

**ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte  
Settore disciplinare L-Art/02  
A.A. 2005/2006

**Lorenzo Costa pittore di corte a Mantova: 1506 – 1535**

Barbara Secci

Prof.ssa Anna Ottani Cavina, coordinatore

Prof. Mauro Lucco, relatore



## Indice

### Introduzione

Da Bologna a Mantova: 1506-1508.....	5
Da Leonardo a Correggio, fino ai <i>Tre Santi</i> di Carpi: 1508-1518.....	8
I due "Lorenzo": il problema Costa/Leonbruno.....	10
La fase tarda: 1525-1535	17

Catalogo.....	19
---------------	----

Bibliografia.....	69
-------------------	----

### Tavole fuori testo

Avvertenze al lettore: le opere di Costa sono qui numerate a creare la sequenza relativa alla cronologia proposta; il numero le identifica sia nel catalogo delle schede critiche, che nelle tavole. Per il rimando nel testo viene indicato tra parentesi quadre esclusivamente questo numero.



## INTRODUZIONE

La maggior parte degli studi che hanno preso in considerazione l'attività di Lorenzo Costa, pittore ferrarese, ne hanno analizzato l'opera focalizzando l'attenzione sugli aspetti che riguardano gli affascinanti esordi, ancora in parte avvolti dal mistero, ma ancor di più sugli anni dello splendore bolognese, quando la "rivalità" con Francia rinvigoriva il panorama artistico del capoluogo emiliano.

I pochi studi monografici non sono riusciti a liberarsi di tale fascinazione e per gli anni in cui il pittore si trova a Mantova vige una specie di velato pregiudizio di derivazione Vasariana che condiziona lo studio di questa fase, a cui fanno da supporto quasi esclusivamente i brevi e fondamentali interventi destinati alle riviste.

Per questo ho preso la decisione di dedicarmi a questo tema che ritengo davvero importante per la comprensione degli anni che intercorrono tra la morte di Mantegna e l'arrivo a Mantova di Giulio Romano, anni in cui la pianura padana appare ricca di sviluppi assolutamente originali nel panorama artistico italiano, in cui crescono artisti come Correggio e Parmigianino, Lotto e Dosso, solo per citare i più famosi.

Il mio lavoro non è certamente concluso e spero che questa tesi sia il primo passo verso una ricerca più vasta atta anche a confermare alcune valutazioni fatte qui in prima battuta alla ricerca di un profilo coerente all'attività di Lorenzo Costa a Mantova.



## 1. Da Bologna a Mantova

È il 1504 quando Anton Galeazzo Bentivoglio scrive alla cugina Isabella d'Este per annunciarle la volontà di offrirle in dono per il suo studiolo un dipinto di Lorenzo Costa<sup>1</sup>[1].

Il pittore ferrarese, attivo a Bologna, è impegnato nella redazione degli affreschi dell'Oratorio di Santa Cecilia e divide la scena artistica della città emiliana con gli altri due "alfieri della pittura bolognese"<sup>2</sup>: Francesco Francia e Amico Aspertini.

Questa di Costa è, in ordine di tempo, la quarta tela eseguita per lo studiolo, preceduta dalle due di Mantegna, il famoso *Parnaso* e la *Minerva che caccia i Vizi*, e da quella del Perugino, la *Lotta tra Amore e Castità*, tutti conservati al Louvre.

Sulla qualità del dipinto la critica appare unanime, eccezion fatta per Adolfo Venturi che crede il programma del Ceresara troppo complicato tanto più per essere rappresentato dal Costa, perché nessun pittore "era più alieno [...] a render forme mitologiche e classiche"<sup>3</sup>; ma come fa notare Giovanni Romano, il dipinto di Costa "era per Mantova una grossa novità: così gradevole e brillante cromaticamente, allestito secondo corrispondenze ritmiche che sembrano ricalcare l'impresa del «silenzio», percorso da una gentile vena emotiva che richiama i sentimenti dell'*Arcadia* del Sannazzaro (il maggior successo del momento)"<sup>4</sup>. E l'impressione su Isabella dev'essere stata certo positiva, vista la recente delusione per l'opera del Perugino testimoniata dalla lettera inviata all'artista dove lamenta: "et rincrescena che quello Lorenzo Mantovano [*alias* Leonbruno] vi dissuadesse da colorirlo ad olio: perché noi lo desideravamo sapendo che l'era più vostra professione et di maggior vaghezza"<sup>5</sup>. L'opera di Costa, arrivata poco prima della morte di Mantegna<sup>6</sup> deve quindi aver impresso il nome del bolognese nella corte mantovana e sarà servita da buon biglietto da visita per l'assunzione al ruolo di pittore di corte.

Il dipinto ha un ruolo particolare nel catalogo di Lorenzo, poiché certamente riassume tutte le caratteristiche peculiari del suo stile bolognese, come del resto avviene nelle scene del ciclo nell'Oratorio della S. Cecilia a lui riferite, facendo da spartiacque tra l'esperienza nel capoluogo emiliano e quella mantovana. E i due episodi pittorici manifestano chiaramente il fermento che smuove fin dalla Pala Ghedini l'animo di Costa, alla scoperta e alla condivisione delle novità che anche a Bologna si manifestavano con due diversi episodi pittorici caratteristici di ammodernamenti di stampo e indirizzo diverso – cioè quelli di Boltraffio nella Pala Casio del 1500, oggi al Louvre, e di Filippino Lippi nella *Madonna in trono col Bambino e santi* del 1501, tuttora nella cappella Casali in San Domenico, ammodernamenti pressoché elusi dai pittori bolognesi – e con lo stile originale di Amico Aspertini<sup>7</sup>. Gli spunti che per Costa derivano da questi esempi sono elaborati sempre attraverso la lezione peruginesca a cui si aggiunge, proprio in questo giro d'anni, la ricezione delle novità raffaellesche<sup>8</sup>.

Dopo il 2 novembre 1506, quando i Bentivoglio sono costretti alla fuga dalle truppe francesi guidate da Giulio II<sup>9</sup>, non credo realmente che Costa ci pensi molto ad accettare

---

<sup>1</sup> Cfr. Negro-Roio, 2001, *Regesto*, 2 novembre 1504, p. 158.

<sup>2</sup> Lucco, 1985, p. 144.

<sup>3</sup> Venturi 1914, p. 794.

<sup>4</sup> Romano 1981, p. 53.

<sup>5</sup> Scarpellini 1984, pp. 109-110.

<sup>6</sup> Pare logico pensarlo, visto che l'8 gennaio 1506 Anton Galeazzo Bentivoglio scrive a Isabella dichiarando il dipinto non finito, ma a buon punto. Cfr. Negro-Roio, *cit.*, *Regesto*, p. 160. La lettera è stata trascritta integralmente da Brown, 1968, pp. 323-324.

<sup>7</sup> Per una ricostruzione critica sintetica del panorama artistico bolognese in quel giro d'anni, cfr.: Lucco, 1985.

<sup>8</sup> Sassu, in *Il Cinquecento a Bologna...*, 1998, p. 68.

<sup>9</sup> È di poco tempo fa la mostra dedicata proprio alla stagione bentivolesca fino alla sua caduta, cfr. *La stagione...*, 2006.

l'ospitalità mantovana, espressa dalla marchesa fin dalla lettera del 17 novembre di quello stesso anno indirizzata al Casio<sup>10</sup>. A riprova di questa ipotesi la missiva del 29 novembre da parte di Gabriele Lattanzio a Francesco II Gonzaga in cui, parlando della sepoltura di un cortigiano milanese trucidato dai rivali del marchese, propone di far eseguire per la cappella appositamente eretta nella chiesa di San Francesco "uno quadro de anchona che sia per compito ornamento e satisfatione sì dell'anima come de la mondana pompa, fatto perhò per mane, parendo a la E.V. del Costa"<sup>11</sup>. L'occasione di trovarsi velocemente in un ambiente cortese e per di più nel ruolo di primo attore, non può lasciare dubbi a Lorenzo Costa che, a mio parere, sul finire dello stesso anno si trasferisce a Mantova.

Appena giunto nella città lombarda è da supporre che Isabella bramasse finalmente ad avere il proprio ritratto, tanto agognato e per cui aveva anche tentato l'approccio con Leonardo. I primi contatti col pittore toscano erano avvenuti dopo che, nell'autunno del 1499, il Moro fuggiva dal capoluogo lombardo pressato dall'avanzare delle truppe francesi.

Secondo i documenti, nel 1508 Costa esegue almeno due ritratti su richiesta di Isabella d'Este: quello della marchesa stessa e quello della figlia Eleonora, ritratti probabilmente copiati, ed inviati poi a Venezia durante la prigionia del marchese Francesco II, tra l'agosto 1509 e il luglio 1510<sup>12</sup>. Vi è anche testimonianza di un altro ritratto, probabilmente di Laura Bentivoglio, a cui Costa stava lavorando in quello stesso anno<sup>13</sup>. Comunque non vi è dubbio che all'arrivo del nuovo pittore di corte questa tipologia di dipinti sia stata una delle più richieste soprattutto dalla marchesa, che finalmente riconosceva in pittura quella "vibrazione sentimentale misurata e generica, una prima soglia della grande scoperta della fenomenologia dei sentimenti che musica e poesia andavano rivelando alle corti italiane"<sup>14</sup>, quell'idealizzazione che Ballarin pone in parallelo con il sentimento della poesia espresso negli *Asolani* del Bembo<sup>15</sup>.

Fanno capo a queste richieste i primi dipinti qui in catalogo. Gli studiosi non hanno mancato di evidenziare, per il ritratto di Hampton Court [2], ma in parte vale anche per la versione di Manchester che da esso deriva [5], una dipendenza compositiva dalla *Dama con l'ermellino* di Leonardo. Tale ravvisata analogia appare probabile dato che il fortissimo desiderio di Isabella di essere degnamente ritratta, l'aveva spinta a chiedere nel 1498, per il confronto con un ritratto di passaggio a Mantova di mano del Bellini, l'invio del famoso dipinto direttamente a Cecilia Gallerani, *alias* la dama suddetta, la quale non mancherà certo di soddisfare i desideri della marchesa<sup>16</sup>. Chissà che effetto deve aver prodotto su Isabella, da poco delusa dalla più cruda somiglianza del ritratto consegnato da Mantegna e immediatamente rifiutato<sup>17</sup>, l'incantevole effigie della giovane Gallerani e quanto le sarà rimasta in mente quella visione di tre quarti del busto, col viso dolcemente voltato e il velato sorriso. Semplificata e a distanza di qualche anno, l'analogia più stringente è proprio per la versione oggi ad Hampton Court, impostata forse secondo precise direttive isabelliane.

Installatosi a Mantova Costa entra in questa fase di inquietudine e ricerca, stimolato anche dalle richieste dei marchesi, e pare essersi aggiornato sui testi leonardeschi, esattamente in parallelo con quanto andava facendo Correggio, che si liberava dei seriosi grafismi mante-

---

<sup>10</sup> Cfr. Negro-Roio, *cit.*, p. 160.

<sup>11</sup> Luzio, 1913, p. 27 nota 2; Negro-Roio, *cit.*, p. 160; già apparsa in Gruyer, 1897, p. 210. Alla stessa conclusione, giunge Brown proprio in merito a questa lettera; cfr. Brown-Lorenzoni, 1990, p. 143.

<sup>12</sup> Cfr. Negro-Roio, *cit.*, p. 126.

<sup>13</sup> Lettera di Federico Cattaneo da Mantova a Isabella d'Este in soggiorno a Cavriana, 18 agosto 1508; cfr. Tosetti Grandi, 1979, pp. 271-272; Negro-Roio, 2001, p. 161.

<sup>14</sup> Romano *cit.*, p. 54.

<sup>15</sup> Ballarin, 1979.

<sup>16</sup> Romano, *cit.*, pp. 43-44; Brown, 1990, p. 53.

<sup>17</sup> Luzio, *cit.*, pp. 188-189.

gneschi per approdare alla *Madonna del San Francesco*, di Dresda e ai quattro santi di New York<sup>18</sup>.

Il punto di arrivo di questo primo aggiornamento in terra lombarda di Lorenzo Costa è la *Veronica* oggi al Louvre [12], in cui appaiono ormai evidenti le trasformazioni materiche in direzione di un intenso sfumato frutto di contaminazioni leonardesche.

Questa fascinazione potrebbe essere avvenuta a seguito di qualche soggiorno di Leonardo, tra il 1507 e il 1508, quando, per problemi di eredità, viaggia da Milano verso Firenze in diverse occasioni. Il 24 settembre 1513, a seguito dell'elezione al pontificato di Leone X, Leonardo parte alla volta di Roma con Francesco Melzi, Salaì ed altri suoi allievi, e anche in questo frangente ci fu modo di fermarsi a Mantova e forse, visto lo scopo del viaggio, e cioè quello di cercare fortuna nella Roma medicea, qualcosa viaggiava con loro.

Certo è che la medesima fascinazione che colpisce il ferrarese è ben visibile pure in Caroto, come fa notare anche Agosti<sup>19</sup>, e, appena morto Mantegna, appare evidente un suo aggiornamento in direzione milanese e leonardesca con *l'Annunciazione* dipinta nel 1508 in San Girolamo a Verona, aggiornamento che appare evidente a quelle date e che viene poi subito digerito e assimilato per convivere pacatamente con gli insegnamenti della "vecchia scuola", esattamente come per Costa.

Sembra, quindi, che proprio intorno a questa data, al 1508, avvenga qualcosa a Mantova che pone all'attenzione degli artisti più ricettivi la lezione di Leonardo, lezione presto inglobata in un linguaggio diverso e nuovo, secondo l'evolversi dell'arte di Correggio.

Bisogna ammettere però che nelle opere di Costa non si scorgono quei "moti dell'anima" che sono estremamente importanti per la riuscita, e il fascino che ancora oggi suscitano i ritratti leonardeschi: uomini e donne nei ritratti di Costa appaiono distanti e come concentrati su loro stessi, si mostrano a noi ma non sembrano voler colloquiare. Leonardo ha fondato le sue ricerche sulla possibilità di rappresentare l'espressione dei sentimenti, Costa sembra appartenere a un mondo in cui non vi è vera espressione dei sentimenti, dove non esiste "l'istantanea" che invece sembra già tra le mani di Leonardo, Giorgione, Bellini, Raffaello, e primo fra tutti Antonello da Messina. Il suo è il vero mondo cortigiano, dove tutto appare sotto controllo e gli effigiati hanno tutto il tempo di mettersi in posa. Inoltre dopo l'esecuzione della *Veronica* [12] e fino al *Regno Dio Como* [13] anche la lezione leonardesca sembra filtrata e riassorbita in un linguaggio dai contrasti più pacati<sup>20</sup>. A questa fase di passaggio vanno riferiti capolavori come la *Circonisione* Cabral [10] e *l'Adorazione* [9] resa nota da Bologna nel 1984, opere in cui si intravede l'ammorbidimento delle tinte e che paiono collegate al gusto lombardo, memore quasi delle opere di Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone.

Ma altri modelli si affacciano nel panorama lombardo.

---

<sup>18</sup> Per uno studio indirizzato proprio su questi temi si cfr. D.A. Brown, 1981.

<sup>19</sup> Agosti, 2001, p. 389 e nota 128.

<sup>20</sup> Lo stesso Leonardo del resto, in terra lombarda e forse mantovana avrà modo di ripensare alle sue ricerche: "E non si può non notare che la crescita dello stesso Leonardo avviene proprio – detto paradossalmente – in direzione del Correggio. Il sorriso del *San Giovanni Battista* non è più quello della *Monna Lisa*. La trasformazione ha imboccato lo stesso cammino lungo cui Correggio, senza la profondità spirituale di Leonardo ma con il respiro ardente della gioventù, la porterà avanti. Il sorriso delle sue figure è un deliziarsi, un invito, è l'espressione del rapimento, dell'abbandono dimentico di sé, dell'elevarsi del tutto" – "Anche nel caso di simili somiglianze di fatto, le soluzioni del Correggio danno l'impressione di qualcosa che non è stato ripreso bensì ereditato, qualcosa che è stato trasformato nella sua essenza passando non solo attraverso la psiche di un'altra persona, ma anche attraverso gli anni che separano una generazione dalla successiva", tratto da Suida 1929, p. 308.

## 2. Da Leonardo a Correggio, fino ai *Tre Santi* di Carpi: 1508-1518

Dall'11 aprile 1507, Lorenzo è attivo nel Palazzo di San Sebastiano per le stanze di Francesco II. La maggior parte delle opere che il pittore compirà per la nuova residenza Gonzaga sono andate purtroppo distrutte, ma le testimonianze parlano di due stanze la cui decorazione era interamente affidata al Costa: quella dei Fasti gonzagheschi e la famosa "Camera del Costa"<sup>21</sup>. Secondo gli studi di Brown, Lorenzo Leonbruno era impegnato nella decorazione degli ambienti privati riservati agli ospiti; a Costa spettavano, invece, i lavori nelle sale di rappresentanza e nella camera di Francesco II Gonzaga, da identificare nella cosiddetta "camera del Costa", dove i dipinti celebravano le virtù personali del marchese e della consorte, secondo un programma iconografico parallelo a quello Studiolo di Isabella, e dove era inserito l'episodio della "Scelta di Ercole" di cui parla il Vasari<sup>22</sup>. In questi anni, e fino alla prigionia veneziana del marchese Costa è certamente molto impegnato in palazzo San Sebastiano.

La prigionia di Francesco II, finito in mano ai veneziani nel settembre del 1509 a seguito del coinvolgimento nella Lega di Cambrai e liberato solo nel luglio del 1510, e la sua conseguente lontananza, pare non abbia rallentato i lavori al Palazzo di Costa<sup>23</sup>. Ma è logico pensare che in questo frangente la marchesa abbia potuto approfittare maggiormente del pittore, sia per il lavoro diplomatico volto alla liberazione del marito<sup>24</sup>, sia per ciò che negli anni immediatamente precedenti l'aveva maggiormente interessata, e cioè il suo Studiolo. L'esecuzione dell'ultimo episodio con la *Storia del Dio Como* [13] non può allontanarsi troppo, a mio parere dal 1510, in quanto mi sembra abbia poco senso che un dipinto già richiesto al Mantegna e non finito a causa della sua morte, rimanga tanto tempo inatteso dalla marchesa. A conforto della tesi vengono chiaramente i dati stilistici: il raffinamento della tecnica rispetto al primo episodio costesco, lo porta vicino alla fase di più stretta osservanza dello sfumato leonardesco, qui più pronunciato e ottenuto con strati sottili di colore. Ombre più cupe e profonde per una vegetazione più selvaggia e avvolgente fanno pensare che il dipinto debba stare abbastanza vicino alla *Veronica* del Louvre [12].

Ma in questi anni sembra che una nuova ispirazione venga agli occhi del nostro pittore. Certamente a metà del secondo decennio è Correggio a dare nuova linfa alla pittura mantovana, anche se tuttora non è chiaro quanto, in questo suo rinnovamento, abbia pesato l'esempio costesco; ma all'inizio degli anni Dieci io credo che l'esempio di Lorenzo Lotto sia stato significativo per il pittore ferrarese, che esprime affinità espressive con l'opera del veneto nel *San Girolamo*, già Wildenstein [18]. In quest'opera è possibile riscontrare tangenze con temi lotteschi analoghi, come il *San Girolamo nella selva*, del Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo a Roma, databile al soggiorno romano verso il 1509, o il *San Girolamo penitente*, riferito dalla critica al biennio 1513-15 e conservato a Bucarest<sup>25</sup>. Agosti recentemente ci ha ricordato del pagamento di trenta ducati avvenuto il 5 ottobre 1512 in favore di Lorenzo Lotto per due dipinti che il cardinale Sigismondo Gonzaga aveva avuto dal pittore mentre era legato nelle Marche, e sospetta che non abbiano tardato a giungere a Mantova<sup>26</sup>. Sarebbe davvero interessante capire la tipologia dei dipinti in questione, ma

---

<sup>21</sup> Cfr. Brown-Lorenzoni, 1997, in particolare pp. 141-149.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> A riprova di ciò la corrispondenza durante la carcerazione in Palazzo Ducale; cfr. Brown-Lorenzoni, *cit.*, pp. 143, 172-173, doc. 12, 14.

<sup>24</sup> A cui fa riferimento l'episodio della *Sacra famiglia* del Costa inviata in Francia ad Anna di Bretagna (cfr.: Luzio, *cit.*, p. 209; Bologna, 1984)

<sup>25</sup> Per i dipinti lotteschi, cfr.: D.A. Brown, in *Lorenzo Lotto...*, 1998, pp. 94-96, n. 8; M. Lucco, *ibidem*, pp. 102-104.

<sup>26</sup> Agosti, 2005, pp. 218, 262 nota 111; cfr. anche: C. Brown, *Cardinal Sigismondo*, *cit.* p. 50-51; D.S. Chambers, *The Enigmatic...*, 2002, p. 349, nota 124.

non credo di allontanarmi molto dalla verità sospettando qualche similitudine ai temi di cui si trattava prima, visto l'acquirente.

Questi sono anche gli anni in cui compare a Mantova Dosso Dossi, al lavoro per le stanze del Palazzo di San Sebastiano. Egli è infatti documentato a Mantova nel 1512, e già il Coddè lo ricordava: "Fino qui di codesto Dosso non si è potuto conoscere ne il nome, ne altro particolare, se non che Francesco II, Marchese IV, lo teneva in corte alle spese. Il che basta a sua lode. Di questo nostri pittore nel libro delle spese di corte del 1512 si ha questa memoria: 'Dosso, *Pictori Duc. Tirginta a s. 93 pro ejus mercede pinxisse quadrum unum magnum cum undecim figuris humanis positum in camera superioris solis in Palatio novo apud S. Sebastianum, vigore mandati sub 12. Aprilis 1512*' Che fosse eccellente questo quadro non è porsi in dubbio, dacché il luogo in cui fu posto ce lo chiarisce. Ed il palazzo eretto dalle fondamenta per contenere gl'immortali trionfi del Mantegna, non si può pensare che di opere si adornasse indegne di starsene a quel paragone. Forse questo quadro fu tra le rapine dell'orrendo sacco di Mantova nel 1630, e ci duole che di quelle undici figure non se ne indichi il soggetto, poiché allora potremmo forse confidare di rinvenire il quadro medesimo"<sup>27</sup>. Purtroppo rimaniamo all'oscuro sull'esatta identificazione del dipinto, e seppur vi è la proposta di riconoscerlo nel *Baccanale* (o *Bagno*) conservato in Castel Sant'Angelo, in merito a ciò oggi la critica è divisa persino sull'autografia del dipinto<sup>28</sup>; siamo dunque ancor lontani dall'aver risolto il problema.

In ogni caso per Lorenzo Costa sono anni di lenta trasformazione verso atmosfere maggiormente soffuse e ricerche a volte ardite, come per la *Cleopatra* della Galleria Estense [16], strana commistione di cromie nuove e forzature di derivazione correggesca vicine alla *Madonna Campori*, sempre all'Estense [16 bis] e alla *Madonna di Albinea*, oggi dispersa, entrambe di datazione incerta. La vicinanza allo stile di Correggio e le affinità tra i due sono ben rappresentate dal *Ritratto di cardinale* oggi a Minneapolis [20], che, opera di Costa intorno al 1518, ha una storia critica dibattuta anche sulla possibile attribuzione al pittore emiliano.

A esplicitare le differenze tra i due è la pala di Carpi [20] che se messa a confronto con i *Quattro Santi* di New York del giovane pittore, databile verso la metà del secondo decennio [22 bis], mostra similitudini e disparità nel ricreare un modello mantegnesco di vasta fortuna, tornato in *auge* anche grazie all'*Estasi della Santa Cecilia* di Raffaello, giunta a Bologna nel 1514. E se Correggio con l'estrema caratterizzazione di tutti i segni distintivi dell'opera di Costa fino all'*Allegoria*, quei segni che identificano la pittura di corte mantovana in quegli anni, come la soavità con cui si muovono le figure quasi fossero tutte di carni molli, riesce a portare la sua arte verso l'estrema sensualità che caratterizza gli *Amori di Giove* degli anni Trenta, Costa si è fatto più solido e i corpi degli attori nelle sue scene, pur mantenendo gestualità e posture tipiche, appaiono più torniti.

---

<sup>27</sup> Coddè, 1837, pp. 60-61, n. 55.

<sup>28</sup> L'attribuzione al Dosso giovane si deve alle ricostruzioni longhiane e per la questione relativa all'attribuzione si confrontino gli ultimi interventi di Ballarin, 1995, pp. 28-30, 295-296; Lucco, in *Dosso...*, 1998, pp. 264-267. Per la discussione circa l'impossibilità di accettare un tema come questo nelle stanze del Palazzo si veda invece: Brown-Lorenzoni, 1997, pp. 142, 151-158.

### 3. I due “Lorenzo”: il problema Costa/Leonbruno

Uno dei grossi dilemmi della fase mantovana di Costa è la contemporanea presenza a Mantova di un pittore omonimo, da poco riemerso dall’oblio<sup>29</sup>, poco più giovane del nostro e attivo in molti dei cantieri gonzagheschi, a volte anche al fianco del pittore ferrarese: sto parlando di Lorenzo Leonbruno. Per continuare l’analisi dell’attività di Lorenzo Costa risulta indispensabile affrontare anche la personalità del pittore mantovano, in quanto dagli ultimi interventi di Alessandro Conti<sup>30</sup>, Leandro Ventura<sup>31</sup> e Andrea De Marchi<sup>32</sup>, appare evidente che Leonbruno non è personalità di facile ricostruzione. Troppo poche le opere indubbe su cui formarsi una chiara idea delle sue peculiarità e renderlo finalmente riconoscibile: la contemporanea presenza a Mantova di Costa, Leonbruno e Correggio pone agli studiosi un problema ancora tutto da risolvere per quel che concerne le relazioni e i rapporti di dare-avere che a tutt’oggi non ha ancora una soluzione certa, in quanto come giustamente nota Agosti “non c’è dipinto che non sia transitato, per un po’ almeno, nel catalogo di Correggio, del Costa, del Leonbruno...”<sup>33</sup>. Sembra quindi utile ricordare i passaggi fondamentali della sua biografia. Figlio adottivo del pittore Giovanni Luca de Liombeni, Lorenzo nasce intorno al 1477, come prova un documento del 1499 in cui chiede a Francesco II Gonzaga che gli vengano riconosciuti tutti i privilegi della maggiore età dichiarando di avere più di 22 anni<sup>34</sup>. Non è dato sapere se si formò nella bottega di Mantegna, ma pare plausibile che il suo apprendistato lo abbia compiuto al fianco del padre adottivo impegnato, come testimoniano i documenti, nei cantieri gonzagheschi ed in particolar modo isabeliani<sup>35</sup>. La frequentazione degli ambienti cortigiani avrà comunque dato modo al giovane di confrontarsi col maestro padovano, confronto che senza dubbio ha pesato sulla sua formazione, come certamente avrà influito anche la precoce presenza mantovana di Francesco Bonsignori, accertata da studi recenti già nel 1477<sup>36</sup>. Il 16 aprile 1504 Isabella scrive al Perugino, impegnato a Firenze nella redazione del dipinto destinato allo Studiolo, raccomandandogli il giovane Leonbruno per un periodo di apprendistato<sup>37</sup>. Personalmente, credo non sia del tutto corretta in questo caso la malizia degli studiosi che hanno voluto intravedere in questa richiesta di Isabella la volontà di controllare il ritardatario Perugino, in quanto la lettera inviata contestualmente all’ambasciatore mantovano a Firenze, Angelo Tovaglia, testimonierebbe la buona fede della “pedante” marchesa, a cui effettivamente interessava anche il tirocinio del Leonbruno, da compiere eventualmente “sotto [...] qualche altro eccellente Pictore”<sup>38</sup>. Leonbruno comunque sarà a Firenze al fianco del Perugino, probabilmente tra l’aprile di quell’anno e il giugno del 1505 quando finalmente, alla fine del mese, giunge a Mantova la *Lotta tra Amore e Castità*. Fu, probabilmente a partire dal 1507, impegnato nei lavori di decorazione del palazzo di San Sebastiano, con la ‘squadra’ di pittori diretta da Lorenzo Costa, quest’ultimo sicuramente attivo nel palazzo dall’aprile 1507<sup>39</sup>. Certo è che dal 1511 compare nel libro dei salariati dei Gonzaga, nel 1522 è chiamato pittore della corte e risulta tra i salariati fino al 1537<sup>40</sup>. Nel 1511 possiamo credere sia lui, in relazione all’esperienza mostrata nel dipingere tali soggetti, ad andare a Venezia per

<sup>29</sup> Si deve al Prandi, 1825, il primo scritto critico dedicato al pittore.

<sup>30</sup> Conti, 1995.

<sup>31</sup> Ventura, 1995.

<sup>32</sup> De Marchi, 1998.

<sup>33</sup> Agosti, 2005, p. 220.

<sup>34</sup> Ventura, *cit.*, pp. 31-32.

<sup>35</sup> Cfr.: Ventura, *cit.*, p. 32, nota 5.

<sup>36</sup> Cfr.: Danieli, scheda 44, in *Mantegna...*, 2006, pp. 152-153.

<sup>37</sup> Ventura, *cit.*, doc. n. 8 p. 246-247.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 37, doc. n. 9 p. 249.

<sup>39</sup> Negro-Roio, *cit.*, *Regesto cronologico*, p. 160.

<sup>40</sup> Ventura, *cit.*, doc. n. 14 p. 248.

valutare l'acquisto di due tele con le città di Gerusalemme e del Cairo<sup>41</sup>. A partire dal 6 maggio 1512 riceve pagamenti per i lavori in S. Sebastiano<sup>42</sup> e sempre nel maggio 1512 sembra aver compiuto un dipinto, ancora non identificato, "largo per undese, alto per otto con nove muse che canthino, Apollo che sona, cum lo illustrissimo Signor nostro che ascolta" da mettere in palazzo di S. Sebastiano, probabilmente parte di un ciclo a cui lavorarono anche lo sconosciuto, ma spesso citato nei documenti, Matteo Costa, e Dosso Dossi<sup>43</sup>. È del 10 marzo 1521 la lettera di Federico II Gonzaga a Baldassarre Castiglione da cui si evince che Lorenzo Leonbruno si appresta a partire per Roma sollecitato ad andarvi a "vedere delle cose assai da imitare"<sup>44</sup>. Dal settembre 1521 era impegnato nella decorazione dell'appartamento di Federico II e poco dopo anche di quello della marchesa, per cui tra l'aprile e il dicembre 1522 esegue le pitture nella Sala della Scalcheria in Corte Vecchia, uno dei pochi lavori compiuti per i palazzi gonzagheschi ancora visibile e dove appaiono evidenti i debiti alle Logge di Raffaello per l'utilizzo delle grottesche e degli stucchi [37]. Dal 1523 lavora nella residenza di Marmirolo e tra la fine di quell'anno e gli inizi del successivo viaggia verso Trento, poi Padova e Treviso passando ancora per Venezia. Alla fine del 1524 giunge a Mantova Giulio Romano e la fortuna di Leonbruno va sensibilmente calando, trasformando le commissioni pittoriche in impegni di architettura militare. Nel 1531 si vede costretto al trasferimento a Milano, afflitto dalla situazione avversa mantovana. Fino alla morte, avvenuta intorno al 1537, si recherà spesso a Mantova, anche su richiesta del marchese Federico, ma sostanzialmente non coprirà più quel ruolo di pittore della corte che lo aveva visto attivissimo tra il 1521 e il 1524.

Per completare il profilo di Leonbruno prendiamo in considerazione ora le opere tradizionalmente riferite al pittore, qui riportate mantenendo la cronologia proposta da Ventura: la tavola di Tokyo 1506-1507; il *Giudizio di Mida*, 1510-12, firmato; la Sala della Scalcheria, già compiuta nel 1523; la monocroma *Allegoria della Fortuna* conservata a Brera databile al 1525; il *San Girolamo*, di collezione privata, firmato e databile al 1528; il *Compianto su Cristo morto* di Palazzo Ducale a Mantova anch'esso firmato. Da questi lavori, con l'ausilio delle conoscenze biografiche, e il raffronto degli studi dedicati all'artista dobbiamo partire per la riconsiderazione della sua attività.

Con la mostra mantovana dedicata a Mantegna dell'anno scorso ho avuto modo di vedere da vicino alcune opere di difficile reperibilità, occasione che mi ha permesso di rafforzare le convinzioni formatisi durante le ricerche. Così, non posso proprio accettare la cronologia dell'opera di Tokyo che verrebbe ad essere, secondo gli studi del Ventura, uno dei primissimi saggi del pittore mantovano all'arrivo di Costa. Il dipinto andrà certamente posticipato e seguire il soggiorno romano, mentre andrà identificata come prova di confronto alle novità costesche la piccola tavola del Worcester Art Museum [36], a volte attribuita allo stesso Costa<sup>45</sup>, dove vi è un'imitazione dei modi del ferrarese non all'altezza delle sue originali qualità nella composizione dei panneggi, nei sinuosi atteggiamenti dei personaggi che qui appaiono imitati un po' a fatica e rigidamente, per cui basti il confronto col pastore in piedi sulla sinistra. I moduli del pannello di quest'ultima tavola, non nascondono la difficoltà del passaggio dai modi del Mantegna a quelli più morbidi del Costa, e persino la ripresa di uno dei vezzi più caratteristici del pittore ferrarese, e cioè quell'inconfondibile allungarsi delle vesti fino al terreno su cui si adagiano mollemente a formare pieghe più o meno appuntite, è ingenuamente ripreso senza la soave delicatezza del ferrarese. Traspaiono invece

<sup>41</sup> *Ibidem*, doc.n.15 p. 248.

<sup>42</sup> *Ibidem*, doc.n.19 p. 250

<sup>43</sup> *Ibidem*, doc.n.20; le incertezze su questo documento sono analizzate da Ventura, cit., p. 43-44; cfr. anche Brown-Lorenzoni, 1997, p. 197.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 47-49, doc.n.44 p. 258.

<sup>45</sup> Persino da Ventura, il quale effettivamente non saprebbe dove collocarla cronologicamente, vista la pretesa precocità della tavola di Tokyo.

chiare le reminiscenze dello stile di Mantegna nell'elaborazione dei panneggi che riprendono i moduli della tarda attività del maestro scomparso, con pieghe sottili e taglienti, indumenti che aderiscono ai corpi ed evidenziano le forme, come nel pastore vestito di giallo che, un po' ingrignito, ci volge lo sguardo. Inoltre appaiono diversi anche gli impasti pittorici, che qui ci sembrano meno 'lucidi' che nel Costa, dove anche i particolari più minuti appaiono condotti con una tecnica più sottile, mentre qui sono più vibranti di addensamenti di luce; la materia di questo dipinto ci sembra mostrare debiti verso la pittura veronese, rappresentata in quegli anni a Mantova da Domenico Morone e Francesco Bonsignori. Questi sono i riferimenti per l'esecuzione di questa tavola, nonché quelli d'obbligo anche per la ricerca delle opere di Leonbruno in questi anni. I debiti perugineschi si notano nella graziosa Madonna e nel dolcissimo bambino, che la fissano dopo il viaggio a Firenze e dopo l'arrivo di Costa, ma, crediamo, anche prima del probabile viaggio a Venezia del 1511. Il dipinto evidenzia peculiarità proprie e apprezzabili finezze, come l'attenzione ai particolari che offre piacevoli sorprese, nella lumeggiatura del piede sempre nel pastore in primo piano che ne definisce perfettamente la prospettiva dandogli il giusto volume o nel seno della vergine graziosamente studiato nelle parti più intime con delicati accenti rosati.

Sono ancora più convinta che appaia superato il ricorso al solo Costa per questo pittore che, certamente non fu di primo piano, ma andrebbe riscattato dall'oblio non solo attraverso la sua capacità di essere 'costesco', come sembra pretendere De Marchi<sup>46</sup>. Così assume importanza anche la tavola di Tokyo, che mostra l'operare del Leonbruno intorno al 1522. Questa non può, infatti, precedere il 1512, anno in cui Michelangelo completò la volta della Cappella Sistina: da notare infatti la ripresa in controparte della posa del profeta Geremia, che seduto, profondamente pensoso, appoggia il volto sulla mano del braccio destro fissato col gomito sul ginocchio corrispondente, e ugualmente viene riproposta la posa dell'altro braccio, e della mano che cade rilassata tra le gambe. Questo sprofondare del volto nella mano, che fa presa da sotto il naso nascondendo la metà inferiore del viso, non è particolare che si trovi spesso a Mantova, dove persino il giovane Correggio ripropone il tema più pacato del San Giuseppe assopito, come lo si vede già dalla *Natività* di Brera, e che ha radici che risalgono fino a Giotto, ben rielaborate da Mantegna e Bellini. Sempre nel San Giuseppe della nostra tavola, è ripreso anche il ciuffo ribelle della capigliatura degli *Ignudi*, che viene riproposto pure nella figura di Vulcano del dipinto sopra il camino della Sala della Scalcheria [38], e, più rigidamente, nelle figure delle lunette. Dobbiamo quindi proporre una datazione post 1512 e, vista la biografia del pittore, che viene inviato a Roma solo nel 1521, credo sia opportuno posticipare ulteriormente e datare il dipinto dopo il sicuro soggiorno romano, non trovando altra soluzione ad una ripresa così specifica del tema michelangiolesco. Questa tavola, quindi, diventa una prova della maturità del pittore ormai alle prese con tutte le conoscenze della sua formazione, da Perugino e Firenze, passando per Costa e Bologna, poi Roma, fino alla specifica conoscenza della pittura veneta che si esprime al meglio nel paesaggio, con quel cielo intenso che sbiadisce all'orizzonte, le nuvole composte da piccoli batuffoli gonfi e ben ombreggiati che ricordano il Bellini, e la tipologia delle case alla fiamminga che si affacciano sul fiume, di vago sapore lombardo, alla Bernazzano, ma con la vivacità cromatica tipica dei veneti. La pittura è ricca di particolari preziosi, tanto che la Madonna sfoggia persino un grazioso anellino d'oro sull'indice della mano che sostiene il seno, certamente segno di una commissione decisamente cortese. Tutti elementi che, come i rapporti ricordati dal Ventura con le *Natività* di Martino e Albertino Piazza, inseriscono, comunque, questo dipinto tra la fine del secondo decennio e l'inizio di quello successivo.

Il viaggio romano del Leonbruno durò poco – il 23 marzo del 1521 era a Roma<sup>47</sup> e il 24 aprile successivo Baldassarre Castiglione informa Federico II che il pittore è già partito<sup>48</sup> – e

---

<sup>46</sup> De Marchi, 1998.

<sup>47</sup> Ventura, *cit.*, doc. 46, p. 259.

Michelangelo lo avrà pure colpito, ma Leonbruno è ormai un pittore “fatto” se consideriamo che a queste date doveva avere circa 44 anni. Conviene quindi rivedere le parole con cui il Gonzaga lo manda a Roma nella lettera destinata al Castiglione: “Conoscendo noi il bonissimo ingegno che ha magistero Lorenzo Leombruno nostro pictore, et vedendo alle opere sue quanto gran principio lha in l’arte che lexercita, per il quale ce fa sperare che presto lhabbi a riuscire eccellente in tal mestiero, havemo deliberato non mancarli in cosa alcuna perche il pervenga alla perfectione sperata, perche sera anche honore nostro et di questa nostra patria [...]”<sup>48</sup>. La lettera di per sé non è strana e sarebbe anche una buona carta d’identità per un giovane pittore, diciamo sui venti, venticinque anni: ma con Leonbruno, come andrà letta questa lettera? Molti grandi pittori a questa età erano già morti esprimendo quanto di meglio ci fosse in pittura e lui a 44 anni faceva “sperare” di riuscire presto eccellente! È davvero strano e suona come il preavviso all’imminente forzato ‘esilio’. Gli si dà poi la possibilità di seguire i cantieri di decorazione dei palazzi cortesi, ma appena possibile, cioè con l’arrivo di Giulio Romano, non gli si rinnovano le commissioni e, probabilmente, solo l’affetto della marchesa e del figlio gli permettono di rimanere fra i salariati di corte fino alla morte. Sembra insomma che le speranze siano state disattese. Subito dopo probabilmente, Leonbruno dipinge l’*Allegoria della fortuna* di Brera, da collocare intorno al 1525, che dovrebbe rappresentare la delusione e la sua rabbia proprio per questa spiacevole situazione.

In ogni caso nel 1531 si trasferisce a Milano: nuova linfa sarà arrivata al pittore, nonostante il suo impegno fosse principalmente rivolto all’ingegneria militare, e ritengo fosse nel giusto Conti (1995) a sostenere che il *San Girolamo* [39] risenta dell’ambiente milanese, anche se più che al Giampietrino o a ‘qualche più nobile esemplare di Bernardino Luini’, mi sembra che ben si accosti al *San Girolamo penitente* della Pinacoteca di Brera di Cesare da Sesto, con cui condivide una pittura più pastosa di quella degli altri leonardeschi.

Ma in relazione all’ordine fatto ora nel catalogo del Leonbruno, dove si inseriranno le opere che gli sono state assegnate nell’ultimo decennio dalla critica sulla base dei raffronti stilistici proprio con il *Giudizio di Mida* di Berlino, in primis il *San Giovanni* di Port’Ercole attribuitagli dal De Marchi nel 1998? Appare chiaro che un pittore che nel 1522 dipinge l’*Adorazione* di Tokyo non potrà aver usato gli impasti lucidi della tavola berlinese, così come non si può credere che un’opera che manifesta una cultura ancora quattrocentesca nella tecnica sia da ritenersi dei primi anni del secondo decennio del Cinquecento, quando i debiti verso le opere di Tiziano, Dosso e compositivamente del Correggio la spostano di almeno un decennio e la fanno apparire come il saggio di un pittore di cultura quattrocentesca a confronto con la pittura più moderna. Come ho analizzato nella scheda del dipinto, l’opera di Berlino è da intendersi come un errore di traduzione causato dall’entusiasmo con cui ad inizio Ottocento un perizioso Pasquale Coddè, all’epoca segretario delle Belle Arti a Mantova, scopriva, attraverso i documenti d’archivio, una personalità nuova nei cantieri gonzagheschi. Sarà quindi utile rivedere cosa ricorda Luigi Coddè, figlio di Pasquale, riguardo le ricerche del padre, atte a dar lustro all’arte mantovana: “E fu questo religioso sentimento che scaldava il petto a mio padre, allorché traeva da immeritata dimenticanza il nome di tanti nostri concittadini, che pur son degni di accrescere la corona che merita in pittura l’Italia a preferenza di tutte le altre nazioni. Vedemmo lui più volte esultante con lagrime di gioja per essere stato nelle sue fatiche benedetto. Ma quando levò dalla polvere vecchie pergamene e lesse un nome che a parer suo doveva reggere a petto della gloria di un Mantegna e di un Giulio, la sua vita sentì cercarsi da nuova vigoria, e non vi fu amico suo a cui nol ripettesse. Molti vi fecero plauso e si unirono con lui alla paziente impresa, e fu allora che di consenso suo il chiarissimo professore Prandi diè fuori le notizie storiche

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, doc. 47, p. 259

<sup>49</sup> *Ibidem*, doc. 44 p. 258

spettanti la vita e le opere di Leonbruno [...]”<sup>50</sup>. Insomma, a Mantova tutti sapevano che un pittore di nome Leonbruno, doveva aver lavorato nel Cinquecento in città e che, a parer del Coddè, era stato al pari di Mantegna e Giulio Romano: e infatti di lì a poco comparvero non una, ma ben tre opere, tutte firmate col cognome *Leonbruno*, e guardacaso tutte nelle mani di un restauratore, Sigismondo Belluti, ossia il *Giudizio di Mida*, il *San Girolamo* e il *Compianto* di Palazzo Ducale. Non si può dar torto allo scettico D’Arco circa la stranezza, e se per il *San Girolamo* si avevano notizie precedenti la proprietà del restauratore, per le altre due opere nulla era dato sapere<sup>51</sup>.

A questo proposito è bene mettere a confronto i documenti che abbiamo di Lorenzo Leonbruno per il problema specifico dell’iscrizione. Queste opere presentano una firma completamente diversa da quella della tavoletta di Tokyo e dall’*Allegoria della Fortuna* degli Uffizi e che, tra l’altro, non sembra coerente al modo in cui il pittore mantovano amasse firmarsi negli scritti autografi apparsi nella preziosa monografia di Ventura, cioè col cognome originario Lionbruno. In tutte queste opere il pittore si firma invece Leonbruno, formula ‘volgarizzata’ del proprio cognome alla corte gonzaghesca. Certo non sarebbe una totale stranezza in quegli anni, visto che lo stesso Mantegna si firma nei modi più disparati, ma certo è che nella ricostruzione critica della vicenda dovrebbe far riflettere anche questo elemento, che mi pare alimenti i dubbi. E solo per il *San Girolamo* possiamo avanzare l’ipotesi che se eseguito effettivamente a Milano, potrebbe apparire conforme alle abitudini del pittore in quanto proprio a partire dagli anni Trenta, col trasferimento nel capoluogo lombardo dove lo si trova il 27 ottobre 1531<sup>52</sup>, il Leonbruno cede alla formula in uso ed inizia a firmarsi secondo i modi in atto da tempo alla corte dai Gonzaga.

Diversa la situazione per il *Compianto su Cristo morto* del Museo di Palazzo Ducale, anch’esso passato tra le mani di Belluti e recante la firma seminascosta tra le pieghe dell’orlo della veste della Maria Maddalena dove si legge “LA · ONBR”: questa firma, chiaramente, non presenta le anomalie di cui sopra, ma non si possono nascondere i sospetti nemmeno nei confronti di questa composizione che appare affatto diversa dalle opere certe del Leonbruno (come dice L’Occaso fu probabilmente eseguita quando il pittore è già cenere<sup>53</sup>), e che come faceva notare Conti presenta tracce di porporina, assolutamente anomala nel Cinquecento<sup>54</sup>.

Comunque, prendendo in considerazione *Il Giudizio di Mida*, pomo della discordia da decenni nella ricostruzione anche dell’attività di Costa, basti notare come tutto il dipinto rientri nelle capacità del pittore ferrarese che fin dalla fine del secolo precedente, ancora in tutto e per tutto ammaliato dalle delicatezze peruginesche, meditava su posture del tutto simili a quelle più originali del dipinto berlinese, quelle cioè che mostrano l’influenza delle opere di Dosso e Tiziano, come giustamente rilevato da Ventura, a cui però il ferrarese non era certo alieno per invenzione. Si osservi allora la tavola braidense con l’*Adorazione dei magi*, firmata e datata 1499<sup>55</sup>, per scorgervi sulla destra la figura di un uomo che di tre quarti, con le spalle volte allo spettatore, assiste alla scena seduto su una roccia muschiata,

<sup>50</sup> Coddè, *cit.*, p. 74.

<sup>51</sup> “Di questa appunto Pasquale Coddè, uomo degno di fede, all’anno 1813 scriveva al Pungileoni così: “Una sola pittura è giunta a mia cognizione scopertasi quando furono sopresse le monache Orsoline di questa città. È dessa un San Girolamo che sembra dipinto all’encausto in tavola di legno, pervenuta alle mani di certo Risi già ramajo di quelle monache, nel cui monasterio ebbe stanza Madama Mergherita Gonzaga. Questo quadro fu non è gran tempo stimato lavoro assi pregevole dal nostro diligente ed erudito pittore Pietro Sorecina, ed acquistato dal signor Sigismondo Belluti pittore dilettante e raccoglitore di opere de’ migliori pennelli. Io ho voluto replicatamente vederlo ed esaminarlo con accurata attenzione.... (segue la descrizione del quadro) e sopra un teschio di morto poggia un libro aperto e sulla fronte del libro si legge *Laurentius Leonbrunus Mantuanus f.*”; D’Arco, 1857, pp. 64-65.

<sup>52</sup> Ventura, 2005, p. 463.

<sup>53</sup> L’Occaso, in corso di pubblicazione.

<sup>54</sup> Conti, 1995, pp. 36, 46-47, nota 6.

<sup>55</sup> Negro-Roio *cit.*, cat. 31.d, p. 106.

e col profilo sfuggente altro non è *in nuce* che il più moderno Tmolo del dipinto berlinese. Si osservi anche che nel catalogo del Leonbruno questo offuscamento delle tinte con accenti di colore saturo e brillante non mi pare emerga mai, mentre una tendenza di Costa in questa direzione sia evidente fin dall'esecuzione della tela del Dio Comos.

Appare poi un po' trascurato dalla critica il progetto di decorazione per la facciata della casa di Paride Ceresara, il quale aveva cercato in prima istanza la collaborazione di uno degli artisti più anomali di questo giro d'anni, ossia Girolamo Romanino<sup>56</sup>. Come sia avvenuto il contatto tra i due non è dato sapere, certo è che Romanino, in quegli anni impegnato tra Brescia e Cremona, non soddisfa la richiesta del mantovano, tanto che il 26 luglio 1519 persino il marchese Federico II scrive al "pictori Brixienesi" esortandolo a giungere a Mantova per iniziare i lavori pena la perdita dell'incarico<sup>57</sup>. Secondo anche gli studi più recenti il probabile contatto mantovano del Romanino potrebbe essere avvenuto tra il luglio 1514, quando viene montata la pala dell'altare maggiore del monastero di Santa Giustina, e il 1517 in cui lo si ritrova a Brescia. In questo lasso di tempo i documenti tacciono; lo stile del maestro bresciano tornato in patria manifesta la sua permanenza in terra veneta e si può supporre che anche i contatti con Mantova siano avvenuti in questo frangente<sup>58</sup>.

Ma tornando alla lettera del Gonzaga: in effetti la "minaccia" viene presto attuata e Romanino viene scalzato tra il 1519 e il 1520 dal Pordenone. Il lavoro del Pordenone non deve aver mancato le aspettative se già nel 1520 la fama raggiunge Cremona, dove Romanino lavora agli affreschi del Duomo: il bresciano viene "licenziato" proprio in favore dell'artista che lo aveva da poco sostituito a Mantova<sup>59</sup>. Ed è certo che gli affreschi di casa Ceresara ben visibili a tutta la città, non chiusi nei palazzi e nelle stanze della corte Gonzaga, debbano aver portato nuovi elementi alla cultura figurativa mantovana, che Costa manifesta proprio nella tavola berlinese, dove una maggiore tornitura delle figure appare plausibile proprio in relazione a questo confronto.

A questo punto appare ovvio che una delle opere legate a Leonbruno in relazione alla continuità stilistica con la tavola berlinese sia da restituire senza dubbio al ferrarese: intendo il *San Giovanni* di Port'Ercole nell'Argentario [24]. Questo *San Giovanni* mi pare che ben si accosti nel sentimento compositivo a varie edizioni del tema comparse nel secondo decennio del secolo e di cui gli esempi più calzanti e illustri vedono la redazione del *San Giovannino* del Louvre di Raffaello, databile intorno al 1516-17 e dipinto per il cardinale francese Adriano Gouffier de Boissy [35]. La posa un po' scomposta del *S. Giovanni* di Costa è, infatti, la medesima in controparte<sup>60</sup>. Lo sfondo poi appare proprio pertinente all'area mantovana, dove l'architettura rocciosa passa dagli esempi nitidi e taglienti di Mantegna attraverso gli ammorbidenti del *San Sebastiano* di Bonsignori, memore della vecchia le-

---

<sup>56</sup> Avvenimento più volte rimarcato da Agosti che ammonisce anche in Luzio-Renier, 2005, p. XXXIV, nota 102. Per Romanino si veda il catalogo della mostra di Trento (*Romanino...*, 2006), in specie per l'accurato regesto a cura di S. Buganza, M.C. Passoni, pp. 398-431; echi della conoscenza a Mantova del lavoro di Romanino sono evidenti nella tela un tempo attribuita a Caroto e ora in attesa di un nome, conservata presso la chiesa parrocchiale di San Maurizio Martire a RodonDESCO; cfr. Danieli, scedda 64, in *Mantegna...*, 2006, p. 194.

<sup>57</sup> "Magistro Hieronymo, havendo noi a inteso dal magnifico messer Paris Ceresario, cavalliero et gentilhomo nostro dilectissimo voi non essere mai comparso per dar principio alla impresa tolta per voi alla facciata di questo suo palatio per tante volte che'l vi ha ricercato, ne siamo restato molto admirativo, sapendo le promesse che facesti non sol ad esso messer Paris ma anchora allo illustrissimo signore nostro padre di felice memoria, et perché siamo desiderosissimi che la ditta facciata si expedisca, ni è parso per nuntio a posta di exhortarvi con questa nostra vogliati fra tre o quatro giorni venire per non mancar de la fede vostra. Altramente saremo costretti far provisione di altri pictori et ni daretì causa di far altro iudicio di voi che non havemo fatto finhora" in Luzio-Renier, 1899 (2005, p. 98); ripubblicata in Luzio, 1913, p. 225; da ultimo pubblicata interamente in *Romanino...*, 2006, pp. 402, n. 13.

<sup>58</sup> Buganza, *Biografia di Girolamo Romanino*, in *Romanino...*, cit., pp. 394-395.

<sup>59</sup> Cfr. S. Buganza, in *Romanino...*, cit., pp. 395, 404 n. 29, p. 427, nota 60.

<sup>60</sup> Ha notato la dipendenza compositiva anche L'Occaso, in corso di pubblicazione.

zione, ma aggiornato sulle novità leonardesche<sup>61</sup>, fino a cogliere le novità dossesche riproposte nel paesaggio che sfonda la composizione sulla sinistra.

A questa opera dobbiamo far seguire quella conservata a Berlino *Il Giudizio di Mida* probabilmente di qualche anno più tarda, ma comunque eseguita entro il 1525 e da collocare intorno al 1522 anno d'esecuzione dell'*Investitura di Federico a capitano della Chiesa*.

---

<sup>61</sup> Cfr. da ultimo: Danieli, in *Mantegna...*, 2006, scheda 47, p. 158.

#### 4. La fase tarda: 1525-1535

Nel 1524 l'arrivo di Giulio Romano a Mantova stravolge in parte il panorama artistico locale.

Costa risponde alla maniera moderna romana con la pala oggi in Sant'Andrea [27], un'opera arcaizzante per composizione, ma ricca di elementi in fermento, ben individuati da Venturoli: "su uno schema compositivo estremamente logico e rigoroso, i personaggi si muovono secondo una poetica dei sentimenti, secondo un agitarsi delle emozioni rimandando l'uno all'altro con una serie di gesti e di sguardi in tralice, a dimostrare non solo un contatto con le opere contemporanee del Correggio, ma anche appunto con i moti più inquieti della pittura veneta di terraferma, in particolare con Lorenzo Lotto, e forse anche un ulteriore incontro con Amico Aspertini"<sup>62</sup>.

Dopo la pala di Sant'Andrea le opere solitamente riconosciute al Costa sono davvero pochissime e sempre molto dibattute. Prima di prenderle in esame è bene considerare cosa si può evincere dai documenti conosciuti tra il 1525 e la morte del nostro, avvenuta il 5 marzo 1535 all'età di settantacinque anni<sup>63</sup>. Il 7 gennaio 1527 Lorenzo Costa redige testamento nominando il figlio Ippolito suo erede universale nonché esecutore testamentario<sup>64</sup>: le proprietà del pittore sono ingenti e gli impegni per la gestione degli affari famigliari non deve essere cosa da poco.

Dobbiamo certamente immaginare che Costa nel secondo lustro del terzo decennio rallentasse notevolmente la sua attività di pittore, per vari motivi primo fra tutti l'anzianità, che a quel tempo era di tutto rispetto (in barba alla sifilide!), ma anche perché effettivamente il pittore, come bene hanno evidenziato gli studi della Tosetti Grandi<sup>65</sup>, non era certo "bisognoso", ma impegnato in investimenti terrieri e comunque proprietario di varie case nel territorio mantovano i cui proventi davano certo serenità anche ai suoi discendenti. Chiaro che la fama avrà contribuito a stimolare l'attività della bottega da lui diretta e che appare logico pensare che in questi anni egli abbia continuato a sovrintendere a vari lavori, per i quali probabilmente forniva schizzi e disegni compositivi ma che poi portava avanti il capace figlio Ippolito.

Chi ha voluto credere che in questa fase il pittore anziano si ritirasse, temo si sbagli. Un'occasione per qualche aggiornamento, seppur in via del tutto ipotetica, potrebbe essere stata l'incoronazione di Carlo V a Bologna il 24 febbraio 1530 che fu un avvenimento importante per giustificare un probabile viaggio in direzione ferrarese, e del resto la stessa Isabella si recò ad assistere<sup>66</sup>. L'occasione sarà stata ghiotta sia per l'anziano Lorenzo, ma tanto più per il giovane Ippolito e vista la contemporanea presenza di artisti non solo locali le possibilità di scambio non saranno affatto mancate.

Certamente a questa fase della bottega costesca vanno riferite due opere: la pala conservata in Palazzo Ducale a Mantova della *Madonna col Bambino in gloria* [31] e quella del Museo Poldi Pezzoli di Milano rappresentante *La Madonna col Bambino in trono tra i Santi Lorenzo, Pietro e Ludovico da Tolosa* [30]. Questi due dipinti hanno una storia attributiva relativamente recente e che vede protagonisti tre differenti artisti: il solito Leonbruno, Lorenzo Costa e il figlio Ippolito.

---

<sup>62</sup> Venturoli, 1969, p. 167.

<sup>63</sup> Cfr.: D'Arco 1857, I, p. 62; Tosetti Grandi 1979, p. 270 nota 4; Negro-Roio 2001, p. 167.

<sup>64</sup> Come chiarito dalla Tosetti Grandi, Lorenzo aveva due figli: uno naturale, Costanza e uno legittimo Ippolito (1979, p. 276).

<sup>65</sup> Tosetti Grandi 1979.

<sup>66</sup> Per un'analisi dell'avvenimento storico anche in relazione agli sviluppi in campo figurativo si veda: G. Sassu, 2000.

Per la loro storia critica rimando alla schede, mentre è utile qui sapere che, a sbrogliare un po' la questione è di recente venuto in aiuto un ritrovamento documentario di Guido Rebecchini, che pone un nuovo e significativo tassello alla questione<sup>67</sup>.

Nel 1535, poco dopo la morte del padre, Ippolito riceve la prima commissione diretta a noi nota per la pala di Sant'Apollonia con i *Santi Pietro, Antonio da Padova e Paolo* [32]. Appare evidente che questo sia il testo da cui muovere i primi passi alla ricerca della prima attività di Ippolito svoltasi sotto l'ala protettrice del padre.

Il dipinto mostra aperture nel paesaggio e una certa ariosità che ci riporta in parte alla pala di Palazzo Ducale, anche se qui la composizione con gli alberi che si stagliano nel cielo, a fare da quinta ai santi in primo piano, appare uno spunto un po' arcaico rispetto alla modernità del linguaggio aggiornato sui testi ferraresi e veneti manifesto nella precedente *Madonna col Bambino e santi*. Inoltre, a collegare le due opere potrebbe concorrere la nuova tavolozza dei colori, più liquidi rispetto alle tinte sature della Pala in Sant'Andrea. Ma discutere a questo punto su chi spetti la Pala in Palazzo Ducale temo sia un "falso storico", in quanto ritengo che spesso si dimentichi la fondamentale dicotomia esistente tra la nostra idea di artista (a volte viziata dall'immagine romantica dell'artista solitario) e il concetto di "bottega" nel Quattro e Cinquecento. Il problema reale, a mio parere è arrendersi all'evidenza che questi dipinti manifestano anomalie evidenti nel catalogo di Lorenzo, ma, di contro, non possono esserne espunte per chiare assonanze con tutta la produzione precedente: ma come abbiamo evidenziato in precedenza, questi sono anni in cui il passaggio di consegne nella bottega costesca era stato anche formalizzato, ed è indubbio quindi che Ippolito lavorasse alacremente nella bottega paterna, ma appare altrettanto certo che un artista come Lorenzo non abbia smesso di fare qualche "capatina in ufficio". Mi sembra che si possa ben immaginare una impostazione del dipinto conservato in Palazzo Ducale da parte di Lorenzo, che quindi disegna e probabilmente, come avremo modo di evidenziare più avanti, mette mano anche col pennello in alcune zone, mentre a Ippolito viene lasciata l'esecuzione del lavoro, probabilmente la trasposizione del disegno sulla tela e il lavoro di pennello sempre sotto la supervisione del padre. I due Santi laterali sono affatto di mano del vecchio Costa: è indubbia una serie di corrispondenze che non lascia spazio ad altri probabili esecutori. Così il San Giorgio e il San Michele hanno fisionomie ben note a chi guardi con attenzione le opere di Lorenzo fin dall'*Investitura di Federico* [25]. Allargando lo sguardo e osservando anche i due Santi in secondo piano e la Madonna in gloria non si può invece trascurare che alcune sottigliezze chiaroscurali appaiano aliene al ferrarese: mi riferisco per esempio al modo in cui vengono trattati i passaggi di luce/ombra sulle dita delle mani, che nettamente ombreggiate all'altezza della prima falange sono prospetticamente ben evidenziate, cosa che scompare nel trattamento delle figure in primo piano. Il pathos espressivo dei due Santi al centro, in particolare del San Francesco, è anch'esso un po' eccessivo per le corde del ferrarese, soprattutto per quelle accordate alla corte mantovana di cui uno spunto meno caricato si trova nel San Sebastiano a sinistra della pala in Sant'Andrea.

Credo, insomma, che fino alla morte Lorenzo abbia soprinteso sia ai propri affari che alla sua bottega e che le sue ultime prove rilevanti siano proprio queste, mediate dalla nuova generazione che si avvia verso il manierismo, un principio di manierismo con cui Costa si era confrontato nel lontano 1524 e al quale il vecchio artista rispose con una grande pala di impianto tradizionale, spostando poi gli interessi della sua bottega in direzione della vecchia patria attraverso il figlio Ippolito.

---

<sup>67</sup> Il documento sarà presto pubblicato in "Prospettiva"; ho avuto notizia del documento da L'Occaso.

# **CATALOGO**



## 1.

### ***Allegoria dell'incoronazione di Isabella d'Este, 1506***

**Tempera e olio su tela**

**cm. 164,5 x 197,5**

**Parigi Musée du Louvre**

Firmata in basso a destra: L. COSTA F.

Notoria l'appartenenza della tela al ciclo di dipinti destinati allo Studiolo di Isabella d'Este, al quale ella attese fin dal suo arrivo a Mantova nel 1490.

In origine le tele erano destinate al camerino sito nel Castello di S. Giorgio, ma tra il 1519 e il 1522, dopo la morte di Francesco II Gonzaga, gli appartamenti di Isabella furono trasferiti in Corte Vecchia a Palazzo Ducale, dove la serie dei dipinti risulta ancora collocata nel 1542, anno della redazione dell'inventario Stivini (Ferrari 2003, p. 349 n. 7320). È a questo passaggio che si deve l'ampliamento del ciclo con la richiesta delle due tele dedicate alla rappresentazione dei Vizi e delle Virtù di Correggio (per le vicende dello studiolo e gli studi più recenti sulla disposizione della serie di dipinti, si rimanda ai vari studi di Clifford Malcom Brown, di cui l'ultimo, recentissimo, è datato 2005). Non compaiono invece nell'inventario compilato nel 1626-27, precedente la vendita all'Inghilterra, ma sappiamo che a quelle date le tele erano ancora a Mantova, visto che Daniel Nys, intermediario tedesco per la vendita a Carlo I Stuart, si interessò anche per l'acquisto del *Parnaso* di Mantegna e di questa tela del Costa (Luzio, 1913, pp. 140-141). Le opere vengono poi inviate al Cardinale Richelieu da Carlo I Nevers entro il 1636 (probabilmente tra il 1624 e il 1627; cfr. Luzio 1913, pp. 300-301; Negro-Roio 2001), dove, come riferisce De Grandmaison (1882), vengono descritte da un certo Vignier in un'edizione del 1676 dedicata al Castello Richelieu. Vi rimangono fino al 1801 quando, con la confisca della collezione, entrano al Musée Central des Arts, poi Louvre.

L'opera è firmata e da tempo si conoscono gli estremi cronologici che ne fissano l'esecuzione tra la fine del 1504 e gli inizi del 1506, in relazione alla corrispondenza tra Isabella d'Este, Anton Galeazzo Bentivoglio, che fece da tramite per la commissione, e Girolamo Casio.

Comunque l'attenzione per questo dipinto è proporzionale al crescente interesse suscitato dal ciclo dello studiolo di Isabella, che negli studi ha ormai assunto una significativa autonomia e indipendenza rispetto agli episodi artistici mantovani. È infatti inequivocabile che esso rappresenti un evento pressoché eccezionale nel territorio, in quanto traslazione pittorica di un programma complesso desunto da varie fonti letterarie, a cui gli artisti dovettero assoggettarsi in maniera totalizzante. Appare infatti evidente che l'impegno di Paride da Ceresara nell'inventare almeno due episodi del ciclo, tra cui quello in questione, sia dovuto ad un interesse di Isabella per quei temi legati all'amore cortese, che tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento erano cari alla poesia e alla letteratura, come testimonia anche l'amicizia della marchesa riservata a Mario Equicola.

È per questo, quindi, che gli studi effettuati in ambito letterario, sulle rime del mantovano Ceresara in particolar modo, possono venire in aiuto alla comprensione dell'iconografia di questo dipinto e del legame che sottende i vari episodi del ciclo. Il recente intervento di Comboni (2001) offre nuovi elementi alla tesi ben sintetizzata da Giovanni Romano, che vede nel dipinto di Costa l'incoronazione di Isabella da parte di Anteros, regina del giardino in cui regna Armonia dove quindi è possibile coltivare serenamente le arti della Musica e della Poesia. E più in generale i versi del Ceresara testimonierebbero che: "il filo che lega l'intera serie è quindi un elogio, in cinque capitoli, dell'Amore celeste e delle sue vittorie, con premio finale per la sua adepta che è accolta nel regno di Anteros e coronata come per un trionfo all'antica" (Romano 1981, p. 38).

Infatti la lettura iconografica dell'episodio costesco sviluppatasi a partire dalla fine dell'Ottocento, con interventi di Yriarte, Luzio, Wind, Tietze-Conrat, Verheyen, Tátrai, seguiti dal fondamentale intervento ad ampio raggio di Romano, fino alla recente sintesi della Ferino-Pagden, ha prediletto l'ipotesi che questa sia l'allegoria dell'incoronazione di Isabella. Secondo l'ultima lettura della Ferino-Pagden (1994) al centro della scena una donna riconosciuta per le sue virtù, che simboleggia Isabella, viene incoronata da Anteros, figlio dell'amore virtuoso. Intorno a loro, una serie di personaggi promuovono la letteratura e la musica, arti che fungono da "antidoto" all'amore terrestre. La ninfa sulla destra, sarebbe Diana la dea della castità, e l'uomo sulla sinistra rappresenterebbe Cadmo. Questi sposò Armonia figlia, come Anteros, di Marte e Venere. La scena di guerra sulla sinistra avvalorava l'identificazione del guerriero come Cadmo, in quanto rappresenterebbe la sua abilità mitica come vincitore del serpente generato da Marte, e ricorderebbe l'episodio della sepoltura dei denti del mostro, dai quali si originò una stirpe che immediatamente intraprese una guerra civile. Cadmo era nell'antichità il protettore della arti, della letteratura e della musica, come Ermes, Mercurio, il protettore che appare anche nel *Parnaso* di Mantegna. Le due figure femminili in primo piano rappresenterebbero due virtù che sorvegliano il mondo di Isabella e verrebbero specificate in base agli attributi: quella che incorona il bue e si trova in corrispondenza di Cadmo sarebbe la perseveranza; l'altra, che incorona l'agnello in corrispondenza di Diana, andrebbe riconosciuta come personificazione dell'innocenza, della purezza. Questa lettura è in linea con l'ipotesi argomentata da Romano, che lega l'*invenzione* all'ambiente letterario neoplatonico che sviluppava il motivo moralizzante di Eros-Anteros.

Diversa la posizione assunta ultimamente da Campbell il quale avverte: "If the series of mythological paintings can at all be said to have a connecting thread, this is provided by the fact that they can all be seen as reflections on the nature of Eros – and on the ambivalent values Eros represents, which is the life of the emotions. If Virtue and Vice are at all apparent as a theme in the *studiolo*, they are subordinate to a more overarching concern with emotional composure and its opposite: mental perturbation. It is the pathology of perturbation and its control which is directly engaged by the images, rather than a narrow didactic exhortation to choose Anteros over Eros" (2006, p. 23-24). In merito al nostro dipinto, il Campbell scorge delle analogie tematiche e strutturali con la *Tabula Cebeitis*, un antico testo di origine greca, molto amato nel Rinascimento, che descrive e interpreta un elaborato dipinto allegorico, un sunto di fondamentali etici e insegnamenti pedagogici dei primi seguaci di Pitagora. La *Tabula* era un importante antico testimone delle possibilità espressive della pittura come una forma del discorso filosofico. Così il dipinto di Costa rappresenterebbe simbolicamente i vari generi della poesia, tra i quali primeggia la poesia lirica, rappresentata da Venere al centro, cioè quel genere di poesia concepito per essere cantato o accompagnato dalla musica, e che più frequentemente è dedicato al tema dell'amore. Intorno all'incoronazione centrale vi sono dei personaggi che potrebbero rappresentare i primi esponenti di questo genere poetico, Callimaco, Properzio, Ovidio e Tibullio, e la donna incoronata da Amore sarebbe Saffo, la prima donna famosa della letteratura antica. La trasposizione pittorica di Isabella è quindi, secondo Campbell, l'antica poetessa, e ad avvalorare questa ipotesi ci sarebbe l'uso, da parte dei letterati della corte Gonzaga, dell'epiteto saffico di 'decima musa' proprio per indicare la marchesa. Inoltre, questa rappresentazione diventerebbe una delle prime dedicate a Saffo nel Rinascimento, precedente anche alla rappresentazione proposta da Raffaello nella Stanza della Segnatura che, eseguita comunque nello stesso decennio, indicherebbe un interesse più generale per l'antica poetessa, lo stesso che l'ha portata all'attenzione di Isabella. Varie sono le occasioni in cui la marchesa viene indicata come 'decima musa' (per cui si rimanda a Campbell 2006, pp. 199-200) e questo era l'epiteto più famoso di Saffo: prima conferitole in un epigramma attribuito a Platone e ripetuto da alcuni poeti dell'*Antologia Palatina*, una raccolta di testi ampiamente

studiata e imitata da poeti a Bologna, Mantova, Ferrara e Firenze proprio in questi anni. L' *Antologia* avrebbe ispirato il tema dell'incoronazione centrale, nell'associazione di Saffo con Venere e Cupido, e della sua corona, una ghirlanda, che rappresenta l'immortalità della sua impresa poetica. Ma fin dal del 1481 col *Commento dell'epistola di Saffo a Faone* di Poliziano, il quale aveva portato alla luce tutto ciò che si poteva sapere dalle fonti greche e romane su questa figura, era emerso il carattere doppio di Saffo, nome che nell'antichità spettava a due distinte donne, una prostituta e l'altra la poetessa di Lesbo. Secondo Campbell la riabilitazione di Saffo spetta ai teorici della musica che, all'inizio del Cinquecento, cercarono di ricostruire la teoria dell'armonia dei Pitagorici, ma questa fase durò poco ed evidentemente non fu sufficientemente incisiva perché il potenziale scandalo dell'imbarazzante dualità di Saffo causò la censura del tema, che col tempo perse evidenza. Queste sono le ultime due traduzioni dell'iconografia di questa affascinante tela che in questa occasione si sono velocemente scorse: risulta ancora difficile sciogliere definitivamente la questione, ma probabilmente non sbaglia Campbell quando dice che: "the imagery does engage ethical questions, but presents these in a deliberative rather than a didactic manner; Eros, or Amor, is the subject of these paintings, and the nature and effects of Amor are explored *in utramque partem*" (cit. p. 75).

**Bibliografia:** Laderchi, 1838-1841, p. 339; Del Rio, 1841, p. 254, n. 2; Boschini, 1844-1846, I, p. 123, II, p. 523; D'Arco, 1845, p. 324; Villot, 1849, n. 175; Laderchi, 1856, p. 49; D'Arco, 1857, II, p. 134; Crowe-Cavalcaselle, 1871, pp. 260-261; Milanese, 1878, p. 138; De Grandmaison, 1882, pp. 223-224; Venturi, 1888, pp. 251, 253; Venturi, 1888<sup>1</sup>, p. 103; Benson, 1894, p. 38, n. 20; Yriarte, 1896; Gruyer, 1897, II, pp. 212-215; Luzio-Renier, 1899, p. 98; Luzio, 1900, pp. 354-359, fig. 10; Föster, 1901, pp. 170-173; Luzio-Renier, 1901, pp. 199-200; Berenson, 1907, p. 204; Brinton, 1907, pp. 64, 73, fig. 24; Luzio, 1908, p. 423; Luzio, 1909, pp. 862-865; Borenius, 1912, pp. 261-262, nota 3; Gerevich, 1912, p. 525-526; Luzio, 1913, pp. 139-141, 200-201, 205-206, 234-235, 301-302; Seymour de Ricci, 1913, n. 1271; Venturi, 1914, pp. 756, 794-796, fig. 583, p. 794; Hautecoeur, 1926, n. 1261; Brinton, 1927, p. 125; Berenson, 1932, p. 157; Berenson, 1936, p. 135; Berenson<sup>1</sup>, 1936, p. 208, fig. 210; Battifol, 1937, p. 166; Wind, 1948, pp. 49-50; Tietze-Conrat, 1955, p. 30; Perina, 1961, pp. 374, 385; Ruhmer, 1961, p. 142; Brown, 1966, pp. 226 sgg., 360; Varese, 1967, pp. 54-55, 74, n. 70, figg. XV-XVI; Berenson, 1968, p. 97; Brown, 1968, pp. 321-324; Filippini-Zucchini, 1968, p. 113; Brown, 1969; Venturoli, 1969, pp. 166, 167; Verheyen, 1971, pp. 17-20, 44-46, figg. 27-32; Tátrai, 1972, p. 234; Klein, 1975, pp. 207-208; Schloder, 1975; Schloder, 1975<sup>1</sup>, pp. 47-49 n. 136; Brown, 1976, p. 324; Chastel, 1978, p. 103-104, fig. 8; Tosetti Grandi, 1979, p. 271, n. 7; Brejon de Lavergnée-Thiebaut, 1981, p. 169; Elam, in *Splendours...*, 1981, pp. 164-165, n. 114 pp. 165-166; Romano, 1981, figg. 47-48; Bologna, 1984, p. 270; Scarpellini, 1984, pp. 109-110; Tosetti Grandi, 1984, p. 216; Brown, 1985; Lightbown, 1986, pp. 186-209; Ugolini, 1987, pp. 80,83, n. 23; Paolucci, 1988, p. 46, tav. 20 p. 97; Tellini Perina, 1989, pp. 24, 26, 224, fig. 47; Brown, 1990, p. 56, fig. 8; Christiansen, 1992; Iotti-Ventura, 1993, p. 50; Jacobus, 1993, p. 102, fig. 42; Ferino Pagden, in *Isabella...*, 1994, cat. n. 85, pp. 229-234; Ballarin, 1995, I, p. 189, n. 11, II, fig. 261; Ventura, 1995, p. 39, n. 41, pp. 79, 98, 113, fig. 118; Brown-Lorenzoni, 1997, pp. 143-145, fig. 19; Ventura, 1998; Bentivoglio Ravasio, 1999, p. 440; Patz, 2000; Negro - Roio, 2001, cat. n. 53, pp. 123-124, tav. XXVI; Ferrari, in *Isabella...*, 2001, p. 37; Ventura, in *Isabella...*, 2001, pp. 92, 94, n. 201; Brown, 2002, p. 343 n. 201; Cortesi, 2004, pp. 57-58; Brown, 2005, pp. 46-49; Campbell, 2006, pp. 191-204.

2.

**Ritratto di dama con cagnolino, 1506 ca.**

**Olio su tavola, cm. 45,5 x 35,1**

**Hampton Court, Londra, Royal Collection**

**Inv. n. 335**

**Provenienza:** riconoscibile per la prima volta nell'inventario di Charles II Whitehall, n. 516; seguono diversi passaggi nelle residenze reali di Hampton Court, Kensington (1818), Redgrave (1866), Windsor Castle (1938). Dal 1955 si trova nella sede attuale.

Considerata opera di Perugino fino all'intervento risolutivo in direzione di Lorenzo Costa da parte di Morelli (1883), l'opera compare alla mostra londinese del 1894 in occasione della quale Benson propone di identificarvi Isabella d'Este. La proposta è presto accolta da Luzio (1913) che – irritato dagli scritti dello Yriarte, il quale voleva riconoscere nell'*Allegoria* del Louvre il ritratto meritevole del distico chiesto a Calandra dalla marchesa in “laude” al pittore ferrarese – vi ravvisa persino Aura, il cagnolino amatissimo della marchesa, e collega il dipinto alla documentazione relativa al ritratto della marchesa eseguito da Lorenzo entro il giugno 1508 (data della lettera di Isabella la Calandra; cfr. Luzio, 1913, p. 204).

La critica si è poi divisa in merito alla possibilità di vedere nel dipinto un'opera del periodo bolognese e quindi riconoscervi una dama della corte bentivolesca (Lucrezia d'Este, ad esempio) oppure una prova mantovana da ricollegare perciò ai documentati ritratti di Isabella o della figlia Eleonora (cfr. Negro-Roio, 2001).

Spunti interessanti vengono dalla lettura comparata degli studi di Romano (1981), Bologna (1984) e Shearman (1983); quest'ultimo notava infatti che la tavola era smussata e piallata lungo il bordo sinistro, elemento che gli faceva sospettare un'originaria appartenenza ad un dittico con la contrapposizione di un ritratto maschile, ipotesi rafforzata dalla possibilità di collegare la presenza del cane alla forma allegorica della fedeltà, come sostenuto anche da Romano.

La discussione non ha mancato di analizzare anche il dato di costume che, per supposta arretratezza, ha convinto Shearman (1970, 1983), Martineau (1981) e Ferino-Pagden (1994) a dubitare dell'identificazione con Isabella d'Este e a vedervi un ritratto dell'ultima fase bolognese dell'artista.

Per tutta la questione, piuttosto complessa vista la fortuna critica del dipinto, si rimanda alla scheda in Negro-Roio (2001), che riporta con esattezza l'intero dibattito anche in relazione alla corrispondenza isabelliana. Per lo scopo di questi studi, capire dove collocare il dipinto, se alla fine della fase bolognese o all'inizio di quella mantovana, non ha particolare interesse, anche se gli elementi che rimandano alla *Dama con l'ermellino* di Leonardo mi pare dovrebbero fugare qualche sospetto e fissare la disputa su chi sia la dama effigiata restando all'interno dei rapporti della corte mantovana: Isabella, la figlia Eleonora, o la nipote Laura Bentivoglio per cui vi sono documenti che testimonierebbero un ritratto in corso da parte di Costa nell'agosto 1508 (cfr. Negro-Roio, Regesto, 18 agosto 1508, p. 161). Ciò che risulta interessante notare è l'idealizzazione del ritratto compiuta qui da Costa e messa ben in luce da Romano (1981) e Bologna (1984) e che a prescindere dallo scarto di due o tre anni evidenzia il modo di dipingere questo genere di temi da parte di Costa proprio durante i primi contatti con Mantova e che ne decretarono la fortuna.

**Bibliografia:** Powell, 1853, p. 43; Law, 1881, n. 295; Morelli, 1883, p. 234; Benson, 1894, n. 17; Logan, 1894, p. 40; Frizzoni, 1895, p. 238; Kenner, 1896, pp. 191-192; Gruyer, 1897, II, p. 219; Law, 1898, n. 295; Luzio, 1900, pp. 344 sgg.; Berenson, 1907, p. 203; Gardner, 1911, pp. 116-117; Borenius, 1912, p. 263; Gerevich, 1912, p. 529; Stanghellini, 1912, p.

63; Luzio, 1913, pp. 208-209, 230; Cust, 1914, pp. 286-291, fig. B; Venturi, 1914, p. 810, fig. 601; Law, 1920, p. 81; Venturi, 1925, pp. 104-105; Brinton, 1927, p. 218; Gronau, 1928, pp. 235-241; Collins Baker, 1929, p. 29; Van Leer, 1930, p. 143; Balniel-Clark, 1931, p. 99; Berenson, 1932, p. 156; Bucarelli, 1934, p. 326; Berenson, 1936, p. 134; Nicolson, 1950, p. 16; Lauts, 1952, p. 323; Ruhmer, 1961, p. 142; Perina, 1961, p. 375, fig. 319; Millar, 1965, n. 10; Brown, 1966, pp. 248 sgg., 370; Varese, 1967, p. 70, n. 47, fig. 61a; Berenson, 1968, p. 96; Winternitz, 1968, p. 105; Brown, 1970, p. 107; Shearman, 1970, p. 76, fig. 5; Verheyen, 1971, p. 17; Béguin, 1975, pp. 139-140, n. 141; Schloder, 1975, p. 233; Brown-Oberhuber, 1978, p. 67, n. 59; Schloder, 1978, pp. 4 sgg.; Tosetti Grandi, 1979, p. 272, nota 9; D.A. Brown, 1981, fig.87; Fletcher, in *Splendours...*, 1981, pp. 58-59; Martineau, in *Splendours...*, 1981, pp. 162-164, n. 112; Romano, 1981, p. 54, fig. 63; Shearman, 1983, pp. 82-84, n. 77; Bologna, 1984, pp. 268-269, fig. 264; *From Borso...*, 1984, p. 59; Sambo, in *From Borso...*, 1984, p. 91; Tosetti Grandi, 1984, p. 216; Ugolini, 1987, p. 80; Tellini Perina, 1989, p. 26; Brown, 1990, pp. 54-55, fig. 7; Lloyd, 1991, pp. 76-77, n. 15; Ferino-Padgden, 1994, pp. 107-110, n. 49; Bentivoglio Ravasio, 1999, p. 441; Negro-Roio, 2001, cat. 55 pp. 125-126.

3.

**Sacra Famiglia, 1507-1508**

**Olio (e forse tempera) su tavola**

**cm. 88,9 x 64,8**

**Toledo, Ohio, Museum of Art**

**Inv. 1965.174**

**Iscrizioni:** LAVRENTIVUS COSTA F, in basso a destra; sopra la firma: "F. 6."

**Provenienza:** Il Museo ritiene che l'opera fosse originariamente a Mantova, di proprietà di Isabella d'Este, in seguito passata alla collezione estense a Ferrara dove sarebbe rimasta fino al 1589. A partire da questa data, con la comprensione di Ferrara nei domini papali, l'opera entra nella romana collezione Barberini e poi, per eredità matrimoniale, si sposta in collezione Corsini a Firenze dove si trova fino al 1964. Viene quindi immessa sul mercato antiquario e infine, nel 1965, acquisita dal Museo di Toledo. Di fatto la storia di questa tavola è certa a partire dalla provenienza Barberini dove è registrata per la prima volta dal Berenson (1907).

Il dipinto che non presenta problemi attributivi è stato riconosciuto dalla critica in quello che Isabella donò ad Anna di Bretagna nel 1510 e che quest'ultima accolse entusiasta perché: "assomigliava il volto della Madonna *al vostro* et quello de N.S. al vostro primogenito et quello de San Josep allo S. vostro consorte *perché aveva la barba*" (Luzio, 1913, p. 209). Ora, bisogna ammettere che tentare di riconoscere il dipinto inviato in Francia nel 1510 attraverso le parole di Anna di Bretagna mi pare conduca a sole congetture, a meno di non trovare un dipinto iconograficamente in linea ma con l'inconfondibile effigie di Francesco II Gonzaga: piuttosto improbabile credo. Ne consegue che a meno di novità documentarie non sembra consigliabile percorrere questa strada, tra l'altro magistralmente battuta anche da Bologna (1984), ma in relazione al dipinto di provenienza Matthiesen (*From Borso...*, 1984, cat. 17 p. 74; cfr. n. ), e che pure non ha mancato di suscitare reazioni (cfr. *Paintings...*, 1987). Appare però giustificabile cercare di fissare meglio la data di esecuzione che a mio parere non può proprio allontanarsi dall'*Allegoria* del Louvre e deve essere bloccata sul 1507, 1508 al massimo, certamente prima della *Veronica* del Louvre [12]. Gli elementi che ci sembrano confermare questa ipotesi sono sostanzialmente due: il primo, di carattere iconografico, riguarda il particolare alquanto originale del bambino che, nel nostro caso, si affaccia dalle gambe della madre in una posa piuttosto bizzarra ed inconsueta e che compare nell'opera di Costa in un'altra sola occasione e cioè nel *Regno del Dio Como* [13], dove, se si osserva sulla sinistra della scena, si trova la Venere terrena seduta accanto a Como sulle cui spalle si appoggia un bimbo, ricalcando in controparte l'idea della tavola di Toledo e la cui invenzione, maturata poi nella forma, appare fin dalla scena della *Conversione di Valeriano* affrescata nell'Oratorio di Santa Cecilia a Bologna; il secondo riguarda la perfetta similitudine tra il volto della nostra Madonna con il *Ritratto* di Manchester [5], con cui condivide la forma allungata e sottile del naso e l'ampia curva sovraccigliare e che ci sembrano rispondenti a questa primissima fase mantovana piuttosto che alla precoce datazione, intorno al 1497, proposta dal Bologna (1984, p. 270). Per quel che riguarda la prima considerazione, debito della finezza visiva di Venturi (1914) che già aveva notato l'analogia, dobbiamo credere che Costa abbia elaborato questa idea e l'abbia usata nel giro di pochi anni per poi abbandonarla ispirato da altri temi e confronti, approdando ad esempio alla formula della *Sacra famiglia e due santi* o *Circoncisione*, già coll. A.J.E. Cranstoun [10], dove la posa del bambino Gesù deriva dall'*Adorazione dei Magi* oggi agli Uffizi del Mantegna, rielaborata dal Bellini della *Madonna con il Bambino* del Museo di Castelvecchio di Verona, e ripresa, con l'originalità che gli è solita, anche da Correggio

nella *Madonna col Bambino* di Vienna (cfr. D.A. Brown, 1981, pp. 41-42); inoltre la copia in controparte, New York – Clarence H. Mackay (Negro-Roio, 2001, cat.n. 32 p. 107), che sulla sinistra dello sfondo ripropone anche lo stesso gruppo di alberi che compaiono tra le teste della Madonna e S. Giuseppe nella *Sacra Famiglia* di cui sopra, ci sembra testimoni una piccola fortuna mantovana dei temi costeschi.

**Bibliografia:** Berenson, 1907, p. 204; Colasanti, 1910, p. 382 nota 1, p. 385; Gerevich, 1912, p. 529; Venturi, 1914, p. 806, fig. 596; Berenson, 1932, p. 157; Bucarelli, 1934, p. 322; Berenson, 1936, p. 135; Perina, 1961, p. 376; Ruhmer, 1961, p. 142; Brown, 1966, pp. 272, 369; Verese, 1967, p. 75, n. 75, fig. 56; Berenson, 1968, p. 97; Brown – Lorenzoni, 1970, p. 115, n. 8; Fredericksen – Zeri, 1972, p. 57; *The Toledo...*, 1976, p. 41, fig. 11; Brown<sup>1</sup>, 1981, pp. 115-128; Bologna, 1984, p. 270; Tosetti Grandi, 1984, p. 217; Ugolini, 1987, pp. 80, 83 nota 33; Tellini Perina, 1989, p. 26; Negro-Roio, 2001, cat. n. 32, p. 107, tav. XV.

#### 4.

**Ritratto di Giovan Battista Fiera, 1507-1508**

**Olio su tavola, cm. 51,4 x 38,7**

**Londra, National Gallery**

**Inv. n. 2083**

**Iscrizioni:** sul retro “BATTA. FIERA. MEDIC. MANTVA”, forse trascrizione di ciò che in origine si leggeva sotto al ritratto lungo il parapetto, dove ancora rimangono tracce vaghe di una scritta.

**Provenienza:** come testimoniato dal sigillo dell’Accademia di Milano sul retro, nell’Ottocento il dipinto si trovava nel capoluogo lombardo; passa poi a Londra, dove fino al 1894 appartiene alle collezioni di John Samuel, quindi per eredità in collezione Cohen e infine viene acquisito dalla National Gallery nel 1906.

Giovan Battista Fiera (1465-1540) medico e letterato mantovano, in contatto con Baldassarre Castiglione, per i figli del quale fece da tutore, è personalità rilevante anche nella letteratura artistica. Suoi sono, infatti, il *De iusticia pingenda*, dialogo in prosa basato sulle osservazioni del Mantegna circa il rapporto tra pittori e umanisti, le cui peculiarità e risvolti interessanti per ciò che concerne la valutazione critica contemporanea di quel rapporto sono messi in evidenza da Romano (1981, pp. 79-80); e quello in versi latini, *Sylvae*, stampato a Mantova nel 1515, tassello importante della fortuna critica di Lorenzo Costa e Francesco Bonsignori, che avremo modo di ricordare più avanti.

Il dipinto, a differenza dei ritratti femminili eseguiti a Mantova, mostra una similitudine che ricorda gli esempi bolognesi e per cui la critica, eccezion fatta per il solito Venturi (1914), si è espressa sempre in maniera positiva. Per quel che concerne la datazione, sembra ormai accettata la proposta di un’ esecuzione entro il 1510, che oscilla tra il 1507 e il 1508 della Martineau (1981) e l’arco cronologico più ampio, 1505-1510, di Romano.

Il dipinto del Fiera diventa comunque fulcro della ritrattistica costesca, la cui lezione era principata a Bologna con i ritratti per la famiglia Bentivoglio. La corte mantovana e l’ambiente letterario ad essa collegato, l’aria cortigiana “alla Castiglione”, che qui si respirava non poteva non intaccare in parte anche la sfera ritrattistica del Costa. Colui che partiva dall’addolcimento delle forme di stampo ferrarese attraverso lo studio e l’esempio di Francia e Perugino, non poteva che conquistare consensi alla corte lombarda, soprattutto vicino a Isabella. Ecco che, quindi, ciò che riporta alla realtà fisionomica del personaggio e alla sua marcata identificazione, come per esempio i due neri proprio nel centro della composizione, viene inserito in un contesto posturale del tutto caratteristico, e la leggera inclinazione del volto e quella torsione del collo, troppo marcata per il critico Venturi, è da leggersi in relazione alle parole dello stesso Fiera: “Si molles fucus et blandimenta requiras / et tibi quaeratur deliciosa Venus, / en Costa tibi molliculum Charitesque ministras, en Venerem, en comites, delicias Veneris. / Seria si mavis et subnascentia rerum / semina resque suam quae referant animam, / non pinges – dices – quae Bossignorius audet: / ille polit – dices – mollius, iste creat” (da ultimo riportato in Campbell, 2006, p. 360 nota 10). La cruda essenza dei ritratti eseguiti per Giovanni II Bentivoglio, cede il passo alla soave blandizia e sul termine ‘comites’ utilizzato dal Fiera ci fan riflettere i recenti studi del Campbell (2006, p. 208; cfr. la scheda dedicata al *regno del Dio Como* [13]). Questi i versi dedicati dal Fiera a Costa e Bonsignori, i quali nel 1515 assurgono, nell’opera del letterato, a massimi esempi della pittura contemporanea mantovana. E se quelle parole possono oggi a noi sembrare a sfavore del ferrarese, dobbiamo al contrario pensare che ciò che esprimono nell’*entourage* della corte Gonzaga, dove i valori cortigiani venivano enunciati anche nei

dipinti dello studiolo, doveva essere virtù non poco apprezzata, come quell'aspetto dolce, affabilmente cortese e invitante dell'immagine del letterato.

In relazione agli indizi di stile, visto che non si scorge la totale aderenza allo sfumato leonardesco, credo che l'opera debba fissarsi entro il 1508, forse prima del ritratto di Manchester [5], che mostra una tecnica più sofisticata fatta di sottili trasparenze, e comunque prima *Veronica* del Louvre [12].

**Bibliografia:** Benson 1894, n. 15; Harck 1894, p. 314; Gruyer 1897, pp. 215, 219; Reinach 1905-1922, I, p. 673; Berenson 1907, p. 203; Borenius 1912, p. 263; Gerevich 1912, p. 529; Venturi 1914, p. 810, fig. 603; *National...*, 1929, p. 82; Berenson 1932, p. 156; Longhi 1934, p. 106, n. 105; Berenson 1936, p. 135; Arcangeli 1954, p. 50; Gould 1962, pp. 43-44; Perina 1961, p. 375; Brown 1966, pp. 259, 374; Varese 1967, p. 71, n. 52, fig. 55; Berenson 1968, p. 96; Gould 1973, p. 150; Gould 1975, pp. 73-74; Martineau, in *Splendours...*, 1981, pp. 153-154, n. 96; Romano 1981, p. 54, fig. 67; Bologna 1984, p. 268; *From Borso...*, 1984, p. 59; *National...*, 1986, p. 130; Ugolini 1987, pp. 80-81; Faietti 1988, p. 218, n. 31; Tellini Perina 1989, p. 26; Agosti 1995, p. 80, n. 85; Baker-Henry 1995, p. 151; Maiskaya 1995, n. 101; Asor Rosa 1997, p.416; Bentivoglio Ravasio 1999, p. 441; Negro-Roio 2001, cat. 58 pp. 127-128; Signorini 2006, cat. 96 pp. 448-449; Sogliani 2006, pp. 261.

5.

**Ritratto di dama, 1508 c.**

**Olio su tavola, cm. 44,7 x 35,7**

**Inv. 1947.4**

**Manchester, New Hampshire, The Currier Gallery of Art**

**Provenienza:** L'opera viene registrata nella collezione della baronessa Mumm von Schwarzenstein da Venturi (1914). Dal 1927 si trova a New York, collezione Kleinberger, dove la vede Gronau (1928). Seguono alcuni passaggi in collezioni private fino a quando nel 1947 viene acquisita dal Museo di Manchester.

La Perina (1961) data questo ritratto tra il 1506 e il 1510, mentre Brown (1966) non ne accetta l'attribuzione e lo considera copia della versione di Hampton Court. Varese (1967) mantiene la datazione proposta dalla Perina, mentre la Tosetti Grandi (1979) indica il 1508-1510 come biennio di riferimento sia per il ritratto ad Hampton Court che questo di Manchester. Ugolini (1987) preferisce accostarlo all'ultimo periodo bolognese e comunque ritiene sia troppo in linea con lo stile dell'*Allegoria* per prendere una ferma posizione, mentre gli ultimi interventi di Ferino Pagden (1994) e Negro-Roio (2001) sembrano prediligere l'ipotesi di un'esecuzione mantovana, da collocarsi poco dopo la realizzazione della prima tela per lo studiolo, comunque entro il 1508.

L'opera, per cui valgono sostanzialmente le considerazioni fatte dagli studiosi in merito al ritratto conservato ad Hampton Court, la cui effigiata mostra una decisa somiglianza con la nostra dama, è di datazione incerta visto che non appare facile identificare la "modella", che potrebbe appartenere alla corte mantovana, e quindi essere Isabella o Eleonora, oppure a quella bolognese, ed essere, ad esempio Lucrezia d'Este, sorellastra di Isabella e moglie di Annibale Bentivoglio, oppure la giovane Laura Bentivoglio (Negro-Roio, 2001, p. 126). Rispetto alla prova inglese, influenzata dagli esempi leonardeschi per ciò che riguarda più che altro l'aspetto compositivo, qui sembra che la lezione in terra lombarda di Leonardo stia toccando altre corde espressive, ossia quelle dei rapporti chiaroscurali. Le ombre sono maggiormente soffuse rispetto alla versione di Hampton Court e il contrasto con lo sfondo si fa meno netto, la dama sembra prendersi il suo spazio in un'oscurità come ovattata, e piccoli fili dorati, capelli intrisi di luce, ne incorniciano il volto. Le differenze tra i due ritratti in questione sono evidenti soprattutto in merito all'esecuzione: la prova di Hampton Court appare condotta con maggiore diligenza ed è probabilmente questo il motivo per cui la tavola in esame ha causato i dubbi espressi da Brown (1966). Ma ciò non inficia l'autografia di quest'altro ritratto che appare comunque coerente nel catalogo di Costa, e seguito in maniera più libera, probabilmente poco dopo. Le analogie che questa donna manifesta con la Vergine della *Sacra Famiglia* di Toledo [3] sono strettissime, come già ho avuto modo di evidenziare: l'ovale del volto, come la forma del busto appaiono dilatati, meno esili che nelle prove bolognesi; l'arcata sopraccigliare alta e tondeggiante è la medesima, così pure il naso sottile e leggermente appuntito. Questa, come la tavola di Toledo, andranno fissate a poco dopo l'arrivo di Costa a Mantova, verso il 1507-1508, cioè prima delle sperimentazioni ardite della *Veronica* del Louvre, suggerite dalla conoscenza dello sfumato leonardesco che invece in queste opere appaiono *in nuce*.

**Bibliografia:** Venturi, 1914, p. 810, fig. 602; Venturi, 1925, pp. 104-105; Gronau, 1928, pp. 235-241; Bucarelli, 1934, p. 326; Perina, 1961, p. 375; Brown, 1966, pp. 253 sgg., 434; Varese, 1967, pp. 70,77, n. 46, fig. 61b; Berenson, 1968, p. 97; Fredericksen – Zeri, 1972, p. 57; Schloder, 1978; Tosetti Grandi, 1979, p. 272 nota 9; Ugolini, 1987, p. 80; Ferino Pagden, 1994, pp. 107-110, n. 49; Negro – Roio, 2001, cat. n. 56, pp. 126-127, tav. XXVII; Sogliani, 2006, pp. 258-259.

6.

**Ritratto di femminile con alabarda, 1508 ca.**

**Tavola, cm. 44,8 x 34,5**

**Ubicazione ignota, già collezione Pat Coombs**

**Provenienza:** apparso sul mercato londinese a metà del secolo scorso (Londra, Christie's, 2 luglio 1965, n. 5; 1 luglio 1966); la proprietà Pat Coombs si evince dal catalogo della mostra *From borsoto Cesare d'Este* del 1984.

Il dipinto trova la critica concorde sia ad accertarne l'elevata qualità che l'autografia costesca. La sua vicinanza al *Ritratto di dama* di Manchester [5] appare certificata dalla presenza del medesimo gioiello ben riconoscibile seppur utilizzato diversamente nelle due versioni, qui come pendaglio della sottile collana, mentre nella tavola precedente come decoro della capigliatura. Tale elemento, come la comparazione fisionomica, porterebbe a pensare che seppur idealizzato, vi si debba riconoscere un ritratto preciso in entrambe le versioni. La variazione della posa, qui di invenzione più originale rispetto alla versione americana, credo sia indice di una datazione leggermente più tarda, ma non avanzata come propongono Negro-Roio (2001). Mi pare infatti improbabile che nel 1520 una dama dell'ambiente cortigiano, forse Isabella stessa, si facesse ritrarre vestita alla moda in uso almeno dieci anni prima. Unica soluzione al dilemma potrebbe essere crederla una copia autografa richiesta da Isabella a diversi anni di distanza per motivi di scambio o dono; ma personalmente non credo necessario spostare tanto avanti l'esecuzione di questa tavola, visto che la pasta cromatica, lucida e scevra di quei contrasti saturi caratteristici degli anni venti, mi sembra ben in linea con i primi ritratti di Costa eseguiti a Mantova e già presi in esame.

Non autografa, ma certamente debitrice dell'originale, la copia un tempo nella collezione romana di Eugenio Ruspoli resa nota da Venturi (1914, p. 694) e per cui si confronti Negro-Roio (2001, cat. n. 63.a., p. 132)

**Bibliografia:** Sambo, in *From Borso...*, 1984, p. 91, n. 19; Ugolini, 1987, p. 83, nota 32; Negro-Roio, 2001, cat. 63 pp. 131-132.

7.

**Lorenzo Costa (bottega)**

**Maddalena, 1508 ca.**

**Olio su tavola**

**Ubicazione ignota, già collezione V. Schnitzler**

**Provenienza:** Londra, Dowdeswell & Dowdeswell; Germania, Collezione V. Schnitzler.

La critica non mostra dubbi nell'accettare l'autografia costesca di questa tavola di cui si sono perse le tracce. Mi pare che le frastagliature delle vesti e i contrasti cromatici, che posso valutare però solo dalla foto in bianco e nero, si possano allineare all'episodio della *Veronica* del Louvre, portando l'esecuzione di questo dipinto entro il 1510. La semplificazione delle forme verificabile per esempio nelle mani, e del chiaroscuro, però, mi fa sospettare che sia un ottimo lavoro di bottega, variante di prima mano di un originale del maestro ferrarese la cui fortuna è testimoniata da un'ulteriore copia antica oggi all'Accademia Carrara di Bergamo (cfr. Negro-Roio, 2001, cat.n. 62.a).

**Bibliografia:** Venturi, 1929, pp. 8, 10; Perina, 1961, p. 375; Brown, 1966, p. 373; Varese, 1967, p. 72, n. 57; Tosetti Grandi, 1984, p. 216; Rossi-Zeri, 1986, pp. 218-219; Ugolini, 1987, p. 83, nota 32; Negro-Roio, 2001, p. 131, cat.n. 62.

8.

**San Giovanni Battista, 1506-1508**

**Tavola, cm. 73 x 56**

**Ubicazione ignota, già collezione Van Diemen**

**Provenienza:** Berlino, Van Diemen; la tavola è stata vista da Bologna a Madrid nella primavera del 1955.

Il dipinto viene reso noto da Adolfo Venturi nel 1927 e nel 1952 Lauts tenta di riconoscere in questa tavola il “San Giovanni nel deserto” citato nell’inventario dei beni Gonzaga del 1626-27, ipotesi accarezzata con le necessarie riserve da Lapenta (2006; rimando alla scheda relativa al *San Giovanni* di Port’Ercole [24] l’analisi del problema di identificazione dell’una o dell’altra versione del tema).

Le proposte degli studiosi circa la datazione sono le più disparate: dal 1503 circa, argomentato da Brown (1966), seguito da Negro-Roio (2001), al 1518 supposto da Ugolini (1987), datazione quest’ultima che mi pare poco credibile, nonostante la presunta fase arcaizzante di Costa che lo studioso adduce a spiegare la cronologia.

Nel catalogo di Lorenzo il dipinto si inserisce in quella fase di passaggio tra il capoluogo emiliano e Mantova, come propone Bologna (1984), anche se credo che alcuni elementi aiutino a spostarne decisamente l’esecuzione al primissimo periodo mantovano. Confronti fisionomici portano a non allontanare di molto il dipinto dall’esecuzione degli affreschi dell’Oratorio di Santa Cecilia, con cui anche ad un’analisi veloce non mancano riscontri probanti, ma il paesaggio manifesta un’inquietudine tipica dell’aggiornamento costesco a confronto con i testi mantovano-lombardi. La quinta asimmetrica, le rocce muschiose e gli alberi piegati dal vento sono elementi su cui lavorare in questa direzione, anche se non mancano raffronti significativi pure con il *Cristo deposto* di Berlino datato 1504, che obbligano a non allontanarsi troppo dalla fase bolognese. Anche nel dipinto berlinese troviamo uno sfondo asimmetrico con speroni rocciosi morbidi di fitta vegetazione e la trattazione del panneggio ben raffrontabile con il *San Giovanni* di cui si tratta: si veda l’analogia nella tavola berlinese per la figura della Maddalena, la quale tiene il manto con la mano sinistra a formare un gorgo di pieghe, esattamente come succede al nostro Santo, che mostra la stessa soluzione compositiva del panneggio improbabilmente trattenuta dalle braccia semi conserte nient’affatto aderenti al petto. Il dettaglio delle braccia è invece elemento significativo a giustificazione di una presenza mantovana del dipinto, in quanto tale invenzione è utilizzata sia nel tardo *San Girolamo* di Leonbruno [39] che nell’ancor più tardo sgherro del *Martirio di Sant’Agata* di Ippolito Costa [40], a riprova di una citazione a confronto dell’originale.

Appare ai miei occhi perfetta, quasi a suggello della tesi di un’esecuzione mantovana di questo primo gruppo di dipinti, secondo la ricostruzione qui proposta antecedenti la *Veronica*, la chiusa emotiva e stimolante di Ferdinando Bologna circa il paesaggio dell’*Adorazione* [9] da lui resa nota: “sul limitare del paese, prima che la pianura svanisca nell’orizzonte, un lieve addensamento della materia pittorica rivela in controluce almeno l’impronta del profilo di una città, irta di torri; la quale, a confrontarne la sagoma con quella famosa, ritratta poco prima da Francesco Francia ai piedi della *Madonna del terremoto*, potrebbe essere benissimo Bologna; però, larvale com’è, e quasi persa nella lontananza, ormai “sfumata” nel ricordo” (Bologna, 1984, p. 273).

**Bibliografia:** Venturi 1927, p. 169, fig. 100; Bodmer 1940, pp. 144-145; Lauts 1952, p. 183; Brown 1966, pp. 274, 344; Varese 1967, p. 77; Bologna 1984, pp. 271, 273; Ugolini 1987, pp. 82; Negro-Roio 2001, cat. 58 pp. 127-128; Lapenta, in Lapenta-Morselli, 2006, n. 812, pp. 217-218.

9.

**Adorazione del Bambino, 1506-1508**

**Olio su tavola**

**cm. 67 x 95**

**Ubicazione ignota**

**Provenienza:** dopo l'esposizione di Londra e Ferrara *From Borso to Cesare d'Este* del 1984-85, passa all'asta da Christie's nel 1991 (Londra, 5 luglio 1991).

È nel 1984 che il dipinto si pone all'attenzione degli studi grazie a Bologna, il quale lo rende noto come opera inequivocabile di Lorenzo Costa. Lo studioso poi, analizzando il tema del bambino giacente su un lenzuolo svolto come uno stuoino, mette in evidenza le derivazioni peruginesche e le relative innovazioni costesche, scorgendo, in questo caso specifico, una dipendenza dalla tempera di Perugino della *Battaglia fra Castità e Amore*, ora al Louvre, per la variante relativa alla torsione e al movimento all'indietro della testa del bambino, utilizzata dal pittore umbro per la figura dell'amorino addormentato in primo piano, poco sotto la figura di Diana. La logica conseguenza riguardante la datazione a ridosso del trasferimento mantovano e la probabile committenza gonzaghesca lo portava, a mio parere errando (cfr. scheda n. ), a identificare il dipinto con quello che Isabella inviò alla regina Anna di Bretagna nel 1510.

La Sambo (1984) propende per un'esecuzione contemporanea a quella del primo episodio costesco dello studiolo, soluzione che trova sostanzialmente concorde Ugolini (1987) che la ritiene degli ultimi anni bolognesi.

Pur non avendo analizzato l'opera *de visu*, concordo con la proposta formulata da Bologna circa la datazione avanzata, ma non così tarda. Credo evidente, proprio in relazione all'analisi sull'evoluzione del motivo del bambino fornita da Bologna, che l'opera debba seguire il trasferimento mantovano del Costa, per il quale non sono al momento noti soggiorni precedenti il 1506, e mi sembra di poter aggiungere altri elementi in favore di un'esecuzione ai primi anni mantovani dell'artista. Il modo in cui si piega il lenzuolino al di sotto del Bambin Gesù è una novità in confronto, per esempio, all'*Adorazione del Bambino* di collezione privata (Negro-Roio 2001, cat.n. 49), dove appare morbidamente steso sull'erba senza formare le pieghe cartacee che invece caratterizzano questa versione, forse risultato di una vaga fascinazione alla visione delle opere mantegnesche proprio in questa prima fase mantovana. Mi pare poi che l'atmosfera più soffusa rispetto alle ultime prove bolognesi possa essere indice di un primo passo in direzione leonardesca precedente la prova della *Veronica* del Louvre [12] e che sostanzialmente l'opera si possa ben confrontare con il *San Giovanni* già collezione Van Damien [8], anch'esso da portare a questi anni e per cui si confronti la scheda relativa.

**Bibliografia:** Bologna, 1984; Sambo, in *From...*, 1984, cat. n. 17, p. 74; *Paintings...*, 1987, pp. 30-31, n. 1; Ugolini, 1987, p. 80; Negro – Roio, 2001, cat. n. 44, p. 116.

10.

**Circoncisione, 1508 ca.**

**Olio su tela, cm. 100 x 64**

**Ubicazione ignota, già collezione A.J.E Cranstoun**

**Iscrizioni:** quando l'opera era a Roma era leggibile la firma del pittore lungo il bordo del lenzuolino su cui poggia i piedi il Bambino.

**Provenienza:** Roma, collezione Cabral; Inghilterra, collezione A.J.E Cranstoun.

Agli inizi dell'Ottocento, quando il dipinto apparteneva alla collezione romana Cabral, un piattino di peltro ed un coltello proprio davanti al Bambin Gesù chiarivano l'iconografia di questa tela, legata al rituale ebraico della circoncisione; oggi a seguito di un intervento di epurazione che ha sostituito con un piccolo grappolo di ciliegie i simboli di un rito forse considerato cruento, la composizione appare meno chiara. Delle condizioni originali del dipinto ci rimane fortunatamente testimonianza grazie all'immagine comparsa in *Litografie de' più celebri quadri della Cabral Collection* (Roma, 1834, n. 183; si deve a Negro-Roio, 2001, il riconoscimento e la pubblicazione della litografia).

Passata dalla collezione romana a quella inglese Cranstoun, l'opera viene esposta nel 1984 alla mostra *From Borso to Cesare d'Este* e in quell'occasione Benati ne sottolinea l'unicità per l'ambientazione, rilevando come sia per questo, che per il tema della Presentazione al tempio, siano tradizionali le ambientazioni architettoniche, qui tradite a creare un *unicum*.

La critica data variamente il dipinto pur riconoscendone unanimemente la vicinanza al primo episodio costesco dello studiolo e agli affreschi dell'Oratorio di Santa Cecilia: forniscono una datazione incerta Ugolini (1987) e D.A. Brown (1981), 1507-1509 il primo, 1508-10 il secondo; Negro-Roio anticipano l'esecuzione al 1505-1506, mentre Brown (1966) ha proposto una cronologia sul 1508, con cui concordo.

Lorenzo lascia spazio ad un paesaggio ricco e atmosferico di rara bellezza, che sfuma lontano tra i vapori delle acque che scorrono al centro della composizione; una vegetazione insolitamente ricca e un'ambientazione quasi romantica sono effettivamente eccezionali nel catalogo di Lorenzo, qui in uno dei suoi momenti migliori, a mio parere stimolato dalla nuova "aria di corte". In questo senso mi pare si debbano leggere anche i moduli dei panneggi e la scelta riservata alle stoffe, assai più complesse che negli esempi bolognesi e decorate alla maniera lombarda, in linea con le scelte tradizionali di Boltraffio. Come anche significativa appare la dipendenza del modello leonardesco della *Sant'Anna* di Parigi, rilevata da D.A. Brown, per la posa del Bambino che qui "turns more emphatically" in maniera del tutto simile (D.A. Brown, 1981, p. 41). L'opera si pone, a mio avviso, come contraltare dello stile di Mantegna nell'immaginifica attività del giovane Correggio, i cui esordi mi sembrano ispirati anche da questi primi lavori mantovani del pittore ferrarese, soprattutto per quel modo pacato e composto di rendere le emozioni.

Per tutte le considerazioni suddette sono propensa a ritenere che l'opera sia stata eseguita proprio a Mantova e per gli elementi innovativi del paesaggio credo si possa far seguire alla tavola di Toledo e alle altre opere allineate in questa fase, come ultimo tassello in direzione della *Veronica* del Louvre [12].

A conforto dell'ipotesi di un'esecuzione mantovana, viene anche il ritrovamento di Stefano L'Occaso del lucido che ne trasse Carlo d'Arco, oggi conservato al Museo di Palazzo d'Arco (lo studioso, che ringrazio, mi informa che il lucido si trova, in vari pezzi, nella cartella E-4, nn. 64-67); devo a L'Occaso anche la conoscenza di una copia della Circoncisione Cabral, antica anche se non centinata come l'originale, che si trova nell'ambiente che precede l'accesso alla cantoria di Santa Cecilia a Roma.

**Bibliografia:** Brown, 1966, pp. 272-273, 368; D.A. Brown, 1981, p. 30-41; Benati, in *From Borso...*, 1984, pp. 74-75, n. 18; Tosetti Grandi, 1984, p. 217; Ugolini, 1987, p. 82; Negro – Roio, 2001, cat. n. 52, p. 123.

11.

**Lorenzo Costa (?)**

***Cristo portacroce*, 1508 ca.**

**Tavola, 61,5 x 47,3**

**Vicenza, Pinacoteca Civica**

**Inv. A 199**

**Provenienza:** Vicenza, Luigi Rebusello; nel 1887 passa per legato testamentario alle collezioni pubbliche vicentine.

Secondo la ricostruzione di Lucco (2003), quando l'opera entrò nelle collezioni del museo vicentino passava col nome di Giorgione o Tiziano. La difficoltà di accettare queste attribuzioni è stata subito evidente, quindi si sono fatti anche i nomi di Tintoretto, del Marscalco e del Moretto da Brescia con cui viene identificato anche nell'inventario del 1907. Segue, nel 1909, il tentativo di Borenius di assegnare il dipinto al Buonconsiglio attorno al 1520.

La lettura di Lucco in direzione del Costa mantovano mi sembra corretta, proprio per le caratteristiche da lui evidenziate, come "l'espressione dolce, il lieve sorriso quasi leonardesco" (Lucco, 2003, p. 265) e la pacatezza con cui è reso l'episodio drammatico della vita di Cristo, tutti elementi a favore di quel legame con il gusto proto-classico che il pittore ferrarese raffina proprio nei primi anni alla corte dei Gonzaga.

Purtroppo la tavola, attualmente in restauro, non è visibile e quindi non sono sicura della correttezza delle mie idee, che allo stato attuale vanno registrate come ipotesi di lavoro; ma mi sembra che il dipinto sia stato un po' ritoccato, proprio ad accentuare la dolcezza di alcuni tratti, oppure che la spessa coltre di vernici abbia contribuito ad addolcire romanticamente l'espressione del Cristo. Sta di fatto che l'opera potrebbe ben porsi tra la *Circoncisione* [10] e il dipinto tematicamente affine di Bergamo [15], in una fase contigua alla *Veronica* del Louvre [12], con cui condivide il disegno e la resa chiaroscurale della mano e del polso in primo piano. Il panneggio, inoltre, mi induce a credere che la datazione sul 1520 proposta da Lucco sia decisamente troppo avanzata per spiegare quello svolgersi cartaceo, con pieghe secche e contorni precisi, che caratterizza esclusivamente il primo approccio di Costa alla tradizione artistica mantovana, per decenni, prima del suo arrivo, sotto l'egida di Mantegna.

Anche per questa, come per altri dipinti costeschi di simili dimensioni, evidentemente destinate ad una committenza devozionale privata, è testimoniata una discreta fortuna dalla copia in collezione privata di cui già riferiva Lucco (2003, p. 265).

**Bibliografia:** Borenius, 1912, pp. 190-191; Ongaro, 1912, p. 80; Arslan, 1934, p. 22; Lucco, 2003, pp. 264-266, n. 105.

12.

**Santa Veronica, 1508**

**Tavola di pioppo, cm. 64,7 x 54**

**Parigi, Musée du Louvre**

**Inv. R.F. 1989-15**

Probabilmente nell'aprile del 1507 Florimond Robertet, tesoriere di Francia e segretario alle finanze durante il regno di Carlo VIII, nonché consigliere e diplomatico di Luigi XII e di Francesco I, chiede a Francesco II Gonzaga di poter avere un dipinto del suo pittore di corte. Ci sembra probabile che Robertet e il Gonzaga non avessero discusso più di tanto *de visu* sulla questione e che il mantovano si sia trovato in imbarazzo scoprendo - attraverso la corrispondenza col, non meglio noto, Rozzone - che il francese, nel marzo del 1508, era impaziente ed attendeva un dipinto del Mantegna, morto il 13 settembre 1506 (cfr. Brown, 1981, p. 25, che ha reso noto il carteggio relativo all'intera vicenda). Così Francesco II, scusandosi di non essere riuscito a trovare un dipinto del pittore padovano, offre la propria disponibilità a far eseguire un'opera ex novo "de che qualità e de che Sancto el lo desidera e vederà che havemo il modo di farlo ben servir e forse di mane più dolce et suave che non era quella del Mantegna" (11 aprile 1508; Brown, cit., p. 28 n. 15) entrando in contraddizione con quanto precedentemente dichiarato sul buon progredire della pittura: "che'l suo quadro si lavora, che credemo non ni spiacerà" (27 novembre 1507; Brown, cit., p. 25). Ma Robertet preferisce non vincolare l'artista ad un tema preciso considerando che debba essere il Gonzaga a scegliere "secondo la conditione della persona", dove 'conditione' andrà intesa come predisposizione, inclinazione: in sostanza, dando modo all'artista di esprimersi al meglio. Ecco allora che, finalmente, nella risposta del mantovano datata 24 giugno 1508 scopriamo che il Costa stava già lavorando per il Robertet ad una Veronica, opera presto terminata e spedita per la Francia il 22 luglio dello stesso anno. Il dipinto piacque al Robertet che come riferisce sempre il Rozzone: "ha mostrato tanto averlo grato [...] laudandolo per una cosa bellissima et il medesimo fecero alcuni altri francesi qui presenti" (Brown, cit., p. 28 n. 20). Si ritenne soddisfatto uno dei primi estimatori e collezionisti francesi d'arte italiana, colui per cui Leonardo dipinse la *Madonna dei Fusi* e che possedeva un *David* in bronzo ed una *Pietà* dipinta di Michelangelo, come testimonia l'inventario della sua collezione datato 1532 (cfr. Brown, 1981, p. 25; Scaillièrez, 1991, p. 160).

In base a questi documenti la Tosetti Grandi (1984) ha posto l'attenzione su una replica seicentesca dell'originale creduto perduto, la *Veronica* in collezione Lynch (*The Lynch...*, 1969, p. 68 cat. 14). Nel 1988 David Alan Brown (1988-89, p. 306 nota 13), riconosceva in una tavola passata all'asta a Parigi nel 1951, l'originale costesco, che nel 1989 verrà acquisito dal museo del Louvre come opera di Luini (*Les récentes acquisitions des Musées nationaux. Département des Peinture*, in "La Reveu du Louvre", 1990, n. 1, p. 50). L'anno dopo Scaillièrez, supportato dalla comunicazione orale fornita da Ballarin - a cui purtroppo sembra non aver fatto seguito l'intervento scritto di cui parla il francese - presenta dettagliatamente l'opera come l'originale destinato al Robertet eseguito dal Costa nel 1508. In seguito Agosti ne ricorda la storia e registra l'ingresso al Louvre della tavola (1993; 2005), mentre Negro-Roio (2001), non conoscendo la tavola francese, pubblicano solo la versione Lynch, escludendola giustamente dal catalogo costesco, in linea con la Tosetti Grandi.

Accettando il riconoscimento della tavola nella prova eseguita per il diplomatico francese, vista l'effettiva rarità di questa iconografia in Italia, bisogna ammettere che la data porta qualche imbarazzo nella cronologia costesca soprattutto in relazione ai ritratti di Hampton Court e Manchester. Dobbiamo ammettere che un tale repentino aggiornamento in direzione leonardesca e con un'adesione decisa allo sfumato nei termini in cui questo era stato appreso dai leonardeschi di Lombardia fa davvero impressione. Ma forse è l'anello mancante alla comprensione di una fase di Costa tra il 1508 e il 1520 che ci fornisce la chiave

di lettura per la comprensione di questi anni mantovani. Dobbiamo pensare che in qualche modo il ferrarese “così pronto ai mutamenti” (Longhi, 1936, p. 60) abbia conosciuto le opere eseguite a Milano di Leonardo (se non proprio lui stesso, visto i frequenti, seppur veloci, passaggi per Mantova nei suoi numerosi viaggi) e che tra il 1507 e il 1520 circa egli abbia meditato e rielaborato il messaggio del pittore fiorentino. Dapprima sfruttandone le novità più accattivanti, come in questo caso, e poi assimilandone il linguaggio pittorico per riassorbirlo nei modi più pacati del protoclassicismo emiliano di cui era stato protagonista insieme al Francia a Bologna. Questo passaggio mi pare evidente nei Tre Santi di Carpi [22], dove si possono certamente riconoscere i debiti leonardeschi ma non vi è l’adesione totalizzante di questa prima fase.

**Bibliografia:** Luzio, 1913, p. 270 nota 1; C.M. Brown, 1981, pp. 24-28; Tosetti Grandi, 1984, p. 216; Ugolini, 1987, pp. 82, 84 fig. 17; D.A. Brown, 1988-89, pp. 301, 306, n. 13; Scaillièrez, 1991; Agosti, 1993, pp. 68, 79, nota 34; Negro – Roio, 2001, cat. n. 92.P., p. 147; Agosti, 2005, p. 112, note 41, 42.

13.

***Il regno del dio Comos, 1509-1510***

**Tela, cm. 152,5 x 238,5**

**Parigi, Musée du Louvre**

**Inv. 256**

**Provenienza :** Mantova, Castello di San Giorgio, poi in Palazzo Ducale; Parigi, Poitou, Chateau de Richelieu; dal 1801 appartiene al Musée Central des Arts (Musée Napoleon) poi Louvre.

Il dipinto appartiene alla serie voluta da Isabella per il suo studiolo e Costa iniziò il lavoro per questa composizione probabilmente sulla base di un'idea a cui stava lavorando prima della morte il Mantegna e di cui rimane testimonianza nella lettera che Jacopo Calandra scrive a Isabella il 15 luglio 1506: "El Dio Como, doi Veneri una vestita lalatra nuda, doi amori, Jano cum la invidia in brazo subspengendola fora, Mercurio et tre altre figure messe in fuga da esso Mercurio ; ge ne manchano anchora altre..." (Negro-Roio, 2001, Regesto, p. 160).

La critica appare ormai concorde su questo punto, anche se le indagini riflettografiche compiute nel 1975 non hanno dato esiti positivi per l'accertamento dei fatti, in quanto non si sono evidenziati segni particolari riportanti lo stile del maestro padovano (Faillant, Delbourgo, 1975). In ogni caso vista la rigidità che caratterizza l'iconografia dei dipinti dello studiolo, se un disegno di Mantegna esisteva, e questo è provato, è logico pensare che Isabella non abbia mancato di fornirlo da esempio al Costa. Col disegno negli occhi, quindi, Lorenzo avrebbe potuto lavorare utilizzando un nuovo supporto, ma pare indubbio che l'arco sulla destra della composizione, memore della tradizione ferrarese per sottigliezza e "freneticità" decorativa, sia anche debitore della tradizione antiquaria del maestro più anziano.

Come per *l'Allegoria*, la storia di questa tela è ormai nota, e sembra invece che novità interessanti siano seguite agli studi iconografici di Wind, a cui si doveva la prima lettura convincente della complessa iconografia, che non è di immediata comprensione. Adirittura nell'inventario Stivini del 1542 lo si trova citato come: "uno altro quadro [...] fatto per messer Lorenzo Costa, nel quale è depinto uno archo triumphale, et molte figure che fano una musicha, con una fabula de Leda", una descrizione un po' generica che certamente non coglie il senso del dipinto (Ferrari, 2003, n. 7325, p. 349).

Wind propone di identificare la figura sulla sinistra caratterizzata dalle due torce con Imeneo, divinità associata ai riti nuziali, mentre riconosce nell'uomo seduto sull'erba al centro, che regge il capo della figura femminile sdariata, il dio Como, associandolo alla parola latina Comes iscritta sull'arco trionfale che interpreta in accordo col motto ciceroniano *Virtute duce, comite fortuna*. L'invenzione è ispirata a testo di Filostrato *Imagines*, e l'interpretazione della scena dipinta conta gli interventi successivi di Tietze-Conrat (1955), Christiansen (1992) e Ferino-Pagden (1994) che aggiungono una fonte alla costruzione delle scene dipinte, cioè quella delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, fonte già citata anche da Romano, e per cui sulla sinistra ci sarebbe il dio Como, rappresentato con le due torce, accompagnato dalla Venere celeste nuda, e la Venere terrena vestita, con i loro cupidi; al centro sarebbero rappresentati Nicea, suicida, e Bacco, mentre sulla destra Mercurio sta cacciando i geni cattivi presso Giano.

Ma ultimamente lo studio approfondito di Campbell (2006) definisce ancor meglio i significati iconografici, legati ad una commistione di elementi derivati dal solo testo greco di Filostrato. Secondo Campbell, il vero ispiratore della storia dipinta è Mario Equicola, che nel 1508 fornisce a Isabella la versione vernacolare del testo di Mosco, e l'invenzione del dipinto non è una traduzione fedele del testo perché presenta episodi e personaggi non pre-

senti nella scena originale dedicata al Como. Secondo lo studioso il vero significato del dipinto risiede proprio nella trasformazione della sua fonte.

In Filostrato la scena si svolge di notte, mentre in Costa tutto appare ovattato da una luce soffusa e dorata, come nelle ore serali. L'invenzione è un'imitazione del testo e in alcuni passaggi può essere vista come un'amplificazione o commento, un'interpretazione del testo originale. Como non tiene una, ma due torce, relazionandosi all'*Ars amatoria* di Ovidio, e piuttosto che dormire con la testa fra le mani, come nella fonte originale, la sua postura ed espressione suggeriscono che è stato appena svegliato dall'arrivo di Venere alla sua destra. La presenza delle due Veneri si spiega osservando che il regno di Como in Filostrato è anche quello di Eros, in quanto il dio è anche associato ai riti nuziali e quindi amorosi. Il festeggiamento a cui Como presiede nel testo greco ha una dimensione erotica e sensuale, poiché deriva dall'unione di due sposi, che qui non ritroviamo, e ancora, non vi sono neppure i festeggiamenti selvaggi descritti da Filostrato, ma tutto appare accompagnato da una musica soave. Gli sposi in questo adattamento sono la coppia in primo piano identificabili in Bacco e Arianna, i cui talami sono il prato. Il propileo menzionato da Filostrato, qui, non è l'entrata alla loro camera da letto, ma l'arco trionfale che sostiene figure in bronzo di guerrieri, e che riporta l'iscrizione reiterata: *COMES*. La comparsa dei delfini sullo sfondo sarebbe una "squisita interpolazione" ispirata da un altro passo del testo greco che fa riferimento a Bacco, in cui si legge che i perfidi pirati tirreni che avevano cercato di rapire Dioniso, si sono trasformati in benevoli delfini. E Bacco compare qui perché nelle *Imagines*, il dio Como è indicato come suo compagno. L'iscrizione latina sull'arco "comes" secondo Campbell andrebbe tradotta come la forma plurale dell'aggettivo "comis", che significa affabile, cortese, amichevole e persino amorevole. Inoltre da "comis" deriva anche il termine "comitas", che viene utilizzato in quegli anni mantovani per indicare una delle virtù cortesi, espressione del legame di armonia e amicizia che si manifesta nelle relazioni dei membri di una società cortigiana. Como, quindi, è la personificazione del termine *Comitas* e infatti oltre l'arco trionfale, Giano e Mercurio, divinità di prudenza e vigilanza, scacciano coloro che vengono identificati come vizi, così anche nel testo dell'Equicola, *Libro de natura de amore*, e quindi suoi nemici (invidia, malizia, furia, etc.). Lo scopo di questa operazione altro non sarebbe se non la trasposizione pittorica dei valori cortesi della Mantova di Isabella, e la rielaborazione dei temi mitologici antichi assurgerebbe ad alternativa del modello di ideazione cattolico proprio per la rappresentazione di quei valori.

**Bibliografia:** Boschini 1844-1846, II, p. 522; D'Arco 1845, p. 324; Villot 1849, 176; D'Arco 1957, nn. 75, 80; D'Arco 1959, p. 134; Venturi 1888, pp. 251,253; Benson 1894, p. 38, n. 21; Yriarte 1896, pp. 330-346; Gruyer 1897, II, p. 212, 220; Kristeller 1901, pp. 358-360; Luzio-Renier 1901, p. 61; Berenson 1907, p. 204; Brinton 1907, p. 100, fig.48; Luzio 1908, pp. 413-425; Luzio 1909, p. 871, n.2; Borenius 1912, p. 262; Gerevich 1912, pp. 525-526; Luzio 1913, pp. 141, 301; Venturi 1914, pp. 756, 804-806, fig. 595; Hautencoeur 1926, n. 1262; Brinton 1927, p. 125; Gerola 1929, p. 257; Berenson 1932, p. 157; Berenson 1936, p. 136; Wind 1948, pp. 45-49; Lauts 1952, p. 182 ; Tietze-Conrat 1955, pp. 30, 196; Paccagnini 1961, p. 66; Perina 1961, pp. 374-375, 385, fig. 325; Brown 1966, pp. 243 sgg., 361; Varese 1967, pp. 74-75, n. 71 ; Berenson 1968, p. 97 ; Robertson 1968, p. 135; Brown 1969, pp. 31-38, figg. 2-3 ; Hours 1969, pp. 39-42 ; Verheyen 1971, pp. 17-20, 46-49, figg. 33-36; Marani 1972, pp. 122-123, 130-131; Béguin 1975, pp. 44-46, n. 128; Delbourgo-Rioux-Martin 1975, pp. 15 sgg.; Hours-Faillant 1975, pp. 5-20; Schloder 1975, pp. 230-233; Brown 1976, p. 324; Tosetti Grandi 1979, p. 271, n. 7; Brejon de Lavergnée-Thiebaut 1981, p. 169; D. A. Brown 1981, p. 76, fig. 89; Martineau, in *Splendeur...*, 1981, p. 58, fig. 55, p. 165; Romano 1981, figg. 49-50; Scarpellini 1984, p. 110; Tosetti Grandi 1984, p. 217; Brown 1985; Lightbrown 1986, pp. 208-209, 443-444; Lucco

1987, p. 604; Ugolini 1987, pp. 81, 84, n. 38; Paolucci 1988, p. 46, fig. 21; Tellini Perina 1989, pp. 24, 224, fig. 48; Christiansen 1992, pp. 417 sgg., 423, 425, n. 32; Iotti-Ventura 1993, p. 51; Ferino-Pagden 1994, pp. 235-239, n. 86; Ballarin 1995, I, pp. 189-190, n. 12, II, fig. 260; Ventura 1995, pp. 39, n. 41, pp. 79, 82, 103-104, n. 51, fig. 89; Brown-Lorenzoni 1997, p. 163, n. 11; Ciammitti 1998, pp. 87-88; *Dosso...*, 1998, p. 206; Ventura 1998, pp. 38-41; Bentivoglio Ravasio 1999, p. 441; Patz 2000, pp. 43-57; Negro-Roio 2001, cat. 60 p. 129-130.

#### 14.

**Arcangelo Michele, 1510 ca.**  
**Olio su tavola, cm. 23,3 x 17,2**  
**Monaco, Alte Pinakothek**  
**Inv. n. WAF 315**

Il dipinto si trovava già a Monaco con una vecchia attribuzione al Sodoma, quando Morelli (1891) la riconobbe come opera bolognese e, avvicinandola alla scuola di Lorenzo Costa, la assegnò al leggendario Ercole Grandi, nome a cui è ancora associata nel Museo. Venturi (1902) accoglieva lo spunto morelliano e così descriveva la tavola: ‘La petite tête de saint Michel du Musée de Munich (n. 1074), avec ses beaux cheveux plats retombant en boules d’une exécution déliée et calligraphique, ne saurait être assignée, comme le veut le catalogue, à Sodoma, mais bien à un disciple du Bolonais Costa’. Seguono Frizzoni (1908), che proponeva il nome di Timoteo Viti, e Venturi (1914), il quale restringeva il campo pensando in particolare al Chiodarolo. Nel 1993 con la monografia della Fioravanti Baraldi dedicata al Garofalo, il dipinto segue il destino di vari ‘Ercole Grandi’ riconosciuti come autografi del ferrarese, allievo di Costa a Mantova. È infine Lucco (2004) che riporta la questione attributiva in linea col Morelli, proponendo con decisione il nome di Lorenzo Costa. Del resto poco convincente ci sembra il confronto proposto dalla Fioravanti Baraldi con l’opera del Garofalo, mentre stringenti ci paiono i rapporti con gli esiti del più anziano pittore intorno al 1510. L’opera pur avendo una tipologia fisionomica piuttosto comune per il Costa, fin dalla redazione dello *Sposalizio di Maria* del 1505, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna e per cui valga il confronto col volto di S. Giuseppe, mostra le caratteristiche di una pittura maggiormente soffusa e debitrice dell’apporto sentimentale leonardesco più che dell’esempio dell’opera raffaellesca che invece caratterizza l’episodio bolognese (cfr. G. Sassu, in *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, catalogo della mostra a cura di M. Faietti, cat. 4 p. 68). Si guardi quindi quel velato sorriso e lo sguardo rivolto all’osservatore che prelude gli esiti della *S. Orsola* della Pala di Carpi e, d’altro canto, si faccia attenzione alla sopravvivenza di alcuni particolari che fanno pensare ad un’esecuzione non troppo lontana dall’*Allegoria*, per quella pittura sottile e ‘calligrafica’ già notata dal Venturi e che ben si accosta al *Ritratto di Gian Battista Fiera* [4], anch’esso di datazione incerta, ma assestabile intorno al 1507.

Riguardo alla provenienza siamo propensi a credere che questa piccola tavola sia il frammento di una composizione più grande, probabilmente una delle pale che Costa eseguì a partire dal suo arrivo a Mantova e di cui purtroppo in città non rimane che l’esempio della *Madonna col Bambino e Santi* del 1525 [27], oggi nella chiesa di Sant’Andrea. Solo per citare un episodio di riferimento, se non erro l’unico pervenutoci in questo senso, ricordiamo che è del 29 novembre 1506 la lettera di Gabriele Lattanzio a Francesco II Gonzaga in cui, parlando della sepoltura di un cortigiano milanese trucidato dai rivali del marchese, propone di far eseguire per la cappella appositamente eretta nella chiesa di San Francesco “uno quadro de anchona che sia per compito ornamento e satisfatione sì dell’anima come de la mondana pompa, fatto perhò per mane, parendo a la E.V. del Costa” (Luzio, 1913, p. 27 nota 2; Negro-Roio, p. 160; già apparsa in Gruyer, 1897, p. 210). Non sappiamo se il Gonzaga decise di valersi dell’opera del nostro, ma certo non è da escludere che il pittore si sia impegnato per la corte, e non solo, in imprese di questo tipo, come del resto prova la pala destinata a Carpi di qualche anno più tardi [22].

**Bibliografia:** Morelli (I. Lemorlieff), 1891, p. 106; Venturi, 1902, p. 383; Frizzoni, 1908, pp. 166-167; Venturi, 1914, VII, 3, p. 839; Buchner, 1936, pp. 103-104; *Alte...*, 1957, p. 44; Fioravanti Baraldi, 1993, p. 103; Lucco, 2004, pp. 43-44.

15.

***Cristo portacroce, 1515-1518***

**Olio su tavola, cm. 52,5 x 48**

**Bergamo, chiesa di S. Alessandro della Croce in Pignolo**

Il dipinto fu presumibilmente acquistato da Giovan Battista Conti, curato della parrocchia di Sant' Alessandro della Croce vissuto in epoca napoleonica, come sembrerebbero indicare le iniziali G.C. impresse su un sigillo di ceralacca sul retro (L. Dimitrio, scheda OA Diocesi di Bergamo, 2000). Viene riconosciuto come opera di Lorenzo Costa da Berenson (1907), che rivede l'attribuzione ai Cariani tramandata dalle fonti manoscritte della chiesa dal Marenzi in poi (Pinetti, 1931; Negro-Roio 2001). Solo Venturi, che propone il nome del Chiodarolo dopo l'indicazione generica di 'scuola' (1914), e Brown (1966), anche lui propenso a vedervi un'opera di scuola, ne mettono in dubbio l'autografia; ma già Varese (1967) lo riporta a "Costa maturo", seguito da Ugolini (1987) che individua una fase mantovana successiva alla realizzazione del *Regno del Dio Como* del Louvre [13] e in cui riconosce il Costa come "sottile interprete delle tendenze più avanzate di quegli anni, ispirate allo 'sfumato' leonardesco". Sostanzialmente d'accordo Negro-Roio (2001) che anticipano leggermente l'esecuzione del dipinto al 1507-1508.

Basti il confronto con le opere per assegnare all'attività mantovana del pittore ferrarese questa tavola, ipotesi che viene senza dubbio confermata dai moduli del panneggio come dalla morbida trattazione del volto del Cristo, che ben si può confrontare con quello del Sant'Antonio della pala di Carpi [22] o del *Cardinale* di Minneapolis [20]. Anche il paesaggio è testimone della conquista delle formule leonardesche nei modi evidenziati nella scheda relativa al *San Giovanni Battista nel deserto* di Porto Ercole [24]: si osservino i paesaggi collinari che caratterizzano le prove bolognesi fino all'*Allegoria*, qui tradotti in un nuovo linguaggio fatto di forme più aspre in contrapposizione con sfondi di più soffusa atmosfera. Si noti poi la croce che dalla spalla del Cristo, ripida, non vediamo toccar terra, ma che taglia quasi in diagonale la scena, controbilanciata dalla rupe arcigna che rabbuia quasi tutta la metà destra del dipinto, scelta ardita ma perfetta a ripristinare l'armonia della composizione frutto dell'esperienza tarda del pittore ormai a confronto con le opere leonardesche.

Il dipinto, sottoposto per l'occasione ad un leggero intervento di restauro, ha mostrato una tecnica rimarchevole e particolare nel catalogo di Costa, con un disegno preparatorio a pennello molto libero e fluido, ben visibile nella zona del panneggio e degli incarnati, ed una pellicola pittorica sottile e quasi trasparente che si fa più corposa e materica per l'esecuzione dei particolari sullo sfondo.

Ritengo quindi che l'opera segua la *Veronica* [12] e il *Regno del Dio Como* del Louvre [13] e debba probabilmente assestarsi tra il 1515 e il 1518.

**Bibliografia:** Berenson, 1907, p. 202; Gerevich, 1912, p. 529; Stanghellini, 1912, p. 62; Venturi, 1914, pp. 820 nota 1, 838, fig. 625; Gasdia, 1924, n. 21 pp. 100-101, fig. 41 p. 102; Pinetti, 1931, pp. 25, 31, 500 nota 3; Berenson, 1932, p. 155; Berenson, 1936, p. 134; Brown, 1966, pp. 214-; Varese, 1967, p. 64, n. 7, fig. 49; Berenson, 1968, p. 95; Pagnoni, 1974, vol. I, p. 48, fig. 49; *Chiese...*, 1979, p. 28; Ugolini, 1987, p. 81; Franco-Loiri Locatelli, 1994, p. 189; Negro-Roio, 2001, cat. n. 57, p. 127.

16.

**Cleopatra, 1515 ca.**

**Olio su tavola, cm. 54,5 x 41,5**

**Modena, Galleria Estense**

Donata da Giuseppe Campori insieme alla parte più significativa della propria raccolta d'arte, entra nelle collezioni della Galleria Estense nel 1894.

Nel catalogo del 1945 lo descrive così il Pallucchini: "Opera notevole per la cadenza manieristica dell'assieme, che può spettare alla bottega del Sodoma se non proprio a lui stesso". Nel 1990 Ghiraldi presentando l'opera come di Scuola del Sodoma accenna anche ad un riferimento al Brescianino. Ma già Arcangeli nel 1954, rendendo nota una Maddalena di collezione privata ne argomentava la paternità costesca avvicinandola a questa Cleopatra, la quale aveva già "inteso restituire dal Longhi alla tarda attività mantovana di Lorenzo Costa" (p. 48). Sono due, quindi, le autorevoli voci che fin dalla metà del secolo scorso avevano giustamente riportato a Costa questa tavola, attribuzione sostenuta anche da Venturoli (1969), Ugolini (1987) e ultimamente confermata da Lucco (2004).

Senza dubbio risulta difficile la ricostruzione dell'attività mantovana del pittore ferrarese, che paga lo scotto del silenzio in merito di Vasari, il quale ritiene che l'attività alla corte Gonzaga non sia degna di nota in confronto a quella bolognese. Ma non possiamo non evidenziare come episodi pittorici di questo tipo siano attinenti e significativi nel percorso mantovano di Lorenzo e quanto debbano aver giovato alla formazione dei giovani Correggio e Dosso. E sarà forse attraverso le tangenze tra Costa e il giovane pittore emiliano che scopriremo che il nostro non fu artista così stanco e affaticato nella sua maturità, ed anzi si dimostri capace di assimilare e sperimentare nuovi linguaggi proprio attraverso le opere presentate in questa esposizione.

Si confronti anche un'opera come la *Veronica* del Louvre [12] per comprendere quanto questa fase di sperimentazione di Costa, probabilmente iniziata poco dopo l'arrivo a Mantova e da assestare intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento, sia vicina e in sintonia con gli esordi di Correggio. Le forme dilatate rispetto al Costa bolognese e la forzata inclinazione del collo della Cleopatra sono in linea con le prime prove importanti correggesche della Madonna d'Albinea e della Madonna Campori, quest'ultima conservata nella stessa Galleria dalla quale proviene la presente. Ma non solo: il gusto per questa Cleopatra si dimostra affine a molti altri esempi pittorici tra Veneto, Emilia e Lombardia, in qualche caso probabili rielaborazioni di temi studiati da Mantegna e dalla sua bottega. In questo senso è utile consultare la scheda di David Alan Brown relativa alla *Giuditta con la testa di Oloferne* di Lorenzo Lotto (in *Lorenzo Lotto...*, 1998, scheda n. 9 pp. 97-99), opera che con questa Cleopatra condivide alcune scelte compositive: una visione ravvicinata ed una inquadratura che quasi "strozza" le figure, lo sfondo scuro dal quale emergono le protagoniste e la descrizione attenta degli accessori (gioielli, ricami e dettagli degli abiti), che ne sottolineano la destinazione privata e di gusto cortese. Composizioni pacate e inquadrature più ariose caratterizzano invece gli esempi più strettamente lombardi di Giampietrino sul tema della Salomè (Londra, National Gallery) e della Cleopatra (Parigi, Louvre), come pure quelli emiliani del Francia, con la serie dedicata a Lucrezia Romana (cfr. G. Sassu, in *Il Cinquecento a Bologna...*, 2002, cat. 9 pp. 78-79), fino agli ammiccamenti più tardi dalla *Salomè* del Luini (Vienna, Kunsthistorisches Museum). Insomma l'opera si inserisce perfettamente nel clima delle corti padane del primo quarto del Cinquecento e ben si accosta per l'originalità della composizione a quella di uno dei pittori più versatili di questi anni, il Lorenzo Lotto con cui non mancherà occasione di evidenziare altre analogie che ancora attendono una spiegazione.

Conferme all'attribuzione di questa Cleopatra in direzione di Costa vengono dall'osservazione delle poche opere mantovane certe del pittore: si confronti la nostra con i

personaggi femminili dell'*Allegoria della corte d'Isabella* [1] e poi con la Santa Caterina della pala di Carpi [22] per avere i due termini estremi su cui far scivolare la datazione di questa tavola. Nella tela del Louvre il rapporto più significativo è con la figura femminile all'estrema destra (Diana forse), che mostra affinità nella morbida trattazione dei capelli ondulati e ricadenti sul petto, nella linea suadente del profilo delle spalle che scivola senza soluzione di continuità tra collo e braccia, ed anche un po' in quell'atteggiamento ricurvo che prelude l'eccesso posturale di questa Cleopatra, con il busto sporto in avanti e l'inclinazione in senso opposto della testa. Ugualmente possiamo trovare strette analogie con la Santa Caterina della tavola carpigiana: il taglio del naso, l'arcata sopraccigliare ampia e tondeggiante, uno strano imbarazzo nel gestire lo scorcio delle labbra ed infine la stessa, quasi identica, postura ben confrontabile nel movimento delle braccia, risolta più felicemente nella Santa Caterina forse in grazia dell'inquadratura meno costrittiva. Con l'opera di Carpi si può inoltre rilevare la stessa formula dei panneggi con ampie pieghe e bordi lievemente mossi, lontani dai gorgi e dalle frastagliature dell'*Allegoria*; nella manica della Cleopatra, che ricade in maniera innaturale volgendosi a sinistra, ritroviamo la stessa forzatura usata per il pannello della Santa Caterina. Dobbiamo quindi collocare la tavola di Modena, come proposto sopra in relazione al contesto artistico, intorno al 1515, verso la semplificazione delle forme che Costa dimostra con la pala carpigiana.

L'opera non compare nella recente monografia di Negro-Roio che però ne parlano nella scheda relativa alla *S. Maria Maddalena* resa nota da Arcangeli [17]. La "toscana 'Lucrezia' (Longhi, 1934, p. 32 [sic!]) o 'Cleopatra' della Galleria Estense di Modena" (Negro-Roio, 2001, cat. n. 64 p. 132), per cui danno il riferimento bibliografico di Pallucchini e che dobbiamo quindi riconoscere senza dubbio come la nostra, non è certamente quella di cui parla Longhi nell'Officina ferrarese del 1934 (ed. in *Opere Complete*, V, Firenze, 1956, p. 55). Stupisce il fraintendimento delle parole dello storico, che crediamo sapesse ben distinguere una Lucrezia da una Cleopatra, e che comunque si riferiva ad un altro dipinto, precisamente quello pubblicato nel *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento* (1933) al n. 124, col titolo *Lucrezia, Bruto e Collatino*, mentre dobbiamo pensare che Arcangeli citando il pensiero di Longhi facesse riferimento a una comunicazione orale.

**Bibliografia:** Pallucchini, 1945, p. 219, n. 507, fig. 198; Arcangeli, 1954, p. 49; Venturoli, 1969, p. 167; Ugolini, 1987, p. 82; Ghiraldi, in *La Galleria...*, 1990, p. 22, fig. 29; Lucco, 2004, pp. 39-49, 200; Secci, scheda 61, in *Mantegna...*, 2006, p. 188.

17.

***Santa Maria Maddalena, 1515-1518***

**Tavola**

**Ubicazione ignota**

Resa nota da Arcangeli, che ne sostiene l'attribuzione con grande entusiasmo in relazione alla vicinanza di stile della *Cleopatra* di Modena [16], l'opera sembra effettivamente appartenere alla mano di Costa e va giustamente avvicinata alla tavola modenese e ancor più alla pala di Carpi [22], con cui condivide, ancor più che con quella di Modena, la tipica fisionomia dei volti. L'opera si pone comunque come tassello di congiunzione tra questi due episodi a testimoniare una fase di sperimentazione che a mio parere caratterizza l'attività di Costa inevitabilmente a confronto con gli sviluppi dell'opera di Correggio. Nei *Tre Santi* carpigiani l'artista torna a prendere ispirazione dagli esempi raffaelleschi e le forzature formali della metà del secondo decennio sfumano piano in composizioni più ariose dove i corpi trovano spazio per posture più pacate.

**Bibliografia:** Arcangeli, 1954, pp. 48-51; Perina, 1961, p. 375; Brown, 1966, pp. 262-263, 377; Venturoli, 1969, p. 167; Bologna, 1984, p. 273 n. 1; Tosetti Grandi, 1984, p. 216; Ugolini, 1987, p. 82; Negro-Roio, 2001, p. 132, cat. n. 64.C.

18.

**San Girolamo, 1515 ca.**

**Tavola, cm. 58 x 45**

**Già New York, Wildenstein**

**Provenienza:** Berlino, Collezione Richard von Kaufmann (vendita Cassirer-Helbing, 4 dicembre 1917, n. 58); Berlino, F.W. Lippmann; Londra Sotheby's, 30 giugno 1971, n. 95; New York, Wildenstein.

La tavola compare per la prima volta nel registro di Berenson del 1901 con il nome di Marco Basaiti e così anche nel catalogo della collezione berlinese di Richard von Kaufmann (*Gemalde...*, 1901). Nel 1902 è Frizzoni a fare il nome di Costa seguito da Borenius (1912), Stanghellini (1912) e Venturi (1914). Appare comunque chiara la derivazione sia della composizione che della tavolozza dalla pittura veneta e in particolare sono immediatamente percepiti i debiti verso le varianti sul tema di Lorenzo Lotto. Nel 1962 è Heinemann a riportare l'attenzione su questi elementi proponendo, seppur dubitativamente, il nome di Rocco Marconi, per poi, più di recente (1991) rivalutare con decisione il dipinto con un'autografia lottesca verso il 1518. Ma la critica appare ormai unanime nell'accorpere il dipinto al catalogo di Costa a Mantova e, tra gli studiosi occupatisi del ferrarese, il solo Brown (1966) sembra avere difficoltà nel riconoscere la sua mano per quanto concerne il paesaggio, che ritiene frutto di un probabile ritocco con accenti veneti.

I moduli dei panneggi, la grazia soave con cui, forse anche troppo melliflua, vengono tradotte le torsioni inquiete del Lotto, parlano certamente la lingua del Costa. E ancora, quel "vitino" stretto, evidenziato da pieghe sottili, l'improbabilità della posa che fa sembrare il santo sospeso e avvolto da un'ovattata roccia, la mano destra su cui appoggerebbe il capo che si direbbe troppo lontana per sorreggerne realmente il peso, e quel dito indice alzato che non scompone minimamente il manto a coprire la testa: tutti elementi a favore di quell'astrazione, idealizzazione della forma che è parte della poetica pittorica di Costa in questi anni mantovani.

**Bibliografia:** Berenson, 1901, p. 178; *Gemalde...*, 1901, p. XXII, n. 111, fig. LXII; Frizzoni, 1902, pp. 296, 301, fig. 15; Borenius, 1912, p. 263; Stanghellini, 1912, p. 62; Venturi, 1914, p. 810, fig. 600; Perina, 1961, p. 376; Heinemann, 1962, p. 121, n.S. 210, fig. 553; Brown, 1966, pp. 275, 391; Varese, 1967, p. 65, n. 14, fig. 57; Tosetti Grandi, 1984, p. 217; Ugolini, 1987, pp. 82, 85; Heinemann, 1991, p. 161, tav. IX; Negro-Roio, 2001, cat. 69 pp. 134-135.

19.

**Ritratto di suonatrice, 1518 ca.**

**Tavola, cm. 63,8 x 54,5**

**Ubicazione ignota, già Londra, L. Koetser**

**Iscrizioni:** L. COSTA, in basso a destra.

**Provenienza:** la tavola compare nel 1957 sul mercato londinese (Londra, Sotheby's, 6 marzo 1957, n. 84), dove la si ritrova nel 1966 (Londra, L. Koetser, 1966); scompare poi nel 1986, quando viene battuta ad un'asta milanese (Milano, Gilberto Algranti, 16 dicembre 1986, n. 221).

Nel 1966 è Brown a vederlo a Londra e la sua testimonianza risulta fondamentale, in quanto pare che ad oggi sia l'unico tra gli studiosi ad aver avuto questa fortuna: registra la firma e riferisce che, seppur non in ottime condizioni, il dipinto è di elevata qualità. Grande attenzione alle vesti ricchissime, ai gioielli e alle pietre preziose fanno pensare al ritratto di una donna appartenente all'ambiente di corte; l'impostazione e l'attenzione ai dettagli, i contrasti chiaroscurali morbidi, godibili ad esempio nella trattazione delle mani, nonché la tipica rappresentazione del naso, schiacciato come se fosse visto dall'alto (nonostante in questo caso la prospettiva sarebbe pressoché frontale), mi pare che ben si possano confrontare con le opere realizzate verso il 1518, cioè con i *Tre santi carpigiani* [22] e il *Ritratto di cardinale* di Minneapolis [20], cronologia a cui credo possa riferirsi anche questa tavola. Con le dovute cautele del caso, vista l'analisi puramente fotografica, mi sembra che una riprova per la datazione relativamente avanzata, rispetto al 1510 circa unanimemente proposto dalla critica seguita a Brown, venga dal confronto con il *Ritratto di Lucina Brembati* di Lorenzo Lotto (Bergamo Accademia Carrara di Belle Arti) riferibile per la critica agli anni Venti e per Lucco da fissare al 1518 "o i suoi immediati dintorni" (Lucco, in *Lorenzo Lotto...*, 1998, scheda n. 15, pp. 115-116), con cui la nostra condivide i dettagli di costume. Interessante è anche lo strumento che la dama tiene in mano, riconosciuto dalla critica precedente come un liuto: in realtà, pur appartenendo alla famiglia dei liuti da cui si differenzia principalmente per la forma, simile all'attuale chitarra, ha un nome di origine spagnola, viella (da *vihuela*), ed era uno strumento suonato anche pizzicando le corde con le dita, come sembra stia facendo la nostra dama.

**Bibliografia:** Brown, 1966, pp. 263-264, 375; Tosetti Grandi 1984, p. 217; Ugolini 1987, p. 82; Negro-Roio 2001, p. 132 cat. 65.

20.

**Ritratto di cardinale nel suo studio, 1518 ca.**

**Olio e tempera su tavola di pioppo, cm. 81,92 x 76,2**

**Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts**

**Inv. 70.17**

**Provenienza:** secondo le notizie fornite dal museo il dipinto proviene da Roma, dove era in possesso di Marietta Bibbiena, nipote del cardinale Dovizi da Bibbiena, qui forse effigiato; sarebbe poi passato nella collezione londinese di Lord Thomas Groves che nel 1799 la vende a Richard Payne Knight; il dipinto rimane a Ludlow, Downton Castle fino a che per eredità passa al maggiore W.M.P. Kinchiad Lennox, il quale lo mette in vendita presso Sotheby's col nome di Lorenzo Costa (Londra, 26 giugno 1957, lotto 24); acquistato da Wildenstein and Co., New York, viene venduto nel 1963 a Jean Vergé (Parigi-Losanna). Nel 1969 il dipinto torna nelle mani della Wildenstein and Co., che nel 1970 lo vende al Minneapolis Institute of Arts dove si trova attualmente.

Quando il dipinto si trovava nella collezione di Richard Payne Knight si riteneva che vi fosse effigiato il cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena e che fosse opera di Raffaello. Comparso alla mostra londinese della Royal Academy nel 1882, destò sospetti in Jean Paul Richter il quale scriveva al Morelli proponendo di orientare il dipinto verso il Bacchiacca. Nel 1966, Brown lo inserisce nel catalogo di Costa ravvisando, per via della composizione più formale, la perdita di spontaneità rispetto al Fiera e datandolo al 1513, data in cui il cardinal Bibbiena ottiene la porpora cardinalizia. Varese (1967) ripropone l'opera come del Costa, ma identifica il personaggio come il cardinal Bessarione (morto nel 1476). Subito dopo compare negli elenchi di Berenson (1968) come ritratto del Bibbiena di mano del Costa, ma l'anno seguente Fahy sposta l'attribuzione a Correggio con un'esecuzione al 1519, e chiarisce che non vi sono reali motivazioni che consentano di accettare le identificazioni del personaggio ritratto fino a quel momento proposte. Seguono gli interventi di Meiss (1974), che conferma l'assegnazione di Fahy, e Gould (1976) che invece si esprime a favore di un'autografia costesca e identifica il personaggio con Ercole Gonzaga, fratello di Federico II e cardinale dal 1526. In seguito l'attribuzione al Costa trova concordi i critici, che in maggioranza datano il dipinto al periodo mantovano compreso tra il 1507 e il 1509; fa eccezione D.A. Brown che sposta la cronologia tra il 1510 e il 1511, in base alla proposta di riconoscere nel personaggio il cardinale Francesco Alidosi che, a Bologna in quegli anni come legato papale, potrebbe essersi fatto ritrarre dal Costa documentato in città nello stesso periodo.

Ci sembra che la giusta collocazione del dipinto nel catalogo di Lorenzo sia quella proposta da Negro-Roio (2001), che ne fissa l'esecuzione in prossimità dei tre santi di Carpi, e per cui valga il confronto con la figura del santo al centro, sia per l'aspetto fisionomico, che per il modulo del panneggio.

Sullo sfondo, la scena col San Girolamo potrebbe servire da confronto per l'opera tematicamente affine resa nota da Ugolini, ma supportato dall'assegnazione al Costa di Carlo Volpe fin dal 1973, come di ubicazione ignota (cfr. Ugolini, 1985, pp. 82, 85, nota 72, fig. 19), che di recente mi è capitato di scovare documentata presso la galleria parigina di Giovanni Sarti.

**Bibliografia:** *An Account...*, 1824, pp. 96-97; *Exhibition...*, 1882, p. 42, n. 199; Brown, 1966, pp. 261-262, 378; Varese, 1967, p. 76, n. 79, fig. 54; Berenson, 1968, p. 96, fig. 1631; Fahy, 1970, pp. 5 e sgg.; Meiss, 1974, pp. 138-140, n. 52, fig. 16; Gould, 1976, p. 288; D.A. Brown, 1981, pp. 235-236, fig. 116; Tosetti Grandi, 1984, p. 217; Ugolini, 1987, p. 81; Negro-Roio, 2001, cat. n. 67, p. 133; Sogliani 2006, p. 261, p. 265 nota 126.



21.

**Venere, 1518**

**Olio su tavola, cm. 174 x 76**

**Budapest, Szépművészeti Múzeum**

**Inv. n. 1257**

**Provenienza:** Milano, collezione privata; Brescia, Achille Glisenti; nel 1895 viene acquistato dal museo ungherese.

La tavola, dopo l'antico riferimento a Leonardo, ha conosciuto una storia di contrastate attribuzioni, altalenanti tra il pittore Lorenzo Leonbruno e Lorenzo Costa.

Berenson fin dal 1907 propone il nome di Costa, attribuzione ancora accettata dal museo ungherese. Propendono invece per l'assegnazione al pittore mantovano Gamba (1906), Fogolari (1908), Wittgens (1934) e seppur dubitativamente Thieme-Becker (1929). In dubbio anche Venturi che dopo averlo attribuito a Costa (1908) torna sui suoi passi (1914), mentre certa l'attribuzione costesca di Longhi (1934), Ugolini (1987) e Farinella (1994).

Nel 1966 Brown espungeva il dipinto dal catalogo di Costa, mentre nel 1970 proponeva di identificare la *Venere Scarselli* (cfr. Negro-Roio, 2001, cat. n. 54, p. ) con il dipinto criticato dal marchese per le forme troppo generose, a cui Costa lavorava nel 1515 (come testimonianza la lettera del pittore del 9 luglio; cfr. Brown-Lorenzoni, 1970, p. 108, n. 4), e collegarlo quindi a questa redazione "rivista" e inviata nel novembre 1518 al re di Francia (lettera del 30 novembre 1518; cfr. Negro-Roio, *cit.*, Regesto, pp. 165-166).

Il solo Ventura, nel 1995, ripropone il nome di Leonbruno, ma sostanzialmente la critica ha accettato l'autografia costesca della tavola ed anche la probabilità che si tratti della figura femminile nuda inviata in Francia. La cronologia non stride, infatti, con la produzione di Lorenzo Costa in quegli anni e per cui valga sempre il confronto con il punto saldo della pala dei *Tre santi* carpigiani [22] e con il *Giudizio di Mida* di Berlino [26] che in questa sede si restituisce al ferrarese. I rapporti tra l'Apollo berlinese e la nostra *Venere* sono evidenti nella resa anatomica, come nelle ingenuità della resa del nudo, e, del resto, è proprio questa evidente contiguità tra i due dipinti a spingere coloro che si fidano della firma apposta al quadro di Berlino ad assegnare anche questa tavola al Leonbruno. Viste, invece, le argomentazioni addotte qui a sfiducia di quella iscrizione, tutto può rientrare nei giusti campi di appartenenza e la *Venere* può considerarsi a pieno diritto opera di Lorenzo Costa eseguita attorno al 1518.

**Bibliografia:** Gamba, 1906, pp. 69-70; Berenson, 1907, p. 203; Fogolari, 1908, pp. 127-129; Venturi, 1908, p. 428; Borenius, 1912, p. 263; Gerevich, 1912, p. 529; Terey, 1913, p. 49; Venturi, 1914, p. 820, n. 1; Schubring, 1915, p. 11; Thieme-Becker, 1929, p. 81; Berenson, 1932, p. 156; Barbantini, 1933, p. 67, n. 169; Longhi, 1934, p. 118; Wittgens, 1934, pp. 76-83; Berenson, 1936, p. 135; Pigler, 1948, p. 5; Padovani, 1954, p. 391; Pigler, 1954, pp. 125-126; Brown, 1966, pp. 274, 421; *Szépművészeti...*, 1966, p. 28; Pigler, 1967, p. 156; Varese, 1967, p. 68, n. 33, fig. 59a; Berenson, 1968, p. 96; Pigler, 1968, p. 156; Venturoli, 1969, p. 168; Brown-Lorenzoni, 1970, pp. 103-104, figg. 2-5; Romano, 1981, pp. 55-56, fig. 51; Mravik, 1983, n. 24; Steimberg, 1983, p. 149, fig. 165; Tosetti Grandi, 1984, p. 217; Ugolini, 1987, p. 82; Faietti, 1988, pp. 104-105; Tellini Perina, 1989, p. 26; Ventura, 1990, p. 219, n. 16; Tatrai, 1991, p. 30; Farinella, 1992, p. 37; Agosti, 1993<sup>1</sup>, p. 79, n. 35; Ferino-Pagden, 1994, cat. 136 pp. 398-400, n. 136; Ventura, 1995, pp. 82, 177-179, n. 14, fig. 14; Bentivoglio Ravasio, 1999, p. 441; Negro-Roio, 2001, cat. 61 pp. 130-131.



22.

**S. Antonio da Padova fra S. Orsola e S. Caterina, 1518**

**Olio su tavola, cm. 215,9 x 174,6**

**Carpi, collezione Unicredit Group**

**Provenienza:** Mantova, chiesa di San Nicolò; Cremona, collezione Lechi, poi Molinari; dopo essere stata battuta all'asta a Milano (Sambon, 30 novembre 1885, n. 429) passa a New York, proprietà di Rodman Wanamaker, poi al Metropolitan Museum (inv. 07.304); compare nuovamente sul mercato antiquario, prima a New York (Christie's, 31 maggio 1979, n. 75) poi Zurigo (Koller, 1982); Mannheim, W.F. Thevermeister; Carpi, Fondazione Cassa di Risparmio poi Unicredit Group.

A ricordare questa grande pala è Cabassi nelle *Notizie degli Artisti Carpigiani* (XVIII sec.), ed in particolare nella vita del pittore Alessandro da Carpi, presentato come allievo di Lorenzo Costa: la tavola fu commissionata come *ex voto* da Alberto Pio, signore di Carpi, per l'altare della propria cappella in S. Nicolò, dedicata a Sant'Antonio da Padova. Il Cabassi riferisce che, secondo un manoscritto anonimo, la testa del Sant'Antonio si crede di Raffaello. Tale manoscritto - riconosciuto dal Garuti nella *Cronaca di Carpi* del canonico Gasparo Pozzuoli iniziata nel 1624 (Garuti 1986, p. 196 nota 98) - riportava una notizia già compresa nel precedente manoscritto di Padre Malezzappi, ricordato da Campori (1855) e dedicato alla storia dei Conventi dell'Ordine dei Minori Osservanti della Provincia di Bologna (1580). Il Campori, inoltre, leggeva integralmente la firma del Costa con la sigla a seguire - L. COSTA F.D.R. - ora priva delle ultime due lettere.

Dopo l'acquisto da parte della famiglia Veschieri (Garuti cit., p. 193 nota 96), l'opera è rimasta nella sua ubicazione originale fino al XVIII secolo quando, sostituita con una più moderna di Gian Gioseffo Dal Sole, viene dapprima relegata alla "camera dell'ortolano" per poi essere venduta al Capitano Sigismondo Gabardi (Cabassi, cit., p. 46). Vari sono i passaggi, tra cui quelli documentati delle due collezioni cremonesi Lechi e Molinari, fino agli inizi del secolo scorso quando, siamo nel 1907, Rodman Wanamaker la dona al Metropolitan Museum di New York (cfr. Wehle, 1940; Negro-Roio, 2001). Rimane nel museo americano fino agli anni settanta dopodiché viene battuta all'asta prima a New York (1979), poi a Zurigo (1982) dove viene acquistata da W.F. Thevermeister di Mannheim. Si trova nuovamente sul mercato antiquario fino al 1988 quando entra nelle collezioni della Cassa di Risparmio di Carpi, ora Banca Unicredit.

L'opera si fissa intorno al 1518, anno in cui fu eretta la cappella di destinazione, data che trova sostanzialmente concorde la critica. Dissentono Wehle (cit.), che la ritiene del periodo bolognese, dipinta sotto l'influenza del Francia, e Longhi (1940), il quale rende noto il *S. Paolo* in collezione Kress (oggi a Memphis, Brooks Memorial Art Gallery) mettendolo in relazione a questa tavola con una cronologia sul 1510-15, riconoscendo in questa fase la felice influenza del giovane Correggio.

Lo stato di conservazione non è ottimo: la pellicola pittorica ha infatti patito per un restauro eseguito probabilmente dopo l'acquisizione del museo newyorkese; infatti, osservando l'immagine dell'opera pubblicata nel catalogo di vendita della Collezione Molinari (*Catalogue...*, 1885), si notano con evidenza inequivocabile pesanti ridipinture che interessavano soprattutto i volti e che non compaiono nei cataloghi relativi al museo americano. Nonostante ciò, è evidente la portata della composizione costesca che si allinea ad una fortunata iconografia piuttosto diffusa in territorio emiliano-lombardo e di cui esempio illustre è la *Santa Cecilia* di Raffaello della Pinacoteca Nazionale di Bologna, databile 1514. La formula delle tre figure di Santi disposte in linea sul 'proscenio' è ampiamente sfruttata in territorio mantovano per tutto il secondo decennio del Cinquecento e si deve originariamente a Mantegna. È il pittore padovano che tra il 1470 e il 1480 inizia a studiare questo tipo di

composizione nel *Cristo risorto fra i Santi Andrea e Longino*, di cui rimangono il disegno della Staatliche Graphische Sammlung di Monaco e due incisioni, una conservata al Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale di Parigi, l'altra al Rijksprentenkabinet del Rijksmuseum di Amsterdam. La differenza sostanziale fra la composizione mantegnaesca e quelle di questo decennio riguarda il punto di vista: il padovano pone i Santi e il Cristo su di un oggetto architettonico, in posizione sopraelevata con una visione di sottinsù che ne esalta l'aspetto monumentale; mentre i pittori della generazione successiva scelgono una visione meno ieratica, con i Santi inseriti in un paesaggio che li accoglie e che li pone sullo stesso piano dell'osservatore, come in questo caso. Una formula quasi colloquiale che accomuna diversi esempi mantovani ed emiliani tra cui vale la pena di ricordare *I santi Giovanni Battista, Agostino e Ivone* di Antonio da Pavia, firmata e datata 1514 (Milano, Pinacoteca di Brera), la famosa pala dei *Quattro Santi* del Metropolitan Museum di New York del Correggio, di datazione incerta ma collocabile tra il 1514 e il 1518, fino alla *Sant'Elena fra i Santi Sebastiano e Gerolamo, Domenico e Pietro martire* di Gianfrancesco Tura (1530 circa), affascinante dipinto gravitato anche nel catalogo del Correggio a partire dalla ricostruzione dell'attività giovanile del pittore emiliano operata da Longhi (1958).

Rimarchevole il fatto che Lorenzo Costa avesse eseguito diversi anni prima un'altra opera destinata a Carpi, e cioè la *Presentazione al Tempio* oggi a Berlino, la cui destinazione è palesata dallo stemma Pio posto sul basamento dell'altare (cfr. Tosetti Grandi 1984, p. 214; Negro-Roio, 2001, cat.n. 30 p. 105).

**Bibliografia.:** Cabassi, sec. XVIII (ed. Garuti, 1986), pp. 46-47, 193, n. 98; Campori, 1855, pp. 168-169; *Catalogue...*, 1885, p. 60 n. 249; Guaitoli, 1894-1895, p. 602; Borenius, 1912, p. 263; Berenson, 1932, p. 157; Berenson, 1936, p. 135; Longhi, 1940, p. 145; Wehle, 1940, pp. 143-144; Brown, 1966, pp. 277-278, 382; Varese, 1967, p. 73, n. 63; Berenson, 1968, p. 97; Venturoli, 1969, p. 167; Fahy, 1970, p. 13, fig. 11; Fredericksen-Zeri, 1972, p. 57; D.A. Brown, 1981, pp. 84-85, fig. 91; Tosetti Grandi, 1984, p. 217; Garuti, 1986, p. 193, note 96, 98, fig. 55; Negro, 1989, p. 32, n. 14; Garuti, 1992, p. 25; Garuti, 1994, pp. 36, fig. 38, 46-47; Conti, 1995, p. 48, n. 17; Bentivoglio Ravasio, 1999, p. 441; Negro-Roio, 2001, cat. n. 66 pp. 132-133; Garuti, 2004, p. 108; Secci, scheda 62, in *Mantegna...*, 2006, p. 190.

23.

**San Paolo, 1518-1520**

**Tavola, cm. 34,3 x 26,3**

**Memphis, Tennessee, Brooks Memorial Art Gallery**

**Inv. 61.194**

**Provenienza:** Milano, D. Botto, poi collezione Chiesa; Firenze, Contini Bonacossi fino al 1936, quando l'opera fu acquistata da S.H. Kress. Esposta a Washington, National Gallery of Art (inv. N. K 466), dal 1941 al 1951, è passata definitivamente a Memphis dal 1958.

Nel 1940 Longhi rendeva nota la tavola rilevando come: "il gesto anticamente leonardesco, già filtrato dal Correggio, si vale di un chiaroscuro più sinuoso e labile che intacca e scioglie in parte le gemme dell'antico colore estense; ma non riesce tuttavia a confondere la docilità strascicata dei ritmi sorretti dalle dande dell'orizzonte di solita ed unica declinazione", considerazioni che lo portavano a datare l'opera in prossimità dei *Tre Santi* di Carpi (all'epoca al Metropolitan Museum), e fissare la cronologia attorno al 1510-15.

Se inizialmente come riferiva il Botto (Negro-Roio, 2001) si credeva appartenente ad una grande pala d'altare con le figure dei dodici apostoli attribuita al Boccaccino, oggi la critica appare concorde nell'assegnare la tavola al Costa con una datazione intorno al 1515

Brown collega il dipinto alla pagina miniata con *Re David che suona il salterio* del libro d'Ore Ghislieri Albani (Londra British Museum, f. 104v.; piccolo capolavoro da Lucco riferito al periodo bolognese contemporaneo alla redazione degli affreschi nell'Oratorio di Santa Cecilia), per la vicinanza sentimentale del paesaggio che in realtà ci appare qui connotato da una forte astrazione che non corrisponde al dettagliato sfondo della miniatura, giustamente ritenuta precedente dalla critica (cfr. Brown, 1966; per la miniatura, si veda: Tosetti Grandi, 1982; Lucco, 1985, in particolare p. 148-149).

L'analisi stilistica ci sembra conduca a posticipare leggermente l'esecuzione di questa piccola tavola e fissarla tra i *Tre Santi* carpigiani [22] e la grande tela dell'*Investitura di Federico II* [25]: se con la tavola di Carpi condivide i rapporti pacati dello sfondo paesistico e la proporzione allungata delle figure, con il dipinto ora a Praga ci pare invece coerente il modo di volgere i panneggi, a formare rigonfi volteggi increspatis di luce. La vicinanza alla pittura di Correggio, secondo le valenze messe in luce dal Longhi, e nella fase in cui il giovane artista rielaborava proprio i messaggi della "vecchia scuola" di Mantegna e Costa attraverso la pittura soffusa di derivazione leonardesca (come nella *Madonna del San Francesco*, terminata nel 1515, oggi a Dresda, Gemäldegalerie), fa ritenere plausibile che la cronologia possa avvicinarsi più al 1518 che non al 1522, prima cioè dell'incontro con la pittura più larga di Pordenone e i probabili contatti con la pittura ferrarese manifesti nel San Giovanni di Port'Ercole e nel *Giudizio di Mida* berlinese.

**Bibliografia:** Longhi, 1940, p. 145; *Book...*, 1941, p. 88, n. 364; *Preliminary...*, 1941, p. 47, n. 364; Puerari, 1957, p. 164; Suida, 1958, pp. 52-53; Perina, 1961, pp. 376-377; Brown, 1966, pp. 277, 379; Milkovich, 1966, pp. 60-61; Varese, 1967, p. 76, n. 85, fig. 53; Sharpley, 1968, p. 65, fig. 161; Berenson, 1968, p. 97; Fredericksen – Zeri, 1972, p. 57; Palmer Thomason, 1984, p. 44; Tosetti Grandi, 1984, p. 217; Ugolini, 1987, p. 82; Piva – Del Canto, 1989, p. 159; Tamassia, 1995, p. 232; Negro – Roio, 2001, cat. n. 70, p. 135.

24.

***San Giovanni Battista nel deserto, 1520 ca.***

**Olio su tela, cm. 146 x 107**

**Porto Ercole sull'Argentario, Chiesa parrocchiale di S. Paolo della Croce**

**Provenienza:** Firenze, collezione Cornaggia Medici Castiglioni; donata nel 1957 alla chiesa di San Paolo della Croce dove oggi si conserva.

Il dipinto fu donato nel 1957 alla chiesa di San Paolo della Croce dalla famiglia Cornaggia Medici Castiglioni, con l'attribuzione a Girolamo da Carpi. Ad esclusione delle guide dedicate all'Argentario, che ne registrano la presenza nella chiesa con l'originaria attribuzione (Mavarelli, 1995 e 1999), la prima argomentata proposta attributiva si deve a De Marchi (1998), il quale riferisce il dipinto a Lorenzo Leonbruno comparandolo col *Giudizio di Mida* conservato nella Gemäldegalerie di Berlino [26], dipinto ascritto al mantovano sulla base della firma apposta in basso a destra, e per la cui discussione si rimanda alla scheda relativa. È poi Mauro Lucco che in occasione della mostra *Natura e Maniera tra Tiziano e Caravaggio* del 2004 fa un *excursus* dell'opera mantovana di Costa restituendogli diversi dipinti, tra cui il nostro *San Giovanni Battista*.

Dobbiamo del resto avvertire, in accordo con Lucco, che il ragionamento di Andrea De Marchi per l'assegnazione di questo dipinto al Leonbruno appare piuttosto contorto, e alla fine della lettura risulta oscuro il motivo per cui un dipinto che mostra indubitabili tangenze con tutta la produzione mantovana di Costa e che, di contro, si inserisce nel catalogo leonbruniano come una novità assoluta rispetto alle opere conosciute della Sala della Scacchiera e all'*Allegoria della Fortuna* di Brera ("Quite a different softness of the sense, seemingly incompatible with such a work"), non debba infine toccare al Costa stesso. E questo *San Giovanni*, in effetti, mostra chiare assonanze con la produzione di Lorenzo Costa compresa tra il *Cristo portacroce* di Bergamo e la tela con l'*Investitura di Federico Gonzaga a Capitano della Chiesa* della Narodní Galerie di Praga, firmata e datata 1522: si confronti il volto del nostro Battista con quello della Santa Caterina della pala originariamente in San Nicolò a Carpi databile al 1518 per trovarvi una perfetta corrispondenza; il modo di far ricadere i capelli riccioluti sulla fronte del nostro santo è il medesimo che lega sottilmente le opere del pittore ferrarese dallo *Sposalizio della Vergine* della Pinacoteca di Bologna firmato e datato 1505 (e per cui si veda il volto del San Giuseppe) fino alla detta tela di Praga, dove questo genere di capigliatura si ripete innumerevoli volte. Con quest'ultima opera il confronto vale anche per il modulo dei panneggi e per la resa più attenta, meno smilza del solito, all'anatomia delle gambe ben tornite, attenzione in parte tradita nel nostro Battista dalla tipica strozzatura del busto all'altezza della vita, strozzatura costante nella produzione costesca per il 'nudo' maschile, a partire dal confronto col Peruginino e cioè dalla pala ancora in San Giovanni in Monte datata 1501. Così come appartiene allo stile più tipico di Costa l'instabilità delle figure e il modulo del pannello che si adagia sul terreno, che abbiamo avuto modo di vedere solo superficialmente imitato nella tavoletta con la *Adorazione* di Worcester riferita al Leonbruno.

Bisogna poi evidenziare che da questo Battista oltre ai richiami d'osseschi e veneziani, emerge con chiarezza la conoscenza delle opere leonardesche, dalla *Vergine delle Rocce* fino al *Bacco*, entrambi al Louvre, la cui portata in ambito mantovano è decisamente poco chiara. Eppure molti pittori gravitanti a Mantova nel secondo decennio sviluppano le tematiche chiaroscurali del pittore fiorentino: è Correggio che rielabora la sua lezione nei modi più sublimi comprendendone la reale portata sentimentale; ma gli effetti di superficie di quel messaggio pittorico influenzano e intaccano anche l'opera del Caroto e del Costa e per cui rilevante nella ricostruzione mantovana di quest'ultimo è venuta in aiuto la *Veronica* del Louvre [12].

Inoltre dobbiamo sottolineare il fatto che mai nei vari inventari Gonzaga compare un'opera di Lorenzo Leonbruno, mentre sono diverse le opere citate di Lorenzo Costa, tra cui, nell'elenco del 1626-27, proprio *un quadro dipintovi san Giovanni nel deserto, di mano del Costa Vecchio* (Luzio, 1913, n. 148 p. 100; Lapenta, in Lapenta-Morselli 2006, n. 812 pp. 217-218). A contendersi il posto nelle collezioni Gonzaga in base al soggetto, i dipinti sarebbero così due: quello già collezione Van Diemen a Berlino, dal sapore più arcaico, e questo, che solo recentemente è stato compreso nel catalogo di Costa. Stefania Lapenta, nella recente pubblicazione sulla quadreria, collega prudentemente alla voce inventariale quello un tempo a Berlino: non è provata la presenza a Mantova di questo lavoro e certo Leonbruno si recò spesso anche a Bologna, ma l'idea del suo tardo *San Girolamo* a braccia quasi conserte credo che venga proprio da questo dipinto di Costa, elemento a favore di una sua costante presenza mantovana, visto che Leonbruno lo ricorda piuttosto bene anche nella sua tarda attività. Tornando all'inventario notiamo che il *San Giovanni nel deserto* gode di una stima piuttosto alta, cioè 180 lire: gran parte, nella valutazione delle opere, pare la facessero le misure, 'più è grande, più vale', e se si scorrono le recenti analisi effettuate proprio sul tema delle valutazioni da Raffaella Morselli (in Lapenta-Morselli 2006, pp.57-61) si noterà che all'occhio della commissione giudicatrice la fanno da padroni gli artisti moderni (e la fama dell'artista aiuta molto se viene riconosciuto), Giulio Romano, Correggio, alcuni pezzi famosi del Mantegna come i *Trionfi*, Luca Cambiaso, l'agognato Bellini e godono di molta fortuna i fiamminghi. Un dipinto come quello qui presentato è probabile che risultasse più apprezzabile che la pacata versione di un Costa agli inizi dell'attività gonzaghesca e, elemento non secondario, è anche più grande, all'incirca il doppio. Ma, queste, purtroppo rimangono congetture e ad oggi neppure l'indicazione della probabile appartenenza alla collezione di Nicola Maffei è risolutiva (Rebecchini, 2002).

**Bibliografia:** Gnoni Mavarelli, 1995; De Marchi, 1998, pp. 163-165, 173, Gnoni Mavarelli, 1999, p. 114; Rebecchini, 2002, p. 88, p. 286; Lucco, 2003, p. 266; Lucco, 2004, pp. 43-44; Secci, scheda 63, in *Mantegna...*, 2006, pp. 191-193.

25.

**Investitura di Federico Gonzaga a capitano della Chiesa, 1522**

**Tela, cm. 267 x 639**

**Praga, Národní Galerie**

**Inv. n. O 8724; DO 6811**

**Iscrizioni:** L.COSTA: F. MDXXII

**Provenienza:** dal Palazzo di San Sebastiano a Mantova, giunge a Praga in seguito al saccheggio cittadino del 1630, prima nella collezione di Johann von Aldringen, poi in quella dei principi Clary-Aldringen nel castello Teplice; infine nel 1961 viene acquisita dall'attuale Museo, dove si trovava già dal 1958 in comodato.

Tra il 1520 e il 1521 l'azione diplomatica di Baldassarre Castiglione, ambasciatore Gonzaga a Roma, riesce a indurre il pontefice ad accordare a Federico il capitanato generale delle genti della chiesa. Nel luglio del 1521 la carica è resa pubblica (cfr. Luzio-Renier, 1893, p. 247) e a queste date probabilmente va riferita la commissione di questa tela a Lorenzo Costa.

Questa è l'unica testimonianza rimastaci delle varie opere che Lorenzo esegue per il Palazzo di San Sebastiano: secondo le ricostruzioni storiche proposte (Brown-Lorenzoni, 1997), non sarebbe da escludere l'ipotesi che Costa abbia variato il tema di una composizione principitata per Francesco II e che alla morte del padre, in occasione della prestigiosa carica, Federico II abbia chiesto al pittore di adattare il dipinto. Del resto la tela era destinata a concludere il ciclo dei Trionfi di Mantegna, secondo un programma intrapreso all'epoca del marchesato di Francesco II, e doveva essere accompagnata ad un'altra descritta da Vasari, dipinta precedentemente quella in questione, in cui "sono molti nudi che fanno fuochi e sacrificii a Ercole, et in questo è ritratto di naturale il Marchese [Francesco, *n.d.a.*], con tre suoi figliuoli, Federigo, Ercole e Ferrante, che poi sono stati grandissimi et illustrissimi signori".

Seppur la Perina sminuisca il ricordo di Pordenone avvisato dalla Tosetti Grandi nella grande tela, non si può omettere il fatto che gli affreschi eseguiti dal friulano per Mantova, proprio tra il 1520 e il 1522, devono aver riportato alla mente di Costa vecchi riferimenti, ad esempio quelli lotteschi e che, nonostante tutto, il corteo alle spalle di Federico non può che essere debitore misurato e armonico delle accalcate composizioni del Pordenone, di cui esempio calzante è quello degli affreschi coevi di Cremona.

**Bibliografia:** Vasari 1568, p. 134; Baruffaldi 1697-1722, I, p. 117; Cittadella 1782-1783, I, p. 92; Boschini 1844-1846, I, p. 118, n. 1; Orioli 1892, pp. 4-5; Venturi 1900, p. 72; Matteucci 1902, p. 42; Schefferer 1908, pp. 763-770; Venturi 1908, p. 428; Borenius 1912, p. 261, n. 1; Gerevich 1912, p. 526; Luzio 1913, p. 79, n. 1; Shaeffer 1914, p. 125; Venturi 1914, pp. 810-816, figg. 604-608; Reinach 1918, p. 662; Berenson 1932, p. 156; Longhi 1934, p. 106, n. 105; Berenson 1936, p. 136; Longhi 1940, p. 147; Perina 1961, pp. 374, 377, fig. 320; Just-Ley 1964, p. 225; Brown 1966, pp. 279-280, 387; Varese 1967, p. 75, n. 73, fig. 58; Berenson 1968, p. 97, fig. 1636; Venturoli 1969, p. 167; Martindale 1979, pp. 88, 189; Brown-Carra 1979; Vickers 1983, pp. 100-102; Tosetti Grandi 1984, p. 217; Lucchi 1987, p. 604; Puijmanovà 1987, p. 196; Puijmanovà 1987<sup>1</sup>, p. 18; Cerati 1989, pp. 28-29; Tellini Perina, in Gregori 1989, pp. 26, 226, fig. 53; Agosti 1994, p. 142, n. 45; Agosti<sup>1</sup> 1995, p. 76; Conti 1995, p. 48, n. 17; Ventura 1995, pp. 79, 82; Brown-Lorenzoni 1997, pp. 140, 145-146, 169; De Marchi 1998, p. 173, n. 32; Bentivoglio Ravasio 1999, p. 441; Negro Roio 2001, cat. 68 pp. 133-134; Lapenta, in Lapenta-Morselli 2006, pp. 233-234.

26.

*Il giudizio di Mida, 1522-1525*

Olio su tavola di pioppo, cm. 194 x 129

Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Inv. n. 264 A

*Iscrizioni:* LAV.LEONBRUNUS.MANT. sulla pietra a destra, sotto la mano di Tmolo.

Sconosciuta l'antica provenienza di questa tavola resa nota nel 1825 dal Prandi. L'opera all'epoca si trovava nello studio del restauratore Sigismondo Belluti, insieme ad altri due dipinti recanti la firma del pittore mantovano: il *San Girolamo* [39], oggi in collezione privata mantovana, e il *Compianto su Cristo morto* del Museo di Palazzo Ducale a Mantova.

La contemporanea apparizione dei tre dipinti, tutti firmati da un pittore fino a poco tempo prima sconosciuto, e nel giro di pochi anni riemerso dall'oblio a cura del restauratore Belluti, non mancò di suscitare sospetti in D'Arco, che già nel 1857 si rifiutava di parlare, con presa di posizione decisamente polemica, sia dell'opera ora in esame che del *Compianto* di Palazzo Ducale, affermando che l'unico dipinto di cui si poteva accettare l'autenticità fuor d'ogni dubbio fosse il *San Girolamo*, perché di questo rimaneva testimonianza negli scritti di Pasquale Coddè, "uomo degno di fede", testimonianza che comprovava la provenienza dal soppresso monastero mantovano di Sant'Orsola (D'Arco, 1957, p. 64-65). Secondo Gamba (1906) questa sarebbe una delle prove mature del Leonbruno, il quale formatosi su testi costeschi, si pone a confronto con gli esempi della pittura più moderna di Dosso, Correggio e Giulio Romano, e così si esprime anche la Perini (1961). Fa seguito Venturoli (1969), il quale manifesta perplessità circa l'autenticità della firma e sostiene che l'opera ben starebbe al fianco di quelle mantovane di Lorenzo Costa. Ugolini (1987), di contro, pur non leggendo la firma che definisce "non più visibile", riporta il dipinto nella sfera di Leonbruno, come pure la Perina (1989), che accostandolo all'*Allegoria* degli Uffizi [34] (inv. n. 1809; recentemente assegnata al Correggio: cfr. Danieli, scheda 70, in *Mantegna...*, 2006, p. 206;) lo ritiene eseguito agli inizi del terzo decennio del Cinquecento. La monografia del 1995 di Leandro Ventura dedicata al pittore mantovano sostiene un catalogo a dir poco incredibile per vastità ed eterogeneità che andrebbe certamente rivisto, e quest'opera viene inserita con una datazione intorno al 1510-12, di poco seguente il documentato viaggio fiorentino, datazione che mi sembra poco probabile nel panorama artistico mantovano. Nello stesso anno Conti cerca di dare risposta ai dubbi relativi alle firme dei tre dipinti comparsi ad inizio Ottocento, dichiarando autentica la scritta del *San Girolamo*; ripassata, ma da considerarsi coerente, quella del dipinto berlinese (pur affermando in nota di non averla vista personalmente, ma di averne analizzata la fotografia con la lente; cfr. Conti, 1995, pp. 36, 46-47, nota 6); mentre definisce dubbia quella del *Compianto* per la presenza di materiali "poco compatibili con l'autenticità quali la porporina".

Nel 1998 De Marchi raffrontando un gruppo di opere dai caratteri stilistici simili a quelli della tavola berlinese, attribuiva al Leonbruno il *San Giovanni* di Port'Ercole [24], la pala coi tre santi della chiesa di Sant'Apollonia [32] (opera certa di Ippolito Costa, come da poco scoperto), e dubitativamente la pala di Palazzo Ducale [31].

È Lucco (2004) che con fermezza propone il nome di Costa, dichiarando che la firma, anche sulla base di verifiche espressamente richieste al museo berlinese, non appare coerente al *film* originale della pittura; è così che riporta al catalogo di Lorenzo Costa questa, come pure il *San Giovanni* di Port'Ercole, e, seguendo la linea disegnata in precedenza da Conti, anche la *Madonna sulle nubi e santi* in Palazzo Ducale e quella del Poldi Pezzoli.

Ritengo, come tento di ricostruire e argomentare nel testo che precede le schede e a cui rimando, che la firma di questo dipinto se non propriamente falsa, sia appunto falsificata, nel senso di scorrettamente ripassata; probabilmente, quando pervenne tra le mani di Belluti, il

dipinto di Berlino era ridipinto e non in ottimo stato, e il restauratore si premurò di riportarlo al suo originario splendore, ripassando in maniera errata la scritta, in buona o cattiva fede ora non importa. Comunque, la firma in questione compare seguendo una modalità in tutto simile a quella che si vede nell'*Investitura di Federico II a capitano della chiesa* del 1522: è infatti ben mimetizzata in una parte del dipinto dai toni brunastrì e segue un andamento circolare esattamente come nella tela di Praga. Purtroppo non posso mostrare nel dettaglio la firma del dipinto berlinese, ma è abbastanza evidente che quel nome è persino troppo esteso per essere inserito in quel punto, dove appare proprio una come forzatura. Senza contare che il pigmento bruno usato sia per la scritta, che per evidenziare la roccia che ne sottolinea la curvatura e sulla quale dovrebbe appoggiare la mano di Tmolo, non appare affatto coerente alla composizione originale (così tra l'altro mi conferma la restauratrice Mariella Gnani, che gentilmente ha visionato il dipinto).

Quindi, con dubbi credo più che legittimi sull'autenticità di quella firma, possiamo e dobbiamo dar credito allo stile di questo dipinto, che null'altro mostra se non strettissime analogie con tutta l'opera di Costa, in un momento di felice confronto con l'opera di Tiziano e Dosso nello studiolo di Alfonso d'Este e con le novità compositive correggesche del terzo decennio del Cinquecento. Così l'Apollo di questa composizione è totalmente sovrapponibile per la resa del nudo al San Sebastiano della Pala in Sant'Andrea del 1525, e la tornita anatomia mostrata in questa prova si può ben raffrontare con quella dei personaggi che popolano l'*Investitura*. Non mi dilungo oltre e rimando al testo iniziale per una più esaustiva disamina dell'opera in relazione ai dipinti coevi, ma propongo di datare il dipinto proprio fra queste due opere di riferimento, cioè tra il 1522 e il 1525, in concomitanza con la realizzazione da parte di Correggio dell'*Educazione di Amore* della National Gallery di Londra [33] e della tela tradizionalmente riconosciuta come *Giove e Antiope* (ma di iconografia credo più complessa) del Louvre [33], da Gould datati all'incirca agli stessi anni (1523-26; cfr. Gould, 1976, p. 124).

**Bibliografia:** Prandi 1825, pp. 38-50; Coddè 1837, pp. 84-88; D'Arco 1857, I, p. 64; Gamba 1906, p. 68; *Beschreibendes...*, 1931, p. 248; Perina 1961, p. 395; Venturoli 1969, p. 167; Togneri Dowd 1985, p. 171; Ugolini 1987, pp. 81, 84, nota 42; Tellini Perina, 1989, p. 229; Ventura, 1995, pp. 115-118, 150-153, n. 2; Conti, 1995; *Gemäldegalerie...*, 1996, p. 69, fig. 452 p. 2024; Lucco 2004, pp. 43-44; Secci, scheda 63, in *Mantegna...*, 2006, pp. 192-193.

27.

**Madonna col Bambino in trono fra i Santi Sebastiano, Silvestro, Paolo, Agostino, Elisabetta, Giovannino e Rocco, 1525**

**Olio su tela, cm. 267 x 245**

**Mantova, Chiesa di Sant'Andrea**

**Iscrizioni:** COSTA FECIT ET DONAVIT sul terzo gradino del trono; MDXXV sul primo gradino a sinistra; tracce di una scritta oggi di difficile lettura.

**Provenienza:** Mantova, dalla chiesa di San Silvestro.

Ultima opera certa del pittore, fino al 1760 si trovava in San Silvestro a Mantova, come si evince dall'inventario della chiesa compilato nel 1760 (Tosetti Grandi 1979, p. 270 nota 3). Secondo la tradizione vasariana la pala, donata alla chiesa per chiedervi sepoltura, fu collocata solo dopo la morte del pittore; informazioni queste, che seppur riportate anche dalla storiografia recente, sono legate ad una tradizione consolidatasi negli anni, non suffragata da dati oggettivi, i quali al contrario provano, grazie agli studi di L'Occaso (2007, in corso di pubblicazione), che la preziosa pala d'altare fu saldata il 9 agosto del 1525. In seguito alla distruzione della chiesa, avvenuta nel 1778, il dipinto fu trasferito nella cappella dedicata a San Silvestro nella chiesa di Sant'Andrea, dove è visibile tuttora.

L'opera non versa in ottime condizioni e come si legge nella relazione seguente il restauro, avvenuto tra il 1996 e il 1997 a cura di G. Billoni e M. Negri: "la cromia originale risulta in molte parti 'svelata' o addirittura ridotta alla sola preparazione", come nel volto del Santo a destra della Vergine e nel S. Giovannino, e anche la decorazione a monocromo dell'architettura di stampo bramantesco, di cui sopravvivono tracce nel pilastro di sinistra, è ormai pressoché perduta.

Rimane comunque evidente la portata dell'opera che, pur mantenendo un impianto compositivo non propriamente all'avanguardia, diventa paradigmatico sunto degli aggiornamenti a cui Costa aveva sottoposto la sua opera a Mantova, aggiornamenti che se facevano sospettare il 'criticissimo' Venturi tanto da fargli intravedere l'aiuto "de' suoi scolari" (1914, p. 820), sono ai nostri occhi il risultato di un percorso artistico coerente, con cui il ferrarese risponde alle novità portate da Giulio Romano.

**Bibliografia:** Vasari, 1568, p. 136; Baruffaldi, 1697-1722, I, p. 103; Cittadella, 1782-1783, I, p. 93; Oretti, Ms B 111, c. 106; Oretti, Ms B 123, sec. XVIII, c. 197; Cadioli, 1763, p. 114; Susani, 1818, p. 119; Laderchi, 1838-1841, p. 339; Boschini, 1844-1846, I, p. 119; Laderchi, 1856, p. 49; Arrighi, 1859, p. 398; *Handbook...*, 1869, p. 330; Crowe-Cavalcaselle, 1871, pp. 261-262; Milanese, 1878, pp. 137, n. 1, 138; Intra, 1882, p. 93; Intra, 1883, p. 89; Venturi, 1888, pp. 251, 256; Orioli, 1892, pp. 4-5; Gruyer, 1897, II, pp. 217, 221; Matteucci, 1902, p. 151; Pescasio, 1905, p. 35; Berenson, 1907, p. 203; Brinton, 1907, p. 127; Borenius, 1912, p. 262, n. 2; Gerevich, 1912, pp. 526-527; Venturi, 1914, pp. 761, 820, fig. 611; Pacchioni, 1930, p. 137; Berenson, 1932, p. 156; Matthiae, 1935, p. 5; Berenson, 1936, p. 135; Berenson, 1936<sup>1</sup>, p. 207; Restori, 1937, p. 85; Pelati, 1952, p. 51, fig. 94; Perina, 1961, pp. 374,377, fig. 321; Perina, 1965, p. 51, fig. XIV; Brown, 1966, pp. 280 sgg., 388; Varese, 1967, p. 72, n. 58, fig. 60; Berenson, 1968, p. 97; Filippini-Zucchini, 1968, p. 113; Venturoli, 1969, p. 167; Tosetti Grandi, 1979, p. 270; Mattaliano-Mezzetti, 1980-1983, I, pp. 98-99; Tellini Perina, 1987, pp. 124-125, fig. 92; Tosetti Grandi, 1984, p. 217; Lucco, 1987, pp. 604-605; Piva-Del Canto, 1989, p. 159; Tellini Perina, 1989, p. 26; Conti, 1995, p. 48, n. 17; Ventura, 1995, p. 80, fig. 91; De Marchi, 1998, p. 168; Bentivoglio Ravasio, 1999, p. 441; Agosti, 2001, p. 298; Negro-Roio, 2001, cat. 71 pp.135-136.

28.

**Madonna col Bambino, 1525-1530**

**Olio su tela, cm. 58,2 x 47,3**

**Trieste, Galleria Nazionale d'Arte Antica**

**Inv. n. 29/1**

**Provenienza:** Collezione Mentasti, acquisto del comune di Trieste del 1955; Trieste, attuale ubicazione.

L'opera entra nelle collezioni comunali triestine nel 1955 con un'attribuzione a Lorenzo Costa, suffragata anche dalla documentazione presente nel Fondo Fotografico G. Fiocco presso la Fondazione Cini di Venezia (Negro-Roio, 2001). È Lucco che nel 1985 la rende nota, ipotizzando che possa rientrare nel catalogo di Bartolomeo Ramenghi, detto Bagnacavallo sul 1510, come *trait d'union* fra la fase giovanile, fatta di richiami ai modelli di Costa ed Aspertini qui dilatati in direzione del *Matrimonio mistico di Santa Caterina* della Pinacoteca di Bologna, e la maturità, in cui il pittore risente la forte influenza di Raffaello. A questa proposta fanno seguito gli interventi della Bernardini (1990), che inserisce, non senza riserve, l'opera nella monografia del Ramenghi, la Pavan (1991) che ribadisce invece l'attribuzione a Costa, e infine la Colombi Ferretti (1993) e la Romani (2001) che riportano nuovamente il nome di Bagnacavallo. Quest'ultima descrive con precisione lo stato del dipinto che, restaurato nel 1971, non versa in condizione ottimali per una lettura critica serena.

L'opera comunque mostra chiare assonanze con la tarda produzione di Lorenzo Costa, dove le forme si fanno sempre più larghe e soffuse, e va avvicinato alla Pala in Sant'Andrea che probabilmente segue di poco, come mi sembra propongano anche Negro-Roio. Le dimensioni ridotte e l'iconografia tradizionale della tela (forse in origine una tavola) ne condizionano probabilmente la composizione arcaica, caratteristica però che non è raro immaginare nei lavori di una bottega attiva anche per piccole commissioni private.

Propende per l'attribuzione al ferrarese anche il grazioso particolare dell'alluce del bimbo che, di molto lontano dal corpo del piede, torna come cifra stilistica in diverse opere del Costa, anche bolognese, e per cui basti il confronto col putto a destra della mandorla nell'*Assunzione della Vergine* della chiesa di San Martino, o, per contrapporre esempi mantovani, si osservi la figura femminile che incorona l'agnello nell'*Allegoria* [1] per scorgervi il medesimo vezzo.

A questa fase del maestro andrà avvicinata anche la tavola, resa nota da Benati (1994, pp. 59-60, n. 2; Negro-Roio, 2001, pp. 139-140, cat. n. 77.A), con la *Sacra famiglia tra i Santi Girolamo, Francesco e Chiara* che manifesta però evidenti analogie con l'opera di Bagnacavallo senior, soprattutto se accostata a prove come lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina da Siena e i Santi Domenico, Giovanni Evangelista, Antonio Abate e il Re David*, della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. n. 527; Bernardini, 1990, pp. 73-74, n. 6), con cui condivide la tipologia dei volti, più spigolosi rispetto al Costa di questi anni, e alcune semplificazioni formali, come ad esempio il profilo delle sante che, stagliato sullo sfondo senza alcuna ricerca prospettica che ne ammorbidisca i contorni, risulta piuttosto estraneo alla corde del pittore ferrarese.

**Bibliografia:** Lucco 1985, pp. 149-150; Bernardini 1990, pp. 19, 121, n. 2.5; Pavan 1991, p. 466; Colombi Ferretti 1993, pp. 70, 76; Romani 2001; Negro-Roio, 2001, cat. 72, p. 136.

29.

**Lorenzo Costa (?)**

***Santa Maria Maddalena, 1520 c.***

**Tavola**

**Ubicazione ignota, già collezione Vitali, Roma.**

**Provenienza:** Roma, Collezione Vitali; di recente battuta all'asta a Milano, Sotheby's, 29 maggio 2007.

Passata di recente sul mercato milanese è apparsa per la prima volta nella monografia di Emilio Negro e Nicosetta Roio nel 2001, grazie alla segnalazione di Filippo Todini. Alla recentissima asta milanese l'opera era accompagnata da un'expertise dei due studiosi che ne confermavano l'attribuzione. La lettura fornita in entrambe le occasioni porta il dipinto intorno al 1520 "o comunque nell'epoca di maggior adesione dell'artista alle 'poetiche' leonardesche". Ritengo che a quelle date non fosse più Leonardo l'eventuale ispiratore di Costa e forse i riferimenti più stringenti sono da cercare intorno al 1525, data in cui Lorenzo firma la pala oggi in San Silvestro.

Ma una tale dilatazione delle forme, che qui colpisce soprattutto per il volto pasciuto della santa, non mi sovviene in Costa e, seppur lo spartiacque costesco rappresentato dalla pala carpigiana del 1518 può servire da facile confronto e le solite analogie fisionomiche non mancheranno di farsi notare, qui qualcosa non funziona: un particolare per tutti, il più evidente, gli occhi ravvicinati nel volto decisamente tondeggianti, particolare strano rispetto al catalogo che qui si è cercato di ricostruire. Questi elementi incongrui per il percorso di Lorenzo, potrebbero invece rientrare nell'orbita di Giovan Francesco Caroto, come del resto Mauro Lucco (2006) notava riferendo a lui il ritratto dell'Art Museum di Worcester (inv. n. 1940.38), attribuito al ferrarese da Fredericksen-Zeri (1972, p. 57), Ugolini (1987, pp. 82, 84) ma che già aveva fatto dubitare Berenson (1968, p. 57), il quale proponeva il nome di Boltraffio, e Davies (1974, pp. 339-340), che lo riferiva ad anonimo "style" Costa. Seppur concorde a spostare l'attribuzione del ritratto di Worcester in direzione di Caroto, trovo la questione relativa alla nostra *Maddalena* più complessa, in quanto le analogie con la pittura di Lorenzo sono comunque evidenti e immaginare qui all'opera il pittore veronese significherebbe crederlo intento a copiare quasi pedissequamente il più anziano maestro, in una fase a noi del tutto ignota. Per questo ho ritenuto opportuno lasciare la questione in sospeso, inserendo il dipinto alla fine del percorso del pittore ferrarese, vicino alla *Madonna col Bambino* di Trieste [28] con cui condivide le forme arrotondate e una certa vaghezza dei contorni.

**Bibliografia:** Negro-Roio, 2001, cat. n. 64 p. 132; Lucco, *Mantegna a Mantova...*, in *Mantegna...*, 2006, p. 16.

30.

*Lorenzo e Ippolito Costa*

**Madonna in trono con il Bambino e i Santi Lorenzo, Giuseppe (?) e Ludovico, 1531**

**Olio su tela, cm. 235 x 192**

**Milano, Museo Poldi Pezzoli**

**Inv. n. 60/54**

Iscrizione sui gradini del trono: BENEDICTA GONZAGA / MAR[TIRI] LAURENTIO / ARAM HANC / FIERI IUSSIT / AN. MDXXXI

**Provenienza:** Mantova, Palazzo Ducale (?)

L'opera, che, come informa Natale (1982) non versa in ottimo stato di conservazione, compare a metà dell'Ottocento con il nome di Ippolito Costa. Viene acquistata da Giacomo Poldi Pezzoli nel 1853 presso l'Accademia di Belle Arti di Milano, grazie alla mediazione del restauratore Molteni. I carteggi relativi alla transizione (cfr. Natale, *cit.*) testimoniano la tradizionale attribuzione a Ippolito Costa, e Natale suppone che la pala fosse originariamente destinata ad una chiesa mantovana consacrata a San Lorenzo, seppur strano non ne rimanga traccia nella descrizione del Cadioli (1763). Dubbiosa per questo silenzio, anche la provenienza dal Palazzo Ducale di Mantova in quanto l'opera non compare neanche nei vari inventari Gonzaga, ormai noti.

Natale assegna senza dubbi la tela ad Ippolito, indicando la dipendenza per l'impianto compositivo dai testi più arcaici del padre Lorenzo ed evidenziando la "forte componente classicista di matrice emiliana" che avvicina questa prova agli esiti della pittura di Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo. Inoltre, intravede forti rapporti con la pittura ferrarese per le ombreggiature e la resa pittorica del paesaggio, così da collegare questi aspetti al presunto apprendistato di Ippolito presso Girolamo da Carpi, ricordato dalle antiche fonti. L'autografia sarebbe testimoniata, sempre secondo Natale, dall'analisi di stile e dai confronti con le opere certe, quali il *Martirio di Sant'Agata* nel Duomo e la *Deposizione* nella chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Mantova.

Recentemente L'Occaso (2007), che suppone la collocazione originaria della pala in una chiesa francescana per la presenza di San Ludovico, ha riconosciuto la committente in Benedetta di Leonello "de Zobiis" da Reggio, morta novantenne nel 1539 e moglie di un Ludovico di Gaspare Gonzaga, che invece risulta già defunto nel 1505. Passando alla problematiche attributive va registrato il ritrovamento documentario di Guido Rebecchini, grazie al quale è possibile restituire ad Ippolito la pala con *San Pietro, Sant'Antonio da Padova e San Paolo* conservata nella chiesa di Sant'Apollonia a Mantova, che gli fu commissionata poco dopo la morte del padre, nel 1535. Il dipinto, che apparteneva al gruppo costituito da De Marchi (1995) intorno al Leonbruno, diventa tassello importantissimo nel catalogo del pittore, in quanto le opere certe finora conosciute datavano oltre il 1552 del *Martirio di sant'Agata*. Consocio del documento a dell'autografia della pala in Sant'Apollonia L'Occaso si esprime così: "il dipinto del Poldi Pezzoli appartiene più alla cultura di Lorenzo [Costa, *n.d.r.*] che a quella di Ippolito, ma forse non è di nessuno dei due: rispetto al primo ha un afflato più moderno, mentre rispetto alla pala di Sant'Apollonia ci sono troppi pochi anni di differenza perché Ippolito possa essere mutato in tale misura". Credo che i legami che tengono stretta questa opera al catalogo di Lorenzo Costa siano innegabili, e del resto Conti (1995) spostava decisamente l'attribuzione in favore dell'anziano pittore.

Se si guarda la pala oggi in Sant'Andrea si noterà che alcuni elementi tornano indissolubili. Il San Giuseppe barbuto è in stretta continuità con il San Paolo all'estrema sinistra della pala del 1525, il modulo del panneggio riservato qui a San Lorenzo si trova non dissimile nei personaggi dell'opera in Sant'Andrea, mentre leggermente diverso appare il San Ludo-

vico, per cui sembra di scorgere un trattamento dei panneggi più largo, fatto di pieghe dai volumi più ampi e che sembra più affine al San Antonio della Pala in Sant'Apollonia.

Credo quindi giusto porre questa tela a metà tra i due episodi presi in considerazione, e ritengo plausibile vedervi gli inizi di Ippolito al fianco del padre, probabilmente anche un po' in difficoltà nell'interpretare il disegno del maestro, come si nota nella cattiva traduzione della posa del Bambino un po' rigido e dalle forme un po' ammanierate.

**Bibliografia:** Bertini, 1881; Frizzoni, 1882, p. 50; Layard, 1891; *Museo...*, 1902; Thieme-Becker, 1912, p. 521; Morassi, 1932; Russoli, 1955; Perina, 1965, pp. 333-334, tav. 216; *Dizionario...*, 1973, p. 7; Russoli, 1978; Natale, 1982, cat. 140, pp. 132-133; Tellini Perina, 1984; Ugolini, 1987, p. 81 n. 45, p. 84; Conti, 1995, n. 17 p. 48; Ventura, 1995, p. 29, cat. 82 pp. 231-232; De Marchi, 1998, p. 167, nn. 41-43, p. 174; Galli Michero, 2000, pp. 241-244; L'Occaso, in *Dipinti...*, cat. 1, pp. 34-37; L'Occaso, 2007 (in corso di pubblicazione).

31.

**Madonna con Bambino, l'Arcangelo Michele ed i Santi Giovanni Evangelista, Francesco e Giorgio (?), 1531-1535**

**Olio su tela, cm. 350 x 211**

**Inv. gen. 6810, inv. St. 687**

**Mantova, Galleria di Palazzo Ducale**

*Provenienza:* Mantova, chiesa di San Francesco; trasferita in un momento imprecisato a Palazzo Ducale, dove comunque è documentata nel 1798 (L'Occaso, 2002, p. 34).

Grazie alla testimonianza di Francesco Bartoli, sappiamo che il dipinto proviene dalla chiesa di San Francesco; qui, nel 1771 circa, lo storico bolognese vide una tavola sopra un altare della navata sinistra con “Maria Vergine e il Bambino in gloria e nel piano San Giorgio e San Francesco, San Giovanni Evangelista e Sant’Arcangelo Michele” attribuendola a Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (Faccioli 1985).

Difficoltosa l’identificazione del santo guerriero sulla destra che appare iconograficamente ambiguo per essere riconosciuto come San Giorgio, solitamente rappresentato giovane e imberbe; De Marchi (1998) propone di riconoscervi un San Longino, mentre per L’Occaso (2002) potrebbe trattarsi di una licenza dovuta alla volontà ritrattistica della committenza.

La critica appare divisa circa l’attribuzione del dipinto: se la Perina (1961) manteneva l’assegnazione al Francia dell’Ozzola (1953), per Conti (1995) questa, come la Pala del Poldi Pezzoli [30], devono rientrare nel catalogo del Costa mantovano. De Marchi (1998) pone la tela qui in esame nel gruppo costruito intorno al Leonbruno, insieme al *San Giovanni* di Port’Ercole [24], mentre esclude quella del Poldi Pezzoli che rimarrebbe nel catalogo di Ippolito Costa. Lucco (2004) ritiene il dipinto coerente con l’ultima attività di Lorenzo Costa, seguito da chi scrive (2006). Secondo L’Occaso (2002 e in corso di pubblicazione), l’opera è certamente di Ippolito, in quanto “i forti richiami sono all’arte ferrarese del primo Cinquecento, cui Lorenzo il vecchio, a Mantova dal 1506, mostra di non essersi mai aggiornato” (L’Occaso, 2002, p. 34). Ritengo che questa sia una considerazione azzardata, visto che ad oggi non sono così chiari gli eventuali debiti che la pittura ferrarese di inizio Cinquecento ha proprio verso gli esordi mantovani di Costa: due dei più importanti protagonisti di quel momento a Ferrara sono infatti o allievi di Costa, e mi riferisco al Garofalo, oppure presto in contatto con la sua opera nella città dei Gonzaga, come Dosso che certamente è al soldo del marchese Francesco II nel 1512, lavorando in Palazzo San Sebastiano proprio vicino al più anziano maestro.

L’analisi dell’opera e la proposta argomentata nel saggio che precede le schede mi porta a proporre che questa pala, come quella del Poldi Pezzoli, siano due esempi di collaborazione padre/figlio, in cui riconoscere la formazione di Ippolito alle spalle del padre. Ritengo, tra l’altro, che Costa si sarebbe potuto aggiornare tra il 1523 e il 1524 nella natia Ferrara, visto che nel dicembre è in viaggio verso Ostiglia (sembra per conto di Federico II), che si trova a circa metà strada tra Mantova e Ferrara.

Ma tornando al dipinto: questo andrà datato dopo il 1531 della Pala del Poldi Pezzoli, in quanto la composizione di ampio respiro richiama già i modi pittorici che, manifesti nella pala in Sant’Apollonia di Ippolito del 1535, spostano la datazione più verso quest’ultima che non verso il dipinto milanese.

Per avvalorare questa ipotesi si focalizzi l’attenzione nella parte bassa del dipinto: gli elementi attribuibili a Lorenzo sono quelli in primo piano, e per cui si può confrontare l’Arcangelo Michele e il San Giorgio con le figure della pala in Sant’Andrea; mentre i santi al centro, scalati prospetticamente rispetto ai due laterali, sembrerebbero di mano di Ippolito, soprattutto per quelle forzature espressive che non mi pare possano appartenere alla sensibilità più pacata del vecchio Costa. Altro elemento importante è la resa del pannello

che sembra affatto diversa per i due gruppi dei santi; in questo caso si concentri l'analisi sul Santo di destra, per notare l'andamento del manto rosso a pieghe minute, concentrate e infittite a formare i gorghi ben noti del catalogo di Lorenzo; e poi si osservi il San Giovanni, ammantato largo e con le cifre stilistiche dell'anziano pittore riproposte senza convinzione: così quella lingua di tessuto rosato che ricade sulla sinistra, alle spalle del santo non ha il carattere che mostrano ancora quelle in primo piano dell'Arcangelo e del San Giorgio dove l'aspetto decorativo di questo elemento caratterizzante è ancora intatto. I due santi al centro sembrano, quindi, gli antenati delle figure della pala del 1535 e i discendenti irrobustiti di quella del Poldi Pezzoli a conferma della sequenza proposta.

**Bibliografia:** Crowe-Cavalcaselle, 1871, I, p. 486; Ozzola, 1953, p. 9, n. 55; Perina, 1961, p. 421, nota 199; Raghianti, 1962, p. 38; Faccioli, 1985, p. 69; Moro, 1995, p. 63, nota 12; Conti, 1995, p. 48, nota 17; De Marchi, 1998, p. 167; Negro-Roio, 2001, appendice, p. 137, VI; Lucco 2004, pp. 43-44; L'Occaso, 2002; L'Occaso, in corso di pubblicazione.

## BIBLIOGRAFIA

**1568**

G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1568, ed. a cura di G. Milanesi, III, 1878, ed. Firenze 1906.

**Sec. XVIII**

E. CABASSI, *Notizie degli Artisti Carpigiani con le aggiunte di tutto ciò che ritrovasi d'altri Artisti dello Stato di Modena*, sec. XVIII, ed. a cura di A. Garuti, Modena 1986, pp. 46-47.

M. ORETTI, *Notizie varie sopra le Marche usate da diversi pittori...*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms B 111, sec. XVII.

M. ORETTI, *Notizie de' Professori del disegno*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms B 123, sec. XVII.

**1697-1722**

G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi, 1697-1722*, ed. a cura di G. Boschini, Ferrara, 1844-1846.

**1763**

G. CADIOLI, *Descrizione delle pitture e architetture che si vedono in Mantova e nei contorni*, Mantova, 1763.

**1782-1783**

C. CITTADELLA, *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, Ferrara, 1782-1783.

**1818**

G. SUSANI, *Nuovo prospetto delle pitture sculture e architetture di Mantova e dei suoi dintorni*, Mantova, 1818.

**1824**

*An account of all the Pictures exhibited in the Rooms of the British Institution from 1813 to 1823*, London, 1824.

**1825**

G. PRANDI, *Notizie storiche spettanti la vita e le opere di Lorenzo Leonbruno, insigne pittore mantovano del secolo XVI*, Mantova 1825.

**1837**

P. CODDÈ - L. CODDÈ, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori scultori architetti ed incisori mantovani per la più parte finora sconosciuti*, Mantova 1837.

**1838-1841**

C. LADERCHI, *Descrizione della Galleria Costabili*, 4 voll., Ferrara 1838-1841.

**1841**

A.F. DEL RIO, *De la Poésie Chretienne dans son principe, dans sa matiere et dans ses formes*, Paris 1841, p. 254, n. 2.

**1844-46**

G. BOSCHINI, in G. Baruffali, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1844-1846 [rist. anast. 1986].

**1845**

C.D. D'ARCO, *Notizia di Isabella Estense moglie a Francesco Gonzaga, aggiuntivi molti documenti inediti...*, in "Archivio Storico Italiano", 1845, p. 324.

**1849**

E. VILLOT, *Notice des tableaux exposés dans les galleries du Musée National du Louvre*, III, Paris, 1849.

**1853**

W. POWELL, *An Account of the Palace and Picture Galleries of Hampton Court*, London, 1853.

**1854**

G. WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain*, London, 1854, II, p. 244.

**1855**

G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Bologna, 1855 [rist. anast., Bologna, 1969].

**1856**

W. BRAGHIROLI, *Lettere inedite di alcuni illustri italiani*, Milano 1856

C. LADERCHI, *La pittura ferrarese. Memorie...*, Ferrara, 1856, p. 49.

**1857**

C.D. D'ARCO, *Delle Arti e degli artefici di Mantova...*, 2 voll., Mantova, 1857.

**1859**

B. ARRIGHI, *Mantova e la sua provincia*, Mantova, 1859.

**1869**

*Handbook for travellers in Northern Italy*, London, ed. 1869.

**1870**

G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti...*, Modena, 1870.

**1871**

J. A. CROWE – G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, 1871, (ed. a cura di T. Borenius, London, 1912).

**1877**

M. CAFFI, *Due lettere inedite concernenti il pittore Lorenzo Leonbruno*, in “Archivio storico italiano”, XXVI, 1877, pp. 141-144.

**1878**

G. MILANESI, *Note alle Vite di Giorgio Vasari*, III, Firenze, 1878, (ed. Firenze, 1906) p. 138.

**1881**

G. BERTINI, *Fondazione artistica Poldi Pezzoli. Catalogo Generale*, Milano 1881.

E. LAW, *A Historical Catalogue of the Picture in the Royal Collection at Hampton Court*, London, 1881.

**1882**

M.C. DE GRANDMAISON, *Description du Château de Richelieu par un anonyme du milieu du XVIII siècle*, in « Nouvelle archives de l'art français », III, 1882, pp. 211-237.

*Exhibition of Works by the Old Masters, and by Deceased Masters of the British School. Winter Exhibition*, catalogo della mostra, London, 1882.

G. FRIZZONI, *Das Neue Museum Poldi-Pezzoli in Mailand*, in “Zeitschrift für Bildende Kunst”, XVII, 1882, pp. 43-50.

G.B. INTRA, *La Basilica di S. Andrea in Mantova*, in “Archivio Storico Lombardo”, VIII, 1882.

**1883**

G.B. INTRA, *Mantova ne' suoi Monumenti di storia e d'arte*, Mantova, 1883.

G. MORELLI, *Italian Masters in German Galleries*, London, 1883.

**1885**

*Catalogue de la Collection Molinari de Cremona*, G. Sambon, Milano, 1885, p. 60 n. 249.

**1886**

A. LUZIO, *Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II*, in “Archivio della R. Società Romana di storia patria”, 1886, pp. 564-565.

**1888**

A. VENTURI, *Lorenzo Costa*, in “Archivio Storico dell'Arte”, I, pp. 241-256.

A. VENTURI<sup>1</sup>, *L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este*, in “Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna”, III, VI, 1888<sup>1</sup>, p. 103

**1891**

- A.H. LAYARD, *Handbook of painting. The Italian schools*, London 1891, p. 355.
- MORELLI (I. LEMORLIEFF), *Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, 1891, p. 106.
- 1892**
- P. ORIOLI, *Arte ed Inscrizioni nella Basilica di L.B. Alberti Fiorentino o S. Andrea a Mantova*, Mantova, 1892.
- 1893**
- A. LUZIO - R. RENIER, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Torino-Roma, 1893.
- 1894**
- R. H. BENSON, *Exhibition of Pictures, Drawings and Photographs of the Works of the School of Ferrara-Bologna. 1440-1540*, catalogo di mostra, Burlington Fine Art Club, London, 1894, p. 38, n. 20.
- F. HARCK, *Burlington Fine Arts Club. London*, "Repertorium für Kunstwissenschaft", XVII, 1894, pp. 312-319.
- M. LOGAN, *Guide to the Italian Picture at Hampton Court*, London, 1894.
- 1894-1895**
- P. GUAITOLI, *Carteggio tra l'ab. Girolamo Tiraboschi e l'avv. Eustachio Cabassi*, in "Memorie storiche e documenti sulla città e antico principato di Carpi", VI, 1894-1895.
- 1895**
- G. FRIZZONI, *M. Logan, Guide to the Italian Pictures at Hampton Court (1894)*, in "Archivio Storico dell'Arte", 2, I, 1895, p. 238.
- 1896**
- F. KENNER, *Die Porträtsammlung des Erherzogs Ferdinand von Tirol*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", XVII, 1896, pp. 101-274.
- C. YRIARTE, *Isabella d'Este et les artistes de son temps. Relation d'Isabelle avec Lorenzo Costa e Francia*, VI, in "Gazette des Beaux-Arts", 38, III, 15, 1896, pp. 330-346.
- 1897**
- G. GRUYER, *L'Art Ferrarais à l'époque des princes d'Este*, II, Paris, 1897, pp. 210-222.
- 1898**
- E. LAW, *The Royal Galery of Hampton Court Illustrated*, London, 1898.
- 1899**
- A. LUZIO - R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga, II, Le relazioni letterarie: gruppo mantovano*, in "Giornale Storico della Letteratura italiana", XXXIV, 1899 (ed. 2005, pp. 44-103).
- 1900**
- A. LUZIO, *Arte retrospettiva: i ritratti di Isabella d'Este*, in "Emporium", XI, 65, 1900, pp. 344-359, 427-442.
- A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga, II, Le relazioni letterarie: gruppo ferrarese*, in "Giornale Storico della Letteratura italiana", XXXV, 1900.
- A. VENTURI, *La Galleria Crespi in Milano*, Milano, 1900.
- 1901**
- B. BERENSON, *Lorenzo Lotto, an Essay in Construction Art Criticism*, 1895, ed. London, 1901.
- Gemalde des XIV-XVI. Jahrhunderts aus der Sammlung von Richard von Kaufmann*, Berlino, 1901.
- R. FÖSTER, *Studien zu Mantegna und der Bildern im Studienzimmer der Isabella Gonzaga*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", 22, 1901, pp. 154-180.
- A. LUZIO, *Isabella d'Este e la corte sforzesca*, in "Archivio storico lombardo", 1901, fasc. 28, pp. 157-159.

A. LUZIO - R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga, II, Le relazioni letterarie: gruppo emiliano*, in "Giornale Storico della Letteratura italiana", XXXVIII, 1901 (ed. 2005, pp. 188-205).

#### 1902

G. FRIZZONI, *Ricordi di un viaggio artistico oltralpe. La Galleria Kaufmann in Berlino*, in "L'Arte", V, 1902, pp. 290-301.

V. MATTEUCCI, *Le chiese artistiche del mantovano*, Mantova, 1902.

*Museo artistico Poldi Pezzoli. Catalogo*, Milano 1902, p. 4.

VENTURI, *Les caractéristiques des anciens maîtres italiens (premier article)*, in « Gazette des Beaux Arts », 1902, I, pp. 380-386.

#### 1903

A. LUZIO - R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga, III*, in "Giornale Storico della Letteratura italiana", XLII, 1903, p. 89.

#### 1905

M. PESCASIO, *Guida di Mantova e dintorni*, Mantova, 1905.

#### 1906

C. GAMBA, *Lorenzo Leonbruno*, in "Rassegna d'Arte", VI, 1906, pp. 65-70, 91-96.

A. LUZIO, *Isabella d'Este ne' primordi del papato di Leone X e il suo viaggio a Roma nel 1514-1515*, in "Archivio storico lombardo", 1906.

#### 1907

B. BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York – London, 1907, pp. 202-204.

S. BRINTON, *Mantua*, Leipzig, 1907, pp. 64, 73, fig. 24.

#### 1908

G. FOGOLARI, *Un dipinto allegorico di Lorenzo Leonbruno al Museo di Verona*, in "Madonna Verona", II, 1908, pp. 127-129.

G. FRIZZONI, *Diverse opere d'arte evocate da una nota illustrazione di disegni*, in "L'Arte", XI, 1908, pp. 161-178.

E.K. LIPHART, *Italian school*, in "Old Years", November-December 1908, pp. 702-717.

A. LUZIO, *Isabella d'Este e il Sacco di Roma. VI. L'inventario della Grotta d'Isabella d'Este*, in "Archivio Storico Lombardo", IX, 1908, pp. 413-425.

E. SCHAEFFER, *Der "Triumph des Federigo Gonzaga" von Lorenzo Costa*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", I, 1908, pp. 763-770.

A. VENTURI, *Le opere de' pittori ferraresi del '400 secondo il catalogo di Bernardo Berenson*, in "L'Arte", XI, 1908, pp. 419-432.

#### 1909

A. LUZIO, *Isabella d'Este e Giulio II (1503-1505)*, in "Rivista d'Italia", XII, 2, 1909, pp. 837-876.

J. SCHMIDT, *Gemälde alter Meister in Petersburger Privatbesitz*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", 4, 1909, pp. 161-197.

P.P. WEINER, *L'Esposizione di quadri antichi promossa a Pietroburgo dalla rivista Starije Godij*, in "L'Arte", XVII, 1909, pp. 216-231.

#### 1910

A. COLASANTI, *Un quadro del Chiodarolo nella Chiesa di San Nicola in Carcere a Roma*, in "L'Arte", XIII, 1910, pp. 382-385.

E. LIPHART, *La Peinture Italienne*, in *Les Anciennes écoles de peinture dans les palais et collections privées russes représentées à l'exposition organisée à St. Pétersbourg en 1909 par la revue d'art ancien 'Staryé Gody'*, Brussels, 1910, pp. 17-39.

A. LUZIO, *La reggenza di Isabella d'Este durante la prigionia del marito (1509-1510)*, Milano, 1910.

#### 1911

- E.G. GARDNER, *The Painters of the Schools of Ferrara*, London, 1911.
- 1912**
- T. BORENIUS, in J.A. Crowe-G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy, 1871*, London, 1912.
- T. GEREVICH, in U. Thieme-F. Becker, *Allgemein Künstlerlexikon*, VII, Leipzig, 1912, pp. 525-526.
- A. STANGHELLINI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari. Vita di Lorenzo Costa*, Firenze, 1912.
- U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler*, VII, Leipzig, 1912, p. 521.
- L. VENTURI, *Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo*, in "L'Arte", XV, 1912, fasc. III, pp. 122-140; fasc. IV, pp. 209-217.
- L. VENTURI, *A Story of Italian Art in St. Petersburg*, in "Old Years", June 1912, pp. 3-16.
- 1913**
- A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano, 1913.
- SEYMOUR DE RICCI, *Description raisonnée des peintures du Louvre*, I, Paris, 1913, n. 1271.
- G. VON TÉREY, *Katalog der Gemäldegalerie alter Meister*, Budapest, 1913.
- 1914**
- L. CUST, *Notes on pictures in the Royal Collections-XXIX*, in "The Burlington Magazine", CXXXVII, XXV, 8, 1914, pp. 286-291.
- E. SCHAEFFER, *Von Bildern und Menschen der Renaissance*, Berlin, 1914.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII/3, Milano, 1914, pp. 752-820.
- 1915**
- P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig, 1915.
- 1918**
- S. REINACH, *Rèpertoire de peintures du Moyen Age de la Renaissance (1280-1580)*, vol. 4, Paris, 1918, p. 571, n. 2.
- 1920**
- E. LAW, *A Historical Catalogue of the Pictures in the Kings Collection at Hampton Court*, London, 1920.
- 1924**
- V.E. GASDIA, *Sant'Alessandro "della Croce" ossia La parrocchia dei Tasso in Bergamo*, Bergamo, 1924, n. 21 pp. 100-101, fig. 41 p. 102.
- 1925**
- A. VENTURI, *Arte ferrarese del Rinascimento*, in "L'Arte", XXVIII, 1925, pp. 89-109.
- 1926**
- L. HAUTECOEUR, *Musée National du Louvre. Catalogue des Peintures exposées dans la galerie*, II, Paris, 1926, n. 1261.
- 1927**
- S. BRINTON, *The Gonzaga Lords of Mantua*, London, 1927, p. 125.
- A. VENTURI, *Studi dal vero*, Milano, 1927.
- 1928**
- G. GRONAU, *Frauenbildnisse des mantuaner hofes von Lorenzo Costa*, in "Pantheon", maggio 1928, pp. 235-241.
- 1929**
- C.H. COLLINS BAKER, *Catalogue of the Pictures at Hampton Court*, London, 1929
- G. GEROLA, *Trasmigrazioni e vicende dei Camerini di Isabella d'Este*, in "Atti e memorie della Reale Accademia virgiliana di Mantova", vol. XXI, 1929, pp. 254-260.
- National Gallery. Trafalgar Square. Catalogue*, London, 1929.

W. SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*, Monaco, 1929 [edizione a cura di M.T. Fiorio, Vicenza, 2001].

U. THIEME – F. BECKER, *Leonbruno Lorenzo*, in *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, vol XXIII, Leipzig 1929, p. 81.

A. VENTURI, *Opere d'arte ignote o misconosciute*, in "L'Arte", XXXII, 1929, pp. 7-14, 71-76.

### 1930

W.A. VAN LEER, *Portretten uit de Italiaansche Renaissance II: Beatrice en Isabella d'Este*, Zutphen, 1930.

G. PACCHIONI – A. PACCHIONI, *Mantova*, Bergamo, 1930.

### 1931

L. BALNIEL – K. CLARK, *A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art Held in the Galleries of the Royal Academy*, catalogo della mostra, Oxford, 1931.

*Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und deutschen Museum*, Berlin, 1931.

A. PINETTI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. I. Provincia di Bergamo*, Roma, 1931.

R. VAN MARLE, *The development of the Italian Schools of Painting*, XIII, 1931, p. 380.

### 1932

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, pp. 155-157.

A. MORASSI, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano*, Roma 1932, p. 22.

### 1933

N. BARBANTINI, *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, Ferrara, 1933.

### 1934

P. BUCARELLI, *Due opere inedite di Lorenzo Costa in Roma*, in "Bollettino d'Arte", fasc. VII, a. XXVII, gennaio 1934, pp. 322-326.

R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma, 1934, ed. in *Opere Complete*, V, Firenze, 1956.

F. WITIGENS, *Lorenzo Leonbruno miniatore*, in "Bollettino d'Arte", XXVIII, II, 1934, pp. 76-83.

### 1935

G. MATTHIAE, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VI, Provincia di Mantova*, Roma, 1935.

### 1936

E. BUCHNER, *Katalog der Älteren Pinakothek*, Monaco, 1936, pp. 103-104.

B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, 1932, ed. italiana a cura di E. Cecchi, Milano, 1936, pp. 134-135.

B. BERENSON<sup>1</sup>, *I pittori italiani del Rinascimento*, Milano, 1936, p. 208, fig. 210.

### 1937

L. BATTIFOL, *Autour de Richelieu*, Paris, 1937, p. 166.

V. RESTORI, *Mantova e dintorni*, mantova, 1937.

### 1940

H. BODMER, *Lorenzo Costa*, in "Pantheon", XXV, 1-6, 1940, pp. 141-145.

R. LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, in "La Critica d'Arte", supplemento, IV, 1940, ed. in *Opere complete*, V, Firenze, 1956.

H.B. WHELE, *A Catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings*, New York, 1940, pp. 143-144.

### 1941

P. BLYTHE COTT, *The Theodore T. and Mary G. Ellis Collection. I. Continental European Paintings*, 1941, pp. 7-33.

*Book of Illustrations. Washington, National Gallery of Art*, Washington, 1941.

*Preliminary Catalogue of Paintings and Sculpture, National Gallery of Art, Washington, 1941.*

**1945**

R. PALLUCCHINI, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma, 1945, p. 219, n. 507, fig. 198.

**1948**

A. PIGLER, *Stilusellentétek XIV-XVIII.Századi festmények tukében, Austellungskatalog*, Budapest, 1948.

E. WIND, *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Cambridge, Mass., 1948.

**1950**

B. NICOLSON, *The Painters of Ferrara*, London, 1950.

**1952**

J. LAUTS, *Isabella d'Este, Fürstin der Renaissance 1474-1539*, Hamburg, 1952.

**1953**

L. OZZOLA, *La Galleria di Mantova*, Mantova, 1953.

**1954**

F. ARCANGELI, *Una Maddalena di Lorenzo Costa*, in "Paragone", 57, 1954, pp. 48-51.

G. PADOVANI, *La critica d'Arte e la pittura ferrarese*, Rovigo, 1954.

A. PIGLER, *Országos Szépművészeti Múzeum. A régi képtár katalógusa*, Budapest, 1954.

**1955**

F. RUSSOLI, *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, Milano 1955, pp. 140-141.

E. TIETZE-CONRAT, *Mantegna*, Firenze-Londra, 1955.

**1956**

*Arte, pensiero e cultura a Mantova nel primo rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*, Atti del VI Congresso internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze, 1956.

**1957**

*Alte Pinakothek München*, Monaco, 1957, p. 44.

A. PUERARI, *Boccaccino*, Milano, 1957.

**1958**

R. LONGHI, *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano*, in "Paragone", maggio 1958, pp. 34-53 (ora in ID., *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, Firenze, 1976, pp. 61-78)

*The State Hermitage. Department of Western European Art. Catalogue of Painting*, vol. I, Leningrado-Mosca, 1958, p. 110.

W. E. SUIDA, *The Samuel H. Kress Collection. Brooks Memorial Art Gallery*, Memphis, 1958.

**1961**

G. PACCAGNINI, in *Andrea Mantenga*, catalogo di mostra, Venezia, 1961, p. 66.

C. PERINA, *Pittura*, in *Mantova. Le arti*, vol. II, parte II, Mantova, 1961, pp. 237-500.

E. RUHMER, *Ein unveröffentlichter Lorenzo Costa*, in "Pantheon", XIX, III, 1961, p. 141-147.

**1962**

C. GOULD, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools*, 1962.

F. HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Venezia, 1962.

C.L. RAGGHIANI, *Codicillo mantegnesco*, in "Critica d'Arte", 1962, 52, pp. 21-40.

**1963**

C. GALLICO, *Poesie musicali di Isabella d'Este*, in "Collectanea Historiae Musicae", vol. III, 1963, pp. 109-15.

**1964**

K. JUST – H. LEY, *Discoveries in Prague*, in “Apollo”, 79, 1964, pp. 224-228.

#### 1965

O. MILLAR, *Italian Drawings and Paintings in the Queen's Collection*, London, 1965.

C. PERINA, *Pittura*, in *Mantova. Le Arti*, III, Mantova 1965, pp. 325-667.

#### 1966

C.M. BROWN, *Lorenzo Costa*, Columbia University, Ph. D., University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 1966.

U. MERONI, *Mostra dei codici gonzagheshi ecc.*, catalogo, Mantova, 1966.

M. MILKOVICH, *The Samuel H. Kress Collection. Brooks Memorial Art Gallery*, Memphis, 1966.

*Szépművészeti Múzeum. Regikeptar*, Budapest, 1966.

#### 1967-1968

C.M. Brown, *The Church of Santa Cecilia and the Bentivoglio Chapel in San Giacomo Maggiore in Bologna*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institute in Florenz”, XIII, 1967-1968, pp. 319-324.

#### 1967

*Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna: studi sulla storia e le opere d'arte*, a cura di C. Volpe, Bologna, 1967.

A. PIGLER, *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest, 1967.

R. VARESE, *Lorenzo Costa*, Milano 1967.

#### 1968

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, London, vol. I, 1968, pp. 95-97.

C.M. BROWN, *The Church of Santa Cecilia and the Bentivoglio Chapel in San Giacomo Maggiore in Bologna*, in “Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz”, ottobre, 1968, pp. 301-324.

F. FILIPPINI – G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del secolo XV*, Roma, 1968, pp. 110-113.

A. PIGLER, *Katalog der Galerie Alter Meister*, Tübingen, 1968.

G. ROBERTSON, *Giovanni Bellini*, Oxford, 1968.

F.R. SHARPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XV-XVI Century*, London – New York, 1968.

E. WINTERNITZ, *A Spinettina for the Duchess of Urbino*, in “Metropolitan Museum Journal”, I, 1968, pp. 95-108.

#### 1969

C.M. BROWN, *Comus, Dieu des Fêtes. Allégorie de Mantegna et de Costa pour le Studiolo d'Isabelle d'Este-Gonzague*, in « La Revue du Louvre et des Musées de France », XIX, 1, 1969, pp. 31-38.

M. HOURS, *Etude comparative des radiographies d'oeuvres de Costa et de Mantegna*, in “La Revue du Louvre et des Musées de France”, XIX, I, 1969, pp. 39-42.

*The Lynch Collection. A Selection*, catalogo della mostra, New York, 1969, p. 21, cat. 14 p. 68.

P. VENTUROLI, *Lorenzo Costa*, in “Storia dell'arte”, gennaio-giugno 1969, pp. 161-168.

#### 1970

C.M. BROWN – A.M. LORENZONI, *Lorenzo Costa in Mantua. Five Autograph Letters*, in “L'Arte”, 11-12, 1970, pp. 102-116.

E. FAHY, *A portrait of a Renaissance Cardinal as St. Jerome*, in “The Minneapolis Institute of Arts bulletin”, 59, 1970, pp. 4-19.

J. SHEARMAN, *Raphael at the Court of Urbino*, in “The Burlington Magazine”, CXII, 803, 2, 1970, pp. 72-78.

#### 1971

E. VERHEYEN, *The Paintings in the 'Studiolo' of Isabella d'Este at Mantua*, New York, 1971.

### 1972

B.B. FREDERICKSEN – F. ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge – Mass., 1972.

E. MARANI, *Una monografia sullo "studiolo" di Isabella d'Este*, in "Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova", XL, 1972.

V. TÁTRAI, *Osservazioni circa due allegorie del Mantegna*, in "Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae", XVIII, 1972, pp. 233-250.

### 1973

*Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, 11 voll., Torino 1972-1976; 1973, p. 7.

D. FAVA, M. SALMI, *I manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena*, Milano, 1973.

C. GOULD, *National Gallery. Illustrated General Catalogues*, 1973.

J.A. LEVENSON, K. OBERHUBER, J.L. SHEENAN, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, 1973.

### 1974

M. DAVIES, in *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, Worcester (Mass.), 1974, pp. 338-339.

M. MEISS, *Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome*, in "Pantheon", II, XXXII, 4-5-6, 1974, pp. 134-140.

L. PAGNONI, *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bergamo: appunti di storia e di arte*, 2 voll., Bergamo, 1974, vol. I, p. 48, fig. 49.

L. RAGGHIANI COLLOBI, *Il libro de' disegni del Vasari*, Firenze, 1974.

### 1975

S. BÉGUIN (a cura di), *Le Studiolo d'Isabelle d'Este*, catalogo della mostra, Paris, 1975.

S. DELBOURGO, J.P. RIOUX, E. MARTIN, *L'analyse des peintures des studiolo d'Isabella d'Este au Laboratoire de recherche...*, in "Laboratoire de recherche des musée de France. Annales", 1975.

C. GOULD, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools*, 1975.

M. HOURS – L. FAILLANT, *L'analyse des peintures des studiolo d'Isabella d'Este au Laboratoire de recherche...*, in "Laboratoire de recherche des musée de France. Annales", 1975.

R. KLEIN, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Paris, 1970, ed. Torino, 1975.

M. MEISS, *Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome*, in "Pantheon", II, XXXII, 4-5-6, 1974.

J. SCHLODER, *Les Costa du Studiolo d'Isabella d'Este. Sources Iconographiques*, in "La Revue du Louvre et des Musées de France", XXV, 4, 1975, pp. 230-233.

J. SCHLODER<sup>1</sup>, in *Le Studiolo d'Isabella d'Este*, catalogo a cura di S. Béguin, Paris, 1975, n. 136 pp. 47-49.

### 1976

C. M. BROWN, "Lo insaziabile desiderio nostro di cose antiche": new documents on Isabella d'Este's Collection of Antiquities, in *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, a cura di C. H. Clough, New York, 1976, pp. 324-353.

C. GOULD, *The paintings of Correggio*, Londra, 1976.

*The Toledo Museum of Art. European Paintings*, Toledo, 1976.

### 1977

C. M. BROWN, *The Grotta of Isabella d'Este*, in "Gazette des Beaux-Arts", maggio-giugno 1977, pp. 155-71; febbraio 1978, pp. 72-82.

F. RUSSEL, A 'Nativity' by Lorenzo Leonbruno, in "The Burlington Magazine", CXIX, 853, agosto 1977, p. 601, fig. 51.

#### 1978

A. BALLARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione*, in *Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita* (1978), Venezia, 1979, pp. 227-252.

D.A. BROWN – K. OBERHUBER, *Monna Vanna and Fornarina: Leonardo and Raphael in Rome*, in *Essay presented to Myron P. Gilmore*, a cura di S. Bertelli, G. Ramakus, II, Firenze, 1978, pp. 25-86.

A. CHASTEL, *Le Mirage d'Asolo*, in « Arte Veneta », XXXII, 1978, p. 100-105.

F. RUSSOLI, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano. Guida per il visitatore*, Firenze 1978, p. 22.

J. SCHLODER, *Portrait of a Renaissance lady by Lorenzo Costa*, in "Currier Gallery of Art Bulletin", 1978, p. 1 sgg.

*Thomas Agnew and Sons. Old Master Paintings: Recent Acquisition*, catalogo della mostra, Londra, 1978, p. 28 n. 36.

#### 1979

C.M. BROWN – G. CARRA, *Francesco Bonsignori: Painter to the Gonzaga Court. New Documents*, in "Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova", XLVII, 1979, pp. 81-96.

*Chiese parrocchiali bergamasche: appunti di storia e arte*, a cura di L. Pagnoni, Bergamo, 1979, p. 28.

A. MARTINDALE, *The triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of her Majesty the Queen at Hampton Court*, Londra, 1979.

P. TOSETTI GRANDI, *Lorenzo Costa 'Civis Mantuae et Bononiensis': documenti inediti e riflessioni*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Padova", IV, 1979, pp. 269-299.

#### 1980-1983

E. MATTALIANO – A. MEZZETTI, *Indice ragionato delle "Vite de' pittori e scultori ferraresi" di Girolamo Baruffaldi*, Ferrara, 1980-1983.

#### 1980

*New Acquisitions*, in "Annual Bulletin of the National Museum of Western Art", 14, Tokyo, 1980, pp. 14-15.

#### 1981

A. BREJON DE LAVERGNEE – D. THIEBAUT, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, II, Italie, Espagne*, 1981, p. 169.

C.M. BROWN, *Un tableau perdu de Lorenzo Costa et la collection de Florimond Robertet*, in « Revue de l'Art », 52, 1981, pp. 24-28.

C.M. BROWN<sup>1</sup>, "Una Immagine de Nostra Donna" (Lorenzo Costa's "Holy Family" for Anne of Brittany), in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo. In memoria di Giacomo Bargellesi*, Venezia, 1981, pp. 113-133.

D.A. BROWN, *The Young Correggio and His Leonardesque Sources*, New York – London, 1981.

L. CORTI, M. DALY DAVIES, C. DAVIES, J. KLIEMANN, *Giorgio Vasari*, catalogo della mostra, Firenze, 1981.

M. FERRETTI, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, X, Torino, 1981, pp. 115-195.

G. ROMANO, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 6, tomo I, Torino, 1981, pp. 3-85.

*Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra a cura di D. Chambers, J.T. Martineau, London-Milano, 1981.

S.N. VSEVOLOZHSKAYA, *Italian Painting from Hermitage Museum, 13<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Century*, New York - Leningrad, 1981, n. 44 pp. 270-271.

**1982**

M. NATALE, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982.

F. RUSSEL, *Another 'Adoration' by Leombruno*, in "The Burlington Magazine", CXXIV, 951, giugno 1982, p. 366, fig. 51.

**1983**

L. MRAVIK, *North Italian Fifteenth Century Paintings*, Budapest, 1983.

J. SHEARMANN, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge, 1983.

L. Steimberg, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, 1983, ed italiana, Milano, 1986.

M. VICKERS, *The Felix Gem in Oxford and Mantegna's Triumphal Programme*, in "Gazette des Beaux-Arts", VI, CI, 125, 3, 1983, pp. 97-102.

**1984**

F. BOLOGNA, *Aggiunte a Lorenzo Costa*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, I tomo, Milano, 1984, pp. 263-275.

*From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450-1628*, catalogo della mostra, London, 1984.

S. PALMER THOMASON, *Painting and Sculpture Collection, Memphis Brook, Museum of Art*, Memphis, 1984.

SCARPELLINI, *Perugino*, Milano, 1984, p. 109-110.

C. TELLINI PERINA, ad vocem, *Costa, Ippolito*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 30, Roma 1984, pp. 208-210.

P. TOSETTI GRANDI, voce *Lorenzo Costa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 30, 1984, pp. 211-219.

**1985**

C.M. BROWN, *La Grotta di Isabella d'Este*, Mantova, 1985.

E. FACCIOLI, *Correzioni ed aggiunte alla Descrizione di Mantova del Cadioli raccolte ed ordinate da Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino*, in "Quaderni di Palazzo Te", n. 3, luglio-dicembre 1985, pp. 65-76.

M. LUCCO, *La cultura figurativa padana al tempo del Codice Hammer*, in *Leonardo: il Codice Hammer e la Mapa di Imola presentati da Carlo Pedretti*, catalogo della mostra, Firenze, 1985, pp. 143- 154.

C. TOGNERI DOWD (a cura di), *The Travel Diaries of Otto Müндler*, in "The Walpole Society Journal", LI, 1985, pp. 69-342.

**1986**

V. FORTUNATI, *Pittura bolognese del '500*, Bologna, 1986.

A. GARUTI (a cura di), trascrizione e apparato critico di E. Cabassi, *Notizie degli Artisti Carpigiani con le aggiunte di tutto ciò che ritrovasi d'altri Artisti dello Stato di Modena*, Modena, 1986, p. 196 note 96, 98.

R. LIGHTBOWN, *Mantegna*, Oxford, 1986.

*National Gallery. Illustrated General Catalogues*, London, 1986.

F. Rossi-F. Zeri, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Bergamo, 1986.

**1987**

M. LUCCO, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano, 1987, pp. 604-605.

*Paintings from Emilia 1500-1700*, catalogo della mostra, Matthiessen and Newhouse Galleries, London, 1987, cat. 1 pp 30-31.

O. PUIJMANOVÀ, *Narodni Galerie v Praze. Italské Gotické a Renesanèni Obrazy*, catalogo della mostra, Praga, 1987.

O. PUIJMANOVÀ, *Italian Gothic and Renaissance art in Czechoslovakia*, in "The Burlington Magazine", CXXIX, 1006, 1, 1987<sup>1</sup>.

C. TELLINI PERINA, in *Sant'Andrea in Mantova. Un tempio per la città del Principe*, a cura di P. Carpegiani, C. Tellini Perina, Mantova, 1987.

A. UGOLINI, *Lorenzo Costa da Bologna a Mantova*, in "Prospettiva", 48, 1987, pp. 79-85.

#### 1988

C. M. BROWN, *The Decoration of Private Apartment of Federico II Gonzaga on the Piantoterreno of the Castello di San Giorgio*, in *Guerre Stati e Città. Mantova e l'Italia Padana dal secolo XIII al XIX*, Atti delle Giornate di studio in omaggio ad Adele Bellù, a cura C.M. Belfanti, F. Fantini D'Onofrio, D. Ferrari, Mantova, 1988, pp. 315-343.

M. FAIETTI, in *Bologna e l'umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra, Bologna, 1988.

A. PAOLUCCI, *I Gonzaga e l'antico*, Roma, 1988.

#### 1988-1989

D.A. BROWN, *Maineri and Marmitta as Devotional Artists*, in "Prospettiva", 53-56, 1988-1989, pp. 299-308.

#### 1989

C. CERATI, *I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna e il Palazzo di San Sebastiano in Mantova*, Mantova, 1989.

C. TELLINI PERINA, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, 1989, pp. 23-34.

*Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, 1989.

*Masterpieces of the National Museum of Western Art*, Tokyo, 1989, p. 24 n. 14.

E. NEGRO, in *Arte emiliana: dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, a cura di G. Manni, E. Negro, M. Pirondini, Modena, 1989, p. 32, n. 14.

P. PIVA – E. DEL CANTO, *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese*, Mantova, 1989.

#### 1990

C. BERNARDINI, *Il Bagnacavallo senior*, Rimini, 1990.

D.A. BROWN, *Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book*, in "Artibus et Historiae", 22, 1990, pp. 47-61.

*Catalogue of Painting Acquisitions 1979-1989. The National Museum of Western Art*, Tokyo, 1990, pp. 41-42.

G. GHIRALDI (a cura di), *La Galleria estense: doni lasciati acquistati 1884-1990*, Modena, 1990, p. 22, fig. 29.

#### 1991

F. HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i belliniani. Volume III. Supplemento e ampliamenti*, Hildesheim-Zürich-New York, 1991.

H. LLOYD (a cura di), *The Queen's Pictures: royal collectors through the centuries*, catalogo della mostra, London, 1991.

G. PAVAN, *La Galleria di Nazionale d'Arte Antica di Trieste. Discorso per l'inaugurazione*, in "Archeografo triestino", IV, LI, 1991.

C. SCAILLIEREZ, in *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du Département des Peintures (1987-1990)*, a cura di J. Foucart, Paris, 1991, pp. 159-161.

V. TÁTRAI, *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Galery*, London-Budapest, 1991.

#### 1992

K. CHRISTIANSEN, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di J. Martineau, Milano, 1992, pp. 417-429.

V. FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino, 1992.

A. GARUTI, *La chiesa di S. Nicolò di Carpi come continuità di valori artistici e storici*, in A. Garuti, R. Pelloni, D. Colli, *San Nicolò in Carpi un modello del classicismo emiliano*, Modena, 1992, p. 7-37.

C. GOULD, *Il primo Correggio: problematiche aperte e nuove attribuzioni*, Reggio Emilia, 1992.

### 1993

G. AGOSTI, *Su Mantegna, 2. (All'ingresso della 'maniera moderna')*, in "Prospettiva", 72, 10, 1993, pp. 66-82.

A.M. FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476 – 1559). Catalogo generale*, Rimini, 1993.

L. JACOBUS, *A lady more radiant than the sun': Isabella d'Este's creation of a personal iconography*, in *Mantegna and 15<sup>th</sup> century Court Culture*, Lectures delivered in connection with the Andrea Mantegna exhibition at the Royal Academy of Arts, 1993, p. 102, fig. 42.

R. IOTTI – L. VENTURA, *Isabella d'Este alla Corte di Mantova*, Modena, 1993, p. 50.

### 1994

G. AGOSTI, *Su Mantegna, 3. (Ancora all'ingresso della 'maniera moderna')*, in "Prospettiva", 73-74, 1-4, 1994, pp. 131-143.

D. BENATI, *Stanze bolognesi. La Collezione Lauro*, Bologna, 1994.

S. FERINO PAGDEN (a cura di), *Isabella d'Este. "La prima donna del mondo". Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, catalogo della mostra, Wien, 1994.

A. FRANCO-LOIRI LOCATELLI, *Borgo Pignolo in Bergamo: arte e storia nelle sue chiese*, Bergamo, 1994, p. 189.

A. GARUTI, *Il palazzo di Carpi e gli artisti della corte*, in *Quadri rinomatissimi: il collezionismo del Pio di Savoia*, a cura di J. Bentini, Modena, 1994.

### 1995

G. AGOSTI, *Su Mantegna, 4. (A Mantova, nel Cinquecento)*, in "Prospettiva", 77, 1, 1995, pp. 58-83.

G. AGOSTI<sup>1</sup>, *Su Mantegna, 5. (Intorno a Vasari)*, in "Prospettiva", 80, 10, 1995, pp. 61-89.

C. BAKER – T. HENRY, *The National Gallery. Complete Illustrated General Catalogues*, London, 1995.

A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Cittadella, 1995, I, p. 189, n. 11, II, fig. 261.

A. CONTI, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, in "Prospettiva", n. 77, 1995, pp. 36-50.

C. GNONI MAVARELLI, in *Guida storico-artistica alla Maremma: Itinerari culturali nella provincia di Grosseto*, a cura di Bruno Santi, Siena, 1995, p. 258.

F. MORO, *Un Bonsignori ritrovato*, in "Paragone", 539, gennaio 1995, pp. 58-63.

M. TAMASSIA, *Collezioni d'Arte tra Ottocento e Novecento. Jacquier fotografi a Firenze 1870-1935*, Napoli, 1995.

L. VENTURA, *Lorenzo Leombruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Roma, 1995.

### 1994-1996

*Il Cinquecento*, a cura di V. Fortunati, 2 voll., Milano, 1994-1996.

### 1996

*Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Berlino, 1996.

### 1997

A. ASOR ROSA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47, Roma, 1997, p. 416.

C.M. BROWN – A.M. LORENZONI, *The Palazzo di S. Sebastiano (1506-1512) and the Patronage of Francesco II Gonzaga*, in "Gazette des Beaux-Arts", 6, CXXIX, 1997, pp. 131-180.

### 1998

L. CIAMMITTI, *Dosso as a Storyteller: reflections non His Mythological Paintings*, in *Dosso's fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis, Los Angeles, 1998, pp. 83-111.

*Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, catalogo della mostra a cura di M. Faietti, 2002.

A. DE MARCHI, *Dosso versus Leombruno*, in *Dosso's fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis, Los Angeles, 1998, pp. 152-175.

*Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di P. Humfrey, M. Lucco, New York-Ferrara, 1998.

*Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano, 1998.

L. VENTURA, *Pittura e letteratura alla corte di Mantova*, Brescia, 1998, pp. 38-41.

#### **1999**

R. BENTIVOGLIO RAVASIO, *Costa, Lorenzo*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexicon*, München-Leipzig, 1999, pp. 439-441.

C. GNONI MAVARELLI (a cura di), *Le Colline del Fiora e dell'Albegna e la Costa maremmana*, Milano-Firenze, 1999, p. 114.

#### **2000**

L.M. GALLI MICHERO, *Elenco e rispettivo prezzo dei restauri eseguiti da Giuseppe Molteni ai quadri di proprietà del nobile sig. Cav. Don Giacomo Poldi dall'anno 1853 in avanti*, in *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, catalogo della mostra, Milano 2000, pp. 241-244.

K. PATZ, *Otium statt negotium? Bild und Bildnis weiblicher Herrschaft am Beispiel von Isabella d'Este*, in *Bildnis, Fürst und Territorium (Rudolfstädter Forschungen zur Residenzkultur, 2)*, Wien, 2000, pp. 43-57.

G. SASSU, *Aspetti di un problema storico-artistico: l'incoronazione di Carlo V*, in *Carlo V a Bologna. Cronache e documenti dell'incoronazione (1530)*, a cura di R. Righi, Bologna 2000, pp. 219-251.

#### **2001**

*Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, Quaderno di "Civiltà Mantovana" a cura di D. Bini, Modena, 2001.

A. COMBONI, *Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento. Appunti per una ricerca*, in "Italiq", 3, 2001, pp. 7-21.

E. NEGRO - N. ROIO, *Lorenzo Costa. 1460 - 1535*, Modena, 2001.

V. ROMANI, in *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste. Dipinti e disegni*, Milano, 2001, pp. 43-44, n. 10.

#### **2002**

C.M. BROWN, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma, 2002.

D.S. Chambers, *The Enigmatic Eminence of Cardinal Sigismondo Gonzaga*, in "Renaissance Studies", 16, 2002.

*I dipinti della Galleria Nuova*, a cura di G. Rodella, Mantova 2002.

G. REBECCHINI, *Private Collectors in Mantua. 1500-1630*, Roma, 2002.

#### **2003**

M. LUCCO, scheda 105, in *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di M.E. Avagnina, M. Binotto, G.F.C. Villa, Milano 2003, pp. 264-266.

#### **2004**

S. CORTESI, *Fra Sabba da Castiglione, Isabella d'Este e gli altri: voci di un carteggio. 1505-1542*, Faenza, 2004.

A. GARUTI, *Chiese di Carpi. Appunti di storia e riferimenti artistici*, in A. Garuti, M. Ghizzoni, *Chiese di Carpi tra arte, storia e topografia urbana*, Modena, 2004, pp. 75-168.

M. LUCCO, *Le ceneri violette, e la gaia pelle del mondo*, in *Natura e Maniera tra Tiziano e Caravaggio. Le ceneri violette di Giorgione*, catalogo della mostra, Milano, 2004, pp. 39-49, 200.

#### **2005**

G. AGOSTI, *Su Mantegna I*, Milano, 2005.

C.M. BROWN, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua. An Overview of Her Rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Roma, 2005.

A. LUZIO – R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, Milano, 2005.

L. VENTURA, *Leonbruno, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, Roma 2005, pp. 461-464.

#### **2006**

S. CAMPBELL, *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven-London, Yale University, 2006, , pp. 191-204.

S. LAPENTA – R. MORSELLI, *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-27*, Milano, 2006.

*Mantegna a Mantova. 1460-1506*, catalogo della mostra a cura di M. Lucco, Milano, 2006.

*Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra a cura di L. Camerlengo, E.Chini, F. Frangi, F. De Gramatica, Cinisello Balsamo, Milano, 2006.

R. SIGNORINI (a cura di), *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra di Mantova, Milano, 2006.

D. SOGLIANI, *Ritratti cortigiani negli anni di Isabella d'Este e Francesco Gonzaga. Pittura, scultura e oreficeria a confronto da Andrea Mantegna a Lorenzo Costa*, in R. Signori (a cura di), *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra di Mantova, Milano, 2006, pp. 250-265.

*La stagione dei Bentivoglio nella Bologna rinascimentale*, catalogo della mostra a cura di L. Andalò, Argelato (Bo), 2006.

#### **In corso di pubblicazione**

S. L'OCCASO, *Premiata ditta Costa pittori*, in "Prospettiva"



Lorenzo Costa, *Allegoria dell'incoronazione di Isabella*, 1506, Parigi, Musée du Louvre



Lorenzo Costa, *Ritratto di dama con cagnolino*, 1506 ca., Londra, Hampton Court



Lorenzo Costa, *Sacra famiglia*, 1507-1508, Toledo (Ohio), Museum of Art



Lorenzo Costa, *Ritratto di Giovan Battista Fiera*, 1507-1508, Londra, National Gallery



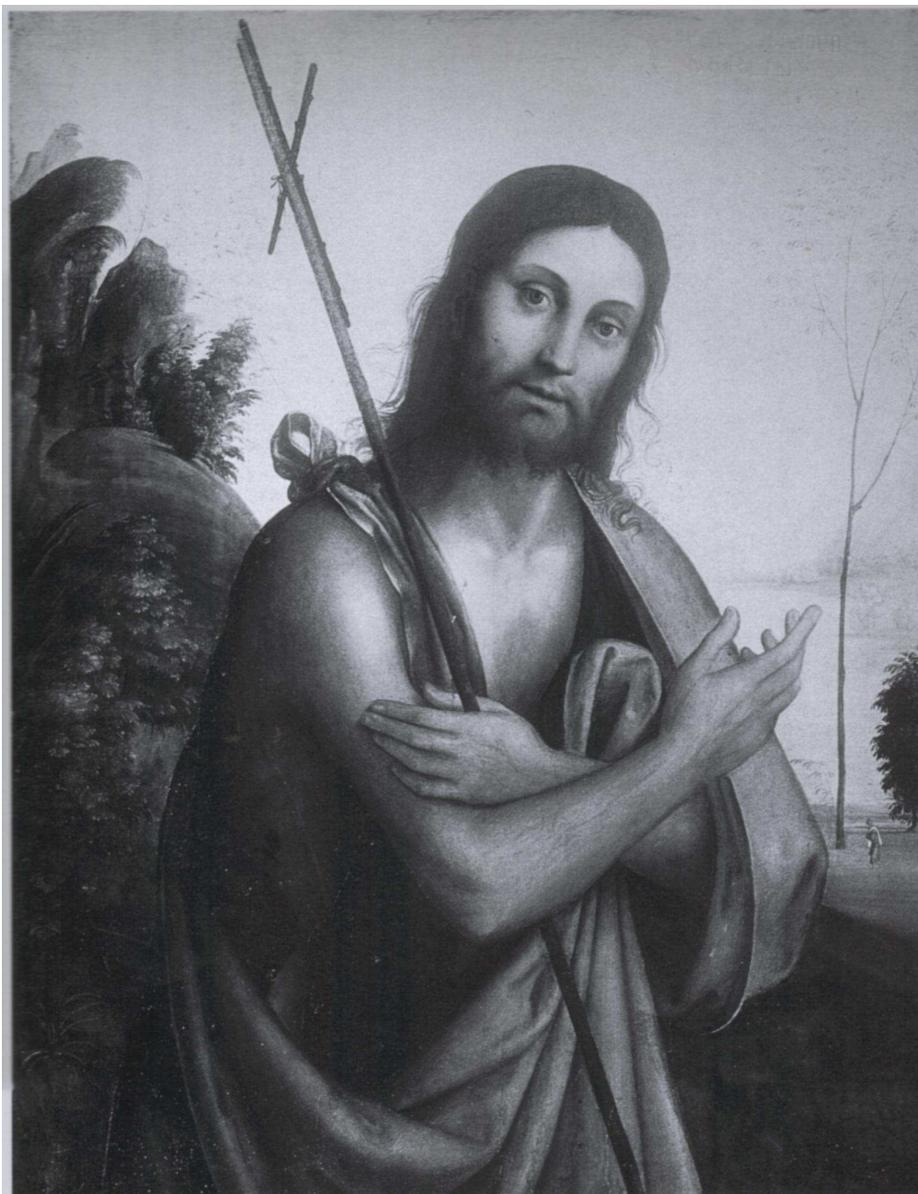
Lorenzo Costa, *Ritratto di dama*, 1508 ca., Manchester, The Currier Gallery of Art



Lorenzo Costa, *Ritratto femminile con alabarda*, 1508 ca., ubicazione ignota



Lorenzo Costa, *Santa Maria Maddalena*, 1508 ca., ubicazione ignota



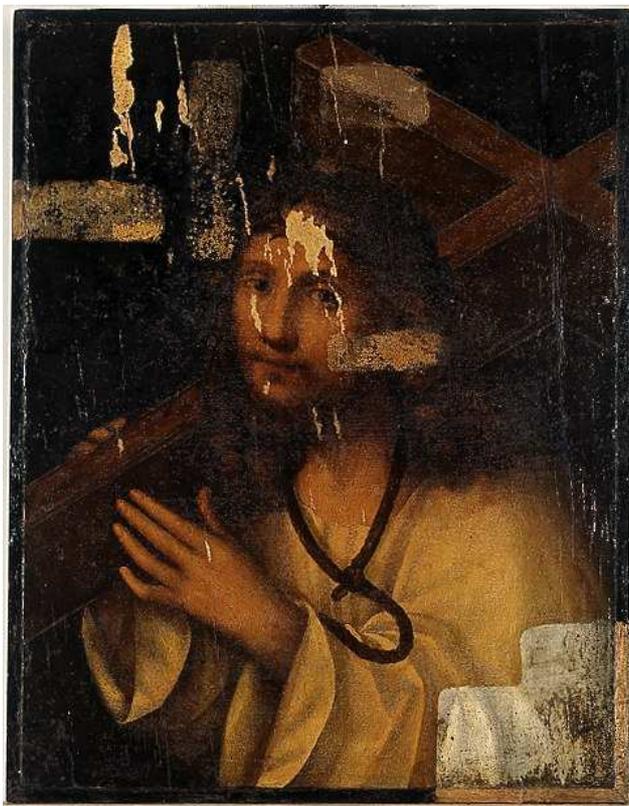
Lorenzo Costa, *San Giovanni Battista*, 1506-1508, ubicazione ignota



Lorenzo Costa, *Adorazione del Bambino*, 1506-1508, ubicazione ignota



Lorenzo Costa, *Sacra famiglia e due Santi (Circoncisione)*, 1508 ca., ubicazione ignota



Lorenzo Costa (?), *Cristo portacroce*, 1508 ca., Vicenza, Pinacoteca Civica



Lorenzo Costa, *Veronica*, 1508, Parigi, Musée du Louvre



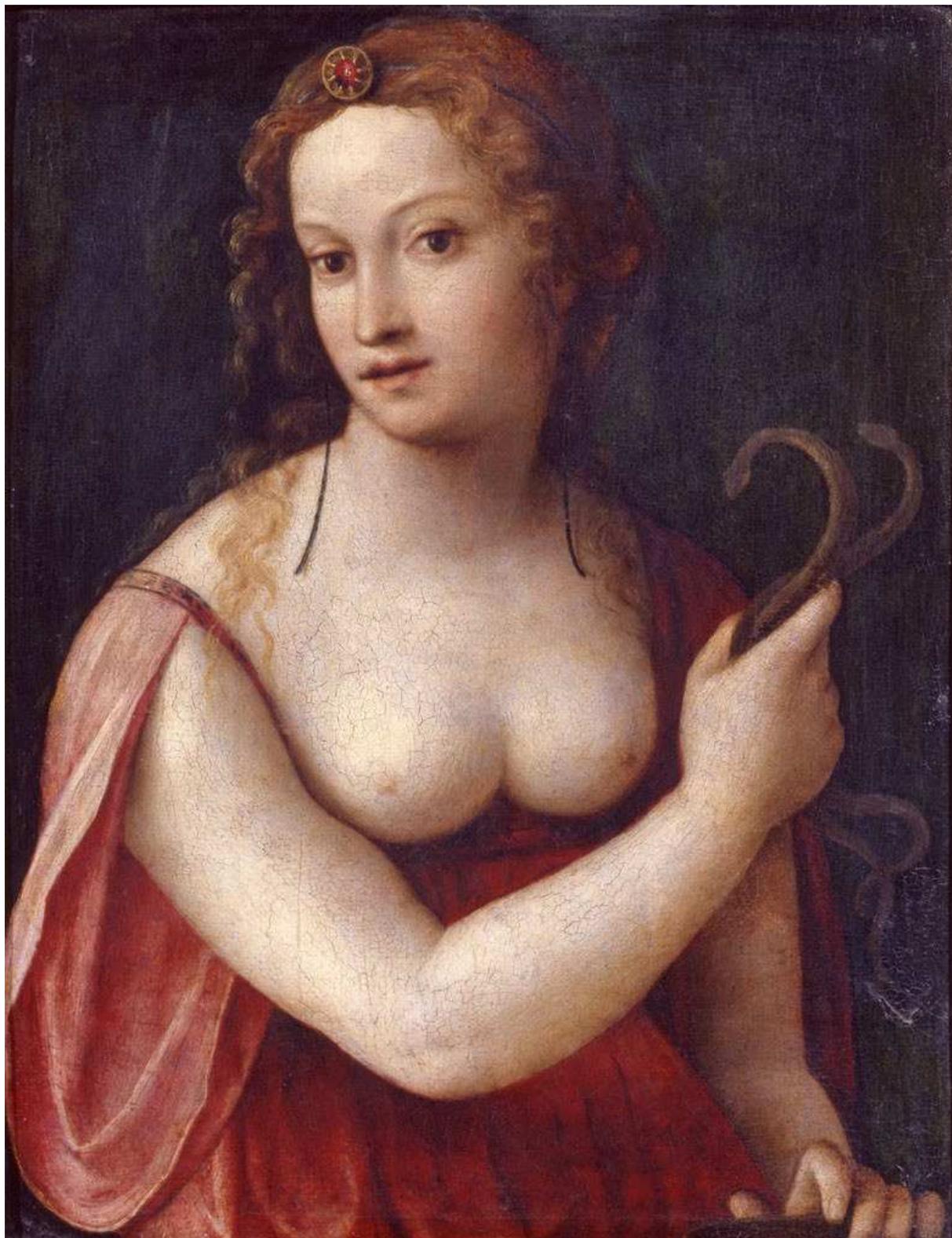
Lorenzo Costa, *Il regno del dio Como*, 1509-1510, Parigi, Musée du Louvre



Lorenzo Costa, *Arcangelo Michele*, 1510 ca., Monaco, Alte Pinakothek



Lorenzo Costa, *Cristo portacroce*, 1515-1518, Bergamo, Chiesa di S. Alessandro in Pignolo



Lorenzo Costa, *Cleopatra*, 1515 ca., Modena, Galleria Estense



Correggio, *Madonna col Bambino (Madonna Campori)*, 1515 ca., Modena, Galleria Estense



Lorenzo Costa, *Santa Maria Maddalena*, 1515-18, ubicazione ignota



Lorenzo Costa, *San Girolamo*, 1515 ca., collezione privata



Lorenzo Costa, *Suonatrice di liuto*, 1518 ca., ubicazione ignota



Lorenzo Costa, *Ritratto di cardinale*, 1518 ca., Minneapolis



Lorenzo Costa, *Venere*, 1518, Budapest, Szépművészeti Múzeum



Lorenzo Costa, *Sant'Antonio da Padova fra Sant'Orsola e Santa Caterina*, 1518, Carpi, collezione UniCredit Group



Correggio, *Quattro Santi*, 1517 ca., New York, Metropolitan Museum



Lorenzo Costa, *San Paolo*, 1518-20, Memphis/Tennessee, Brooks Memorial Art Gallery



Lorenzo Costa, *San Giovanni Battista*, 1520 ca., Port'Ercole, Argentario, San Paolo della Croce



Lorenzo Costa, *Investitura di Federico Gonzaga a capitano della chiesa*, 1522, Praga, Národní Galerie



Lorenzo Costa, *Giudizio di Mida*, 1522-1525, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



Lorenzo Costa, *Madonna col Bambino in trono e Santi*, 1525, Mantova, Chiesa di Sant'Andrea



Lorenzo Costa, *Madonna col Bambino*, 1525-30, Trieste, Galleria Nazionale d'Arte Antica



Lorenzo Costa (?), *Maddalena*, 1520 ca., ubicazione ignota



Lorenzo e Ippolito Costa, *Madonna col Bambino in trono con i Santi Lorenzo, Giuseppe (?) e Ludovico*, 1531, Milano, Museo Poldi Pezzoli



Lorenzo e Ippolito Costa, *Madonna col Bambino, l'Arcangelo Michele ed i Santi Giovanni Evangelista, Francesco e Giorgio (?)*, 1530-35, Mantova, Palazzo Ducale



Ippolito Costa, *Santi Pietro, Antonio da Padova e Paolo*, 1535, Mantova, Chiesa di Sant'Apollonia



Correggio, *Venere sorpresa da un satiro*, 1523-25,  
Parigi, Musée du Louvre



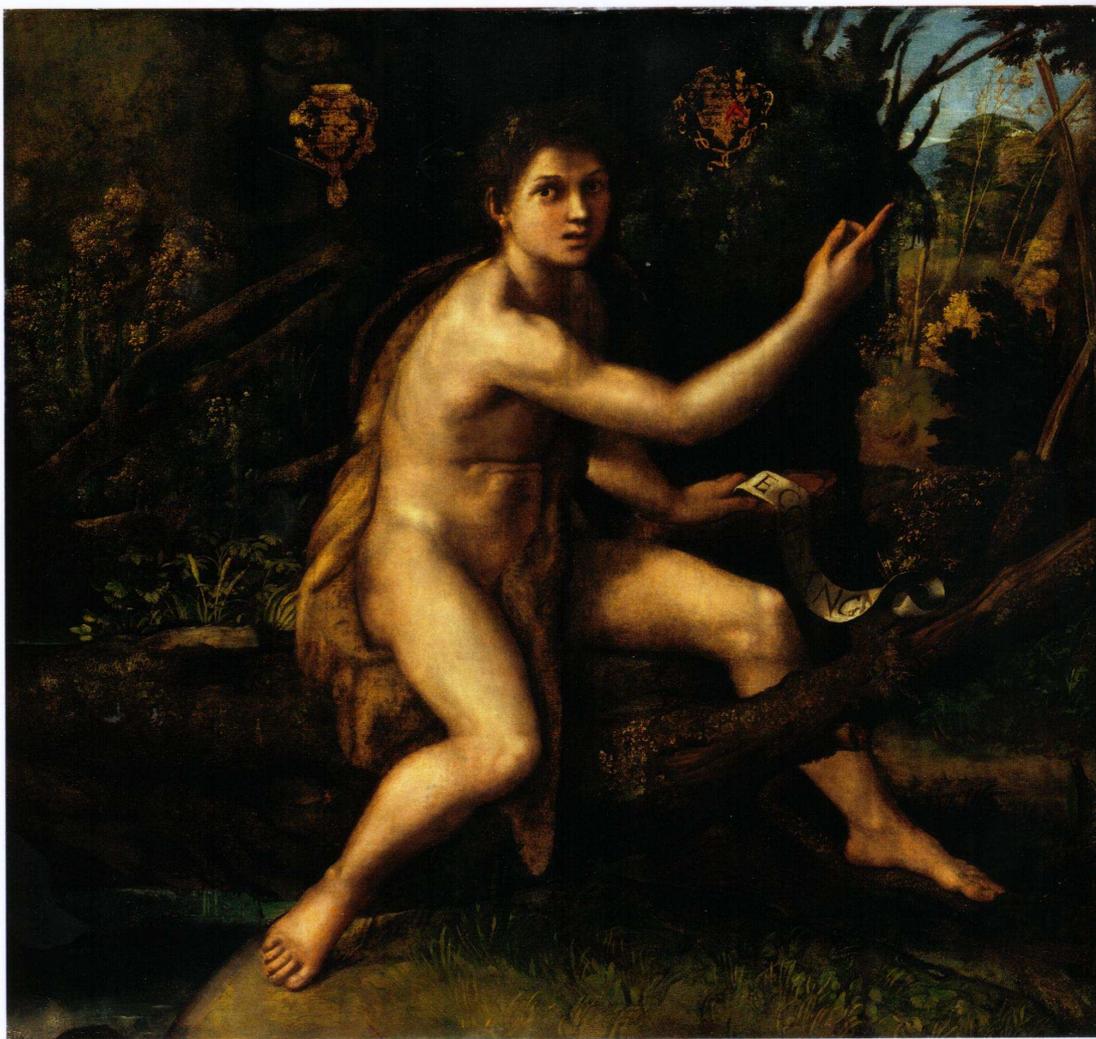
Correggio, *Educazione di Amore*, 1523-1525,  
Londra, National Gallery



Lorenzo Costa, *Giudizio di Mida*, 1522-1525,  
Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



Correggio, *Ninfa dormiente*, 1510 ca., Firenze, Uffizi



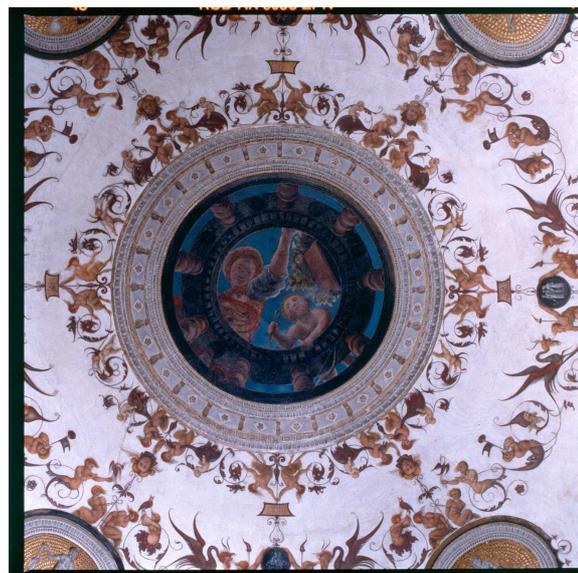
Raffaello, *San Giovannino*, 1516-17, Parigi, Musée du Louvre



Lorenzo Leonbruno, *Adorazione dei pastori*, 1505-1510, Worcester (Mass.), Worcester Art Museum



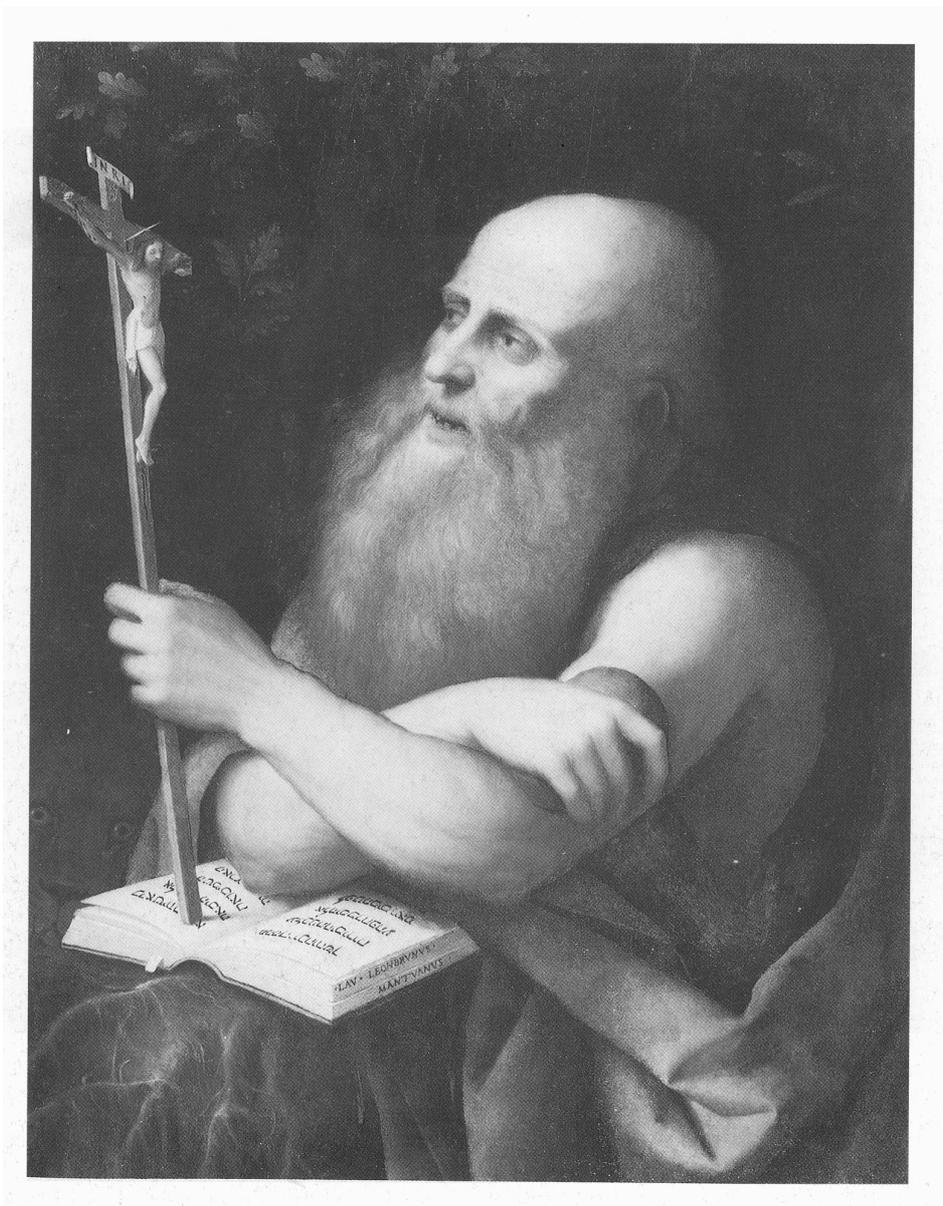
Lorenzo Leonbruno, *Adorazione dei pastori*, 1522 ca., Tokyo, The National Museum of Western Art



Lorenzo Leonbruno, Decorazioni e affreschi, 1522, Sala della Scalcheria, Mantova



Lorenzo Leonbruno, *Venere, Vulcano e Amore*, 1525 ca., Mantova, Palazzo Ducale, Sala Scalcheria



Lorenzo Leonbruno, *San Girolamo*, post 1531, Mantova, Collezione privata



Ippolito Costa, *Martirio di Sant'Agata*, 1552, Mantova, Duomo