

Fausta Piccoli

La *Guerra Giudaica* di Flavio Giuseppe
nella sala Grande di Altichiero
tra celebrazione dinastica e cittadina.
Nascita, ricezione e fortuna di un tema iconografico

RIASSUNTO: Il ciclo figurativo con la *Guerra Giudaica* di Flavio Giuseppe, eseguito da Altichiero per la decorazione della sala Grande nel palazzo scaligero di Santa Maria Antica intorno al 1364, costituisce il testo pittorico più importante e anche misterioso del Trecento veronese, stante la sua completa perdita, avvenuta già nel XVI secolo. A partire da un riesame della fortuna dei testi di Giuseppe Flavio a Verona, il contributo delinea uno sguardo complessivo su molte delle complesse questioni critiche legate alla sala Grande: l'articolazione iconografica, la cronologia esecutiva, le possibili fonti iconografiche e gli intellettuali impegnati nella loro individuazione, il significato della decorazione nella più ampia politica di immagine di Cansignorio, per concludere con alcuni cenni sulla fortuna di Flavio Giuseppe e della sala Grande nel XV secolo, all'indomani della dedizione di Verona alla Serenissima.

ABSTRACT: The figurative cycle depicting Flavius Josephus' *Guerra Giudaica*, executed by Altichiero for the decoration of the Grand Hall in the Scaliger Palace of Santa Maria Antica around 1364, represents the most significant and mysterious pictorial work of 14th-century Verona, despite its complete loss by the 16th century. By reexamining the reception of Flavius Josephus' texts in Verona, this essay provides a comprehensive overview of several complex critical issues related to the Grand Hall: its iconographic structure, the chronology of its execution, potential iconographic sources, and the involvement of intellectuals in the identification of these sources. Furthermore, it explores the significance of the decoration within Cansignorio's broader image-making politics. Finally, it touches upon the legacy of Flavius Josephus and the Grand Hall in the 15th century, following Verona's submission to the Serenissima Republic of Venice.

Per una fortuna di Flavio Giuseppe nella Verona del XIV secolo

È nota la fortuna medievale delle opere di Flavio Giuseppe, che ebbero ampia circolazione in tutta Europa soprattutto grazie alle versioni latine, capaci di ga-

rantirne una distribuzione capillare¹. L'autorità dello storico in relazione alle vicende e ai riti del popolo giudaico, narrate nel *Bellum Iudaicum* e nelle *Antiquitates Iudaicae*, fu indiscussa e accolta nella letteratura medievale accanto a pochi altri testi, ritenuti ugualmente affidabili, come le più tarde *Historiae Egesippi*, e, naturalmente, la Bibbia², senza quell'accumulo di *auctoritates* che di solito caratterizzava la redazione di compilazioni a carattere storico ed enciclopedico³.

A Verona, i testi di Flavio Giuseppe ebbero una significativa diffusione, peraltro non circoscritta al solo *Bellum Iudaicum* o alle *Antiquitates*, ma anche alla terza e meno nota opera dello storico, il *Contra Apionem* – un breve *pamphlet* a difesa delle tradizioni giudaiche –, di cui si sviluppò una tradizione manoscritta autonoma, che diede origine a una delle due famiglie testuali attraverso cui è oggi noto⁴. Tra questi codici, si conservano tre esemplari, certamente vergati a Verona, che risalgono al XIV secolo e contengono le tre opere di Flavio Giuseppe.

Il primo è il celebre Lat. 5054 della Biblioteca Nazionale di Francia, trascritto a Verona e appartenuto e postillato da Francesco Petrarca; il secondo, il Lat. 1615 ancora a Parigi, reca lo stemma dei Visconti, ma, con ogni probabilità, fu originariamente scritto e miniato per la biblioteca degli Scaligeri, come si vedrà in seguito; il terzo, il Lat. Fol. 625 oggi a Berlino, presenta una nota di possesso che attesta il suo passaggio di proprietà, nel 1393, da Nicola Salerni a un frate senese⁵. Questi manoscritti attestano l'intensa circolazione

¹ Per la fortuna di Flavio Giuseppe nel Medioevo nell'ampia bibliografia si vedano: *The Latin Josephus. I. Introduction and text. The Antiquities: books I-V*, a cura di F. Blatt, Universitetsforlaget i Aarhus Ejnar Munksgaard, København 1958; G. N. Deutsch, *Iconographie de l'illustration de Flavien Josèphe au temps de Jean Fouquet*, E. J. Brill, Leiden 1986. Con riferimento al caso veronese: R. Avesani, *Il preumanesimo veronese*, in *Storia della cultura veneta*. II. *Il Trecento*, a cura di G. Folena, Neri Pozza, Vicenza 1976, pp. 111-141; G. Billanovich, *Quattro libri del Petrarca e la biblioteca della Cattedrale di Verona*, «Studi petrarcheschi», VII, 1990, pp. 233-262; G. da Pastrengo, *De viris illustribus et de originibus*, a cura di G. Bottari, Antenore, Padova 1991, pp. LXXXI-LXXXIII; M. Petoletti, *Il "Chronicon" di Benzo d'Alessandria e i classici latini all'inizio del XIV secolo. Edizione critica del libro XXIV "De moribus et vita philosophorum"*, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 84-91; cenni in C. Crestani, *Dante lettore a Verona. Biblioteche e libri al tempo degli Scaligeri*, Il Poligrafo, Padova 2021, pp. 43, 107, 168. Per la tradizione miniata dei codici trecenteschi veronesi di Flavio Giuseppe, si vedano da ultimi: G. Z. Zanichelli, «Non scripsit set miniavit»: *Turinensis e i codici del Petrarca*, «Studi petrarcheschi», XI, 1994, pp. 159-180; S. Rizzo, *Un codice veronese del Petrarca*, «L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana», I, 2006, pp. 37-44, con bibliografia precedente.

² Ad essi si aggiunge la *Descriptio Terrae Sanctae* di Burcardo (Burckhard) del Monte Sion, della fine del XIII secolo (Petoletti 2000, pp. 86-87).

³ Petoletti 2000, p. 84.

⁴ *Ivi*, pp. 88-91.

⁵ Per i tre codici, in relazione ai fatti veronesi, vedano in particolare Billanovich 1990, pp. 250-252 e la bibliografia indicata alla nota 1; L. Refe, *Le postille del Petrarca a Giuseppe Flavio (codice Parigino Lat. 5054)*, Le Lettere, Firenze 2004.

di Flavio Giuseppe nei contesti culturalmente più rilevanti della Verona trecentesca: innanzitutto, la Biblioteca Capitolare, che dovette essere il luogo di conservazione di un apografo più antico da cui furono tratti i tre codici veronesi⁶; quindi, la corte scaligera, che aveva fatto allestire un codice ricercato, con un'iniziale figurata e molte ornate; infine, un facoltoso mercante di sete, Nicola Salerni, legato da prestigiosi rapporti di parentela – la zia Jacopa aveva sposato Pietro di Dante Alighieri – all'*entourage* di corte⁷.

Questo quadro di sopravvivenze, di per sé pregevole, acquista ulteriore valore in relazione alla ricezione di Flavio Giuseppe in opere composte da autori veronesi, o vicini alla corte scaligera, lungo tutto il Trecento. Gli studi di Marco Petoletti sul *Chronicon* di Benzo d'Alessandria e di Guglielmo Bottari sul *De viris illustribus* e sul *De originibus* di Guglielmo da Pastrengo⁸, in particolare, hanno evidenziato come sia Benzo sia Guglielmo abbiano fatto riferimento, nei loro testi enciclopedici, a tutte e tre le opere di Flavio Giuseppe, le *Antiquitates*, il *Bellum Iudaicum* e il *Contra Apionem*, e che, per quest'ultimo, ebbero tra le mani proprio la famiglia testuale di tradizione scaligera. Se ciò appare scontato per il veronese Guglielmo da Pastrengo, lo è un po' meno per Benzo d'Alessandria. Quest'ultimo scrisse il *Chronicon* tra il 1313 e il 1320 circa, ma solo nel 1322, all'età di cinquant'anni circa, giunse alla corte di Cangrande, dopo prolungati soggiorni tra Piemonte e Lombardia. Per la redazione della sua opera, comunque, è possibile che abbia soggiornato a Verona anche negli anni precedenti, se si fa fede al fatto che «libri innumeri et vetustissimi» relativi alla storia romana da lui utilizzati nella sua opera erano conservati, come lui stesso annota, «in archivio ecclesie Veronensis», ossia presso la Biblioteca Capitolare⁹.

Ai testi di Guglielmo da Pastrengo e Benzo di Alessandria, già autorevolmente studiati, si aggiungono, per l'età di Cangrande, le *Historiae Imperiales* di Giovanni Mansionario, anch'esse scritte, come il *Chronicon*, entro il 1320¹⁰. A tutt'oggi non si dispone di un'edizione critica, tuttavia, l'analisi

⁶ Billanovich 1990, p. 250; Petoletti 2000, pp. 84-91.

⁷ Per la famiglia Salerni tra Tre e Quattrocento si rinvia a: C. Crestani, G. M. Varanini, *Il patrizio Gian Nicola Salerni e la sua biblioteca (XV sec.)*, «Archivio Storico Italiano», CLXI, 2003, n. 597, III, pp. 455-502; F. Piccoli, *Pittura tardomedievale in casa Salerni a Verona. La sala con gli uomini illustri e le camere pictae (con una nuova proposta per la bottega di Giovanni Badile)*, in *Palazzo Norilero a Rovereto. Nuovi studi interdisciplinari*, atti della tavola rotonda (Rovereto, Accademia degli Agiati, 13-14 aprile 2018), a cura di M. Beato, C. A. Postinger, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2020, pp. 87-103, con bibliografia.

⁸ Guglielmo da Pastrengo 1991; Petoletti 2000.

⁹ Guglielmo da Pastrengo 1991, p. XIII; Petoletti 2000, p. 45.

¹⁰ Per le *Historiae Imperiales*, si vedano oltre le note 12 e 27.

del testimone ancora presso la Biblioteca Capitolare, il cod. CCIV – l'unico a conservare la parte iniziale dell'opera – dimostra una puntuale conoscenza di Flavio Giuseppe, su cui, in ogni caso, si ritornerà più avanti. Ugualmente, come riferisce Giuseppe Billanovich, sia l'anonimo autore dei *Flores moralium auctoritatum* e, poco dopo, Guglielmo da Pastrengo nel suo *De viris illustribus*, fecero ampio uso dello storico romano; il da Pastrengo, poi, ne scrisse un medaglione biografico ampio e lusinghiero¹¹.

Quanto finora detto evidenzia ancora una volta l'importanza della Biblioteca Capitolare come luogo di conservazione dei testi di Flavio Giuseppe, l'intensa circolazione di manoscritti e l'indiscussa *auctoritas* dello storico romano in testi enciclopedici legati a Verona e agli ambienti di corte, che costituiscono quindi il contesto culturale di riferimento, l'eco diffusa entro cui leggere la scelta operata da Cansignorio quando scelse le *Storie Giudaiche* come soggetto per la sala Grande, entro cui andranno comunque ricercate le motivazioni prossime di una scelta determinante all'interno della politica di immagine della signoria.

Cansignorio e il contesto storico tra il 1361 e il 1364

La sala Grande di Altichiero costituisce la punta di diamante di una stagione di iniziative destinata a ridisegnare il volto della Verona scaligera, a partire dalle residenze signorili: il rinnovamento, dal 1364, del palazzo di Cangrande con la loggia del giardino, la nuova residenza prospiciente piazza dei Signori con un rigoglioso *broilum*; la cinta muraria e il *broilum* di Castelvecchio, il ponte iniziato da Cangrande II; quindi, a livello cittadino, la messa in opera dell'acquedotto, suggellato dalla fontana di Madonna Verona in piazza delle Erbe, il restauro e la sopraelevazione della torre delle Ore, nel 1370, e tra il 1373 e il 1375 il ponte delle Navi; infine l'erezione della sepoltura pensile di Cansignorio, a completamento del complesso monumentale delle arche scaligere¹².

¹¹ Per Guglielmo da Pastrengo e la sua opera, su cui si tornerà anche più avanti nel testo, si rinvia a Guglielmo da Pastrengo 1991, con bibliografia, e Petoletti 2000, p. 28.

¹² Nell'ampia bibliografia relativa alla Sala Grande nell'ambito della politica culturale di Cansignorio, si vedano i contributi di: M. M. Donato, *I signori, le immagini e la città. Per lo studio dell'immagine monumentale dei signori di Verona e di Padova*, in *Il Veneto nel medioevo. Le signorie trecentesche*, a cura di A. Castagnetti, G. M. Varanini, Banca Popolare di Verona, Verona 1995, pp. 379-454; J. Richards, *An artist and his patrons in the Italian Trecento*, University Press, Cambridge 2000, pp. 35-75; E. Napione, *Le Arche Scaligere*, Allemandi, Torino 2009, pp. 302-303, 312-313, 407-408; Id., *Gli affreschi trecenteschi della torre del Capitano e la pittura di corte nei palazzi scaligero: le storie dal Ab urbe condita di Tito Livio*, in *La Torre del Capitano. Restauri, scoperte e ricerche*, a

Il frenetico attivismo del *dominus*, tra «celebrazione signorile e utile della città» – per richiamare una felice definizione di Maria Monica Donato¹³ – intrecciava iniziative dinastiche a opere pubbliche con una chiarezza di intenti nella delineazione di una *imago urbis* che non aveva precedenti a Verona.

Il programma iconografico della sala di rappresentanza occupava senz'altro un posto centrale. Maria Monica Donato aveva a suo tempo sottolineato, in modo convincente, che il "classicismo" di Cansignorio presentava caratteristiche diverse da quello padovano, quest'ultimo legato a un rigoroso lavoro filologico, in cui il passato era vissuto come altro da sé, quello veronese ancora di matrice squisitamente medievale, gettato come un ponte – per citare la studiosa – fra antichità romana e presente cristiano¹⁴. La scelta di Flavio Giuseppe appariva assai calzante in quanto sia episodio tratto dalla storia romana, sia tema intimamente cristiano, legato anche a una tradizione crociata che, se pur a Verona non fu particolarmente viva, dovette in qualche modo trovare un momento di slancio proprio a ridosso dell'esecuzione della sala Grande¹⁵. Come ha evidenziato John Richards, tra il 1363 e il 1365 Pietro I da Cipro promosse una crociata per la riconquista di Gerusalemme e viaggiò a lungo in Europa, reclutando truppe e risorse¹⁶. Nel 1361 fu anche a Verona e la sua venuta dovette lasciare un certo segno se la notizia della crociata fu ripresa poco dopo, in termini che ne esaltavano la spettacolarità, in una delle aggiunte manoscritte del *Chronicon Veronense* all'anno 1365¹⁷ e se nel 1369 Nicolò Scacchi, poeta del circolo di Francesco di Vannozzo vicino agli

cura di A. Costantino, E. Napione, M. Valdinoci, Antiga edizioni, Crocetta del Montello 2009, pp. 39-69; F. Piccoli, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Cierre, Sommacampagna 2010, pp. 60-78; E. Napione, *I sottarchi di Altichiero e la numismatica. Il ruolo delle imperatrici*, «Arte Cristiana», LXIX, 2012, pp. 22-39; Id., *Tornare a Julius von Schlosser: i palazzi scaligeri, la "sala grande dipinta" e il primo umanesimo*, in *Arte di corte* 2013, pp. 171-194; F. Piccoli, *Dentro e fuori la corte: note sulle pitture trecentesche nel palazzo di Cangrande della Scala a Verona*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, atti del convegno (Losanna, Università di Losanna, 24-26 maggio 2012) a cura di S. Romano, D. Zaru, Viella, Roma 2013, pp. 147-170.

¹³ Donato 1995, p. 430.

¹⁴ *Ivi*, pp. 429-430.

¹⁵ *Ivi*, p. 430.

¹⁶ Richards 2000, pp. 64-65.

¹⁷ *Il Chronicon veronense di Paride da Cerea e dei suoi continuatori*. II.1. *La continuazione scaligera (1278-1375)*, a cura di R. Vaccari, Fondazione FIORONI Musei, Legnago 2014, p. 51, pp. 114-115: «Eodem anno die sabbati VIII mensis octobris illustris et magnificus dominus, dominus Petrus rex Cypri, fecit suum refortium et maximum apparatus, et cum suis navibus profectus est cum maxima quantitate militum et personarum in Alexandriam, ultra partes marinas, et ipsam Alexandriam intravit et cepit [...]».

ambienti di corte, scrisse versi di cordoglio all'indomani della sua morte¹⁸. Sull'eco veronese di queste vicende, tuttavia, non si conosce altro, ma si può certo rilevare la coincidenza cronologica tra questo e un altro episodio cruciale per Cansignorio: il matrimonio con Agnese di Durazzo nel 1363. Come ha suggerito Ettore Napione¹⁹, Agnese discendeva dai Durazzo, ramo collaterale della casata regia degli Angioini, che tra gli altri deteneva il titolo, peraltro solo formale, di re titolare di Gerusalemme e di Sicilia; il loro blasone presentava gigli ed era tripartito di Ungheria, Francia e Gerusalemme. Il ramo dei Durazzo sarebbe asceso al trono di Napoli nell'ultimo ventennio del Trecento e nel primo trentennio del Quattrocento²⁰.

È probabile che l'alto lignaggio della sposa e gli orizzonti mediterranei da cui ella proveniva, in anni coincidenti con la crociata di Pietro I da Cipro, abbiano offerto elementi di suggestione per la corte, proprio a ridosso del 1364, anno in cui, non a caso all'indomani dello sposalizio, presero l'avvio le iniziative di Cansignorio: la nuova famiglia regnante necessitava di una dimora all'altezza della propria immagine.

Le *Storie Giudaiche* nell'ambito del programma iconografico della sala Grande

La decisione di Cansignorio di avviare una campagna edilizia nelle dimore di Santa Maria Antica affacciate sulla centrale piazza dei Signori, dopo che il suo predecessore Cangrande II aveva spostato il baricentro della sua politica difensiva su Castelvechio a seguito della congiura di Fregnano, va probabilmente letta anche nell'ottica di un riavvicinamento alla città²¹. Nell'ambi-

¹⁸ M. Carrara, *Gli Scaligeri*, Dall'Oglio, Milano, 1966, p. 204; F. Riva, *Il Trecento volgare*, Istituto per gli studi storici veronesi, Verona 1979 (Verona e il suo territorio, III. 2), pp. 124-126, anche per un profilo del poeta. Per il testo della canzone, si veda anche A. Medin, *Canzone storico-morale di Nicolò De Sacchi poeta veronese del secolo XIV*, in *Raccolta di studi critici dedicati ad Alessandro d'Ancona*, G. Barbera, Firenze 1901, pp. 570-575.

¹⁹ Napione 2012, p. 39, nota 8.

²⁰ D. Passerini, *Gli Angiò-Durazzo: la rappresentazione del potere*, tesi di dottorato in cotutela tra Università degli Studi di Napoli Federico II e Université d'Avignon, tutor/directeur de thèse, Francesco Senatore, Guido Castelnuovo, anno accademico 2019-2020: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03142145/document> (ultima consultazione 27 maggio 2022), in particolare pp. 34-35.

²¹ Sicuramente si tratta di un riavvicinamento, senza tuttavia incorrere nella tradizionale interpretazione storiografica che vedeva in Castelvechio l'emblema della rottura del rapporto fiduciario tra gli Scaligeri e la loro città, come ha ben dimostrato G. M. Varanini, *Castelvechio come residenza nella tarda età scaligera*, «Verona Illustrata», II, 1989, pp. 11-18 e su cui, in seguito, è tornato con argomenti convincenti E. Napione, *I timori di Antonio della Scala. Il rafforzamento dei castelli del*

zioso progetto, la centralità del palazzo di Cangrande appare ribadita dall'edificazione della cosiddetta loggia del giardino, dove fu realizzata la grande sala di rappresentanza, come assicurano le fonti tra Quattro e Cinquecento, a partire da Francesco Corna da Soncino nel 1477, Marin Sanudo nel 1483 fino a Giorgio Vasari, nelle due edizioni delle *Vite*²².

Il programma iconografico della sala, secondo la versione vasariana, prevedeva la raffigurazione della «guerra di Gerusalemme, secondo che è scritta da Iosafo», al di sopra della quale sarebbe stato posto un «partimento di medaglie» con gli «uomini segnalati di que' tempi, et in particolare molti di que' signori della Scala»²³. La riscoperta dei medaglioni imperiali di Altichiero, nel 1969, nei sottarchi della loggia del giardino nel palazzo della Provincia, già di Cangrande, rilanciò gli studi relativi alla sala Grande e, anche se ad oggi tra gli studiosi non esiste una posizione condivisa su dove, in origine, si trovasse, se in corrispondenza del loggiato al primo piano – come appare più probabile da una lettura delle fonti documentarie e delle evidenze architettoniche²⁴ – o in altro luogo per cui, al momento, non è stata avanzata un'identificazione convincente, gli studi più recenti sono comunque concordi nel ritenere che i medaglioni imperiali si trovassero, se non nella sala, nelle sue immediate adiacenze e quindi rientrassero a pieno titolo nel suo programma iconografico²⁵. Se vale quest'ipotesi, risulterebbe rafforzato quanto a suo tempo proposto dalla Donato, che cioè il soggetto dipinto fosse stato elaborato per costituire un ponte ideale tra antichità e presente: dai medaglioni imperiali a quelli degli Scaligeri e degli uomini illustri loro contemporanei, a una narrazione della presa di Gerusalemme in un'ottica cristiana e crociata (fig. 1, tav. XII)²⁶.

Per quanto riguarda i medaglioni imperiali, il riferimento alle *Historiae Imperiales* di Giovanni De Matociis è assunto critico consolidato²⁷. Le prime

Garda e il significato del castello fluviale di San Martino in Acquaro, detto Castelvechio, in *Sirmione e i porti fortificati medievali*, atti del convegno (Sirmione, castello scaligero, 30 marzo 2019) a cura di G. Perbellini, V. Cane, Il Rio, Mantova 2019, pp. 121-137.

²² Si veda la bibliografia indicata alla nota 12.

²³ Per la citazione completa del passo vasariano, si veda Piccoli 2010, p. 67.

²⁴ Per le diverse opinioni, da ultimo, Piccoli 2010, pp. 60-78; Ead. 2013, pp. 147-170; Napione 2012, pp. 23-25; Id. 2013, pp. 171-194.

²⁵ Napione 2012, p. 23.

²⁶ Donato 1995, pp. 423-430, ripreso poi da Richards 2000, pp. 62-75.

²⁷ Oltre alla bibliografia indicata alla nota 12, sulle *Historiae Imperiales* si vedano in particolare L. Capoduro, *Effigi di imperatori romani nel manoscritto Chig. I VII 259 della Biblioteca Vaticana. Origini e diffusione di un'iconografia*, «Storia dell'Arte», LXXIII, 1993, pp. 23-39; G. Bodon, *Veneranda Antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Peter Lang, Bern-Berlin, 2005, pp. 203-217 (anche con ampia bibliografia sulla tradizione manoscritta dell'opera).



1. Altichiero, *Medaglioni con profili imperiali* (particolare). 1364. Già Verona, palazzo scaligero di Santa Maria Antica, sala grande, sottarchi, ora Museo degli Affreschi G. B. Cavalcaselle.

sette carte del codice CCIV della Biblioteca Capitolare²⁸, fittamente postillate, riferiscono i fatti da Augusto a Tito, letti prestando in parallelo una particolare attenzione alle vicende giudaiche, tanto che il medaglione biografico di Vespasiano si diffonde per metà sulla presa di Gerusalemme, quello di Tito è per metà dedicato a Flavio Giuseppe e alle sue opere. Al f. 2r, uno schema grafico propone, accanto agli incompiuti tondi monetali imperiali a corredo dell'opera, l'elenco dei re giudei, che si conclude proprio con una postilla che ricorda la presa di Gerusalemme da parte di Vespasiano e del figlio Tito (fig. 2). Ciò evidenzia una lettura attenta di Giuseppe Flavio, tuttavia le vicende di Gerusalemme, pur costituendo lo sfondo ideale della parte iniziale dell'opera, non costituiscono oggetto di narrazione privilegiata, ma sono sintetizzate in sole due colonne di testo nei medaglioni biografici di Vespasiano e Tito: troppo poco per costituire una possibile fonte per il programma iconografi-

²⁸ Dell'opera si conservano tre versioni manoscritte: una autografa e acefala, con le illustrazioni imperiali, Cod. Vat. Chig. I, VII, 259 della Biblioteca Vaticana; una lacunosa e senza illustrazione, Cod. D 13, della Biblioteca Vallicelliana di Roma; una integra della prima parte ma lacunosa e quasi senza illustrazione, Cod. CCIV della Biblioteca Capitolare di Verona (per un'efficace sintesi, Bodon 2005, p. 205).

co della Sala Grande²⁹.

Diverso è il caso della seconda opera redatta, come si è accennato, quasi in contemporanea alle *Historiae Imperiales*, ossia il *Chronicon* di Benzo d'Alessandria. La *summa* enciclopedica è costituita da ventiquattro libri relativi ad avvenimenti storici, leggende, geografia, filosofia, azioni e detti di uomini illustri, suddivisi non cronologicamente, ma, in modo assai originale, in sezioni monografiche³⁰. La prima e più ampia sezione, dal primo al decimo libro, è dedicata alla storia giudaica dalla creazione del mondo – com'era tradizione – fino alla distruzione del tempio di Gerusalemme nel 70 d.C.; alla presa della città santa è dedicato il decimo libro. In questo caso, ciò che nel Mansionario era espresso nelle prime 7 carte, diviene la sezione più ampia dell'opera, con una storia universale riletta attraverso la lente privilegiata della storia giudaica dalle origini del mondo alla presa di Gerusalemme. La ricostruzione dei fatti nel *Chronicon* attinge prevalentemente alle opere di Flavio Giuseppe di cui Benzo, come si è accennato, consultò un codice conservato nella Biblioteca Capitolare o lì fatto copiare.

Giunto Benzo alla corte di Cangrande, è probabile che anche il *Chronicon* fosse stato trascritto a Verona e che uno o più esemplari, oggi dispersi, si trovassero nella biblioteca di corte e in Capitolare: lo dimostra non solo il codice CCVI (194) della Capitolare, apografo del libro XIV redatto nel XVI secolo³¹, ma anche il fatto che Guglielmo da Pastrengo, intellettuale di punta dell'*entourage* scaligero tra gli anni Venti e Trenta, e quindi amico di Francesco Petrarca e a sua volta autore di un *De viris illustribus*, ne attinse copiosamente per le sue opere, in cui peraltro tracciò un memorabile ritratto di Benzo, «magne litterature vir», e del suo *Chronicon*, «opus grande, volumen immensum»³². Anche l'opera di Benzo d'Alessandria, al pari di quella del Mansionario, ebbe quindi grande eco nella generazione successiva.

Il testo di Benzo offre un'ampia sintesi del *De Bello Iudaico* di Giuseppe Flavio, che, nell'unico codice oggi conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, il B24 inf., si estende dal f. 74r al f. 92r, articolandosi in settantacinque agili capitoli, lunghi una o due colonne, introdotti da una rubrica e da un'iniziale vegetale. Tale resoconto avrebbe sicuramente offerto un'ottima base di partenza per l'elaborazione del programma iconografico della Sala, che naturalmente avrebbe poi attinto, in parallelo, al testo ben più imponen-

²⁹ L'osservazione era già stata a ragione avanzata da Napione 2012, p. 185.

³⁰ Petoletti 2000, pp. 30-32.

³¹ Per i testimoni dell'opera, si veda Guglielmo da Pastrengo 1991, pp. XCV-CVII.

³² *Ivi*, pp. XI-XII.

te dello stesso Giuseppe Flavio. Non va inoltre trascurato che, in origine, il *Chronicon* di Benzo d'Alessandria doveva comprendere anche una cospicua sezione relativa alla storia romana, oggi perduta ma forse organizzata, come le *Historiae Imperiales*, per medaglioni biografici, che in buona parte dipendevano da informazioni tratte dagli *Scriptores Historiae Augustae*, probabilmente anch'essi consultati sulla base del testimone fondamentale, il Vat. Pal. 899 oggi alla Biblioteca Vaticana, che all'epoca era conservato proprio presso la Biblioteca Capitolare³³.

Si tratta certamente di un'ipotesi, nel ventaglio di opere già messe in relazione con la sala Grande. Ma se davvero, sullo sfondo della miniera di codici di autori classici e tardoantichi della Biblioteca Capitolare, le opere di Giovanni Mansionario e Benzo d'Alessandria furono le fonti "sorelle" a cui in prima istanza si guardò per i medaglioni imperiali e le vicende giudaiche, il programma iconografico della sala Grande avrebbe costituito un omaggio all'epoca di Cangrande, in coerenza con la ritrovata centralità del suo palazzo nel programma edilizio di Cansignorio.

In relazione ai contenuti della vicenda, al di là dell'evidente nesso con il tema imperiale dei medaglioni altichiereschi, non si rilevano particolari legami tra Verona e la dinastia Flavia, protagonista della presa di Gerusalemme. In verità per questi ultimi esisteva una tradizione tarda, testimoniata per la prima volta da Torello Saraina nel Cinquecento³⁴. Lo storico veronese, riflettendo sulla frammentaria iscrizione sulla porta dei Leoni – [...]TI FLAVIUS –, la riferì erroneamente all'imperatore Tito, deducendone che la famiglia dei Flavi avesse origine veronese³⁵. Nel Quattrocento, Francesco Corna aveva già suggerito un nesso tra la porta e lo stesso Tito³⁶. Forse, come già suggerito dalla Donato, qualche intellettuale alla corte scaligera era già giunto alla stessa conclusione, dato che in epoca medievale l'iscrizione era ben visibile; tuttavia non esistono prove scritte, né lo stesso Mansionario, per esempio, ne fa menzione, mentre non manca di ricordare il presunto legame fondativo della città con gli imperatori Antonini³⁷, indizio *ex-silentio* che, forse, questa tradizione non si fosse ancora formata.

Per quanto riguarda la fortuna delle genealogie fantastiche, tanto rincorsa

³³ Petoletti 2000, pp. 14-16.

³⁴ Donato 1995, p. 430, ripresa da Napione 2012, p. 185.

³⁵ T. Saraina, *Dell'origine et ampiezza della città di Verona, tradotta di latino in lingua toscana da M.O. Pescetti*, per Francesco de Rossi, Verona 1649, f. 14v.

³⁶ F. Corna da Soncino, *Fioretto de le antiche croniche de Verona e de tutti i soi confini e de le reliquie che se trovano dentro in ditta citade*, Valdonega, Verona 1973, p. 137.

³⁷ Napione 2012, p. 31, con bibliografia precedente.



3. Pittore (veronese?), *Assedio alle porte di una città*, XV secolo. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Album Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild, f. 848 DR *recto*.

dalle signorie trecentesche, anche gli Scaligeri ne fecero ampio uso e ne resta testimonianza oggi nelle teste imperiali scolpite per la fontana di Madonna Verona, in sintonia con il programma iconografico dei medaglioni del salone che, come si è visto, dall'antichità si inoltravano per tutto il medioevo³⁸. In uno dei disegni del cosiddetto Album Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild, già a suo tempo posti in relazione con la Sala Grande³⁹, il vessillo scaligero sventola in cima all'accampamento romano (fig. 3): il nesso con gli Scaligeri appare indiscutibile, anche se la declinazione del ruolo dei Flavi nella sala Grande, perdute le pitture, resta a tutt'oggi difficilmente valutabile.

La politica di immagine di Cansignorio tra tradizione classica e cristiana: nuove acquisizioni

Quanto finora detto consente di ancorare la scelta delle *Storie Giudaiche* a una molteplicità di indizi – la visita di Pietro I da Cipro a Verona e il duplice omaggio alla casata degli Angioini-Durazzo e all'epoca di Cangrande della Scala – che le riconduce entro un quadro celebrativo che prevedeva l'esaltazione degli Scaligeri in un'ottica dinastica tra passato e presente e, al contempo, in una politica d'immagine della città di Verona, al centro di una serie di iniziative pubbliche e private in cui i temi celebrativi presentano una tessitura unitaria e una raffinata regia.

Il nesso tra antichità e presente e il soggetto imperiale, alla base del programma iconografico della sala Grande, sono riproposti sia in un'iniziativa a carattere pubblico, la fontana di Madonna Verona, sia nell'arca sepolcrale di Cansignorio, come hanno ben evidenziato Maria Monica Donato ed Ettore Napione⁴⁰; si connettono a questi temi le forti spinte a carattere etico delle *Storie Giudaiche*, che trovano corrispondenza in altre opere pubbliche, come la torre delle Ore del 1370 e il ponte delle Navi nel 1373.

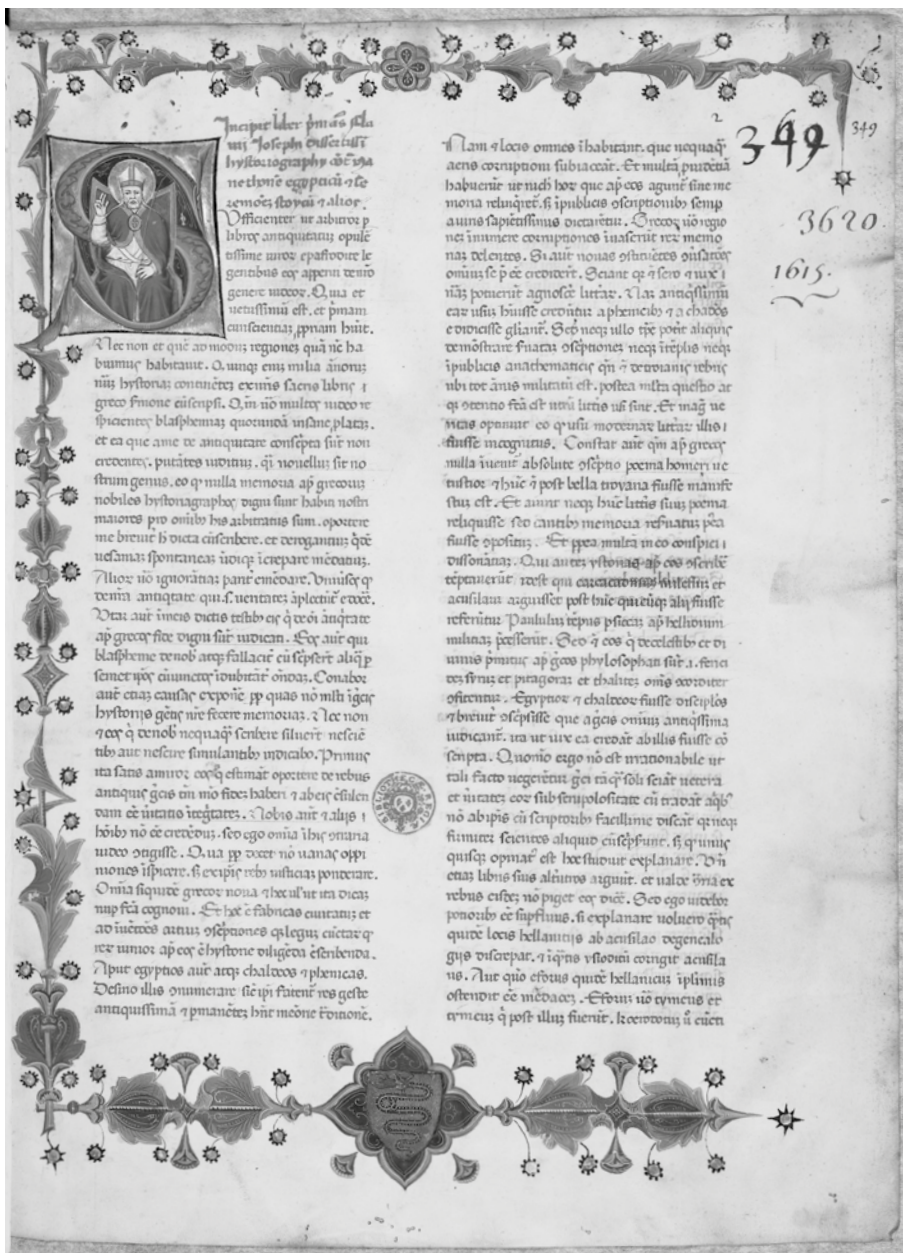
A tal proposito, pare interessante attirare l'attenzione sul codice Lat. 1615 contenente il *Contra Apionem* e il *De bello judaico* di Flavio Giuseppe⁴¹. Nel

³⁸ Per la fontana di Madonna Verona, si vedano: Donato 1995, pp. 435-436; Napione 2009, p. 355; Id., *I confini di Giovanni di Rignano, notaio e scultore. Autopromozione di un artista nella Verona del Trecento*, «Opera, Nomina, Historiae», I, 2009, p. 159.

³⁹ Si veda oltre, anche per la bibliografia.

⁴⁰ Donato 1995, pp. 430-437; Napione 2009, pp. 331-361.

⁴¹ Per il codice, si veda: M. Minazzato, *Il Trecento e l'età gotica*, in *La parola illuminata. Per una storia della miniatura a Verona e a Vicenza tra Medioevo e età romantica*, a cura di G. Castiglioni, Cariverona, Verona 2011, pp. 64-66, con bibliografia.



4. Flavio Giuseppe, *Contra Apionem* e *De bello judaico*, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. cod. Lat. 1615, f. 1r.



5. Verona, basilica di San Zeno, lunetta del protiro al di sopra del portale esterno.

bas-de-page della f. 1r è posto stemma dei Visconti, in sostituzione di quello dei legittimi proprietari, che con ogni probabilità furono proprio gli Scaligeri, cui il codice fu sottratto dopo la conquista del 1387⁴². L'unica iniziale figurata, di mano chiaramente veronese, non rappresenta, com'era consuetudine nei codici veronesi dell'epoca, l'autore del testo, ma il patrono san Zeno in vesti episcopali e con l'attributo del pesce appeso a una canna (fig. 4).

L'associazione tra il santo patrono e il vessillo scaligero rientrava in una consolidata abitudine, come si evince anche dalla lunetta del protiro della basilica di San Zeno, in cui, tra secondo e terzo decennio del Trecento, le insegne comunali del santo furono ridipinte sovrapponendo la scala (fig. 5), come ha evidenziato Tiziana Franco⁴³. Queste avvedute scelte sottolineano come l'alto valore civico attribuito alla figura di san Zeno già dall'epoca co-

⁴² Ugual sorte infatti toccò a molti altri volumi della biblioteca degli Scaligeri, che, confluiti dapprima in quella viscontea, entrarono poi a far parte delle collezioni della *Bibliothèque Nationale de France*. Per la biblioteca scaligera si vedano: Piccoli 2010, pp. 111-113; Minazzato 2011, pp. 63-66; Crestani 2021, pp. 163-168.

⁴³ T. Franco, *Santi patroni dipinti. Il caso di san Zeno e di san Pietro martire a Verona*, in *Medioevo. L'Europa delle cattedrali*, atti del convegno (Parma, Università di Parma, 19-23 settembre 2006) a cura di A. C. Quintavalle, Electa, Milano 2007, pp. 480-489.

munale fosse stato ripreso dalla signoria in chiave autocelebrativa sia nella basilica che ne conservava le spoglie, mentre, nel caso del testo di Flavio Giuseppe, l'omaggio al patrono rimandava anche all'ambiente episcopale – naturalmente retto, all'epoca, da uno scaligero, Pietro della Scala – e all'importanza della Biblioteca Capitolare come luogo di conservazione e diffusione delle opere dello storico romano.

Seppur con cautela, si può avvicinare a questi esempi anche la notizia, tramandata da Girolamo Dalla Corte, di come, al di sopra dell'iscrizione a suggello dell'edificazione della torre delle Ore, Cansignorio avesse ordinato che fossero eseguite le immagini di san Zeno e san Pietro Martire, insieme allo stemma scaligero⁴⁴. Stando all'autore del Cinquecento, le tradizionali iconografie del protettore della città e del santo martire veronese, prevalentemente utilizzate in contesti sacri, sarebbero state quindi poste a coronamento di un'opera pubblica, fortemente connotata dai simboli del potere scaligero. È pur vero che il santo martire sarebbe stato associato al vescovo moro come compatrono della città soltanto nel secondo decennio del Quattrocento, e ciò lascia aperta la possibilità che il dipinto in questione fosse di epoca successiva; tuttavia resta indicativa l'evidenza degli stemmi scaligero, che Dalla Corte poteva ancora vedere, associati a un'immagine – magari fatta successivamente modificare – che nel Trecento forse prevedeva la sola effigie di san Zeno⁴⁵. Quest'ipotesi, del resto, ben si inserirebbe nella politica di immagine del signore.

Le insegne dipinte e l'iscrizione commemorativa sulla torre («tempore marmoream quo Cansignorius urbem rexit») rimandano infatti al tema della «città marmorina», che, ancora secondo la Donato, è «un antico tema cittadino, assunto in chiave 'classica' a slogan di una politica culturale [...] che nelle epigrafi s'intreccia alla lode del signore»⁴⁶. La lode si cementa ulteriormente nell'orgogliosa affermazione di una presunta «eticità» del regno scaligero («Cansignorius urbem / rexit lege pius»)⁴⁷, tema proprio della sala Grande e dell'arca di Cansignorio, dove il programma iconografico era volto ad assi-

⁴⁴ *Dell'istorie della città di Verona del signor Girolamo Dalla Corte gentiluomo veronese*, presso Agostino Savioli, Venezia 1744, II, p. 273.

⁴⁵ Sembra difficile che Dalla Corte, seppur non sempre affidabile nelle sue restituzioni, abbia inventato la notizia; è più probabile che sulla torre fossero ancora visibili pitture che lo storico poteva, su base stilistica, riferire all'epoca tardomedievale e che anche lo stemma scaligero, magari ridipinto, si intravedesse ancora. La prudenza resta comunque d'obbligo, stante la perdita del dipinto.

⁴⁶ Bertolini 1988, pp. 255-260; Donato 1995, p. 434.

⁴⁷ Per la trascrizione dell'epigrafe si veda: *Poesie minori riguardanti gli Scaligero*, a cura di C. Cipolla, F. Pellegrini, Forzani, Roma 1902, p. 138.

milare il *dominus* al tipo del *miles christianus*⁴⁸. È a questa legittimazione in chiave religiosa che si sarebbe riconnesso il soggetto sacro scelto per la torre, ulteriore conferma di come la politica d'immagine dello scaligero fosse volta a integrare motivi desunti dalla tradizione classica e dall'ambito religioso.

Intellettuali di corte per il programma iconografico della sala Grande

Quanto finora suggerito conferma la regia unitaria che lega gli interventi pubblici e privati di Cansignorio. L'ambizione e la complessità di tale progetto ha indotto gli studiosi veronesi, in passato, a chiamare in causa Francesco Petrarca come possibile ideatore del programma iconografico della sala Grande⁴⁹, stante anche il riferimento vasariano alla presenza di un suo ritratto all'interno della sala stessa e l'attenzione del letterato al tema degli *Uomini Illustri*. Come ha efficacemente dimostrato la Donato, tuttavia, sarebbe proprio il «tenore culturale» del progetto – privo di quello «strenuo lavoro filologico»⁵⁰ che caratterizzò invece l'operazione carrarese della *Sala virorum illustrium* – ad escluderne la paternità, oltre al fatto, più volte ribadito anche in relazione alla biografia del poeta, che egli non ebbe mai una particolare sintonia con la corte scaligera, né soggiornò a lungo a Verona, dove fu nella primavera del 1345, quando scoprì le lettere ad Attico, a Bruto e al fratello Quinto di Cicerone, conservate in Capitolare.

A Verona lo legarono piuttosto alcune selezionate amicizie, prima fra tutte quella con Rinaldo Cavalchini e con Guglielmo da Pastrengo, che furono, nella generazione successiva a quella di Giovanni Mansionario e Benzo d'Alessandria (mancati entrambi nel 1337), gli intellettuali veronesi di maggior rilievo. Se Cavalchini, chierico, fu letterato e maestro di grammatica, il giudice Guglielmo da Pastrengo fu uno degli uomini più in vista della corte già ai tempi di Cangrande, anche se, in seguito, scelse di ritirarsi a vita privata, e di dedicarsi allo studio; alla metà del secolo, dopo un lungo lavoro preparatorio, scrisse il *De originibus* e il *De viris illustribus*, un vero e proprio «dizionario» biografico, il primo del suo genere nella penisola⁵¹.

⁴⁸ Donato 1995, p. 430.

⁴⁹ Per la presenza di Petrarca a Verona si veda la bibliografia indicata alla nota 1, in particolare gli studi di Billanovich.

⁵⁰ Donato 1995, p. 430.

⁵¹ Per i due letterati, si vedano: Avesani 1976, pp. 124-130; Guglielmo da Pastrengo 1991, con bibliografia; si vedano inoltre M. De Marco, *Cavalchini, Rinaldo*, in *Dizionario Biografico*

Sia Cavalchini sia Guglielmo da Pastrengo, che pure non furono *strictu sensu* uomini di corte, morirono nel 1362, a ridosso, cioè, delle iniziative edilizie di Cansignorio. Resta quindi da valutare chi, nella seconda metà degli anni Sessanta, avrebbe potuto esercitare, nell'ambito dell'*entourage* di corte, un ruolo nodale nell'elaborazione del progetto. La corte vantava alcune personalità di spicco. Gasparo Scuario de' Broaspirini, al pari di Cavalchini e Guglielmo da Pastrengo, fu amico di Petrarca, che aiutò nell'impresa dell'ordinamento delle *Familiares* di Cicerone, e, più tardi, fu in contatto con Coluccio Salutati. Di Broaspirini non si conoscono scritti di rilievo e la sua multiforme personalità lo portò a essere attivo anche come decoratore di scudi, che forse fu anzi la sua occupazione principale⁵². Un ancor giovane Antonio da Legnago divenne cancelliere di Cansignorio nel 1369 e quindi tutore dei suoi figli minorenni; i suoi *Epigrammata*, messi in relazione da Rino Avesani con il "partimento di medaglie" di Altichiero, furono probabilmente composti alla metà degli anni Settanta e non possono quindi annoverarsi tra le fonti utilizzate per la sala Grande⁵³. Il giudice Leonardo da Quinto, letterato e bibliofilo, è attestato per la prima volta nel 1375, quando presenzia al testamento di Cansignorio, segno di un legame già sedimentato negli anni precedenti; la sua morte, nel 1392, fa ritenere che nei primi anni Sessanta potesse essere già attivo entro i circoli di corte⁵⁴. Se a questo si aggiunge che fu proprietario del codice capitolare con le *Historiae Imperiales* di Giovanni de Matociis, come attesta la nota di possesso, si può convenire con John Richards che esista la concreta possibilità di un suo diretto coinvolgimento nella messa a punto del programma iconografico della sala Grande⁵⁵. Che si fosse fatto trascrivere il codice o che lo avesse ereditato da altri – magari lo stesso Guglielmo da Pastrengo, che tanto aveva studiato il Mansionario – Leonardo faceva certamente parte, come anche Gasparo Scuario de' Broaspirini, del fervido clima culturale di preumanesimo che nella Capitolare aveva il suo punto di riferimento. La permeabilità tra la corte e la Capitolare, vero serbatoio di sapere a cui tutti gli intellettuali dell'epoca attinsero, è

degli Italiani [=DBI], 22, Roma 1979, *ad vocem*; M. Cerroni, *Guglielmo da Pastrengo*, in DBI, 61, Roma 2004, *ad vocem*.

⁵² Per un profilo biografico: Avesani 1976, pp. 124-130; E. Napione, G. M. Varanini, «*Gaspar rector*» e l'arca di Cansignorio della Scala, «Verona Illustrata», XVIII, 1995, pp. 127-133; Piccoli 2010, p. 164.

⁵³ Per un profilo biografico: C. Salinari, *Antonio da Legnago*, in DBI, 3, Roma 1961, *ad vocem*; Avesani 1976, pp. 131-136.

⁵⁴ Per un profilo biografico: C. Cipolla, *Notizie intorno a Leonardo da Quinto giudice e letterato veronese del sec. XIV*, stabilimento tipografico Franchini, Verona 1885; Avesani 1976, pp. 134-135.

⁵⁵ Richards 2000, p. 70.

del resto già stata a più riprese sottolineata dagli studi di filologia e letteratura a partire da Giuseppe Billanovich e costituì l'ambiente abituale di frequentazione di chi presiedette al programma iconografico della sala Grande. Di più, l'esilità degli elementi biografici e degli indizi in nostro possesso sull'ambiente di corte degli anni Sessanta, per il momento, non consentono di dire.

Per una fortuna della sala Grande nel primo Quattrocento

L'album Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild e il monumento di Cortesia da Serego in Sant'Anastasia

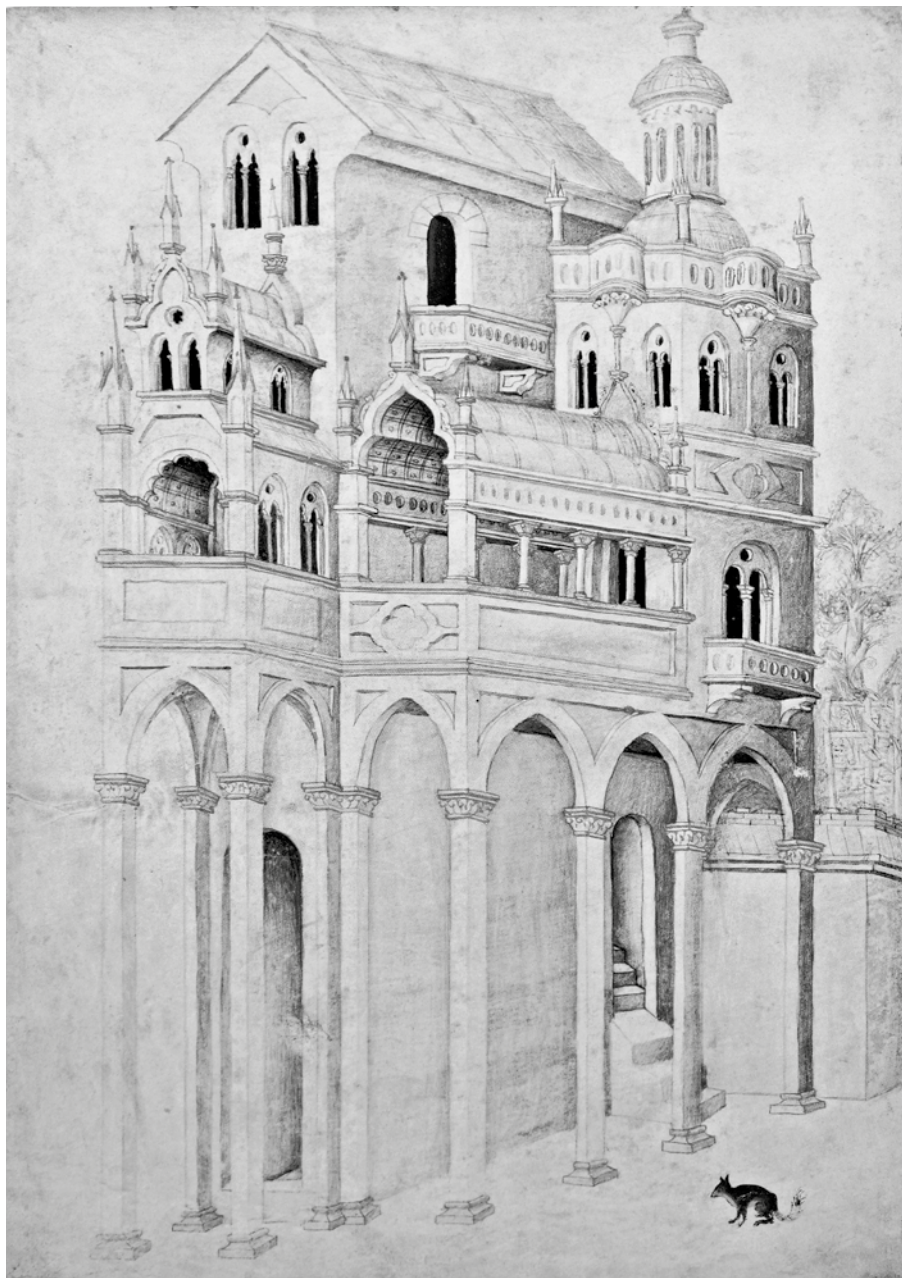
Sono noti i disegni già qui sopra richiamati del cosiddetto album Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild⁵⁶, il cui primo nucleo costitutivo risale all'inizio del Quattrocento ad opera di una bottega veronese; alcuni schizzi sono già stati posti in relazione con la sala Grande per i soggetti raffigurati e il dettaglio delle insegne scaligere⁵⁷. Le affinità con le opere di Altichiero sono evidenti, nella resa dei gruppi di cavalieri e soldati, dei fondali rocciosi, anche se riletti con un gusto più tardogotico. Sorprendentemente altichieresco risulta anche il gruppo di quinte architettoniche che occupa buona parte dei *recto* dell'album: la serie, per la sua omogeneità e compiutezza, sembra un quaderno di modelli ad uso di bottega e le architetture, per articolazione, resa prospettica e linearità, sono da considerarsi di diretta derivazione altichieresca, con un'esecuzione da riferire entro i primi due decenni del Quattrocento⁵⁸. I riscontri con le quinte della cappella di San Giacomo e dell'oratorio di San Giorgio a Padova sono sorprendenti e a Verona non si conoscono rielaborazioni successive tanto fedeli alle architetture di Altichiero quanto queste.

Vi si distinguono alcuni edifici ed episodi che potrebbero derivare da un ciclo con le storie dell'infanzia di Cristo (inv. 844 DR *recto*; 844 DR *verso*; 845 DR *verso*; 846 DR *verso*), molti edifici però hanno un carattere dichiaratamente residenziale e laico: sono questi ultimi che sembrano poter essere posti, analogamente alle scene di battaglia, in relazione con la sala Grande. Si può procedere per confronto con dettagli delle sinopie dei sottarchi con i medaglioni imperiali e del loggiato del riquadro Cavalli in Sant'Anastasia, ma

⁵⁶ *Il Rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre*, catalogo della mostra (Firenze, casa Buonarroti, 27 maggio - 14 settembre 2009) a cura di C. Loisel, Mandragora, Firenze 2009, con la riproduzione dell'intero taccuino.

⁵⁷ Si rinvia a Piccoli 2010, pp. 68-74, con bibliografia precedente.

⁵⁸ Si veda, in particolare, *Il Rinascimento italiano* 2009, pp. 22-52.



6. Pittore (veronese?), *Edificio tardogotico*, XV secolo. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, album Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild, f. 852 DR *recto*.



7. Michele Giambono, *Monumento funebre a Cortesia Serego* (particolare), 1432. Verona, basilica di Santa Anastasia, presbiterio, parete sinistra.



8. Michele Giambono, *Monumento funebre a Cortesia Serego* (particolare), 1432. Verona, basilica di Santa Anastasia, presbiterio, parete sinistra.

i riscontri riguardano generalmente singole parti o dettagli delle architetture, e non offrono quindi appigli inoppugnabili.

Nel foglio inv. 852 DR *recto* vi è però un edificio che viene ripreso alla lettera nella quinta architettonica che fa da sfondo all'angelo annunciante dipinto da Michele Giambono per il monumento funebre a Cortesia Serego in Sant'Anastasia nel 1432⁵⁹. Se si sfronda l'edificio dalle rutilanti inserzioni del pittore veneziano, infatti, l'intera struttura e persino la posizione di loggiati, finestre e balconi risultano identiche (figg. 6-7).

Ciò non autorizza a ritenere che Giambono avesse copiato dal taccuino Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild, ma suggerisce la concreta possibilità che sia il pittore veneziano sia il responsabile dei disegni dell'album avessero attinto a una fonte comune: per l'appunto, la sala Grande. Gli inserti insistentemente classicheggianti nelle architetture e la cornice dipinta, che addirittura ospita

⁵⁹ Per un'esauriente discussione del monumento, si rinvia a T. Franco, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Il Poligrafo, Padova 1998.

medaglioni con imperatori laureati, offrono un evidente rimando alla sala (figg. 1, 8)⁶⁰.

Il monumento era stato fatto erigere da Cortesia da Serego quando Verona era già entrata sotto il dominio della Serenissima, in onore del padre, omonimo, capitano generale di Antonio della Scala, che era morto nel 1387, a ridosso della fine della signoria scaligera. Il figlio, nato un anno prima, partecipò nel 1404 al tentativo di reinsediamento degli Scaligeri, ma, dopo la dedizione a Venezia, si dimostrò da subito ben disposto verso la dominante ed entrò a far parte delle magistrature cittadine. L'erezione del monumento dava compimento alla volontà testamentaria del 1424 di onorare il padre dandogli degna sepoltura, intenzione che andò trasformandosi, a seguito del secondo testamento del 1429, in una più cauta volontà devozionale di suffragio nei confronti degli avi, forse per mettersi al riparo dalle critiche che l'eclatante esposizione celebrativa della tomba avrebbe potuto attirargli⁶¹. Se quindi il corpo paterno non fu mai traslato nel monumento, l'opera manifesta comunque la spregiudicata politica d'immagine condotta da Cortesia, «senza che in ciò si debba riconoscere una volontà di contrasto ideologico verso il potere veneziano o un particolare rimpianto verso la signoria scaligera», come evidenziato da Tiziana Franco⁶². La ripresa delle architetture dipinte e del motivo dei medaglioni si configura quindi come un omaggio alla sala Grande – che nel primo quarto del Quattrocento era ancora in uso, ed era studiata e copiata dai pittori tardogotici –, da leggersi nella cornice di una ripresa stilistica, non iconografica e tanto meno ideologica. La memoria del salone e delle storie di Giuseppe Flavio rimanevano vive, tanto per Giambono quanto per i disegnatori dell'album Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild, in quanto punta di diamante dell'esperienza figurativa scaligera e modello esemplare della pittura di Altichiero.

Tra manoscritti e primi incunaboli: la fortuna di Giuseppe Flavio nel XV secolo

La tradizione testuale di Giuseppe Flavio nel Quattrocento veronese è ancora tutta da scrivere, come ha evidenziato Guglielmo Bottari⁶³; senza alcuna pretesa di esaustività, un cenno appare comunque utile per concludere l'in-

⁶⁰ *Ivi*, pp. 62-68.

⁶¹ Per le vicende: *ivi*, pp. 17-31.

⁶² *Ivi*, p. 24.

⁶³ Guglielmo da Pastrengo 1991, p. LXXXII, nota 175.

tervento, aprendo uno spiraglio sul contesto culturale successivo alla caduta degli Scaligeri.

La prima testimonianza di un codice quattrocentesco risale a un periodo compreso tra 1417 e il 1418, quando Gasperino Barzizza, umanista padovano⁶⁴, scrisse di aver ricevuto dall'abate di San Zeno, Pietro Emilei, una copia di Giuseppe Flavio, che tenne presso di sé per un certo periodo e che poi restituì al prelado⁶⁵. Il testo non compare né nell'inventario del 1318 della biblioteca del monastero di San Zeno, né in quello del 1400, fatto redigere per ordine dello stesso Pietro Emilei, indizio forse che il codice fosse di proprietà dell'abate e non del monastero⁶⁶.

Altre copie di Flavio Giuseppe dovevano comunque circolare a Verona, come il prezioso «codex historiarum Iosephi grandis [...] nimis atque praecii maximi propter scripturarum magnitudinem», consultato da Marco Fulgioni per la redazione del suo imponente commento alle *Antiquitates* e al *Bellum Iudaicum* del 1447⁶⁷, oggi presso la Biblioteca Civica di Verona (ms. 812). Nel proemio all'opera, al f. 4v, l'autore dice di essere originario di Sant'Agata dei Goti e di essersi trasferito a Verona dove ottenne la cittadinanza e scrisse quest'opera come segno di gratitudine alla città.

L'opera di Fulgioni è una testimonianza del persistere della fortuna testuale di Giuseppe Flavio, peraltro confermata dall'edizione a stampa, pubblicata a Verona nel 1480, delle versioni latine della *Guerra giudaica* e del *Contra Apionem* (per la traduzione di quest'ultima si tratta dell'*editio princeps*), a cura del veronese Ludovico Cendrata, intellettuale del circolo del poeta Giovanni Antonio Panteo, per i tipi di Pierre Maufer⁶⁸. Per la redazione dell'opera,

⁶⁴ Per Gasperino Barzizza, si veda G. Martellotti, *Barzizza, Gasperino* (voce), in DBI, 7, Roma 1970, *ad vocem*.

⁶⁵ R. Sabbadini, *Storia e critica di testi latini*, II ed., Antenore, Padova 1971, p. 289. Così scrive Barzizza al suo allievo Lodovico Cocco: «Iosephus olim apud me fuit, causa eris alieni, quo mihi Abbas Sancti Zenonis tenebatur; nunc ere persoluto liber ad Abbatem rediit». La lettera, del 1417, si conserva presso la biblioteca Riccardiana di Firenze (codice Riccardiano 779, f. 106).

⁶⁶ Per la biblioteca di San Zeno, si vedano: A. Parolotto, *La biblioteca del monastero di San Zeno in Verona (1318-1770)*, Della Scala, Verona 2002; Crestani 2021, pp. 86-102, 181-182, 189-195.

⁶⁷ G. Biadego, *Catalogo descrittivo dei manoscritti della Biblioteca comunale di Verona*, Civelli, Verona 1892, pp. 411-412, n. 865; Guglielmo da Pastrengo 1991, p. LXXXII, nota 175. Fulgioni compì il suo imponente lavoro l'11 gennaio 1447, come dichiara nell'*explicit* dell'opera, al f. 510v. L'opera contiene ai ff. 1r-5v il proemio; ai ff. 6r-393bis r, le *Antiquitates Iudaicae*; ai ff. 393bis r-402r, il *Contra Apionem*; ai ff. 402r-510v, il *De bello iudaico*.

⁶⁸ Guglielmo da Pastrengo 1991, p. LXXXII, nota 175. L'incunabolo con il Giuseppe Flavio latino è l'unico stampato a Verona da Pierre Maufer, tipografo francese, che lo ultimò il 25 dicembre 1480 (*IGI*, 5388). Per Ludovico Cendrata, si veda: M. Palma, *Cendrata, Ludovico* (voce), in DBI, 23, Roma 1979, *ad vocem*.

Cendrata lamenta lo stato lacunoso dei manoscritti su cui dovette lavorare, che si era fatto giungere da Bologna e da altre località⁶⁹. Nulla si dice in relazione a testimoni in ambito veronese, che – ancora presenti alla metà del secolo, come si è visto – forse erano andati nel frattempo dispersi, come del resto accadde anche ai codici trecenteschi citati all’inizio del contributo, che a quella data erano già da tempo emigrati in altre sedi: il Lat. 5054 era stato fatto copiare per Francesco Petrarca intorno al 1342 ed era subito entrato a far parte della sua biblioteca; il Lat. Fol. 625 nel 1393 era giunto tra le mani di tale frate Girolamo, di Siena, dell’ordine degli Eremitani; il Lat. 1615 già alla fine del XIV secolo era passato ai Visconti⁷⁰. Nessun testimone manoscritto di Giuseppe Flavio rimane oggi in Biblioteca Capitolare.

Quanto detto suggerisce un quadro di riferimento che, a livello testuale, continuava a essere vivace, ma oramai slegato da una memoria scaligera o da ambienti del potere civile. La sala Grande, comunque, continuò ad assolvere le sue funzioni di rappresentanza nel palazzo del Podestà fino allo scadere del secolo: suggestivamente, al 1499 risale l’ultimo documento che la ricorda⁷¹. Di lì a poco, le *Storie Giudaiche* sarebbero state ricoperte da altri e certamente meno pregevoli interventi decorativi: fu così che, obliterata dalla storia, il testo figurativo più importante del Trecento scaligero entrò a far parte della leggenda.

⁶⁹ Nell’introduzione, Cendrata riferisce: «Apportata vero sunt de Bononia & aliunde huius historiae exemplaria: in quibus longa vigilia assidue elaboravi [...]. Nam tanta fuit illorum incuria: qui transcribere apportata volumina: ut difficillimum fuit vaticinari ipsius Iosephi edita verba» (f. non num.).

⁷⁰ Si veda la bibliografia alle note 1 e 5.

⁷¹ Piccoli 2010, p. 61.