesi di Hase, ma segue il Venturi, affermando che il Tura non potesse essere responsabile di alcuna sezione della parete settentrionale perché impegnato altrove. Per il medesimo concetto, confronta A. BACCHI, *Sul maestro dell'Agostino*, in *Per Schifanoia. Studi e contributi critici*, a cura di V. SCARBI, Ferrara, 1985, p. 176. L'entrombo opposto è rappresentato da Eberhard Ruhmer, il quale sostiene che il Tura, in quanto smaccato principale della sala, aveva fornito i cartoni dell'intero Salone e dipinto la sezione meridionale del comparto del Leone. L'intero comparto della Vergine e i cherubini a cavallo nell'angolo sud orientale della sala. Vedi E. RUHMER, *Tura Pinxitus and Drawings*, Londra 1958, pp. 28-34 e 173-74, e il suo saggio sul Tura in *The Encyclopedia of World Art* (E. RUHMER, Tura, in *The Encyclopedia of World Art*, XIV, Londra 1967 (b), col. 337-44). Le ipotesi del Ruhmer sono riprese da

C. GIORDI in P. D'ANCONA, *I Mesi di Sordani in Ferrara. Civiltà antica sul restano di C. GIORDI*, Milano, 1954, pp. 102-03.

33) A. VENTURI, *op. cit.*, 1885 (a), pp. 408-409. Vedi anche A. VENTURI, *op. cit.*, 1885 (b), p. 721.

34) Per un punto di vista simile, cfr. GIORDI in D'ANCONA, *op. cit.*, pp. 103-04.

35) È documentato che tra il 1469 e il 1473 Baldassarre abbia dipinto ritratti di Galeazzo Maria Sforza e della sua consorte Bona di Savoia, almeno tre ritratti di Ercole d'Este (esempio l'insolito ritratto - a. una figura dritta. *Civiltà antica sul restano del naturale* - a. che Baldassarre successivamente consegnò personalmente a Galeazzo Maria a Milano), due ritratti di Ercole I inviati a Napoli e un'altro (probabilmente di Baldassarre) spedito a Beatrice Sforza d'Este nel 1493, il ritratto personale di Alfonso I spedito ad Anna Sforza a Milano, e numerosi ritratti di aristocratici e intellettuali ferraresi, come Madonna Marietta (moglie di Teodoro Calci Novati), Monsignor de Foy, il conte Lorenzo Strozzi, Antonio da Correggio, una certa Sigismonda Malada, e due ritratti dell'onore napoletano Fabrizio Caraffa. Per i documenti, vedi A. VENTURI, *op. cit.*, 1885 (a), pp. 408-09; A. VENTURI, *op. cit.*, 1885 (b), pp. 228-26; A. VENTURI, *op. cit.*, 1888 (a), pp. 377-89 e F. MORTA, *Il pittore Baldassarre da Reggio (1461-71)*, in «Archivio Storico Lombardo», s. II, VI, 1889, p. 403-09 e 1890, pp. 403-09 e 499-1000.

36) A. VENTURI, *op. cit.*, 1888 (a), p. 380.

37) *Ibidem*, pp. 379-80. È difficile identificare la figura che il Venturi aveva in mente. Con sospetto egli si riferiva sicuramente al compagno della Vergine, ma non c'è alcuna figura in questo comparto simile a quella menzionata nel comparto dell'Arca. Ralmer, forse come variante a questa osservazione, ipotizzò che il compagno si cavale nell'angolo nord orientale della sala, tra i Gemelli e il Leone, forse di Baldassarre. Vedi E. RUMER, *op. cit.*, 1958, pp. 28 e 57, n. 72.

38) GIORDI in P. D'ANCONA, *op. cit.*, p. 104.

39) La sola eccezione degna di nota si trova nella lista di attribuzioni del Gruyer, sostanzialmente riveduta, del 1897. Vedi G. GRUYER, *L'art ferrarois à l'époque des Princes d'Este*, Parigi, 1897, I, pp. 419-67 e II, 575-96, dove egli accenna alla partecipazione di Baldassarre nella realizzazione di alcuni dei ritratti della parete orientale della sala. I compagni del Leone, della Vergine e della Bilancia conservavano la tradizionale attribuzione al Tura.

40) R. LOSSAN, *Officina ferrarese 1934 scopia dagli Anni Trenta 1940 e dai Nuovi aggiustamenti 1940-55*, Firenze, 1956, pp. 48-51. Il Longhi attribui il *San Girolamo* di Berlino, un *San Giovanni Battista* ora nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara, la *Crucifixione* nel Musée des Arts Décoratifs di Parigi, l'Angelo piangente dell'Accademia Carrara di Bergamo, il *Ciclo della Passione* di Casa Strozzi a Firenze e i *San Girolamo e Giovanni Battista* della Collezione Berenson.

41) R. LOSSAN, *op. cit.*, pp. 137-38. Il problema della firma «A.F.P.» sul dipinto Correr non viene discusso. Il Longhi attribuì inoltre a «Vincenzo da Ferrara il *San Maurizio* già nella collezione del principe Pio Falcò a Mombello e il *San Giorgio* già nella Collezione Heismann di Zurigo.

42) R. LOSSAN, *op. cit.*, pp. 132-34. Numerosi bozzetti nuovi furono aggiunti al catalogo il *Salvatore e Saba decro da parte* o di scote nel Boston Museum of Fine Arts; i frammenti del

*Crudo* e del *Giovanni Battista* già nella Collezione Lamé di Amsterdam (come primo lavoro ancora esistente); i *Quattro santi olandesi* di Bonn; la *Santa Chiara* nell'Accademia di Venezia; la *Madonna Doni* del Metropolitan Museum of Art e la *Madonna col Bambino ed Eter Nuovo* già nella Collezione Zaccarini di Ferrara. Vedi anche R. LOSSAN, *Un Cristo decro di Baldassarre d'Este*, in «Paragone», IX, n. 101, 1958 pp. 56-59; R. LOSSAN, *Il Maestro di Pratovecchio*, in «Paragone» III, n. 35, 1952, pp. 10-37 e M. MESS, *Five Ferraraese Panels: 2 An Allegory by Uccello*, in «The Burlington Magazine», XCIII, 1951, p. 70.

43) Firmato e datato «Baldassar. Eternis. Nob. Pix. Anor. 56. 1493». Vedi H. COOK, *Baldassarre d'Este*, in «The Burlington Magazine», XIX, 1911, pp. 228-33 e H. COOK, *Un altro ritratto di Baldassarre d'Este*, in «Rassegna d'Arte», XII, 1912, p. 164.

44) L'iscrizione «... SAR ES... IT O...» è stata letta come una firma (*Baldassarre Estensis*) o come un'opera. Vedi M. CALVESI, *Nuovi affreschi ferraresi dell'Oratorio della Concezione I*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, XLIII, 1958, pp. 141-56.

45) F. MALAGUZZI VALERIO, *Baldassarre da Reggio e il suo ritorno dal Duca Borso d'Este*, in «Rassegna d'Arte», XII, 1917 (a), pp. 101-03. Vedi anche le attribuzioni effettuate da M. DUBROVSKY, *Baldassarre d'Este*, in «Old Master Drawings», VII, 1932-33, p. 41; E. THIEFFEL-CORRAY, *Un unknown portrait of Piero della Francesca*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, XXVII, 1945, pp. 59-62 e F. R. SEAWARD, *Baldassarre d'Este and a Portrait of Francesco II Gonzaga*, in *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday*, Londra 1959, pp. 124-28.

46) Anon fu uno dei pochi critici a dissentire dal Longhi. Vedi E. AKSLAN, *Baldassarre d'Este*, in *Dizionario bibliografico degli italiani*, V, Roma, 1963, pp. 444-45. Le pubblicazioni basate sull'interpretazione del Longhi di «Baldassarre/Vicinus compendioso», E. RUMER, *Baldassarre d'Este. Ein Profanum und seine Malerkollegialität Löning*, in «Paragone», XXV, 1967, pp. 230-58; D. BENATI, *Per il problema di Vincenzo da Ferrara (alias Baldassarre d'Este)*, in «Paragone», XXXIII, n. 393, 1982, pp. 3-26; e D. BENATI, *Un Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara, 1450-1528*, Ferrara, 1983, pp. 79-81 (nn. 6 e 8). Accettando improbabile sarebbe l'attribuzione del Venturi della *Morte della Vergine* all'antibrossiano. Vedi A. VENTURI, *op. cit.*, 1887, pp. 79-82; e E. RENASCIONI, *Il restauro della Morte della Vergine di Baldassarre d'Este*, in «Paragone», XXXIV, n. 401-402, 1983, pp. 56-59.

47) G. VASARI, *op. cit.*, 1971, testo III, p. 419.

48) F. VON HARBCK, *op. cit.*, pp. 116-18. La predella, raffigurante scene della vita di San Vincenzo Ferrer, si trova attualmente nella Pinacoteca Vaticana. Harck identificò in modo errato il tema come «i miracoli di San Giacinto».

49) G. BARCELLES, *Ercole da Ferrara*, in «Rivista di Ferrara», XII, 1934, pp. 3-19. Vedi anche G. BARCELLES, *Palazzo Sordani*, cit., pp. 15-16. Il passo pertinente del Vasari dice: «Costui [Ercole] dunque, essendo miglior disegno che il Cosma [Cosma], dipinse sotto la tavola de fu fatto in San Petronio, una cappella di San Vincenzino, alcune figure di Agnese piccole e tempore, tanto bene e con sì bella e buona maniera, che non è quasi possibile veder meglio, se non in quella la falca e diligenza che Ercole si pose: *Autore è molto miglior opera la predella che la tavola*» (G. VASARI, *op. cit.*, 1971, testo III,

pp. 419-20). La morte del Cosma (1477 o 1478) determinò lo scioglimento della società. La aggiunta al *Palazzo Grifoni* del 1473, si è oggi generalmente concordi nell'affermare che anche la *Paola della Chiesa di San Lazzaro in Borgo delle Pioppe* alle porte di Ferrara riflette un'opera di collaborazione. Il dipinto, già nel Berlin Staatliche Museen, andò distrutto nel 1945.

50) R. LOSSAN, *Officina ferrarese*, cit., pp. 37-39.

51) *Ibidem* p. 37.

52) Ciononostante, l'attribuzione del Longhi del comparto della Bilancia al giovane Ercole de' Roberti è stata generalmente accolta. Vedi S. ORTOLANI, *Costume Turo, Francesco del Cosma, Ercole de' Roberti*, Milano, 1941, pp. 148-52; G. BARCELLES, *Palazzo Sordani. Gli affreschi nel Salone dei Mesi di Ferrara*, Bergamo, 1945, pp. 16 e ss. Idem *l'autore rivede le sue precedenti affermazioni e attribuisce la parte destra della zona inferiore del comparto del Leone, le sezioni mediana e inferiore della Vergine e l'intero comparto della Bilancia ad Ercole; M. SACMI, Ercole de' Roberti*, Milano 1960, pp. 7-15; D'ANCONA, *op. cit.*, 1954, pp. 95-96 e (Giordani) 101-03 il quale attribuisce il primo e il secondo decano della Vergine ad Ercole. In collaborazione con un anonimo pittore nella zona inferiore della Vergine, e solo nel decano del Leone; V. SCARFI, *Avvento da Crivellano e lo pittore Giovanni del 400*, Bologna, Milano, 1985, pp. 12-13 e V. SCARFI, *Ercole in Loggia*, in *Per Sordani. Studi e contributi critici*, a cura di V. SCARFI, Ferrara, 1987, pp. 34-36 (attribuendo il secondo e il terzo decano del Leone e i restanti due terzi della zona inferiore del Leone ad Ercole); A. BACCHI, *Problemi aperti a Sordani. Il giovane Ercole de' Roberti*, in *Da Borso a Cesare d'Este. La Scuola di Ferrara, 1450-1528*, Ferrara pp. 177-78 e A. BACCHI, *Sul maestro dell'Angelo*, cit., p. 37 (che circoscrive la partecipazione del Roberti al comparto della Bilancia).

53) In particolare, il fregio che corre sotto i comparti della parete settentrionale ricorda da vicino la mano del Cosma. Quelli della parete orientale, sotto il comparto dei Gemelli, assomigliano di più all'opera di Ercole. Si potrebbe anche supporre che il Roberti abbia adottato uno stile «mariano» solo dopo aver perduto il suo mercato e che avesse deciso di sventare il suo talento nella città natale di Ferrara nel 1479. Opere come il *San Giovanni Battista* di Berlino, il *San Girolamo* della Collezione Barlow e perfino la *Paola Ferrarese* di Milano (ripinta per la Chiesa di Santa Maria di Porto Fuori, Ravenna, ma prima del ritorno di Ercole a Bologna nel 1482) riflettono forse un consapevole sforzo di creare dipinti che potessero piacere a Ferrara. Ma anche in questo periodo, le figure di Ercole non riescono mai a catturare del tutto lo spirito che anima l'opera del Tura - o, per quanto riguarda ciò, l'energia maniacale evidente nel registro superiore del comparto della Bilancia. Anche quando Ercole prende a prestito i tratti formali dello «manierismo» del Tura, le sue figure e la composizione risultano più serene, distaccate e raffinate. Un secondo problema, meno rilevante ma che tuttavia merita d'essere menzionato, è quello dell'età di Ercole nel 1469. La data di nascita del Roberti è stata desunta dal riferimento alquanto vago ritrovato in una lettera scritta da papa Ercole I d'Este il 19 maggio 1491, in cui Ercole descrive se stesso come un uomo di trent'anni (*habet annos aegri annis mihi se no uari*). Vedi A. VENTURI, *Ercole de' Roberti*, in «Archivio Storico Lombardo», II, 1889, pp. 139-50, soprattutto p. 150. Si è sempre ritenuto che quest'affermazione del Roberti ammissa un dato

scuro riguardo alla sua età. Se si accetta l'idea che Erolo Bocchi qui un consagevole riferimento a Dante – «nel mezzo del cammin di nostra vita» – volendo pertanto affermare di aver superato i trentacinque anni, allora la sua data di nascita cadrebbe in po' prima del 1456, o forse anche parecchio prima. Il Vasari, che in questo caso non è forse una fonte del tutto attendibile, dice che il Roberti morì all'età di quarant'anni (G. VASARI, op. cit., 1971, testo III, pp. 423-24). Il Roberti morì in un giorno compreso tra il 9 maggio e il 1 luglio 1496. Se avesse avuto quarant'anni all'epoca della sua morte, sarebbe nato nel 1456. Questa osservazione è importante solo in vista del fatto che se Erolo fosse realmente nato nel 1456, avrebbe avuto solo tredici anni nel 1469, quando, secondo il Longhi, gli fu affidato l'incarico di dirigere per intero almeno un comparto del Salone dei Medici. Se si vuole accettare l'attribuzione del Longhi che iscrive al Roberti il comparto delle Bilancie, si deve per forza rifiutare almeno questo punto del resoconto del Vasari sulla carriera di Erolo.

54) Nella traduzione dell'articolo di Harck, il Venturi sottolinea la scoperta di alcuni documenti i quali confermano che il dipinto di Modena è da attribuirsi ai pittori modenesi Agnolo e Bartolomeo degli Fatti. Vedi la traduzione del Venturi (A. VENTURI, *Gli affreschi del Palazzo di Schifanoia*, cit., p. 79, a. \* «Dopo che questa pagina...»). Vedi anche A. VENTURI, *L'Oratorio dell'Oratorio della Morte. Contrasti alla storia artistica modenese*, in «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi», s. III, III, 1885 (c), pp. 245-77.

55) A. VENTURI, op. cit., 1885 (a), pp. 403 e segg.

56) Andrea Bocchi ha formulato l'ipotesi, molto plausibile, che il Venturi si riferisca al Palazzo della Visitazione, *Natività di San Giovanni Battista e martirio dei Santi Pietro e Paolo* nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Vedi A. BACCHI in *San Giorgio e la Praxiteles*, cit., pp. 187-88 (dove il soggetto è erroneamente interpretato come un martirio di San Giovanni Battista). Vedi anche M. SULLI, *Schifanoia e la sua storia*, *Arca*, in «Commentari», XII, 1961, pp. 38-51 e C. VOLPE, *Le Donazioni Vandighio Bocchi a Ferrara*, in «Panorama», XXVIII, n. 329 1977, pp. 73-78.

57) A. VENTURI, op. cit., 1885 (a), pp. 388-89. I dipinti citati comprendono un fregio di medaglioni decorativi di santi e tre pannelli sul soffitto raffiguranti *Die Paule*, la *Madonna col Bambino* e *Santa Scolastica* provenienti da un 'gran salone' del convento, successivamente identificato con il piccolo dormitorio, nonché i dipinti decorativi e un *Dio Paule* in una sala nota nel XIX secolo col nome di «Camera delle ovaie». Vedi anche i riferimenti del Venturi in A. VENTURI, *Memorie autobiografiche*, Milano 1911, p. 41, dove egli cita «il più irato pittore della sala di Schifanoia, il maestro degli occhi schifanoiesi». Sulle decorazioni di Sant'Antonio in Poletine vedi le recenti pubblicazioni: F. MOSTARDI, *Il monastero di Sant'Antonio in Poletine*, Milano 1978 e R. VARESE, *La chiesa e il convento di Sant'Antonio in Poletine*, in *Il Museo Civico in Ferrara. Donazione e restauri*, 2, Firenze 1983, pp. 151-53 e A. PILLA, *Relazione di restauri*, in *Il Museo Civico in Ferrara*, cit., pp. 154-55.

58) A. VENTURI, op. cit., 1903, p. 142.

59) A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1914, VIII, iii, p. 570-74.

60) *Catalogo della Esposizione della pittura ferrarese del Ri-*

nascimento, a cura di N. BARRANTIA, Ferrara 1933, pp. 66-67, n. 73-75. Il Longhi concolò che la *Madonna col Bambino* Santini fosse un'opera certa di un collaboratore di Schifanoia, ma ritiene che i pannelli di Sant'Antonio fossero opera di un altro maestro, probabilmente appartenente a una generazione successiva. Vedi R. LONGHI, op. cit., 1956, pp. 37 e 102, n. 77.

61) R. LONGHI, *Officina ferrarese*, cit., pp. 37, 102, n. 78 e 120.

62) Esistono cinque versioni emmanate della *Madonna col Bambino* quattro su pannello (Museo Civico, Cremona; Collezione Masari, Ferrara, una terza già a New York, Collezione Blumenthal e una quarta venduta all'asta Chillingworth a Lucerna nel 1922) e un affresco nella chiesa di San Giorgio a Gossio (Modena). Per l'affresco, vedi A. GIUDICIA, *Un affresco del Maestro degli occhi schifanoiesi*, in *Arte antica e moderna*, VII 1939, pp. 323-34. Vedi anche *San Giorgio e la Praxiteles*, cit., pp. 183-86. Il Piacentini attribuisce a quest'artista anche un *San Benvenuto* che si trova al Museo Civico di Cremona. Vedi F. PIERARI, *La Pinacoteca di Cremona*, Cremona 1951, pp. 51-52. Il Longhi sottolinea che il pannello di Ferrara ricondurrà la *Spolatura di Cristo* (Ferrara, Pinacoteca Nazionale), da lui attribuito a Polifilo.

63) R. LONGHI, *Officina ferrarese*, cit., pp. 37, 99-102, n. 76 (p. 100), e 102, n. 79.

64) Il Longhi nacque a mala pena il suo disappunto per la donazione di questo dipinto alla Pinacoteca da parte di Berlusconi, R. LONGHI, *Officina ferrarese*, cit., p. 100, n. 76. Vedi anche *Catalogo della Esposizione...*, cit., p. 83, n. 95.

65) Vedi *Catalogo della Esposizione...*, cit., p. 83, n. 96 e F. ROSSI, *Accademia Carrara, Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo 1979, pp. 73-74.

66) Vedi G. MONKLEY, *The Tavolet Cards painted by Bonifazio Bebenzo for the Davanti-Sforza Family. An Iconographic and Historical Study*, New York 1966.

67) L. CIOGNARA, *Memorie spirituali alla morte della calcegnia*, Pistoia 1831, pp. 158-59.

68) F. NOVATI, *La vita e le opere di Donovico Bivalgoglio*, in «Archivio veneto», XIX, 1880, p. 14 e F. NOVATI, *Per la storia delle carte da gioco in Italia*, in *Il Libro e la stampa*, n.s., fasc. 2-3, 1908, pp. 54-69.

69) U. GUALAZZINI, *Contributo alla primizia Dragontaria*, in «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino», LXV, 1931, p. 402.

70) M. DUMMETT, *A Note on Cioognara*, in «The Journal of the Playing Card Society», II, n. 1, 1973, pp. 14-17; M. DUMMETT, *More about Cioognara*, in «The Journal of the Playing Card Society», V, n. 2, 1976, pp. 28-34; e M. DUMMETT, *The Game of Tavolet from Ferrara to Salt Lake City*, Londra 1980, pp. 70, n. 22, 89-90 e 148. Altri studiosi hanno attribuito il mazzo *Baruch Visconti-Sforza* al Cioognara in base alla grande sigla «AC» visibile alla base della carta del re di spade, indicante, presumibilmente, la firma dell'artista, o il nome del mecenate (= Ascanio Carolinini), o entrambe le cose. Vedi L. D. D'ORANGE, *Thirteen Tavolet Cards from the Visconti-Sforza Set*, in «The Connoisseur», CXXXIII, 1954, pp. 54-60. Se le carte sono successive al 1484, anno in cui Ascanio Sforza fu eletto cardinale, ciò scardina in modo consistente la tesi del d'Orange secondo la quale il governante in ascesa visibile

sulla carta della Ruota della Fortuna sta da identificarsi con Leonello d'Este, che morì nel 1450. Come suggerì il Kaplan, le iniziali furono probabilmente aggiunte da un successivo proprietario. Vedi S. KAPLAN, *The Encyclopedia of Tarot*, New York, 1978, p. 100.

71) L'affermazione del conte Cioognara che la famiglia Cioognara si sarebbe trasferita a Ferrara «in quell'epoca... siccome attesta, oltre ogni memoria» è anch'essa controversa. Per quanto ne so, non esiste alcuna prova della presenza di Antonio Cioognara a Ferrara. Né G. B. ZERT, *Notizie storiche di Ferrara, scritte da archiviati cremonesi*, Cremona 1774 I, p. 146 né G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori schifanoiesi ed archiviati cremonesi*, Milano 1827, p. 104 fanno alcun accenno al trasferimento di Cioognara a Ferrara. L. N. CIOGNARA, op. cit., p. 641 segue nell'affermare che Antonio era venuto a Ferrara dopo il 1840, ma sottolinea anche che non è stata rinvenuta alcuna prova a sostegno di questa tesi. Ciò che più si avvicina a una prova è il testamento di un certo Benvenuto Grappi di Zignara datato 17 febbraio 1410, che cita il nome della vedova, Lucia e di un figlio, Giovanni.

72) E. RUMBER, op. cit., 1957, pp. 88-95. Le stesse argomentazioni sono ripetute in E. RUMBER, op. cit., 1958, pp. 27, 57, n. 71 e 174 e E. RUMBER, op. cit., 1967 (b), col. 338.

73) E. RUMBER, op. cit., 1960 (a), pp. 254-59. Nella stessa edizione, Rumber sostiene l'inattendibile attribuzione al Cioognara del piccolo *San Gerolamo* nell'Accademia di Ravenna. Vedi E. RUMBER, op. cit., 1960 (b), p. 264. Secondo il Bocchi, erroneamente, l'attribuzione effettuata dal Berenson di un affresco (e non una tavola come riporta il Bocchi) raffigurante l'Associazione con i santi di Nonantola a un membro della scuola del Cosca (B. BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-Londra 1910, pp. 218 e 327) preserebbe di ogni valore l'attribuzione effettuata dal Rumber dell'Associazione al maestro degli occhi schifanoiesi. Vedi Bocchi in *San Giorgio e la Praxiteles*, cit., p. 188, n. 3.

74) Vedi sopra.

75) F. MALAGUZZI VALERI, op. cit., 1902, p. 238 e M. SALLI, op. cit., 1926-27, pp. 217-23.

76) Un'altra opera che pare stilisticamente simile alla *Madonna con le Sante Cologna* è il *Giovanni Battista* pubblicato da E. S. YAVALLA, *Ascanio Cioognara Agostini*, in «Art in America», XXV, 1937, pp. 64-68, fig. 5, allora in vendita a Roma e mai più rintracciato. Le altre attribuzioni effettuate dal Valeri al Cioognara, tuttavia, appaiono poco convincenti.

77) Vedi F. MALAGUZZI VALERI, op. cit., 1917 (b), pp. 186-94. Documenti riguardanti la partecipazione del Cioognara ai libri corali sono pubblicati in F. SACCHI, op. cit., pp. 177-79.

78) F. MALAGUZZI VALERI, op. cit., 1917 (b), pp. 188-89.

79) Si potrebbe sottolineare che il Cosca tende ad ammassare le sue figure in gruppi piuttosto stretti, raramente permezzando a una singola figura di stagliarsi su uno sfondo vuoto. Erolo, al contrario, sembra amare i profili e colloca spesso le sue figure in completo isolamento. I due livelli della scena del padlo sono i soli punti della parete orientale in cui le figure sono separate le une dalle altre in successione ritmica.

80) Confronta la posizione della Madonna con quella di Giove e la somiglianza con gli abiti del secondo decano del Cancro. Nota anche l'affinità tra il *Croco* *Bartholomeo Santini* e il putto con lo scudo di fronte al carro di Giove/Osire, nonché

le mani gesticolanti e nodose, la finetta nel mento, i piedi trapecoidali e le orecchie a losanga di entrambi.

81) Vedi sopra n. 37.

82) Vedi sopra n. 37.

83) I due pannelli, raffiguranti un Santo recato e San Francesco ferito, venuti alla Fianze di Milano il 29 ottobre 1964, lotto 31.

84) Si potrebbe citare anche la *Divina in preghiera davanti a una croce* nell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, attribuito sia ad Antonio Cicognara che a Leonardo Scaletti.

85) La somiglianza è stata precedentemente notata da D. BENATI, op. cit., p. 21, n. 12.

86) Questa somiglianza è stata sottolineata da G. BARCELLES, *Palazzo Schifanoia*, cit., p. 18 e A. BUCCH, *Sul maestro del '700*, cit., p. 39.

87) Questa disomogeneità è stata annotata dal Volpe a sostegno dell'idea che questo pittore fosse effettivamente il maestro di Fiesole. Vedi sotto n. 92.

88) G. BARCELLES, *Palazzo Schifanoia*, cit., pp. 17-18 e M. SALMI, op. cit., 1960, pp. 7-15.

89) Vedi sopra n. 52.

90) GNUDI e D'ANCORA in D'ANCORA, op. cit., pp. 96 e 103.

91) R. LONGA, *Officina ferrarese*, cit., pp. 30 e 37.

92) L'opinione del Volpe è riportata in R. VARESE, *Il Palazzo di Schifanoia*, cit., p. 12; D. BENATI, op. cit., p. 24, n. 14 e A. BUCCH, *Problemi aperti a Schifanoia*, cit., pp. 176-77. Vedi ora il testo in C. VOLPE, *Palazzo Schifanoia*, cit.

93) G. VASARI, op. cit., 1971, testo IV, p. 19.

94) D. BENATI, op. cit., p. 21, n. 12.

95) Questo secondo pittore potrebbe essere l'autore della *Madonna col Bambino* di Ferrara attribuita al maestro degli occhi ammiccanti dal Longhi (*Officina ferrarese*, cit., pp. 37, 102, n. 78 e 120), il *San Bernardino* di Cremona e, forse, dei frammenti delle teste di *Cristo* e *San Giovanni Battista* della Collezione Lang di Amsterdam. Se questo maestro degli occhi ammiccanti era un uomo relativamente giovane nel 1469, allora sembra anche possibile che egli possa essere diventato un artista in grado di dipingere l'Annunciazione della Casa di Risparmio di Ferrara.

È possibile che il maestro dei dicani del Leonese abbia continuato a sviluppare il suo stile più plastico e meno personale e che sia forse responsabile di opere come il *Cristo portacroce*, già in una collezione privata di Modena, la *Cooperazione* nel Musée des Arts Décoratifs, il *San Giovanni* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara e il *San Maurizio*, la cui attuale collocazione è sconosciuta. Continuando per ipotesi, non c'è motivo di escludere che questi due artisti abbiano continuato a lavorare insieme in una sorta di officina. Tale possibilità giustificherebbe la disparità stilistica evidente nel gruppo dei quattro Santi domostri di Borsi, due dei quali sembrano più vicini allo stile del maestro degli occhi ammiccanti (i santi Francesco Ferrer e Pietro Martire), mentre uno ricorda maggiormente il maestro dei dicani del Leonese, San Trismozio d'Aquino.

96) Vedi anche l'annotazione del Venturi di un volto nella sezione inferiore del comparto di agosto che riprende la figura posta tra Borsò e Scuola nella parte inferiore a destra del comparto del Toro. Il ritrillo di cartoni è stato per primo indicato da R. VARESE, *La sera festosa di Schifanoia*, cit.

97) È stato notato R. VARESE, *La chiesa e il convento di San'Antonio in Paleone*, cit., che all'esecuzione del progetto viene segmentata e frammentata fra varie botteghe, di qualità e capacità diversa, necessitate di costante controllo. Tale impegno di cui solo Tura può essere responsabile spiega perché la sua presenza sia difficilmente rintracciabile sulle pareti del Salone e nello stesso tempo chiarisce l'attribuzione tradizionale che lo voleva unico autore degli affreschi.

98) Vedi *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di J. BENATI e L. SREZZATELLO, Bologna 1987, pp. 3-69.

99) Vedi F. CANUTI, *Il Perugino*, Siena 1931, II, p. 217.

100) In questo contesto, si potrebbe citare la lettera datata 23 agosto 1476 scritta dal duca Galeazzo Maria Sforza ai tre artisti che lavoravano agli affreschi della chiesa di San Giacomo a Pavia, dove egli li esorta a non usare troppi assistenti per non correre il rischio di deformare l'opera: «... Fare che la dipintura non si faccia per tante manie come pare senza esser fatta per non fare l'opera dilguata; ma uno di voi la faccia, essendo obligato se voluerò, più presto al possibile...». Citato in C. J. WALLES e R. MANNING, *Francesco Foglia of Brescia*, Londra 1910, p. 308 e H. GLASSER, *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, Columbia 1965, p. 78.

101) Questo atteggiamento artigianale sembra quasi il marchio caratteristico degli artisti locali patrocinati dagli Estensi fino alla metà del sedicesimo secolo. Vedi, ad esempio, il recente studio sul mecenatismo di Alfonso d'Este in *L'impresa di Alfonso II*, cit.

FFX