

Alessandra Zamperini

Introduzione a Giovan Francesco Caroto e l'antico

RIASSUNTO: Giovan Francesco Caroto (1480 c. -1555), secondo Vasari (1568), fece il suo apprendistato presso Liberale da Verona e, in seguito, presso Andrea Mantegna a Mantova. Dopo il suo rientro a Verona, Caroto dipinse nella chiesa dei Gesuati, ora annessa al Museo Archeologico (1508). Attorno al 1512, era al lavoro nella cappella Spolverini a Santa Eufemia.

Tra il 1512 e il 1515, il pittore visse a Milano, alla corte di Antonio Visconti. Dal 1515 al 1523, fu al servizio dei Paleologi, la famiglia regnante del Monferrato. La *Deposizione* in collezione privata, *San Sebastiano* (Casale Monferrato, Santo Stefano), insieme con una medaglia dedicata a Bonifacio II Paleologo, sono tra le opere più rilevanti di questo periodo.

Probabilmente in questo frangente, Caroto produsse anche la sua opera più famosa, il *Ragazzo con un disegno* (Verona, Castelvecchio, 1515-1520). Di ritorno a Verona, l'artista lavorò per diversi committenti, in particolar modo per i Francescani e i Benedettini. Tuttavia, le figure più rilevanti furono il vescovo Giberti (*La resurrezione di Lazzaro*, Verona, Santa Maria di Nazareth, 1531) e la nobile famiglia dei Della Torre: per questi ultimi, il pittore realizzò due pale d'altare (Verona, San Fermo, 1528; Castelvecchio, 1529 c.) e decorò con temi umanistici lo studiolo di uno dei loro palazzi (1531-1534). Nell'ultima parte della sua vita, Caroto si ritirò progressivamente dalla pittura: nel 1534, si rifiutò di decorare l'abside della cattedrale sulla base dei disegni di Giulio Romano; lavori tardi, quali le pale d'altare raffiguranti la *Vergine con il Bambino e santi* nella cappella Pindemonte (Verona, Santa Anastasia, 1543 c.) e la *Sant'Orsola con le compagne* (Verona, San Giorgio in Braida, 1545) appaiono memo originali.

La fama di Caroto è stata ben rilanciata dalla recente mostra di Verona, che pure ha offerto il contesto per studiare la relazione del pittore con l'antico, un aspetto mai analizzato finora. Questo articolo affronta il tema per la prima volta, sottolineando alcuni casi che testimoniano l'interesse dell'artista per tale settore.

PAROLE CHIAVE: Giovan Francesco Caroto, Colonna Traiana, Sarcofago di Adone, Eros dormiente, Ninfa della Spina, Recupero dell'antico.

ABSTRACT: Giovan Francesco Caroto (1480 ca. -1555), according to Vasari (1568), was trained by Liberale da Verona and, subsequently, Andrea Mantegna in Mantua. After returning to Verona, Caroto painted in the church of the Gesuati, now annexed to the Archaeological Museum (1508). Around 1512, he was at work in the Spolverini chapel in Santa Eufemia.

Between 1512 and 1515 the painter lived in Milan, at the court of Antonio Visconti. From 1515 to 1523, he was at the service of the Paleologi, the ruling family of Monferrato. The *Lamentation of Christ* (private collection), *Saint Sebastian* (Casale Monferrato, Santo Stefano), along with a medal

dedicated to Bonifacio II Paleologo, are among the most relevant works datable to this period. Likely in this moment, Caroto released also his most famous painting, *A Youth holding a drawing* (Verona, Castelvechio, 1515-1520). Back in Verona, the artist worked for various patrons, mostly the Franciscans and the Benedictines. However, the most qualified figures were the bishop Giberti (*Resurrection of Lazarus*, Verona, Santa Maria di Nazareth, 1531) and the noble Della Torre family: for the latter, the painter realised two altarpieces (Verona, San Fermo, 1528; Castelvechio, 1529 ca.) and decorated a studiolo with humanistic themes in one of their palaces (1531-1534). In the last part of his life, Caroto progressively retired from painting: in 1534, he refused to decorate the apse of the cathedral following the designs made by Giulio Romano; late works such as the altarpieces depicting the *Virgin with the child and Saints* in the Pindemonte chapel (Verona, Santa Anastasia, 1543 ca.) and *Saint Ursula* (Verona, San Giorgio in Braida, 1545) appear less creative. The fame of Caroto has been remarkably enhanced by the recent exhibition in Verona, which has also provided a favourable framework to study the painter's relationship with antiquity, an aspect never analysed so far. This article addresses the theme for the first time, pointing out some of the cases that prove the artist's interests in this field.

KEY-WORDS: Giovan Francesco Caroto, Column of Trajan, Adonis Sarcophagus, Sleeping Eros, Sitting Nymph, Recovery of antiquity.

La recente mostra su Giovan Francesco Caroto, a cura di Francesca Rossi, Gianni Peretti ed Edoardo Rossetti, non solo ha il merito di aver fatto il punto su uno dei pittori veronesi più interessanti, ma è stata l'occasione per offrire nuovi elementi di riflessione, tra i quali non ultimo emerge il rapporto con l'antico, un tema diffusamente trattato per il fratello minore Giovanni Caroto, anche grazie alla preziosa testimonianza vasariana, ma poco sviluppato per lo stesso Giovan Francesco¹. Del resto, quest'ultimo non può rivendicare nessuna operazione editoriale e filologica al pari di Giovanni e, anzi, per molti versi, il suo rapporto con il materiale classico rientra fra le componenti indispensabili alla formazione degli artisti rinascimentali.

Tuttavia, senza negare tale aspetto, una visione più estesa dei suoi prestiti dall'antico, pur non avendo la pretesa di esaurire l'argomento, consente di approfondire la conoscenza dell'arte classica nella prima età moderna, in particolare verificando quali reperti gli artisti avessero a disposizione e con che spirito ne valutassero l'accoglimento nelle loro opere.

A questo proposito, si tratta innanzitutto di osservare come alle cifre mantegnesche della seconda metà del Quattrocento, basate in massima parte sulla ripresa di monocromi, ghirlande e fregi quali segni distintivi della nuova ten-

¹ Per tale aspetto dell'attività di Giovanni Caroto, si rimanda a P. Plebani, *Verona e gli artisti veronesi nelle "Vite" di Giorgio Vasari*, Milano 2012, pp. 89-80; M. Bolla, *Giovanni Caroto antiquario*, in *Caroto. Giovan Francesco Caroto (1480 circa-1555)*, a cura di F. Rossi, G. Peretti, E. Rossetti, Cinisello Balsamo 2020, pp. 162-167; M. Bolla, *Giovanni Caroto testimone di antichità*, in *Caroto e le arti tra Mantegna e Veronese*, a cura di F. Rossi, G. Peretti, E. Rossetti, Cinisello Balsamo 2022, pp. 159-163.

denza, si sostituisca progressivamente una maggiore dimestichezza, che continua a servirsi di motivi antiquari a scopo ornamentale, ma che al contempo inizia a incorporare il dato classico nelle figure e nelle storie, rendendolo un fattore intrinseco e costitutivo della realtà. In altri termini, ciò che diviene consueto nel corso del XVI secolo è l'impiego dell'antico in un processo figurativo sempre più fluido, senza soluzione di continuità tra prestito e racconto. Solo l'occhio esperto del conoscitore avrebbe saputo individuare la formula classica sotto le apparenze di un gesto o di un dettaglio perfettamente aderente al contesto narrativo.

Il pregio dell'antico

Nel catalogo di Giovan Francesco Caroto emergono sostanzialmente due modalità di ricorso all'antico: nella prima, il rimando possiede valore in sé e per sé, in quanto il suo pregio risiede proprio nel fatto di essere ispirato da tipi classici e dalla loro *auctoritas*; nella seconda modalità, il rimando può assumere un significato che contribuisce alla comprensione dell'immagine e la risemantizza con una nuova interpretazione². Talora questi due aspetti non sono separabili l'uno dall'altro, ma al momento li distingueremo per maggior chiarezza.

Per quanto concerne la prima categoria, che racchiude il numero maggiore di occorrenze, si può partire da quello che verosimilmente è anche il primo debito con l'antico di Giovan Francesco Caroto. In uno degli sportelli degli Uffizi, all'inizio del XVI secolo, Giuseppe è in piedi, appoggiato al muro con le gambe incrociate, in una posa che ha il suo prototipo nel *Pothos* di Scopas (fig. 1)³. L'invenzione dello scultore ellenistico fu così apprezzata da propagarsi e transitare in lavori facilmente accessibili nel Rinascimento, ad esempio nell'iconografia dei Geni funerari, reperibili senza fatica in ogni area romanizzata⁴. A Verona, la posa compare in un sarcofago conservato sin dal Medioevo nella chiesa di San Giovanni in Valle (fig. 2). Addirittura, l'atteggiamento di Giuseppe, appoggiato

² I termini riportati nel testo sono presi in prestito, in maniera semplificata, da S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 375-486.

³ Sull'influenza della scultura di Scopas nel Rinascimento: R. Cocke, *Masaccio and the Spinario, Piero and the Pothos: Observations on the Reception of the Antique in Renaissance Painting*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 43, 1, 1980, pp. 21-32, in particolare a p. 30.

⁴ Per il Genio funerario nel Rinascimento: P. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, con la collaborazione di S. Woodford, London 2010, p. 97, cat. 49.



1. Giovan Francesco Caroto, *San Giuseppe, due pastori e i re Magi*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1502 circa (da Caroto. *Giovan Francesco Caroto 1480 circa - 1555*, a cura di F. Rossi, G. Peretti, E. Rossetti, Cinisello Balsamo 2020).



2. *Sarcofago strigliato con scena pastorale*, Verona, San Giovanni in Valle, III d.C., dettaglio.

3. *Sarcofago con un filosofo e le muse*, Verona, Museo Lapidario, III d.C., dettaglio.

a un parapetto, sembra ancor più vicino a una postura che torna in altri tipi di sarcofagi, ad esempio in quello con un Filosofo e le muse conservato al Museo Lapidario Maffeiano di Verona (fig. 3): sebbene di tale sarcofago non si abbiano molte notizie, il nostro confronto mira innanzitutto a segnalare la possibilità per Caroto di accedere, se non a questo manufatto in particolare, sicuramente a pezzi analoghi, ispirati a un modello alquanto diffuso.

Comunque sia, la citazione classica celata nella figura di san Giuseppe vale in quanto indizio della cultura dell'autore e della volontà di nobilitare la sua creazione. Furono la diffusione e la riconoscibilità della posa scopadea a trasformarla in un segno ben individuabile e, di conseguenza, a renderla particolarmente appetibile, tanto che l'artista tornò a servirsene per l'arcangelo Raffaele, nella seconda scena del ciclo affrescato nella cappella Spolverini a Sant'Eufemia di Verona (1512 circa, fig. 4). A riprova della consapevolezza del valore di quella postura entro i circuiti frequentati dal Nostro, merita ricordare che Giulio Della Torre l'avrebbe recuperata di lì a poco nel verso della medaglia dedicata a Giovanni Caroto (1517-1520)⁵.

⁵ Sulla medaglia per Giovanni Caroto si veda A. Arzone, *Le medaglie di Giovan Francesco Caroto e Giulio Della Torre*, in *Caroto. Giovan Francesco Caroto 2020*, pp. 72-79, in particolare alle pp. 76-79.



4. Giovan Francesco Caroto, *L'arcangelo Raffaele*, da *Le storie di Tobitolo*, Verona, Sant'Eufemia, Cappella Spolverini Dal Verme, 1512 circa, dettaglio.



5. Giovan Francesco Caroto, *Resurrezione*, Verona, San Giorgio in Braida, secondo decennio del XVI secolo.

A volte sono impiegati come puro abbellimento dei motivi più semplici. Nei *Tre arcangeli* in origine destinati alla cappella Spolverini (Verona, Museo degli Affreschi “Cavalcaselle”, 1512-1513 circa), i calzari sono ispirati alle *caligae*; le maniche delle vesti, i cui brani sono uniti longitudinalmente da piccoli bottoni, riecheggiano le fogge spesso visibili sulle statue romane, un dettaglio che si ritrova nelle maniche dell'*Arcangelo annunziante* di San Giorgio in Braida a Verona, attribuito a Giovanni Caroto ed eseguito pressoché in contemporanea, nel secondo decennio del secolo⁶. Ancora, nella versione della *Madonna con la farfalla* di collezione privata (1510-1515 circa), la sedia è decorata con un fregio all'antica di cui è persino inutile cercare l'origine, tanto nutrita è la serie delle fonti possibili. Talora, i riferimenti sono più articolati. Nella *Resurrezione* appartenente alla predella del polittico con i santi Sebastiano e Rocco, conservato nella chiesa veronese di San Giorgio in Braida (1510-1520 circa), la sequenza dei soldati sbalorditi è un palinsesto di iconografie anticheggianti (fig. 5). Non parliamo, ovviamente, della postura a gambe aperte con un arto piegato in avanti, che si ritrova praticamente ovunque, anche in un *Satiro danzante*, all'epoca ubicato presso la chiesa di San Zeno in Oratorio (Verona, Museo Lapidario Maffeiano), che fornisce la soluzione più economica⁷.

⁶ D'ora in avanti, quando non indicato diversamente, per le opere di Giovan Francesco Caroto si farà riferimento ai saggi e alle schede nei due volumi *Caroto. Giovan Francesco Caroto 2020 e Caroto e le arti 2022*.

⁷ M. Bolla, in *Mantegna e le arti a Verona. 1450-1500*, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006, pp. 427-428, cat. 162.



6. *Scontro tra i Romani e i Daci* (scena 112), Roma, Colonna Traiana, 113 d.C., dettaglio.

7. *Scontro tra i Romani e i Daci* (scena 72), Roma, Colonna Traiana, 113 d.C., dettaglio.

Semmai, è più proficuo analizzare la posa dei due militi con un ginocchio a terra e l'altro alzato; quello nell'angolo a sinistra per chi osserva ha lo scudo alzato in segno di difesa, l'altro ha il braccio levato sopra la testa. È palese la loro somiglianza con varie sculture, fra le quali si possono ricordare un *Guerriero* appartenuto alla raccolta Giustiniani (oggi nella collezione Torlonia) e un *Guerriero persiano* dei Musei Vaticani, scoperto presso l'attuale palazzo Madama tra 1503 e 1514⁸. A nostro avviso, un nesso plausibile si rinviene anche con un brano nella scena 112 della Colonna Traiana (fig. 6) in cui compare un Dacio inginocchiato con lo scudo sollevato, un dato su cui vale la pena insistere, poiché ulteriori riecheggiamenti sembrano entrare nel catalogo di Caroto proprio da questo monumento⁹. Giusto per una conferma, il soldato

⁸ Per la statua vaticana: Pray Bober, Rubinstein, pp. 198-199, cat. 148. Per la statua della collezione Torlonia: M. Caso, in *I marmi Torlonia. Collezionare capolavori*, a cura di S. Settis, C. Gasparri, Milano 2020, pp. 266-267, cat. 77. Caso rimarca che, sebbene il guerriero oggi Torlonia fosse stato rinvenuto mutilo, la sua ricostruzione non creò problemi, come dimostra un disegno di Raffaello (Oxford, Ashmolean Museum, WA1846.200) che lo presenta nella sua interezza e da tergo. L'apprezzamento della posa usata da Caroto è studiato, anche in relazione alla possibilità che la sua diffusione possa essere passata attraverso dei sarcofagi etruschi, da O. Brendel, *A Kneeling Persian: Migrations of a Motif*, in *Essays in the History of Art Presented to Rudolph Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, M.J. Lewine, Londra 1967, pp. 62-70. Sull'influenza del gruppo di palazzo Madama – al quale apparteneva il pezzo citato nel testo – nell'arte rinascimentale sin dal 1503 si veda R. Cocke, *Michelangelo and the Dying Gaul in Naples*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 48, 1985, 1, pp. 109-116.

⁹ Informazioni sullo studio della Colonna Traiana nel Rinascimento si leggono in M.G. Pasqualiti, *La Colonna Traiana e i disegni rinascimentali*, Roma 1978; A. Cavallaro, *La Colonna Traiana nel Quattrocento*, in *Piranesi e la cultura antiquaria*, a cura di A. Lo Bianco, Roma 1983, pp.



8. Giovan Francesco Caroto, *La nascita della Vergine*, Bergamo, Accademia Carrara, 1527 (da Caroto. *Giovan Francesco Caroto 1480 circa - 1555*, a cura di F. Rossi, G. Peretti, E. Rossetti, Cinisello Balsamo 2020).

disteso in primo piano nella *Resurrezione* ricorda il Dacio abbattuto nella scena 72 (fig. 7). E, ancora, si può guardare alla *Strage degli Innocenti*, una scena inclusa nella predella di un dipinto che un tempo si trovava nella chiesa di San Bernardino a Verona (Bergamo, Accademia Carrara, 1527, fig. 8). La piccola vittima che si vede in primo piano, accanto alle due madri, ha la gambetta sinistra alzata, proprio come uno dei Daci vinti nella citata scena 112 (fig. 6)¹⁰.

9-37; G. Agosti, *Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento*, in *La Colonna Traiana*, a cura di S. Settis, Torino 1988, pp. 549-597. Sulla conoscenza della Colonna Traiana in Veneto: G. Bodon, *Per la fortuna della Colonna Traiana nella cultura antiquaria veneta del Rinascimento*, in G. Bodon, *Veneranda antiquitas. Studi sull'eredità dell'Antico nella Rinascenza veneta*, Bern 2005, pp. 227-242; A. Corso, *Running Notes on a Patena Ascribed to Galeazzo Mondella from Verona, Called Moderno, with Scenes Inspired by the Trajan Column*, «Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese», 3, 2018, pp. 127-146 (con ulteriore bibliografia).

¹⁰ Pochi anni dopo, il brano 112 della Colonna Traiana in cui compaiono il Dacio inginocchiato con lo scudo e il Dacio disteso con la gamba alzata compare in un disegno di Amico Aspertini appartenente al cosiddetto taccuino London I (1532-1535), f. 27r: P. Pray Bober, *Drawings of the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, London 1957, p. 66 e fig. 65.

Naturalmente, ciò non impedisce che il dipinto della Carrara accolga un'altra fonte: in cima all'orrendo cumulo dei cadaverini giace un neonato ispirato a una variante dell'*Eros dormiente*¹¹. Nelle collezioni dei Gonzaga esisteva almeno un Cupido di questo tipo, testimoniato da un disegno seicentesco della Royal Collection, nel quale si è creduto di riconoscere addirittura un celeberrimo pezzo eseguito da Michelangelo nel 1495-1496, acquistato dal cardinal Raffaele Riario come antico ed entrato nelle raccolte di Isabella d'Este attorno al 1502 (fig. 9)¹².

Se anche se il Cupido dormiente ripreso nel disegno inglese non fosse quello di Michelangelo, la testimonianza è fondamentale per accertare che un pezzo simile si trovava a Mantova, dove Caroto non avrebbe avuto grossi ostacoli per accedere a questa scultura. Quando ciò avvenne è invece più difficile da stabilire. Potrebbe essere accaduto durante il soggiorno giovanile presso Mantegna, che però sembrerebbe concluso proprio nel 1502, quando Caroto è registrato come residente a Verona. Va pur detto che tale evidenza non preclude di certo la possibilità di trasferimenti temporanei nella corte vicina nello stesso 1502. Tuttavia, sembra più probabile posticipare questa conoscenza: se la memoria dell'*Eros dormiente* compare non nei lavori degli esordi, bensì attorno al 1527, ne ricaviamo l'impressione – peraltro compatibile con il riscontro di influssi mantovani nelle sue opere scalati nel tempo – che Caroto debba essere tornato a Mantova in momenti diversi, dopo il primo soggiorno¹³.

Come detto, la clausola antica serve per nobilitare le pitture e incrementare il prestigio dell'artista. Talvolta, però, il pregio dell'antico riflette anche il gusto del committente. È quanto si può pensare delle *Virtù* nell'affresco destinato a Giulio Della Torre (collezione privata, 1524, fig. 10), nel quale –

¹¹ Per l'iconografia dell'*Eros dormiente* e le sue derivazioni: J. Sorabella, *Eros and the Lizard: Children, Animals, and Roman Funerary Sculpture*, «Hesperia Supplements», 41, 2007, pp. 353-370. Uno dei pezzi che si possono ritenere noti nel Rinascimento è oggi agli Uffizi (inv. 1914, n. 392): Pray Bober, Rubinstein 2010, pp. 98-99, cat. 51. Per l'elenco di altri numeri, di cui però non è accertata la visibilità nel XV-XVI secolo: G. Traversari, *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*, Venezia 1986, pp. 48-50, cat. 15.

¹² Sull'*Eros* di Michelangelo a Mantova: P.F. Norton, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, «The Art Bulletin», 39, 4 (1957), pp. 251-25; R. Rubinstein, *Michelangelo's Lost Sleeping Cupid and Fetti's Vertumnus and Pomona*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 49 (1986), pp. 257-259. Il disegno è contenuto nel volume *Busts and Statues in Whitehall Gardens* (Royal Collection, inv. RCIN 908914).

¹³ Si vedano in proposito i numerosi indizi suggeriti da S. L'Occaso, *Giovan Francesco a Mantova*, in *Caroto. Giovan Francesco Caroto 2020*, pp. 28-33; e la sintesi del medesimo, *Giovan Francesco Caroto tra Verona e Mantova, all'ombra di Mantegna*, in *Caroto e le arti 2022*, pp. 51-53.



9. Scuola inglese, *Quattro statue antiche*, 1629 c., Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.



10. Giovan Francesco Caroto, *Padre eterno e le sette Virtù*, collezione privata, 1524 (da *Caroto. Giovan Francesco Caroto 1480 circa - 1555*, a cura di F. Rossi, G. Peretti, E. Rossetti, Cinisello Balsamo 2020).



11. *Sarcofago con il ratto di Persefone*, Roma, Musei Capitolini, III d.C., dettaglio.

in aggiunta all'estesa introduzione del nudo – sono varie le fonti antiquarie. Per la Speranza, connotata da un ginocchio sollevato e l'altro appoggiato, Caroto può aver fatto ricorso al medesimo tipo impiegato per i guerrieri nella Resurrezione; tuttavia, in un sarcofago con il *Ratto di Persefone*, un tempo nella collezione Albani (fig. 11) la dea indossa un drappo che svela il polpacchio destro e copre quello sinistro, come nella Speranza¹⁴. La Fede si basa su diverse figure, come le divinità sedute ai margini delle storie narrate sui sarcofagi, il *Guerriero in riposo* Boncompagni Ludovisi o il *Nilo* del Campidoglio¹⁵. Quanto alle virtù cardinali, per la Temperanza la ricerca non è troppo lunga: la gamba alzata e appoggiata su una base deriva dal Poseidone di Corinto, un famoso prototipo bronzeo di Lisippo, la cui conoscenza fu veicolata, oltre che da sculture lapidee e monete, dalle gemme, la più famosa delle quali, appartenuta a Lorenzo de' Medici, venne portata a Roma nel 1495 (Napoli, Museo Archeologico Nazionale)¹⁶.

¹⁴ Roma, Musei Capitolini, inv. 249. Notizie sul sarcofago si leggono in *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, a cura di H. Stuart Jones, Roma 1969, pp. 130-131, cat. 54d.

¹⁵ Per il *Guerriero in riposo* (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Altemps), di cui però si ignorano le vicende precedenti all'ingresso nella raccolta Boncompagni Ludovisi: A.A. Amadio, in *La collezione Boncompagni Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*, a cura di A. Giuliano, Venezia 1992, pp. 84-89, cat. 2. Per il *Nilo*, è sufficiente Pray Bober, Rubinstein 2010, pp. 112-113, cat. 65B.

¹⁶ Per la famosissima gemma medicea: U. Pannuti, *La collezione glittica medicea*, in *Le gemme*



12. Giovan Francesco Caroto, *Pala di San Fermo*, Verona, San Fermo, 1528.



13. *Torso del Belvedere*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, I a.C.

In un orizzonte così fortemente attento ai reperti della Città eterna, non sorprende, allora, che un'altra eco compaia in un secondo lavoro per la famiglia Della Torre. Ci riferiamo alla pala di San Fermo (1528, fig. 12), nella quale l'anatomia di san Sebastiano lascia intendere una rimeditazione del torso del Belvedere (fig. 13)¹⁷.

Il significato dell'antico

Diversa, invece, è la funzione del secondo genere di ripresa dell'antico, che comporta un significato ulteriore, e non solo il lustro del rimando colto. Siamo nell'*Annunciazione*, affrescata nel 1508 per l'arco maggiore della chiesa di San Girolamo al Teatro Romano (oggi inclusa nel Museo Archeologico di Verona). Entro il plinto che regge la colonna accanto a Maria è raffigurato *David con la testa di Golia*. Nell'impiegare il monocromo, Caroto riprende una tecnica di cui i pittori quattrocenteschi, a partire da Mantegna, si erano serviti con grandissima abilità e su vasta scala. Al contempo, è superfluo sottolineare l'efficacia con cui il monocromo è in grado di evocare la scultura in generale e la scultura antica in particolare; basterà solo ricordare che nel patrimonio archeologico a disposizione degli artisti rinascimentali rientravano i plinti ornati di figure dei principali archi trionfali a Roma o in altre città¹⁸. Così facendo, tuttavia, Caroto sceglie anche di riflettere sul potenziale simbolico dell'antico, ricavandone una *interpretatio christiana*. Il re biblico era considerato una figura di Cristo e apparteneva al mondo *sub lege*; tradurne l'effigie a guisa di scultura classica significava aggiungere in questa lettura il mondo *ante gratiam* dei Gentili: in altri termini, raffigurare i patriarchi veterotestamentari come un reperto antico aiutava a fondere insieme, in un'unica, più articolata immagine, le due ere contrapposte al cristianesimo. Il dispositivo si dimostrò adeguato, perché Caroto lo riutilizzò nel *Congedo di Cristo dalla madre*, di nuovo a San Bernardino (1525 circa), dove a monocromo compaiono David con la testa di Golia, adesso in forma di statua astile, nonché i profeti Mosè e Aronne, anch'essi ritenuti figura di Cristo, chiusi entro tondi a mo' di *imagines clipeatae*.

Farnese, a cura di C. Gasparri, Napoli 2000, pp. 61-69 e p. 140, cat. 28; Pray Bober, Rubinstein 2010, p. 89, cat. 41.

¹⁷ Pray Bober, Rubinstein 2010, pp. 172-175, cat. 125.

¹⁸ È tuttavia da segnalare che i decori dei plinti non sono sempre copiati nelle restituzioni rinascimentali dell'arco di Costantino, come dimostra M. Morresi, *Il tardoantico sottoposto a censura: le rappresentazioni dell'arco di Costantino tra Quattro e Cinquecento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 2, 1, 2010, pp. 45-66, 366-374.

Analogamente, se torniamo ai *Tre arcangeli* o alla *Madonna della farfalla*, notiamo che sullo sfondo si scorgono delle forme architettoniche classicheggianti. Sono strutture ad arcate, molto verosimilmente ispirate all'Arena o al Teatro Romano, del tutto analoghe a quelle che – a riprova di scambi inevitabili in famiglia – compaiono nella *Madonna e Santi con il donatore Stefano Bellosi* (Verona, San Giovanni in Fonte), eseguita da Giovanni Caroto nel 1514. Valore analogo riveste il bassorilievo con il capo di un soldato sul quale si appoggia il san Giuseppe della *Sacra Famiglia con santa Elisabetta e san Giovannino* di Castelvechio (1531).

Che il modello di questi brani sia reale (magari di origine veronese) o ideale, adesso conta che la loro presenza non si limita a nobilitare il panorama, bensì viene ad assumere un significato più pregnante. Nel lessico artistico rinascimentale, le rovine possono servire per descrivere Verona come *altera Roma*, un'idea che Caroto poté imparare da Mantegna nella Camera degli Sposi, dove Mantova viene trasformata in una seconda Roma; se cerchiamo una visione alternativa – più pertinente a una scena sacra ma non incompatibile con la prima ipotesi –, le vestigie classiche alludono alla vittoria del Cristianesimo sul mondo del paganesimo¹⁹.

Il confronto con i moderni

La ripresa dell'antico, però, non sempre avviene seguendo un processo lineare che parte dal reperto e giunge direttamente alla pittura, bensì può subire delle influenze intermedie, quando cioè il patrimonio antiquario è riletto attraverso riproposizioni moderne. Il risultato è che talora risulta difficile scindere la fonte classica dalla rivisitazione moderna e stabilire quale delle due il pittore abbia conosciuto, poiché l'antico viene assimilato e rimeditato in un interscambio continuo di citazioni, deduzioni e rielaborazioni.

Se torniamo un momento alla Fede nell'affresco per Giulio Della Torre, possiamo rinvenirvi sia un'ispirazione da modelli antichi, sia un parallelo con il giovane delle *Tre età dell'uomo* di Tiziano (Edimburgo, National Gallery of Scotland, 1512-1514). Caroto ha visto Tiziano – o ne ha avuto notizia magari grazie al fratello Giovanni, che fu a Venezia dal 1504 al 1514 – oppure i due si sono ispirati a modelli simili?

¹⁹ Per i principali rimandi a Roma nella Camera degli Sposi: D. Lightbown, *Mantegna*, Milano 1986, pp. 115-116, 130. Per la seconda interpretazione: Settis 1986, pp. 378-282. Se ne veda un esempio anche in B. Aikema, *Savoldo, la città di Dio e il pellegrinaggio della vita*, «Venezia Cinquecento», 6, 1993, pp. 99-120.



14. Giovan Francesco Caroto, *La lavanda dei piedi*, Verona, Museo degli Affreschi "G.B. Cavalcaselle", 1525-1527 circa, Archivio Fotografico dei Musei Civici, Verona (Foto Umberto Tomba).



15. *La Ninfa della spina*, Firenze, Galleria degli Uffizi, I-II d.C.

Il discorso si pone in maniera ancora più esplicita nella *Lavanda dei piedi* al Museo degli Affreschi di Verona (1525-1527 circa, fig. 14), dove l'apostolo in primo piano a destra, ritratto mentre si asciuga un piede è desunto dalla cosiddetta *Ninfa della Spina*, una scultura rinomata nell'Urbe già alla fine del XV secolo e attualmente agli Uffizi (fig. 15)²⁰. Ciò che qui interessa, però, è che il medesimo gesto è assegnato da Bernardino Luini a una giovane al bagno, negli affreschi di Villa Rabia, detta la Pelucca (Milano, Pinacoteca di Brera, 1514-1515)²¹. Siamo di fronte a una coincidenza, dovuta al comune impiego dell'antico? Oppure, a uno scambio imputabile al soggiorno milanese di Caroto, che – secondo gli studi di Caldera e Rossetti – si svolse per l'appunto tra il 1512 e il 1515 e che, dunque, se non vogliamo pensare ad altri contatti, continuò a produrre memorie nel prosieguo?²² Per complicare il puzzle, più o meno negli stessi anni, Sebastiano del Piombo delinea Venere che si asciuga un piede nella *Morte di Adone*, un lavoro commissionato da Agostino Chigi per la sua celebre villa romana (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1512) e Marcantonio Raimondi pubblica un soggetto analogo. È possibile che Caroto si fosse avvalso di uno o, magari, di più spunti come questi, dato che nessuno di essi in fondo era irraggiungibile? Certo, se vi fu un rapporto, fu di emulazione: Giovan Francesco non riprende la figura di profilo, come più o meno fanno tutti gli altri, bensì gira l'apostolo in posizione frontale rispetto all'osservatore.

Torneremo su questo aspetto; al momento, ci preme soffermarci sul rapporto con Luini, giustamente emerso dalla mostra come un orientamento fondamentale per comprendere in maniera fruttuosa molti lati della cultura di Caroto, incluso il suo rapporto con l'antico.

A tal proposito, uno dei suggerimenti più raffinati concerne il sorriso dell'oramai celeberrimo *Fanciullo con disegno* di Castelvechio (1515-1520 circa), a cui è stato convincentemente accostato il riso di un satirello di epoca

²⁰ Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1914, n. 190. Un'ottima analisi sul riconoscimento e sull'influsso della *Ninfa della spina* nel Rinascimento spetta a B. Savy, *Il "Bagno" di Dosso in Castel Sant'Angelo: le fonti antiche e moderne*, in *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, A. Pattanaro, Cittadella 2007, pp. 103-118, in particolare alle pp. 105-108. Per la *Ninfa della Spina*: Pray Bober, Rubinstein 2010, pp. 107-108, cat. 61. In origine, la Ninfa costituiva assieme a un satiro un gruppo intitolato *Invito alla danza*; tale dato è ben messo in luce dalla sintesi di S. Tuccinardi, in *I marmi Torlonia. Collezionare capolavori* 2020, pp. 192-194, catt. 34-35. Per un confronto con lo *Spinario*: Pray Bober, Rubinstein 2010, pp. 254-256, cat. 203.

²¹ Sugli affreschi della Pelucca: C. Quattrini, *Bernardino Luini. Catalogo generale*, Torino 2020, pp. 38-42, dove, però, come riferimento viene proposto lo *Spinario*.

²² Sulla data del soggiorno a Milano di Caroto: M. Caldera, E. Rossetti, *Un pittore in viaggio tra Milano e Casale*, in *Caroto. Giovan Francesco Caroto* 2020, pp. 48-59, in particolare alle pp. 51-53.

romana (Verona, Museo Archeologico del Teatro Romano)²³. Il ché, però, come d'altronde viene ben sottolineato, non esclude il confronto con colleghi contemporanei, a partire appunto da Luini e, nello specifico, dal suo *Bambino con in mano un giocattolo* (Proby Collection, Elton Hall, Peterborough). Semmai, l'apporto congiunto del *Satirello* e del *Bambino* in Caroto ci interessa perché segnala un metodo di lavoro seguito nel Cinquecento – non solo dal pittore veronese – di cui abbiamo segnalato degli indizi. Un metodo, in cui antico e moderno tendono a sovrapporsi senza cesure, agevolati dal fatto che l'esperienza moderna, nei primi decenni del secolo, contiene già in sé il pensiero dell'arte antica, della quale si nutre oramai senza risparmio.

Di nuovo, chiamare in causa il *Satirello ridente* implica una domanda: Caroto conosceva questa testa o dei pezzi simili, che pure esistono, non solo a Verona, e che, ancora una volta, testimoniano l'estensione del soggetto? È fortuita la somiglianza? Come ha spiegato Serafini, non è per nulla banale il modo in cui Caroto si è soffermato sul riso – anzi, l'intento era esprimere una sorta di poetica sulla pittura –, sicché il *Fanciullo* di Castelvechio non è relegabile al genere del ridicolo senza rischiare di sminuire alcuni dettagli eccezionalmente ricercati, primo fra tutti proprio il disegno infantile²⁴. Se accettiamo tale complessità nella formulazione del riso di Caroto, è difficile che gli strumenti formali e culturali necessari per cimentarsi sull'argomento con un taglio così sofisticato potessero giungere solo da un pezzo antico, mentre è più verosimile che il bagaglio di riferimenti classici fosse costantemente arricchito dallo scambio di concetti e prove con i colleghi.

La reinvenzione dell'antico

D'altronde, proprio il duplice dialogo tra antico e moderno permette a Caroto di maturare alcune soluzioni originali, il cui apice è raggiunto dalla *Pietà della Lacrima* (Verona, Museo di Castelvechio, 1520-1524, fig. 16). La straordinaria resa dell'immagine, frutto di un intenso naturalismo, ha però finito per mettere in ombra il debito con l'antico, che va rintracciato nell'Adone seduto e morente, preso di profilo in un sarcofago appartenuto allo scultore Andrea Bregno e che, all'epoca di Caroto, verosimilmente si trovava ancora

²³ F. Rossi, in *Caroto. Giovan Francesco Caroto 2020*, pp. 134-137, cat. 29; F. Rossi, *Il Fanciullo con disegno tra gioco e moti dello spirito*, in *Caroto e le arti 2022*, pp. 97-101.

²⁴ A. Serafini, "Ride si sapit". Il "Ragazzo con disegno" di *Giovan Francesco Caroto*, «Venezia Cinquecento», 25, 49, 2015, pp. 99-145.



16. Giovan Francesco Caroto, *Pietà della lacrima*, Verona, Museo di Castelvecchio, 1520-1524, Archivio Fotografico dei Musei Civici, Verona (Foto Ottica Nodari di Caliaro Nereo).



17. *Sarcofago con la storia di Adone*, Mantova, Palazzo Ducale, dettaglio.

a Roma, mentre dopo la metà del secolo entrò nelle collezioni dei Gonzaga di Sabbioneta²⁵. A giudicare dalla resa del pittore, molto probabilmente fu questo il pezzo di cui Caroto venne a conoscenza, dal momento che – diversamente da altri esemplari – in esso non solo si coglie la comune postura delle gambe, bensì pure si vede un amorino che tiene il braccio destro di Adone, come fa san Giovanni con Gesù (fig. 17).

Una volta di più, Rossi ha messo correttamente in luce il rapporto con Luini, nello specifico con una *Deposizione* conservata al Museum of Fine Arts di Houston, e ha sottolineato la più alta qualità della prova carotesca²⁶. Per quel che ci riguarda, possiamo aggiungere che parte del merito per il miglior esito è da ricondurre appunto alla riflessione originale che Caroto ha offerto del pezzo antico, girandolo di 90° per presentarlo frontalmente. Di seguito avrebbe ripreso l'espedito nell'apostolo della *Lavanda dei piedi*; molto pro-

²⁵ Mantova, Palazzo Ducale, inv. gen. 6734: L. Ventura, *Il collezionismo di un principe: la raccolta di marmi di Vespasiano Gonzaga*, Modena 1997, pp. 87-90, cat. 63; Pray Bober, Rubinstein 2010, p. 69, cat. 21. Il sarcofago era stato disegnato da Amico Aspertini nel f. 35r del Codice Wolfegg, redatto ai primi del Cinquecento: G. Schweikhart, *Der Codex Wolfegg. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini*, London 1986, p. 86 e fig. 18.

²⁶ F. Rossi, in *Caroto. Giovan Francesco Caroto 2020*, pp. 90-93, cat. 12.

babilmente, gli angioletti volteggianti a gambe leggermente divaricate della pala di San Fermo derivano dai geni clipeofori di molti sarcofagi; la *Madonna col Bambino*, un disegno del Louvre (1530 circa, inv. 1157), rivisita, roteandola sempre di 90°, una figura assisa come quella alla base del Gran Cameo di Francia del Louvre.

In questi episodi, Caroto non raggiunge l'apice emotivo della *Pietà*, sebbene dimostri di continuare a studiare come tradurre in chiave moderna le potenzialità dell'antico. È invece possibile che, nonostante la diversa qualità dei risultati, i suoi sforzi per reinterpretare il modello antiquario nascessero dallo stretto contatto che da qualche tempo si era instaurato con i Della Torre, a partire da Giulio, il cui interesse per la classicità è comprovato dalle sue medaglie e dall'autoritratto della Fondazione Miniscalchi Erizzo²⁷. Senza contare che, trasformando in figure frontali i pezzi antichi, la ricerca dell'artista si inseriva nel fecondo tema del *paragone* tra pittura e scultura: i suoi accorgimenti 'tridimensionali' andavano persino al di là della visione di profilo offerta dai sarcofagi, dimostrando quanto il potere della pittura potesse sopravanzare l'eredità antica e sostituirsi alla scultura *tout court*.

Per tornare alla *Pietà della Lacrima*, si può pensare che un merito aggiuntivo dell'idea di rimeditare il pezzo antico sia stato quello di fornire un archetipo particolarmente apprezzato nel panorama cittadino, anche se poi non sempre integralmente compreso. In effetti, suona come una sequela alla citazione di Adone il fatto che Antonio Badile usasse il medesimo modello per il Lazzaro resuscitato della sua tela a San Bernardino (1546), la chiesa in cui Caroto aveva lavorato quasi vent'anni prima e nella quale ancora forte era l'influenza dei Turriani e dei loro affiliati, come i Pellegrini e i Canossa. La soluzione di Badile, che presenta Lazzaro isolato, è corretta ma più semplice rispetto al referente antico e alla rielaborazione di Caroto. Per contro, miglior prova si deve a Veronese e al suo appestato guarito da san Barnaba, nella tela un tempo a San Giorgio in Braida (Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1566 circa, fig. 18), dove pure era forte la presenza, questa volta, dei due fratelli Caroto. Veronese

²⁷ Per i rapporti con i Della Torre si veda G. Peretti, *I dipinti per lo studio di Giulio Della Torre*, in *Caroto. Giovan Francesco Caroto* 2020, pp. 140-143, a cui vanno aggiunte, del medesimo studioso, le schede a pp. 108-109, 144-151, catt. 18, 31, 32, 33, 34, relative alla pala di San Fermo e allo studio di Giulio Della Torre; G. Peretti, *Caroto e la famiglia Della Torre*, in *Caroto e le arti* 2022, pp. 129-130. In realtà, non conosciamo la committenza della *Pietà della Lacrima*, che più tardi si sarebbe trovata nella collezione Bevilacqua, una famiglia che peraltro condivideva con i Della Torre interessi e conoscenze, fra le quali spicca l'architetto Michele Sanmicheli: P. Davies, D. Hemsoll, *Sanmicheli and His Patrons: Planning for Posterity*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di G. Beltramini, A. Ghisetti Govarina, P. Marini, Vicenza 2000, pp. 161-188.



18. P. Brebiette da Paolo Veronese, *San Barnaba cura gli appestati*, Collection Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

attua un duplice omaggio alle sue origini: da un lato si rivolge ai Caroto – non si dimentichi che Giovanni Caroto aveva riferito a Vasari di essere stato maestro del giovane Paolo; dall'altro pensa al secondo polo della sua formazione, Badile, di cui, proprio nel 1566, aveva sposato la figlia Elena. Nella tela, Veronese posiziona, sì, il malato quasi di tre quarti, come il Lazzaro di Badile, ma accoglie le figure di contorno come nel sarcofago e come aveva fatto Giovan Francesco, drammatizzando più intensamente la narrazione, per concentrarsi su Barnaba e il miracolato, che in tal modo diventa il vero deuteragonista.

Conclusioni

I primi prestiti dall'antico (la posa scopadea, il *Satiro Danzante* del Maffei, le rovine antiche) compaiono presto nelle opere di Caroto, probabilmente perché erano disponibili a Verona. Per contro, a parte l'ipotesi mantovana per l'*Eros addormentato*, non sappiamo come il pittore fosse venuto a conoscenza dei reperti che offrirono altri spunti nel secondo decennio, ma, considerata una certa ripetitività di schemi e pose nell'arte antica, una facile proposta porta a pensare che Caroto avesse avuto accesso a manufatti che non ci sono pervenuti o che avesse scambiato informazioni con i colleghi, magari attraverso album e taccuini di cui pure non abbiamo più traccia.

Vero è che, all'incirca tra il 1512 e il 1515, Caroto fu a Milano presso Antonio Visconti, le cui inclinazioni umanistiche e antiquarie sono state ben circostanziate²⁸. Di conseguenza, non sorprenderebbe nessuno se l'esperienza in Lombardia non solo avesse messo a disposizione del Nostro nuovi esempi, bensì pure ne avesse fortificato l'interesse per l'arte classica.

Tuttavia, una soluzione sinora mai contemplata consiste nell'ipotizzare che Giovan Francesco avesse compiuto almeno un soggiorno a Roma, visto che la maggior parte delle evidenze identificate nella sua produzione all'epoca si trovavano nell'Urbe. Sebbene questa proposta sia priva di appigli documentari, vale la pena di sottolineare che al pittore non mancarono legami in grado di incentivarne la curiosità e di spingerlo a un viaggio, in fondo, non così difficile da realizzare. Secondo Vasari, a Roma era stato Giovan Maria Falconetto – se lì, fra le «anticaglie», aveva studiato un sarcofago antico e l'affresco di Perugino nella Cappella Sistina –, quel Falconetto che poi, sempre a detta di Vasari, aveva rivisto i disegni di Giovanni Caroto; del resto, Scipione

²⁸ Caldera, Rossetti 2020, pp. 51-53.

Maffei aveva suggerito una visita a Roma per lo stesso Giovanni²⁹. Ancora, i Della Torre erano amici dei Canossa e del cardinale Ludovico, che a Roma era di casa; Francesco Della Torre, figlio di Giulio, segretario del vescovo di Verona Giovan Matteo Giberti, almeno dal 1525-1526 e per qualche tempo aveva risieduto con il prelado nella città pontificia³⁰. Quantunque quest'ultima notizia non sia dirimente, dal momento che Caroto si dimostra recettivo all'antico ben prima di tali date, è un indizio da sommare agli altri per sondare i possibili nessi con la Città eterna di un artista che ha dimostrato di avere molti più legami *extra moenia* di quanto si era creduto.

²⁹ Sul soggiorno di Falconetto a Roma, si vedano le deduzioni di G. Schweikhart, *Eine Fassadendekoration des Giovanni Maria Falconetto in Verona*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 13, 3-4, 1967-1968, pp. 325-342; H.-J. Eberhardt, *Falconetto kopiert Perugino in der Sixtinischen Kapelle*, in *Kunst und Humanismus*, a cura di W. Augustyn, E. Leuschner, Passau 2007, pp. 87-103. Per i legami di Falconetto con Giovanni Caroto: G. Zavatta, *I Falconetto*, in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari*, a cura di M. Molteni e P. Artoni, Treviso 2013, pp. 133-144, in particolare a p. 135 nota 11, p. 139 nota 28.

³⁰ Notizie sulla residenza a Roma di Francesco Della Torre – un'eco della quale si può avvertire nella *Resurrezione di Lazzaro* del Nostro (Verona, Santa Maria di Nazareth, 1531) – si leggono in M. T. Franco, *Nell'aura di Giulio Romano: la nuova villa*, in *Villa Della Torre a Fumane di Valpolicella*, a cura di P. Brugnoli, Crocetta del Montello 2013, pp. 27-54, in particolare a p. 32; M.S. Adank, *Francesco Della Torre: tra bonae litterae e una nuova spiritualità*, in *Atti della Giornata di studi turriani* (Fumane, Villa Della Torre, 27 maggio 2016), a cura di P. e A. Brugnoli, A. Zamperini, Vago di Lavagno 2017, pp. 153-166, in particolare a p. 159 nota 14.

