

L'elogio della virtù: i Cavalieri di Paolo Ligozzi e la committenza dei Saibante a San Pietro in Cariano

NEL 1629, Paolo Ligozzi non poteva sapere che gli affreschi del salone di villa Saibante a San Pietro in Cariano sarebbero stati il suo ultimo lavoro impegnativo, prima di finire, appena un anno dopo, tra le vittime della peste¹. In quel momento, invece, sapeva benissimo che la sua elaborata decorazione aveva riscosso la piena approvazione dei committenti, poiché non ebbero riserve nell'esibire la firma dell'artefice in un ambiente colmo di risonanze per il prestigio della loro dimora e della loro casata.

LA FAMIGLIA SAIBANTE

Origini dei Saibante e arrivo a Verona

Erano passati poco meno di duecento anni da quando un ramo dei Saibante si era trasferito a Verona dal Trentino². La meta del radicamento – superati gli iniziali, quasi inevitabili, trasferimenti che spesso accompagnano i nuovi arrivati – era stata la contrada di Isolo Inferiore, dove la famiglia aveva fissato la residenza e nella cui parrocchia, la chiesa carmelitana di San Tommaso Cantuariense, aveva voluto le sepolture³. Quest'ultimo processo fu, naturalmente, graduale, in proporzione all'allentamento dei vincoli d'origine⁴. Nel 1501 Giovanni Saibante, pur definendosi cittadino di Verona, non aveva ancora sciolto

del tutto i legami con Rovereto, la città di provenienza, visto che predisponeva di essere colà tumulato, nella chiesa di San Marco⁵. Nel 1530, suo figlio Paolo tradiva un mutamento in atto, ma non ancora perfezionato, che gli faceva pensare a una doppia soluzione: sepoltura a San Tommaso, se fosse morto a Verona, a San Marco di Rovereto, altrimenti⁶. Per quel che ne sappiamo, il processo virò a favore di un completo assorbimento nel tessuto cittadino nel 1555: in quell'anno, Camillo Saibante senza alcuna esitazione provvedeva alla sepoltura giustappunto nella parrocchia veronese⁷. Tre anni dopo, lo seguiva suo zio Marcantonio⁸. Nel 1587, Aurelio Saibante continuava il cammino, chiedendo a San Tommaso una tomba per sé e per il padre Alvise⁹.

Pur con qualche eccezione, il costume fu accolto dal ramo proprietario della villa di San Pietro in Cariano. Nel 1583, Faustina Prandini, moglie di Andrea I, scelse San Tommaso, informandoci, anzi, che l'ubicazione del monumento funerario della famiglia era dinnanzi all'altare della Santissima Trinità¹⁰. Solo suo figlio Giambattista, nel 1610, preferì la chiesa dei Cappuccini, vale a dire San Francesco di Paola, ancorché, a segno di legami non del tutto sopiti, avesse chiesto che il suo corpo fosse accompagnato dai frati di San Tommaso e di San Bernardino. In realtà, si trattò di un episodio verosimilmente dettato dall'en-

tusiasmo per la chiesa di recente fondazione, perché, poco dopo, suo figlio Andrea II, nel 1615, e sua moglie Angela Pellegrini, nel 1624, tornarono alla chiesa carmelitana, confermando la predilezione della famiglia¹¹.

Politiche economiche e familiari

Nel frattempo, passo dopo passo, la casata era riuscita a garantirsi l'inserimento nell'aristocrazia grazie a un'abile, quanto fortunata, attività economica, congiunta con un'accorta politica matrimoniale e una notevole rete di relazioni. Giovanni Saibante si era unito con Bianca Spolverini, mentre i figli impalmarono donne provenienti da importanti ceppi cittadini: Gianfrancesco sposava Angela Pompei, Alberto contraeva matrimonio con Anna Spolverini, Marcantonio prendeva Bartolomea Giuliani. Dal quarto figlio, Andrea I, coniugato con la menzionata Faustina Prandini, discesero Giambattista e Giulia, entrambi sposati con membri della famiglia Pellegrini. Dei figli di Giambattista sappiamo che Andrea II aveva preso in moglie Benedetta Carteri, già morta nel 1615 quando il marito la ricordava nel testamento; per Giulio la prescelta fu Isotta Nogarola¹².

Quanto ai legami personali, sporadiche ma interessanti emergenze connettono i Saibante ad alcune famiglie di riguardo nel panorama urbano. Se nel 1541, Marcantonio di Giovanni presenza al testamento di Girolamo Miniscalchi¹³, suo fratello Andrea I denota un crescendo nei legami intessuti con i maggiori delle contrade limitrofe, che lo vedono presenziare, nel 1540, alle ultime volontà di Lucia Avanzi, assieme, tra gli altri a Gabriele Carteri, e nel 1567 al testamento di Federico Bevilacqua, unitamente a Be-

nedetto Boldieri e Francesco Cendratta¹⁴; nel 1595, ancora Andrea I è testimone per Antonio Maria Serego, zio di sua nuora Angela Pellegrini, assieme a nomi di rilievo (sono Claudio Canossa e Alessandro Canobbio), e a figure meno note, ma all'epoca degne di considerazione nell'orizzonte locale, quali Marcantonio Raimondi e Cesare Rochi¹⁵.

A corroborare le sfere di influenza, gli interessi della famiglia si intrecciarono con l'ambiente dell'Accademia Filarmonica, dove Giambattista venne ammesso nel 1577, e si estesero al campo ecclesiastico: Lucia Saibante, figlia di Gianfrancesco, era madre dei canonici Bartolomeo e Fabrizio Cartolari¹⁶. Il primo, divenuto vescovo di Chioggia, nel 1613, tra i suoi commissari (i canonici Agostino Giuliani e Agostino Vico, nonché Guido Della Torre e i suoi figli Ludovico e Giovanni) includeva per l'appunto Giambattista Saibante, onde attestare l'effettiva comunione tra i due ceppi¹⁷. Di seguito, sarà Felice, figlio di un secondo Marcantonio, ad accedere al sacerdozio¹⁸.

Intanto, i rapporti costantemente mantenuti dalla famiglia con il mondo asburgico – congiunti con il riconoscimento di una posizione rilevante in città – avevano indotto l'arciduca Ferdinando a contattare Giovan Paolo Saibante, nel 1591, per ricevere i ritratti di illustri veronesi da inserire nella sua collezione di Ambras¹⁹.

LA DECORAZIONE DELLA VILLA

Il progetto iconografico

Da parte loro, i fratelli Andrea II e Giulio di Giambattista contribuirono alla visibilità della casata

anche attraverso l'ammodernamento della residenza di San Pietro in Cariano, offrendovi l'ennesima prova della ricchezza e dell'ossequio ai costumi delle classi ottimizie²⁰.

Per l'impresa convocarono il pittore Paolo Ligozzi, particolarmente apprezzato in Valpolicella, la cui famiglia condivideva con i Saibante rapporti con il Trentino e gli Asburgo²¹.

Come era lecito aspettarsi, quando arrivò il momento di procedere alla decorazione della villa, l'attenzione andò prioritariamente al salone del piano nobile nell'attuale ala orientale, il principale ambiente di rappresentanza, dove, con il fine di esibire le stimmate dello *status* familiare, venne sfoggiato un dotto programma enciclopedico, incentrato su temi classici e allegorici, tutti incastonati in un'elaborata cornice architettonica dipinta, vivacizzata da possenti erme a guisa di telamoni²².

Nel perimetro superiore, all'interno di *cuir*s svolazzanti, furono illustrate alcune favole in massima parte tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, una delle fonti privilegiate da tempo nelle residenze patrizie²³; nella parete orientale furono esposti due busti muliebri di fattura classica in monocromo, secondo una moda altrettanto apprezzata e, nei casi più sofisticati, seguita attraverso il ricorso a veri pezzi marmorei, in bronzo o in stucco²⁴; nei lati a settentrione e a meridione furono illustrate le allegorie dei *Quattro Continenti*, anche questo un soggetto che dal Cinquecento aveva preso piede nell'abbellimento dei vani²⁵.

Alla base delle erme furono dipinti degli animali (sono il ghepardo, l'orso, lo struzzo, la gru, il babbuino, il leone), quasi fossero comparse addomesticate di un mondo esotico, e per ciò suggestivo.

Il tema degli animali

Quest'ultima tematica, costantemente apprezzata nelle descrizioni della villa, merita di essere ulteriormente sottolineata per un paio di ragioni. Innanzitutto, essa configura una sorta di prestigiosa credenziale, poiché era difficile sfuggire all'idea – oggi come allora – di associare le prove di Paolo Ligozzi ai lavori del suo più celebre fratellastro Jacopo, emigrato nel 1577 alla corte medicea, dove aveva fatto mostra di una straordinaria capacità descrittiva nel riprodurre con fedeltà ed eleganza una miriade di creature del mondo naturale²⁶. Sebbene Jacopo fosse uscito da Verona quando Paolo non era ancora nato, il suo successo dovette certamente influire sul repertorio dei congiunti rimasti in patria. Nemmeno si può dubitare, poi, che quella fama non si fosse riverberata sui committenti, i quali avrebbero dato prova del loro aggiornamento ricorrendo a chi poteva vantare legittimi diritti su quel patrimonio naturalistico: e, in questo, nulla valeva meglio di un altro Ligozzi²⁷.

In secondo luogo, la presenza degli animali coincideva con un gusto diffuso presso le classi agiate, per le quali l'esibizione di una fauna selvatica – specie se reale – rappresentava una carta eccellente da mettere sul tavolo: a partire dal Quattrocento, in Europa, aumentarono gli arrivi degli esemplari viventi, in massima parte (ma non esclusivamente) inviati come doni per essere destinati al lustro delle corti principesche, a loro volta sollecite ad accoglierli tra le proprie meraviglie. Per restare in Italia, è quasi superfluo ricordare l'impressione suscitata dalla giraffa donata dal sultano dell'Egitto ai Medici nel 1487, degna dell'attenzione di Angelo Poliziano; o menzionare l'interesse risvegliato dal rinoceronte che il re Ma-

Villa Saibante Monga
a San Pietro in Cariano.
PAOLO LIGOZZI, *Trionfo
sull'Avarizia*.



nuel I del Portogallo aveva inviato a Leone X nel 1514, perito in mare prima di giungere a destinazione ma immortalato in un'incisione di Dürer del 1515; o, infine, evocare il clamore generato dall'elefante Annone, anch'esso giunto in dono per il pontefice con la stessa ambasceria portoghese – più fortunato del rinoceronte, sopravvisse alla navigazione –, di cui restano,

tra le varie testimonianze, i disegni eseguiti da Giulio Romano per incarico di Raffaello (Oxford, Ashmolean Museum)²⁸. Seppur dipinto (e non in carne e ossa), l'apporto faunistico di Ligozzi rientra a pieno titolo in questo crinale, sviluppato sempre più accanitamente nel XVI e nel XVII secolo grazie alle notizie conseguenti alle esplorazioni²⁹.

Villa Saibante Monga
a San Pietro in Cariano.
PAOLO LIGOZZI, *Trionfo
sulla Lassitudine*.



A dire il vero, per comprendere lo spirito di queste invenzioni, l'espressione «seppur dipinto» non è del tutto appropriata e, semmai, bisognerebbe dire «proprio perché dipinto». La competizione con la natura, infatti, era ricercata in proporzione alla meraviglia che provocava, nell'incessante trapasso tra realtà e finzione. Per averne un saggio, basta leggere un

passo del *Museum* di Francesco Calceolari, pubblicato nel 1583 e uscito con ampliamenti nel 1622: «In alcune pietre vediamo incise stelle, fronde, gigli, ruote, occhi, animali e tanto altro ancora [...] e nel nostro tempio dedicato alle Muse, si conserva una pietra, nella quale si vede una scimmia seduta, disegnata dalla natura con tanta maestria, che potresti dirla

dipinta con arte»³⁰. Dunque, una scimmia profilata su una pietra in virtù di un bizzarro fenomeno naturale diviene pari a un'opera dipinta. Con la qual cosa è parimenti impossibile sfuggire all'idea di come tale commento, in cui il gioco tra parole e immagini riecheggia il tema dell'arte *simia naturae*, traghetti un'idea che Paolo Ligozzi non esiterà a far propria e a sviluppare, dipingendo nel salone una scimmia accompagnata da altra fauna: se gli animali che appaiono sulla pietra possono sembrar dipinti, quelli dipinti possono sembrar veri. Il concetto godeva di una lunga tradizione, ma doveva essere anche una nozione acquisita per vie più dirette dai Saibante, dato che alla redazione del catalogo del *Museum* di Francesco Calceolari, in vista della pubblicazione del 1622, oltre a Benedetto Ceruti, aveva preso parte il medico ed erudito Andrea Chiocco. Il quale aveva incrociato il cammino di Andrea II – uno dei committenti di Ligozzi – nel 1609, quando entrambi avevano presenziato al testamento di Bartolomeo Bonalini³¹.

Eppure, è bene ribadire che, nella villa, gli animali *depicti* sono solo una delle sezioni del partito affrescato, e pertanto contribuiscono per la loro quota a esaudire le ambizioni dei committenti.

I Cavalieri

Con tale spirito, infatti, merita soffermarsi sui due *Cavalieri* affrescati sulle pareti settentrionale e meridionale, dal momento che – sotto le medesime condizioni di non estrapolarli dal contesto – possono essere considerati uno dei brani più significativi del salone, in quanto adatti alla glorificazione dei Saibante non soltanto per la valenza culturale e morale

di cui erano portatori, bensì pure per la perfetta consonanza con lo spirito del tempo in grazia della loro spiccata teatralità.

In sella a un cavallo impennato, ciascun *imperator* sovrasta vittorioso una figura abbattuta a terra – il primo troneggia su un vecchio magro, dall'abbigliamento dimesso, dotato di un ventaglio a banderuola; il secondo soggioga una vecchia, anch'essa mal vestita, in atto di reggere una borsetta –, proiettando lo slancio al di fuori della finta nicchia. Che si volesse sottolineare l'impatto visivo e semantico di questi condottieri risalta sia dalla posizione centrale nella parete, sia dallo scorcio prospettico che impone una visione frontale di grande spettacolarità, funzionale a coinvolgere direttamente il riguardante.

Come è facile percepire dalle parole – e, inutile dirlo, ancor più dalla visione diretta –, il codice espressivo incarnato da queste immagini evoca il trionfo, traendo le sue radici da un'iconografia assai diffusa nel mondo antico, progressivamente elaborata, con una crescente valorizzazione dell'enfasi, dalla fine del Quattrocento sino al Seicento³².

Per i nostri fini, è sufficiente rammentare come il presupposto risieda nel monumento equestre di epoca romana, il cui saggio più familiare alla cultura europea – tralasciando, dunque, i reperti emersi nei secoli successivi, che pure testimoniano la fortuna del tema – fu rappresentato dal *Marco Aurelio* (169-175), al quale, tra le declinazioni posteriori, funzionali a tramandare il concetto di *auctoritas*, può essere accostato il cosiddetto Reggisole di Pavia, da taluni giudicato un ritratto di Teodorico. Del sovrano goto è ricordato pure un monumento equestre, un tempo a Ravenna e oggi perduto, che venne trasferito da Car-

Nella pagina a fianco.
Villa Saibante Monga
a San Pietro in Cariano.
Paolo Ligozzi, *Trionfo
sulla Lassitudine*
(a sinistra) e *Trionfo
sull'Avarizia* (a destra),
particolari.



lo Magno ad Aquisgrana, dove fornì il modello per un analogo gruppo dedicato al re carolingio (distrutto, ma verosimilmente ricostruibile attraverso un bronsetto proveniente dalla cattedrale di Metz, conservato al Louvre)³³.

La reputazione dei monumenti equestri rimase intatta nel Medioevo. Pur accomunate alle vestigia antiche per l'aura di *mirabilia*, queste sculture seppero distinguersi per il particolare apprezzamento ingenerato tanto dalla tecnica (la fusione in bronzo per opere di grandi dimensioni rimase a lungo sconosciuta), quanto dal rimando a figure imperiali, spesso avvolte dalla leggenda o implicate in disegni propagandistici: vale la pena di rammentare, infatti, che il *Marco Aurelio* sopravvisse perché ritenuto il ritratto di Costantino, in pro del quale non si perdeva alcuna occasione per sottolinearne la reverente subordinazione alla Chiesa e al pontefice.

Per forza di cose, è impossibile addentrarci in un elenco esaustivo dei monumenti ricordati dalle fonti o eretti sulla falsariga dei modelli antichi, ma può essere utile rammentare come, in parallelo al fascino esercitato da simili reperti, prendessero vita alcune riprese originali, tra le quali vanno inclusi il gruppo eretto da Federico II a Castel del Monte e il cavaliere di Bamberg (1235 c.), che molti ritengono giustappunto un ritratto del monarca svevo³⁴.

Ed è quasi rituale ricordare che, nel corso del Trecento, il monumento equestre trovò spazio nella plastica funeraria, a partire dai cavalieri delle Arche scagliere di Verona, per giungere nel secolo successivo al recupero della fusione in bronzo, grazie alla quale furono innalzate le statue commemorative di Niccolò d'Este a Ferrara (1441), del Gattamelata a Pa-

dova (1446-1453), di Bartolomeo Colleoni a Venezia (1480-1483). Mentre a Verona il sostrato locale veniva animato dai monumenti funerari – sebbene non in bronzo – di Cortesia Serego a Sant'Anastasia (1424-1429) e di Spinetta Malaspina a San Giovanni in Sacco (Londra, Victoria & Albert Museum)³⁵.

L'idea acquisì maggior presa nei secoli successivi: per abbreviare una serie di passaggi molto più lunghi, basti dire che, a Firenze, la memoria di Cosimo I venne vivificata da un monumento eretto da Giambologna tra il 1587 e il 1594; a Piacenza, Alessandro e Ranuccio Farnese furono immortalati nelle statue equestri realizzate da Francesco Mochi, tra il 1616 e il 1625³⁶.

Le variazioni sul tema dei cavalieri

Nel frattempo, al fine di segnalare la portata della regalità, era stato fatto ricorso all'impenno: il dominio sulla forza dell'animale divenne la sigla del monumento equestre ordinato da Ludovico il Moro per il padre Francesco Sforza, velleitariamente studiato da Leonardo e mai realizzato, a causa delle carenze tecniche che impedivano di risolvere cogenti problemi di statica³⁷. Tuttavia, questo non impedì che lo spunto – e i concetti di governo in esso implicati – fornissero la base di cui fecero tesoro gli scultori seicenteschi, sin da quando Pietro Tacca seppe finalmente superare i problemi, irrisolti dai suoi predecessori, nella statua di Filippo IV a Madrid (1636-1640)³⁸. Da questo momento, anzi, l'impenno del cavallo divenne una cifra irrinunciabile nell'estetica barocca: se Velázquez la ritenne un corollario imprescindibile della maestà nei ritratti degli Asburgo, Gian Lorenzo Bernini se ne servì tanto per esprimere

Nella pagina a fianco.
Avorio Barberini,
vi secolo (Parigi,
Museo del Louvre).



lo stupore di Costantino dinnanzi alla visione precedente alla battaglia di Ponte Milvio (Città del Vaticano, Scala Regia, 1654-1670), quanto per significare la potente magnificenza di Luigi XIV (1669-1670)³⁹.

Un ulteriore elemento compare a villa Saibante, ed è la figura sottomessa. Già l'arte antica fece appello a questa soluzione, ponendo sotto le zampe anteriori sollevate del cavallo un nemico o altre figure giacenti: l'obiettivo formale mirava alla drammaticità dell'evento, il sottinteso semantico puntava alla forza virtuosa del protagonista. La *calcatio* comparve nelle scene di caccia e di battaglia, e, per avere una gamma sintetica di saggi, è sufficiente ricordare che il brano venne riprodotto e modulato un'infinità di volte nella produzione funeraria di epoca ellenistica e romana, a sunto della quale possono essere addotti, tanto per fare qualche esempio, il sarcofago di Alessandro Magno (Istanbul, Museo Archeologico, IV secolo a.C.) e quello di sant'Elena (Roma, Santa Costanza, IV secolo)⁴⁰. Evidentemente, non vi furono solo i sarcofagi e altre ancora furono le fonti destinate a forgiare questo immaginario, tanto che si possono ricordare i due rilievi di epoca traianea (II secolo) dell'arco di Costantino, dove l'imperatore a cavallo domina un nemico giacente a terra. Né vanno dimenticati – giusto per arricchire un elenco forzatamente limitato – gli echi sopravvissuti nell'Avorio Barberini, conservato al Louvre e databile alla prima metà del VI secolo⁴¹.

L'appropriazione dei pezzi e delle effigi altrui contrassegnò più volte la politica delle immagini di Costantino. E proprio lui, visto l'afflato propagandistico connesso alla sua figura, entrò di diritto nella lista dei protagonisti più amati nel Medioevo: per quel che qui interessa, giova rammentarne la versione a caval-

lo, nelle vesti di *strator*, che si può apprezzare, tanto per fare qualche esempio, in un chiostro di Saint Trophime ad Arles (xii secolo) e nella distrutta chiesa di Santa Croce a Bordeaux (metà del xiv)⁴².

La linea di continuità iconografica impostata in questi secoli si ripercosse fino al Quattrocento: nella cerchia di Pisanello si situa un disegno che riproduce il frammento di un sarcofago conservato presso il museo dell'Abazia di Grottaferrata (Milano, Ambrosiana), mentre una prova grafica ascritta all'ambito mantegnesco (Vienna, Graphische Sammlung Albertina) si rifà direttamente a uno dei rilievi traianei dell'arco di Costantino – è il pezzo all'interno del fornice centrale, nel lato orientale, che verrà poco dopo ripreso dal bolognese Jacopo Ripanda (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe) –. Qualche anno dopo, Marcantonio Raimondi incise una scena di caccia tratta da un sarcofago, dove nuovamente compariva una figura “calcata” ai piedi del cacciatore a cavallo (Vienna, Graphische Sammlung Albertina)⁴³; così come una composizione analoga arricchiva un sarcofago dedicato al mito di Endimione, di cui restano le riprese di Giovan Antonio Dosio e Jacopo Ripanda⁴⁴.

Pure in tal caso, soffermarsi sulle innumerevoli manifestazioni del motivo è superfluo (si può ricordare quantomeno che Raffaello, nella *Cacciata di Eliodoro*, impostava il cavaliere celeste che rigetta il trafugatore dal tempio riprendendo il modello dell'imperatore traiano del rilievo più volte richiamato), ma può essere opportuno sottolineare che la scena era parimenti frequentata dai pittori atesini, visto che Falconetto, nella prima decade del Cinquecento, ne presentò il riflesso in un disegno tratto dall'arco di

Costantino (Vienna, Graphische Sammlung Albertina) e trattò la *calcatio*, in due occasioni, nella facciata di casa Trevisan-Leonardi a Verona⁴⁵.

D'altro canto, è bene riconvocare il *Marco Aurelio*, poiché, secondo le fonti, sino al xiv secolo non si presentava come lo vediamo oggi, bensì con un barbaro sottoposto allo zoccolo anteriore destro del cavallo⁴⁶. Una configurazione che non rimase priva di conseguenze, dato che una donna sottomessa – in questo caso evocante la Terra o la Provincia conquistata, giusta i frutti che regge in grembo – veniva riproposto nell'Avorio Barberini: non per caso, proprio le ricadute propagandistiche evocabili dall'ascendenza imperiale avrebbero favorito l'idea di un sovrano *strator*, destinata a far capolino nel ricordato monumento di Francesco Sforza, per come venne interpretato in un paio di disegni del Pollaiuolo (Monaco, Staatliche Graphische Sammlung; New York, Metropolitan Museum)⁴⁷, suggellato in seguito nel ritratto equestre di quell'accanito sostenitore del potere assoluto che fu Luigi XIV, ripreso in tal guisa in un ovale eseguito da Antoine Coysevox per la Sala della Guerra a Versailles (1681-1683)⁴⁸.

Infine, un ultimo tratto, forse ancor più coinvolgente, caratterizza i condottieri di San Pietro in Carriano, ed è la frontalità. La nota si accorda con la ricerca di meraviglia divenuta sempre più in voga nel Seicento, ma aveva i suoi antefatti nel secolo precedente, quando la pittura, in gara con la scultura nell'esibire le sue peculiari potenzialità, aveva affinato la visuale diretta della parte anteriore del gruppo cavallo-cavaliere, onde suscitare sorpresa e stupore. Uno degli esiti più clamorosi è da rinvenire nel *Marco Curzio* eseguito dal Pordenone sulla facciata di pa-

Nella pagina a fianco.

La *calcatio* descritta da Raffaello nella *Cacciata di Eliodoro* (Città del Vaticano).



lazzo D'Anna a Venezia (1535): l'affresco è perduto, ma il suo ascendente fu così forte da influenzare un tondo di analogo soggetto realizzato da Paolo Veronese alla metà del secolo (Vienna, Kunsthistorisches Museum); da questo momento, ricordare le sequele posteriori è impossibile, se non sintetizzando il fenomeno nei ritratti equestri di Rubens per il Duca di Lerma (Madrid, Museo del Prado, 1603) e per Giancarlo Doria (Genova, Galleria Nazionale della Liguria, 1606)⁴⁹.

I termini di riferimento

L'evocazione di questi saggi è stata necessaria in quanto funzionale a delineare la tendenza entro la quale si stagliano le immagini di villa Saibante, che, per questa via, contribuirono a interpretare la magniloquenza del monumento equestre e l'artificialità delle sue pose, inserendosi in un percorso di lunga durata e di estensione europea. Viceversa, ciò che poteva essere puntualmente conosciuto a San Pietro in Cariano nel 1629 resta più difficile a dirsi. Forse, poteva essere noto il *Marco Curzio* di Pordenone a Venezia. La laguna non era una meta irraggiungibile e gli stessi Saibante frequentavano la capitale: nel 1558, Camillo, cugino di Giambattista, risiedeva in città, tanto che per lui, nell'estimo di quell'anno, prestava fideiussione il fratello Pietro; nel 1597, avrebbe lasciato in eredità ai nipoti *ex fratribus* i suoi beni nella Serenissima, ma, a segno della vicinanza con i parenti, designava commissari i cugini Giovan Paolo e Giambattista, sicché non appare incongruo sospettare che molte novità – soprattutto quando eclatanti – fossero note da tempo nell'ambito familiare⁵⁰.

D'altronde, che pure Ligozzi avesse guardato con attenzione a Venezia, lo provano alcune desunzio-

A sinistra. Il Marco Curzio del Pordenone, tratto dal disegno per la facciata di palazzo D'Anna a Venezia (Londra, Victoria & Albert Museum).

A destra.
HENDRIK GOLTZIUS,
Marco Curzio (incisione).



ni nell'oratorio incorporato a villa Quaranta, presso Ospedaletto di Pescantina, dove, nella *Crocifissione*, il Nostro prende in prestito direttamente il Cristo in croce di Tintoretto dell'Albergo di San Rocco; o quando, nella *Pregghiera ai Getsemani*, impiega, pur con leggere variazioni, l'iconografia del Cristo sostenuto dall'angelo, inaugurata da Paolo Veronese in una tela che dal 1584 era esposta nella chiesa di Santa Maria Maggiore (oggi a Brera), per di più recupera-

ta proprio da Jacopo Ligozzi in un altare dell'Allen Memorial Art Museum di Oberlin (1608)²¹.

A tutto questo potrebbero aggiungersi, quali precedenti ideali, alcune prove grafiche: per l'assetto ar-

A sinistra.
FRANCESCO OLIVIERO,
Carlo Quinto in Olma,
Venezia 1567, frontespizio.

A destra.
ANTONIO TEMPESTA,
Enrico IV (incisione).



chitettonico si può citare il frontespizio del libro di Francesco Oliviero *Carlo V in Olma*, uscito a Venezia nel 1567, in cui Carlo V era presentato frontalmente sotto un arco; per lo slancio, si può ricorrere al *Marco Curzio* di Hendrick Goltzius del 1586 o all'*Enrico IV di Francia* di Antonio Tempesta nel 1593, autore anche di una serie di *Dodici Cesari raffigurati in*

forma equestre (*XII Caesares in equestri forma elegantissime efficti*, 1596), ai quali avrebbe fatto riferimento Velázquez per alcuni suoi ritratti⁵². Cresce, insomma, la nozione di un circuito dall'estensione piuttosto ampia, che tra le sue ricadute poté annoverare anche gli spunti offerti a villa Saibante.

Disegno acquerellato del *Cavaliere* attribuito a Nicola Giolfino, affrescato sulla casa Giolfino a Verona.



Evidentemente, tali rimandi presuppongono che Ligozzi avesse a disposizione del materiale grafico, e, sotto questo punto di vista, risultano coerenti non soltanto con il consueto svolgimento dell'attività professionale di ogni pittore, bensì pure, con la proposta che, nella stessa sala, avesse preso a modello, per le cornici delle favole di Ovidio, le incisioni di Antonio Fantuzzi tratte dai *cartouches* di Fontainebleau⁵³.

Di certo, una fonte ancor più significativa per i *Cavalieri* era visibile proprio a Verona, e ornava la facciata della casa dei Giolfino, presso Porta Borsari. Di essa si ventilava un'autografia mantegnesca, che gli studi tendono a smentire, assegnando l'esecuzione, sul finire del Quattrocento, al pittore Nicola Giolfino, proprietario del palazzetto⁵⁴. Al là della questione, resta che, in una delle due nicchie prospettiche, venne raffigurato un cavaliere, ripreso frontalmente, con l'animale impennato, pronto a lanciarsi al di fuori dell'inquadratura dipinta.

La somma delle varianti

In tutti i modelli ricordati, però, non sono presenti contemporaneamente gli elementi (impenna, *calcatio* e frontalità) che, invece, connotano i *Cavalieri* di Ligozzi. Ma pure in tal caso, alcuni confronti consentono di seguire questa variante iconografica. Si può partire dal ricordato Avorio Barberini. E, anzi, per certi versi, è difficile sfuggire all'impressione che il gruppo di San Pietro in Cariano in cui compare la donna non riprenda uno schema comune con il pezzo eburneo. La cui vicenda, però, è nota soltanto dal 1625, allorquando venne donato al legato pontificio Francesco Barberini, all'epoca di stanza ad Avignone, che lo portò a Roma, dove venne inventariato tra il 1631 e il 1636⁵⁵.

Di fatto, sebbene le date non stonino con l'esecuzione degli affreschi, resta una questione spinosa definire in quale modo il dittico si fosse reso accessibile a Ligozzi o ai committenti. In attesa di ulteriori – ed eventuali – elementi delucidativi, sembra più probabile pensare a un influsso generico di prototipi antichi nella rielaborazione dei nuovi modelli, a dimo-

EGIDIUS SADELER,
*Trionfo dell'imperatore
Ferdinando II* (incisione).



strazione dei quali può essere segnalato il *Trionfo dell'imperatore Ferdinando II*, eseguito nel 1629 da Egidius Sadeler³⁶.

Sotto questa luce, insomma, i *Cavalieri* di Ligozzi possono essere considerati il risultato pittorico generato da variazioni iconografiche coerenti con un gusto generale, in cui l'addentellato locale dell'affre-

sco di casa Giolfino si fuse con l'opzione della *calcatio* ripresa frontalmente; la sintesi che ne derivò fu la risposta a un sentire sempre più apprezzato, che univa recupero dell'antico, modelli rinascimentali, rivisitazioni seicentesche e intenti celebrativi, con in più l'idea di un impegnativo banco di prova per l'artista che vi si fosse cimentato.

Pittore e committenti erano dunque consapevoli che esisteva un forte *penchant* per il monumento equestre; che esso poteva affrontare una versione dipinta e non scolpita, ottenendo persino effetti più coinvolgenti; e che le invenzioni del pittore, in virtù della loro ricercatezza e della loro rarità – per non dire unicità – nel contesto veronese, avrebbero contribuito con successo a riverberare i loro effetti sull'esaltazione dei Saibante.

Semmai, l'originalità di Ligozzi affiora nell'aver declinato il monumento equestre, solitamente dedicato a uno specifico individuo, in una figura allegorica, coerente con le potenzialità insite nella tipologia.

Il tema del vizio domato

Si è detto dei portati moralizzatori e trionfalistici esplicitati nel monumento equestre. Il concetto di *imperium* politico riassunto nell'immagine militare sfociò quasi fisiologicamente nell'idea di un dominio civile, giusto e risanatore, i cui effetti, attraverso l'abbattimento fisico del nemico, si concretizzavano nell'affermazione della *virtus*. E di conseguenza, tali immagini potevano ben adattarsi alla rappresentazione di una vittoria morale contro i vizi. Esempio, in tal caso, fu la versione formalizzata in uno degli *Emblemata* di Andrea Alciati (*In adulari nescientem*), dove un condottiero doma il cavallo impennato, signi-



In adulari nescientem,
emblemata xxxv
tratto dagli *Emblemata*
di Andrea Alciati.

ficando in tal modo la possibilità di controllare gli istinti peggiori⁵⁷.

Da qui il passo verso una proposta specifica dei vizi da domare fu breve. E, per quel che ci riguarda, condusse a villa Saibante.

La donna vecchia, con la borsa, è agevolmente riconoscibile nell'*Avarizia*⁵⁸. Ligozzi sfruttava un'immagine familiare da tempo, qualora si pensi che nello

stesso modo il vizio era stato raffigurato da Ambrogio Lorenzetti nell'*Allegoria del Cattivo Governo* a Siena (1348) e che, anticipando un modello destinato a raggiungere lo stesso Ligozzi, Albrecht Dürer, nel 1507, aveva provveduto ad accentuare lo stato macilento della donna, mostrandone, a segno del degrado, la nudità avvizzita (Vienna, Kunsthistorisches Museum)⁵⁹.

La personificazione maschile, invece, è connotata dal ventaglio. Con l'ausilio dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, è possibile identificarla con la Lassitudine, vale a dire quella spossatezza, provocata dalla calura, che genera l'inattività⁶⁰.

La scelta di questo vizio è abbastanza singolare, ma trova un interessante termine esplicativo in un'opera pubblicata attorno al 1671 dal veronese Giovanni Pindemonte (*Panegirico della cicala di Anacreonte, ovvero il ritratto del savio stoico*). L'attenzione riservata all'insetto poggiava su una serie di qualità che la cultura antica gli aveva attribuito: cibandosi solo di rugiada, esso manteneva la sua purezza; depositando le larve da un anno all'altro, garantiva la perenne rinascita della sua specie. Lontana dall'immagine negativa di gaudente spensieratezza tramandata da Esopo e consacrata nelle *Fables* di La Fontaine (per coincidenza uscite in due *tranches* nel 1668 e nel 1679, dunque in prossimità con il testo di Pindemonte), la cicala di Anacreonte è, invece, il segno di un comportamento misurato. «Ma come? Dirà alcuno: non è questa il simbolo della scioperatezza, e dell'imprudenza?» si chiedeva retoricamente Pindemonte, conscio di una tradizione lungamente accettata che andava confutata. La sua risposta, ovviamente, era in tono con le intenzioni:

Quando dunque la State è piú tormentosa, e crudele, tutto arde, tutto infiamma, e si strugge, sol la cicala (ò meraviglia) la quale è un atomo dell'Universo, sempre costante, sempre impenetrabile, si espone sopra un arboscello in faccia al sole, e come se fosse al rezzo, all'ombra, e notasse in un mar di rugiada, stà lieta, canta.

Così facendo, la cicala mostra la sua imperturbabilità dinnanzi a condizioni che chiunque giudicherebbe ostili: «Ciò non mi dà alcun travaglio, non temo, non pavento, sono impenetrabile», le fa dire Pindemonte⁶¹.

In altri termini, come la cicala di Anacreonte, così l'uomo virtuoso non deve farsi abbattere dalla lassitudine generata dalla calura. Analogamente, d'altronde, secondo Pindemonte è necessario lottare contro la cupidigia e l'avarizia⁶²:

Lo star sempre, come suolsi dire, in sentinella col cuor palpitante, spiando e osservando [...] chi venga per visitarti, chi entri, ed esca di tua casa, per timore che non ti espili e t'involi il tesoro, hoc iuvat? Tenir sempre imprigionato il cuore in quell'arca, ò scrigno ferrato, senza mai dargli tanto di libertà, che possa libero vagar un poco, ed alitare un respiro, hoc iuvat? Adorar un vaso d'oro, quasi che sia Giove trasformato in questo metallo, e la sua luce sia quella primigenia, da cui, come principio naturale, tutte l'altre necessariamente dipendono, hoc iuvat?

Perché, infine, a contare è la virtù, che «ricrea l'anima, la rinvigorisce, e fortifica per resistere contro il vizio, e vincere le passioni»⁶³.

Il quadro entro il quale si muove Pindemonte – come insegna il titolo del suo lavoro – rimanda alla filosofia stoica, il cui fine, in coerenza con un disegno organizzativo del cosmo, era il perseguimento della beatitudine attraverso il dominio delle passioni, considerato il piú efficace strumento per accettare serenamente le mutevoli condizioni dell'universo e della vita. Pur sottostante alle riflessioni dei secoli precedenti, lo stoicismo godette di un intenso recupero nel XVII secolo, i cui effetti, per tornare all'ambito veronese, si fecero sentire non soltanto nel *Panegirico della cicala*, bensì pure in alcune commissioni artistiche: in tale cornice, per esempio, sono comprensibili le iscrizioni che ornano le finestre dei palazzi Maffei (innalzato tra il 1626 e in fase di perfezione nel 1663) e Carlotti (costruito attorno al 1665), inneggianti a una rassegnata, ma solida, sopportazione degli eventi⁶⁴. Su palazzo Maffei è reiterato il motto *Utinam constans* (Ovidio, *Eroidi*, XXI,75): un'esortazione alla *constantia*, la virtù che, elogiata da Seneca, divenne oggetto delle riflessioni di Giusto Lipsio (*De constantia*, 1584), uno dei piú noti rappresentati del neostocismo; quanto a palazzo Carlotti, è significativo che la dedica *Soli Deo*, ripartita sulle finestre del lato sinistro, sia seguita dal verso, dispiegato sulla facciata principale, *Quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur* (Virgilio, *Georgiche*, IV,390): in connessione con il rimando a Dio, il monito evoca la capacità virtuosa con cui l'uomo dovrebbe conformarsi agli eventi, cioè il fato, a loro volta espressione della Provvidenza divina⁶⁵.

La discrepanza cronologica tra le prove citate e le allegorie di villa Saibante non impedisce che alcuni concetti fossero conosciuti e condivisi da tempo.

Semmai, si potrebbe obiettare che l'elogio della virtù non era appannaggio privilegiato dell'etica stoica. Ma si può rispondere che, nel nostro caso, quel pensiero mise a disposizione un riferimento capace di spiegare la singolare scelta della Lassitudine, un vizio che andava combattuto in quanto causa di inerzia passiva fisica e morale, nemico – come dimostrava il confronto con l'immagine positiva della cicala – della ferma e consapevole accettazione propugnata dal neo stoicismo seicentesco.

Entro tale orientamento, allora, l'invenzione ligoziana porgeva l'insegnamento, ne illustrava le sfumature morali e ne nobilitava la connotazione attiva, alla quale dunque risultava funzionale la formulazione di finti monumenti – con tanto di plinti per l'appoggio – innalzati a *imperatores* ideali per trasfigurarli in incarnazione virtuosa di quegli ideali.

D'altro canto, la griglia stoica si addice altrettanto bene al resto della decorazione, in particolare all'idea di un universo organicamente strutturato per gradi, che dalle *Metamorfosi* di Ovidio passi alla descrizione del globo terrestre attraverso i *Quattro Continenti* e alla celebrazione dell'eroismo virtuoso personificato dai *Cavalieri*, sino al livello inferiore della creazione, incarnato dagli animali. Le storie classiche rientravano in tale cornice per il tenore stoico con il quale si potevano intendere le metamorfosi in quanto simbolo del perenne mutare cui doveva far fronte l'uomo nel cosmo⁶⁶. I *Quattro Continenti* erano giustificati come sintesi del mondo terrestre che l'uomo, unico tra le creature (quindi, diversamente dagli animali, qui allusi dalla fauna dipinta), poteva dominare attraverso quella medesima virtù che gli avrebbe permesso il dominio delle passioni⁶⁷.

L'immagine della committenza

Quanto alle più concrete soddisfazioni per i committenti, è inevitabile dedurre che l'aura di regalità vittoriosa di quei condottieri dovesse riflettere l'immagine che essi intendevano fornire di sé. È stato ipotizzato che sotto i tratti dei *Cavalieri* si celino i volti di Andrea II e Giulio Saibante, ma l'asserzione è indimostrabile, vista la mancanza di confronti: le fisionomie caratterizzate possono far parte di un discorso stilistico, volto a rendere credibili i personaggi, senza necessariamente implicare dei criptoritratti⁶⁸. Ma, appunto, in assenza di termini di confronto e in attesa di ulteriori prove, è buona cosa sospendere nuove deduzioni in questo senso.

Viceversa, il rimando ai monumenti equestri all'antica suggerisce una chiave di lettura consonante sia con il tono aulico e classicheggiante della sala, sia con le tradizioni (e le plausibili competizioni interne) della famiglia, tesa a trovare per sé quegli appigli con il mondo romano che la cultura e la moda del tempo giudicavano una sicura fonte di prestigio. In quest'ultima direzione, a dire il vero, una posizione di preminenza spettava al ramo di Marcantonio Saibante, prozio dei committenti, che era stato nominato *miles et eques auratus* da Carlo V, secondo quanto ricordava l'epigrafe tombale posta per lui e la moglie, Bartolomea Giuliani, nella chiesa di San Tommaso⁶⁹. I suoi discendenti avrebbero rimarcato la simpatia per i condottieri antichi attraverso l'onomastica, proponendo e ripetendo gli inequivocabili nomi di Marcantonio, Cesare, Ottaviano, Scipione.

Nel ramo di Giambattista la tendenza non appare così pervasiva, ma nemmeno si può ritenere del tutto assente. Il nome Giulio assegnato a uno dei suoi figli

– pur essendo verosimilmente un omaggio al nonno materno, Giulio Pellegrini – tornava buono nel favorire echi classici; il titolo di *eques* portato dall'altro figlio, Andrea II, in quanto tramite per l'assimilazione con i condottieri, era un ennesimo pretesto grazie al quale diveniva legittimo stornare a favore di questo ramo una parte della romanità ostentata dai parenti.

Tanto più che le intenzioni autocelebrative sottintese in questa politica delle immagini appaiono supportate da un alto livello della ricchezza, in virtù del quale la discendenza di Giambattista si pose nettamente in testa rispetto ai collaterali, senza timore di sorpassi. Nel 1531, il censo stimato per Bianca Spolverini, vedova di Giovanni Saibante, e i figli si assesta attorno alle 4 lire. Il livello di relativo benessere, una decina d'anni dopo, nel 1545, si frammenta tra i vari fuochi in cui si divide la famiglia: in quell'occasione, Andrea I non spicca di certo (più ricco di lui è lo zio Marcantonio), però nel 1558 ha già preso il sopravvento con 2 lire e 5 soldi⁷⁰. La cifra è significativa, e ancor più illuminante è il suo incremento, per cui, nel 1572, Andrea I gode di un coefficiente quasi raddoppiato che lo porta attorno alle 4 lire⁷¹. La proporzione è rispettata dal figlio Giambattista nel 1584, con le sue circa 8 lire⁷². Da questo momento, la salita è meno appariscente, oscillando tra le 9 e le 10 lire nelle allibrizioni tra 1595 e il 1616, ma costante⁷³. Nel 1627,

la responsabilità fiscale pesa su Andrea II con oltre 9 lire; che salgono a più di 13, nel 1635, quando l'uomo è stimato assieme al fratello Giulio e al cugino Giuseppe di Scipione⁷⁴. Tutto questo a fronte di stime per i congiunti che sono di gran lunga inferiori e che, ponendo inesorabilmente una distanza incolmabile tra le rispettive posizioni, sanciscono definitivamente la supremazia dei discendenti di Giambattista.

Del resto, all'interno del salone esiste un appiglio aggiuntivo per delineare intenti concorrenziali, qualora si pensi che pure l'inserimento dei *Quattro Continenti* configura una manovra competitiva con altri parenti. Come visto, moglie di Giambattista e madre dei due committenti era Angela di Giulio Pellegrini. Che era prima cugina di Evangelista Pellegrini, proprietario della villa La Pellegrina, presso Isola della Scala, dove, qualche anno prima, nell'atrio era stato affrescato un analogo ciclo allegorico dedicato alle parti del mondo⁷⁵.

Conclusioni

Ovviamente, di tutto questo, i *Cavalieri* furono solo una parte. Ma non v'è dubbio che, per come furono concepiti, contribuirono magistralmente a sintetizzare molte delle istanze che informarono il programma iconografico del salone, trasmettendo aggiornamento culturale, messaggio morale e celebrazione familiare.

.....
NOTE

Sigle

- AC = Archivio dell'Antico Comune, Cancelleria dell'Estimo, Anagrafi
 ASVr = Archivio di Stato di Verona
 BCVR = Biblioteca Civica di Verona
 CE = Antico Archivio dell'Antico Comune, Campione dell'Estimo
 UR T = Ufficio del Registro, Testamenti

Per la stesura di questo articolo desidero ringraziare Stefano Pagliaroli, Diana Pollini e Daniela Zumiani.

1 Sulla famiglia Ligozzi si veda R. BREZZONI, *I Ligozzi pittori e ricamatori*, «Bollettino d'Arte», 5 (1965), pp. 99-102; da integrare con i contributi di L. ROGNINI, *Nota su Giovanni Ermanno Ligozzi ed alcune sue tele*, «Vita Veronese», 6 (1975), pp. 324-328; L. CONIGLIELLO, *Francesco di Jacopo Ligozzi*, «Paragone. Arte», 45 (1994), 527, pp. 41-52. Limitando il discorso ai rappresentanti veronesi, ricordiamo che recentemente sono emerse due nuove opere di Francesco Ligozzi: A. CORUBOLO, *Abramo Tummernans, Sempronio Lancione e Francesco Ligozzi*, «Verona Illustrata», 24 (2011), pp. 135-147, alle pp. 146-147; D. ZANETTI, *Alcuni dipinti nella parrocchiale di Cavaion*, in M. DELIBORI – D. ZANETTI, *La chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista di Cavaion Veronese*, Verona 2012, pp. 41-46, alle pp. 44-45. Su Paolo Ligozzi e le sue opere, molte delle quali concentrate in Valpolicella (dove la famiglia aveva dei possedimenti) valgono i lavori di P. BRUGNOLI, *La chiesa e il priorato di S. Maria del Degnano al Vajo di Fumane*, Verona 1970, pp. 31, 33-36, 41; L. ROGNINI, *I pittori Paolo e Vincenzo Ligozzi e Stefano, l'epigono dei Falconetto*, «Vita Veronese», 1 (1974), pp. 77-80, particolare alle pp. 79-80; L. ROGNINI, *Un ciclo sconosciuto di affreschi di Paolo Ligozzi*, «Annuario Storico Zenoniano» (1984), pp. 41-48; L. ROGNINI, *Gli affreschi della chiesa di San Dionigi a Parona*, in *La Valpolicella nella prima età moderna (1500-1630 c.)*, a cura di G.M. Varanini, Verona 1987, pp. 414-415; L. ROGNINI, *Le "storie" di San Rocco*, in *Affreschi del Rinascimento a Verona: interventi di restauro*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1987, pp. 171-188; L. ROGNINI, *Un singolare affresco di Paolo Ligozzi nella chiesa di Ospedaletto*, «Annuario Storico della Valpolicella», 1987-1988, pp. 77-86; E.M. GUZZO, *Casa Zignoni al Ponte della Pietra: gli affreschi della bottega dei Ligozzi*, in *Tre case affrescate a Verona: vicende, edilizie, decorazione pittorica e restauri*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1990, pp. 121-150; E.M. GUZZO, *Pitture, sculture e stucchi*

del Sei e Settecento, in *Villa Carlotti a Caprino*, a cura di P. Brugnoli, Caprino 1990, pp. 91-238, pp. 110-137; L. ROGNINI, *La chiesa e il priorato di San Dionigi a Parona*, «Annuario Storico Zenoniano», 1992, pp. 61-70. Di recente, è stato altresì proposto di spostare verso gli ultimi anni di vita del pittore il ciclo per l'oratorio di villa Quaranta di Ospedaletto di Pescantina: D. ZUMIANI, *Pescantina, Villa Quaranta*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2009, pp. 299-302, in particolare a p. 300. L'importanza della firma degli artisti come segno distintivo è sottolineata da R. GOFFEN, *Signatures: inscribing identity in Italian Renaissance art*, «Viator», 32 (2001), pp. 303-370.

2 Sulla famiglia Saibante: Q. PERINI, *Famiglie nobili trentine: 8. La famiglia Saibante di Verona e Rovereto*, Rovereto 1906. Sulla branca veronese e sulle tappe del suo successo si è soffermato G.M. VARANINI, *Richter tirolese, mercante di legname, patrizio veronese. L'affermazione socio-economica di Nicola Saibante da Egna: secolo xv*, «Geschichte und Region. Storia e Regione», 3 (1995), pp. 191-219; con notizie aggiuntive in G. CONFORTI, *Villa Saibante Monga tra Manierismo e Neoclassicismo*, «Annuario Storico della Valpolicella», 2006-2007, pp. 85-110, alla p. 85.

3 Inizialmente, Nicola Saibante, originario di Egna e commerciante di legname, ripartì i suoi interessi tra il Tirolo, Rovereto e Verona, dove è documentato dal 1425, dapprima con residenza a San Matteo Concorvine, quindi, dalla metà del secolo, a Ferrabuoi: VARANINI, *Richter tirolese...*, pp. 195-211. Il trasferimento a Isolo Inferiore spetta a Giovanni Saibante: fratello della giovane moglie di Nicola, Armerina Grandi, Giovanni cambiò il cognome in Saibante nel 1489 (*ivi*, p. 212). Dimora della famiglia all'Isolo Inferiore era il palazzo Lombardi Saibante Butturini (distretto alla fine dell'Ottocento: F. DAL FORNO, *Casse e palazzi di Verona*, Verona 1973, pp. 296-297), dove abitarono Giovanni e Giulio, diretti discendenti del Giulio Saibante committente della villa di San Pietro in Cariano (E. MORANDO DI CUSTOZA, *Genealogie veronesi*, Verona 1980, p. 276), proprietari della ricchissima biblioteca, passata nell'Ottocento ai Gianfilippi e quindi, dopo una vendita all'asta, dispersa tra varie istituzioni (J. CHIUSI, *Catalogue de manuscrits provenant des collections Saibante et Gianfilippi de Vérone*, Milano 1842). Anche le simpatie per i carmelitani risalivano a Nicola Saibante, che nel suo testamento del 1457 destinava consistenti lasciti pecuniari a vari ordini, tra i quali giustappunto i carmelitani, all'epoca im-

pegnati nel rifacimento di San Tommaso Cantuariense: VARANINI, *Richter tirolese...*, p. 211.

4 Il peso delle tombe di famiglia nel sistema di valori delle casate veronesi è illustrato da J. GRUBB, *La Famiglia, la Roba e la Religione nel Rinascimento. Il caso veneto*, Vicenza 1999, pp. 121-122.

5 ASVr, UR T, m. 93, n. 149, 1501. Diverso era stato il caso di Nicola Saibante, che, al contrario, aveva chiesto di essere tumulato a Sant'Anastasia di Verona, pur prevedendo un cospicuo lascito per San Marco di Rovereto: VARANINI, *Richter tirolese...*, pp. 211-212.

6 ASVr, UR T, m. 122, n. 145, 1530.

7 ASVr, UR T, m. 147, n. 416, 1555.

8 Il testamento di Marcantonio Saibante si legge in ASVr, UR T, m. 150, n. 60, 1558. La tomba era destinata anche alla moglie, Bartolomea Giuliari: F. SEGALA, *La parola data ai morti. Iscrizioni sepolcrali della chiesa di San Tommaso Cantuariense di Verona*, Verona 1990, p. 19.

9 ASVr, UR T, m. 179, n. 150, 1587.

10 ASVr, UR T, m. 175, n. 397, 1583.

11 Per il testamento di Giambattista Saibante ASVr, UR T, m. 207, n. 377, 1610; per quello di Andrea II Saibante ASVr, UR T, m. 212, n. 296, 1615; Angela Pellegrini aggiungeva la volontà di essere sepolta con l'abito dei carmelitani e di far celebrare delle messe all'altare di Santo Spirito, titolazione sostanzialmente coincidente con l'indicazione di Faustina Prandini: ASVr, UR T, m. 221, n. 73, 1624. San Francesco di Paola venne consacrata nel 1596: S. VIVIANI, *La chiesa e il convento di San Francesco di Paola a Verona*, tesi laurea, Università degli Studi di Verona, facoltà di Lettere e Filosofia, rel. L. Olivato, a.a. 2002-2003.

12 I legami citati nel testo sono illustrati in C. CARINELLI, *La Verità nel suo Centro riconosciuta nelle Famiglie Nobili e Cittadine di Verona*, in BCVR, ms 2224, VII, *Saibante*, p. 1632; *Tavole*, VII, *Saibante*, I-II. Bianca Spolverini era la seconda moglie di Giovanni Saibante, che in precedenza aveva sposato tale Lucia, dalla quale aveva avuto due figlie, Ursula e Anastasia, e un figlio, Gian Nicola, definito *inobediens*: PERINI, *Famiglie nobili trentine...*, p. 7; e ASVr, UR T, m. 93, n. 149, 1501. Il matrimonio di Alberto Saibante con Anna Spolverini e l'unione di Marcantonio Saibante con Bartolomea Giuliari erano stati ratificati dagli strumenti di dote rispettivamente nel 1546 e nel 1554; lo strumento di dote di Giulia Saibante, moglie di Carlo Pellegrini, risale al 1560, quello di Isotta Nogarola, sposata con Giulio Sai-

bante, al 1608: CARINELLI, *La Verità nel suo Centro...*, *Saibante*, pp. 1634, 1635, 1637. Notizie sulla discendenza veronese dei Saibante si leggono anche in PERINI, *Famiglie nobili trentine...*, pp. 10-27. Il cognome di Benedetta, moglie di Andrea II, viene enunciato nell'anagrafe del 1614, l'ultimo anno di vita della donna: ASVr, AC, reg. 517, 1614. La casata della donna (figlia di Giambattista Carteri e Cornelia Della Torre: CARINELLI, *La Verità nel suo Centro...*, *Tavole*, II, *Carteri*) è confermata per altre vie documentarie: B. CHIAPPA, *La proprietà agraria del patriziato veronese e degli enti monastici nel Cinquecento: alcuni esempi*, in *Bonavigo. Il territorio, gli uomini, il fiume*, a cura di B. Chiappa e D. Coltro, Verona 2010, pp. 55-69, a p. 65. Come mi comunica gentilmente Diana Pollini, che ha in corso di pubblicazione uno studio sulla famiglia Carteri e mi ha aiutato a precisare la figura di Benedetta, la donna aveva sposato in primi voti Gian Paolo Bcelli, secondo quanto comprova lo strumento dotale redatto nel 1604; dichiarata vedova nel testamento della madre nel 1605, era passata a nuove nozze con Andrea II Saibante: lo strumento di dote era stato vergato nel 1606.

13 ASVr, UR T, m. 133, n. 2, 1541.

14 Lucia Avanzi risiedeva nella contrada di Isolo Superiore, mentre Gabriele Carteri dimorava a Santa Maria in Organo: ASVr, UR T, m. 132, n. 40, 1540. Federico Bevilacqua abitava a San Vitale: ASVr, UR T, m. 159, n. 378, 1567.

15 ASVr, UR T, m. 191, n. 696, 1595. Su Alessandro Canobbio: F. SCARCELLA, *Alessandro Canobbio e la famiglia Serego*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. VI, XXI (1969-1970), pp. 313-357; A. OLIVIERI, *L'intellettuale e le accademie*, «Archivio Veneto», 119 (1988), 165, pp. 31-56, pp. 33-44; P. SIMONI, *Alessandro Canobbio e le edizioni della sua "Historia" della Madonna di Campagna di Verona*, Verona 1993. È superfluo ricordare che il Marcantonio Raimondi qui citato è solo un omonimo dell'incisore che verrà ricordato in seguito: era, comunque, nipote acquisito di Margherita Pellegrini, la committente di Sanmicheli (CARINELLI, *La Verità nel suo Centro...*, *Tavole*, VI, *Raimondi*); per Cesare Rocchi si rimanda a P. BRUGNOLI, *Il cinquecentesco palazzetto della famiglia de Rochis a Santo Stefano*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», 182 (2005-2006; 2006-2007), pp. 239-254, p. 245. La sua comparsa in questo frangente dipende dal fatto che Antonio Maria Serego era zio di sua moglie Margherita Pellegrini, figlia di Barbara Serego; in virtù di questa parentela, Cesare Rocchi era anche cognato di Giambattista

Saibante, che aveva sposato Angela Pellegrini, sorella di Margherita: CARINELLI, *La Verità nel suo Centro...*, *Tavole*, VI, *Pellegrini*, I. Nell'albero genealogico di Carinelli, a dire il vero, non compare Margherita, che, però, è nominata nel testamento del padre, Giulio Pellegrini, redatto nel 1572: CARINELLI, *La Verità nel suo Centro...*, VI, *Pellegrini*, p. 1649.

16 Per l'ingresso di Giambattista Saibante nell'Accademia: M. BERTI, *Gli accademici filarmonici di Verona*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, Verona 1982, pp. 261-297, a p. 269.

17 ASVr, UR T, m. 210, n. 539, 1613.

18 PERINI, *Famiglie nobili trentine...*, p. 16. Ma la carica è registrata anche all'anagrafe del 1625: ASVr, AC, Isolo Inferiore, reg. 518, 1625. Nel frattempo, Mario di Pietro Saibante era nominato arciprete di Lazise, come ricordava Camillo Saibante nel suo testamento (ASVr, UR T, m. 193, n. 289, 1597).

19 La lettera con cui l'arciduca Ferdinando d'Asburgo avanzava la sua richiesta a Giovan Paolo Saibante è pubblicata da PERINI, *Famiglie nobili trentine...*, pp. 13-15; ed è commentata da VARANINI, *Richter tirolese...*, p. 213. Sulla collezione di Ambras: L. FRANZONI, *Nobiltà e collezionismo nel '500 veronese: i marmi già Bevilacqua restaurati ed ora esposti nella Gliptoteca di Monaco con un saggio di iconografia veronese del XVI secolo*, Verona 1978; L. FRANZONI, *Ritratti di interesse veronese già nella collezione di Ferdinando del Tirolo ad Ambras, in Palladio e Verona*, a cura di P. Marini, Verona 1980, pp. 151-152.

20 La famiglia possedeva almeno tre ville in Valpolicella: CONFORTI, *Villa Saibante Monga...*, p. 85. Sulla dimora dei fratelli Andrea II e Giulio, ubicata in località Ossan, oltre allo studio appena citato di Conforti, si vedano i contributi di G. CASTIGLIONI – S. D'AUMILLER, *Villa Saibante-Monga a San Pietro in Cariano: un progetto irrealizzato*, «Annuario Storico della Valpolicella», 1998-1999, pp. 255-268; G. CONFORTI, *San Pietro in Cariano, Villa Saibante Monga*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello e V. Mancini, Venezia 2008, pp. 416-417.

21 Sulle opere di Paolo Ligozzi in Valpolicella, si rimanda ai testi citati nella nota 1. Per i legami con gli Asburgo, ricordiamo che Giorgio Ligozzi, nonno del Nostro, suo fratello Francesco e Jacopo di Giorgio lavorarono per l'imperatore Massimiliano, evidenza che aiuta a creare un tramite con il Trentino. I rapporti con questa regione, inoltre, sono evidenziati dal matrimonio della sorella di Paolo, Isabetta, che aveva sposato Giusep-

pe Martini, farmacista di Trento: BREZZONI, *Dizionario di artisti veneti...*, pp. 179, 180, 182. Al fine di incrementare le occasioni di incontro tra i Saibante e i Ligozzi, può essere utile segnalare che al testamento di Andrea I Saibante nel 1546, compariva Girolamo di Leonardo Cicogna, legato da parentela ai Ligozzi: E.M. GUZZO, *Il palazzo Del Bene di San Zeno in Oratorio di Verona e le relazioni di Giovanni Battista Del Bene con alcuni artisti veronesi*, in *La famiglia Del Bene e Rovereto e la villa Del Bene di Volargne*, atti della Giornata di studio, Rovereto-Volargne 30 settembre 1995, a cura di G.M. Varanini, Rovereto 1996, pp. 81-114, p. 96 nota 41.

22 Sugli affreschi del salone si rimanda a CONFORTI, *Villa Saibante Monga...*, pp. 89-92; e al contributo specifico di D. ZUMIANI, *San Pietro in Cariano, Villa Saibante Monga*, in *Gli affreschi nelle ville venete...*, pp. 369-373 (con bibliografia precedente).

23 In merito all'estensione dei temi ovidiani nel rinascimento la bibliografia è quanto mai vasta, ragion per cui ci limitiamo a segnalare *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild*, internazionale Symposium der Werner Reimers-Stiftung, Bad Homburg, 22-25 April 1991, herausgegeben von H. Walter und H.-J. Horn, Berlin 1995; B. GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997; C. CIERI VIA, *L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma 2003; G. HUBER REBENICH – S. LÜTKEMEYER – H. WALTER, *Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid: die textbegleitende Druckgraphik*, Berlin 2004.

24 Per una visione generale sull'argomento basti V. AVERY, *The production, display and reception of bronze heads and busts in Renaissance Venice and Padua: surrogate antiques*, in *Kopf-Bild: die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 2007, pp. 75-112: il contributo è focalizzato sui busti in bronzo, ma coinvolge i busti di villa Saibante laddove tratta dei tipi ideali. Uno dei primi saggi di questo gusto in ambito veronese è da rinvenire nei busti sanmicheliani per palazzo Bevilacqua: L. FRANZONI, scheda VI, 36-39, in *Palladio e Verona*, pp. 148-150. Altri casi noti spettano alla committenza dei Della Torre, per i quali bastino i rimandi a M.T. FRANCO, *Per Villa Della Torre a Fumane: la committenza, una data certa e altre questioni*, in *Magna Verona vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli e G.M. Varanini, Verona 2008, pp. 611-634, in particolare alle pp. 612, 625-626; G. ZAVATTA, *I "beni mobili" dei Della Torre tra XVI e XVII secolo. Inventari per la villa di Fumane*

e il palazzo di città, «Annuario Storico della Valpolicella», (2010-2011), pp. 155-186, in particolare alle pp. 162-164, 168.

25 Sulle raffigurazioni dei *Quattro Continenti* possono essere di riferimento C. LE CORBEILLER, *Miss America and her sisters: personifications of the four parts of the world*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 19 (1961), 8, pp. 209-223; F. AMBROSINI, *Rappresentazioni allegoriche dell'America nel Veneto del Cinque e Seicento*, «Artibus et Historiae», 1 (1980), 2, pp. 63-78. Un caso settecentesco è analizzato da M. ASHTON, *Allegory, fact and meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg*, «The Art Bulletin», LVIII (1978), 1, pp. 111-125. Nel Veronese, si possono annoverare il ciclo a villa Della Torre a Mezzane di Sotto eseguito da Paolo Farinati (per cui G. BALDISSIN MOLLI, *Mezzane di Sotto, Villa Della Torre*, in *Gli affreschi nelle ville venete dal Cinquecento all'Ottocento. Catalogo generale. Il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello e V. Mancini, Venezia 2008, pp. 350-355) e a villa La Pellegrina a Isola della Scala, a lungo ascritto a Paolo Ligozzi, ma in realtà da rivendicare ad altra mano: A. ZAMPERINI, *Cosmo e milizia: la decorazione parietale di villa Pellegrini tra Sei e Settecento*, «Quaderni della Bassa», 3 (2010), pp. 97-110, in particolare alle pp. 97-101.

26 Della fama di Jacopo Ligozzi si era preso atto per tempo: nel 1586, Adriano Valerini ricordava l'artista per la sua capacità incomparabile di «imitare augelli, fiere e pesci»: A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, a cura di G.P. Marchi, Verona 1974, p. 106. I rapporti familiari tra Jacopo e Paolo Ligozzi sono riportati nell'albero genealogico di R. BREZZONI, *Dizionario di artisti veneti*, Firenze 1972, p. 179. Sull'aspetto naturalistico nella pittura di Jacopo Ligozzi basti il rimando a *Mostra di disegni di Jacopo Ligozzi: (1547-1626)*, a cura di M. Bacci e A. Forlani, Firenze 1961; L. CONIGLIELLO, *Pesci, crostacei e un'iguana per l'imperatore Rodolfo II*, «Paragone. Arte», 42 (1991), 493-495, pp. 22-29; per una visione d'insieme sul ruolo di Jacopo Ligozzi nel panorama fiorentino: A. COTTINO, *Le origini della natura morta fiorentina: Jacopo Ligozzi, l'illustrazione scientifica e i primi naturalisti*, in *Luce e ombra: caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, a cura di P. Carofano, Pisa 2005, pp. CCIII-CCIX.

27 In realtà, questa tradizione affondava le sue radici almeno nel Cinquecento e, in particolare, per restare in aree limitrofe, nell'ambito veneziano (basti pensare, per esempio, alla lezione di Giovanni da Udine a palazzo Grimani: M. HOCHMANN, *Plinio Scarpelli, pittore di Daniele Barbaro e dei Grimani di Santa Maria Formosa*, «Arte Veneta», 67 (2010), pp. 43-53), da dove

lo stesso Jacopo Ligozzi aveva tratto utili insegnamenti: CONIGLIELLO, *Pesci, crostacei e un'iguana...*, pp. 25-26.

28 La presenza di animali esotici in Europa nel Quattro e nel Cinquecento è analizzata da C.D. CUTTLER, *Exotics in post-medieval European art: giraffes and centaurs*, «Artibus et Historiae», XII (1991), 23, pp. 161-179. Sulla giraffa dei Medici si veda anche C.L. JOOST-GAUGIER, *Lorenzo the Magnificent and the giraffe as a symbol of power*, «Artibus et Historiae», XVI (1987), 16, pp. 91-99. Del rinoceronte tratta M. SCHIAVONE, *Il rinoceronte di Dürer*, «L'Esopo. Rivista trimestrale di Bibliografia», 21 (1984), pp. 25-33. Sull'elefante Annone: S.A. BEDINI, *The papal pachyderms*, «Proceedings of the American Philosophical Society», 125 (1981), 2, pp. 75-90.

29 Alcune delle possibili fonti grafiche per gli animali di Ligozzi sono suggerite da ZUMIANI, *San Pietro in Cariano, Villa Saibante Monga...*, p. 372.

30 «Videmus in quibusdam lapidibus expressas stellas, frondes, lilia, pisces, rotas, oculos, animalia, & quamplurima alia [...] & in nostro Musis dicato delubro lapis asservatur, in quo adeo affabre delineata a natura cernitur simia cubans; ut diceres, arte fuisse depicta»: F. CALZOLARI – B. CERUTI – A. CHIOCCO, *Museum Francisci Calceolari*, Verona 1622, p. 250.

31 ASVI, UR T, m. 206, n. 343, 1609. Per Andrea Chiocco, si rimanda alla voce di C. COLOMBO, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 25, Roma 1981, pp. 11-12.

32 Sul monumento equestre segnaliamo (con ulteriore bibliografia) i contributi di H.W. JANSON, *The equestrian monument from Cangrande della Scala to Peter the Great*, in *Aspects of the Renaissance: a symposium*, edited by A.R. Lewis, Austin 1967, pp. 73-85; V.J. AVERY, *Virtue, valor, victory: the making and meaning of bronze equestrian monuments (ca. 1440-ca. 1640)*, in *Praemium Virtutis III: Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*, herausgegeben von J. Poeschke, T. Weigel und B. Kusch-Arnhold, Münster 2008, pp. 199-233.

33 JANSON, *The equestrian monument...*, p. 76.

34 Sull'interesse di Federico II per il monumento equestre: A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Der Stauferkaiser Friedrich II. und die Pferde: Versuch über den Bamberger Reiter aus ikonographischer und hippologischer Sicht*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 71 (2008), 1, pp. 1-52.

35 Per i monumenti ricordati nel testo segnaliamo quali riferimenti fondamentali, con ulteriore bibliografia: E. NAPIONE, *Le arche scaligere di Verona*, Torino 2009; JANSON, *The*

equestrian monument..., p. 76; G. BALDISSIN MOLLI, *Erasmus da Narni, Gattamelata, e Donatello. Storia di una statua equestre. Con l'edizione dell'inventario dei beni di Giovanni Antonio Gattamelata (1476)*, Padova 2012; D. ERBEN, *La statua equestre di Bartolomeo Colleoni a Venezia*, in *La figura e l'opera di Bartolomeo Colleoni*, Bergamo 2000, pp. 161-182; T. FRANCO, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia Serego*, Padova 1998, pp. 17-54; per il monumento di equestre di Spinetta Malaspina: T. FRANCO, "Qui post mortem statuis honorati sunt": monumenti familiari a destinazione funebre e celebrativa nella Verona del primo Quattrocento, in *Pisanello*, a cura di P. Marini, Milano 1996, p. 139-150, in particolare alle pp. 144-146.

36 In merito ai monumenti elencati rimandiamo a JANSON, *The equestrian monument...*, pp. 83-84; M. WEITZEL GIBBONS – G. CORTI, *Documents concerning Giambologna's equestrian monument of Cosimo I, a bronze crucifix and the marble Centaur*, «The Burlington Magazine», 120 (1978), pp. 508-510; D. GASPAROTTO, *Cavalli e cavalieri: il monumento equestre da Giambologna a Foggini*, in *Giambologna: gli dei, gli eroi*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2006, pp. 88-105; P. CESCHI LAVAGETTO, *Da un'occasione effimera i monumenti equestri ai Farnese di Francesco Mochi*, in *Centri e periferie del barocco*, a cura di G. Cantone e M. Fagiolo, Roma 1992, pp. 769-799.

37 A. BERNARDONI, *Leonardo e il monumento equestre a Francesco Sforza: storia di un'opera mai realizzata*, Firenze 2007.

38 K. HELLWIG, *La estatua equestre de Felipe IV de Pietro Tacca y la fachada del Alcazar de Madrid*, «Archivo Español de Arte», 63 (1990), pp. 233-241.

39 Per i ritratti equestri di Filippo III e Filippo IV di Velázquez è sufficiente il rimando a J. GALLÉGO, *Catalogo*, in A. DOMÍNGUEZ ORTIZ – A.E. PÉREZ SÁNCHEZ – J. GALLÉGO, *Velázquez*, Madrid 1990, pp. 57-454, in particolare alle pp. 221-224 e 231-234. Il monumento a Luigi XIV non venne mai realizzato da Bernini (di esso esiste il modelletto in terracotta alla Galleria Borghese di Roma), ma venne eseguito dagli allievi; trasformato in *Marco Curzio* da François Girardon, si trova oggi a Versailles: R. WITTKOWER, *The vicissitudes of a dynastic monument: Bernini's equestrian statue of Louis XIV*, in *Essays in honor of Erwin Panofsky*, edited by M. Meiss, New York 1961, 1, pp. 497-531; T.A. MARDER, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace*, Cambridge 1997.

40 Sull'argomento si veda J. BERGEMANN, *Provocazione e assuefazione: a proposito della storia delle statue equestri a Ro-*

ma, in *Marco Aurelio: storia di un monumento e del suo restauro*, a cura di A. Melucco Vaccaro e A. Mura Sommella, Cinisello Balsamo 1989, pp. 63-74.

41 A. CUTLER, *Barberiniana*, in *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann*, München 1991, pp. 329-339, dove si pone anche il problema dell'identificazione del personaggio raffigurato.

42 Per la fortuna del monumento equestre in epoca medievale, basti C. FRUGONI, *L'antichità: dai "Mirabilia" alla propaganda politica*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I. L'uso dei classici*, Torino 1984, pp. 3-70, pp. 32-53, dove, alle pp. 61-62, sono trattati i rilievi dedicati a Costantino ai quali si fa riferimento nel testo.

43 Per il disegno di Pisanello, basti la scheda 56 di L. SCALABRONI, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini: l'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Milano 1988, p. 172. Sul secondo disegno e al suo rapporto con gli studi antiquari della cerchia mantegnesca: V. FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino 1992, p. 22, nota 1. Sulla fortuna dei rilievi antichi citati nel testo si veda anche A. CAVALLARO, *I rilievi storici: l'Arco di Costantino e la Colonna Traiana*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini...*, pp. 181-186; sul pezzo del fregio traiano impiegato nell'Arco di Costantino valga la scheda 59 redatta dalla medesima studiosa alle pp. 190-191. Sul disegno di Jacopo Ripanda (e sulla sua derivazione dall'Arco di Costantino) si faccia nuovamente riferimento a FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma...*, pp. 173-175.

44 Il sarcofago nel 1550 si trovava nella collezione Colonna a Roma, nel palazzo romano della famiglia presso Santi Apostoli. I disegni segnalati sono contenuti nel f. 9r del *Codice Berlinese* di Giovanni Antonio Dosio (Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett) e nel f. 50r del *Taccuino di Oxford* (Oxford, Ashmolean Museum, con riferimento a Jacopo Ripanda); per entrambi si rimanda a FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma...*, p. 178 e ill. 105-106.

45 Per il disegno e gli affreschi di Falconetto si vedano rispettivamente la scheda 93 di Stefano Lodi, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, a cura di S. Marinelli e P. Marini, Venezia 2006, pp. 334-335; nonché G. SCHWEIKHART, *Una decorazione "all'antica" sui creduti resti del Campidoglio*, in *Affreschi del Rinascimento a Verona...*, pp. 17-44.

46 Una sintesi critica sull'argomento è offerta da A. MELUCCO VACCARO, *Archeologia e restauro*, Roma 2000, p. 108-111.

47 Segnaliamo che nell'edizione delle *Vite* del 1550, Vasari ricordava che la figura soggiogata andava riconosciuta in Verona: L.D. ETTLINGER, *Antonio and Piero Pollaiuolo*, Oxford 1978, pp. 161-162.

48 Sul rilievo di Coysevox: Y. BOTTINEAU, *Essais sur le Versailles de Louis XIV. II. Le style et l'iconographie*, «Gazette des Beaux-Arts», 6, 112 (1988), 1437, pp. 119-132; P. BURKE, *La fabbrica del Re Sole*, Milano 1993, p. 129.

49 Per i modelli equestri di Pordenone e Veronese: R. COCKE, *A preparatory drawing for the Triumph of Mordechai in S. Sebastiano, Venice*, «The Burlington Magazine», 114 (1972), 830, pp. 322-325. L'importanza del ritratto equestre del Duca di Lerma di Rubens nella formulazione di questo tipo di iconografia è rilevata da J.F. MOFFITT, *Rubens's Duke of Lerma, Equestrian amongst 'Imperial horseman'*, «Artibus et Historiae», 15 (1994), 29, pp. 99-110. Per il *Giancarlo Doria*: M. JAFFÉ, *Rubens. Catalogo completo*, Milano 1989, p. 160.

50 Per il testamento del 1597: ASVr, UR T, m. 193, n. 289, 1597. Per l'estimo del 1558: ASCr, CE, reg. 266, 1558, c. 449r. Camillo, del resto, rivela una discreta mobilità: nel 1555, aveva stilato un primo testamento, definendosi in procinto di partire per Roma «et ibi permanere, Deo permittente»: ASVr, UR T, m. 147, n. 416, 1555.

51 Per l'iconografia veronesiana e i suoi influssi: P. ASKEW, *The angelic consolation of St. Francis of Assisi in post-tridentine italian painting*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 32 (1969), pp. 280-340, pp. 292-293.

52 Per il frontespizio di Carlo V: MOFFITT, *Rubens's Duke of Lerma...*, p. 103. Il confronto con il *Marco Curzio* di Goltzius è suggerito da ZUMIANI, *San Pietro in Cariano, Villa Saibante Monga...*, p. 372. Il ritratto equestre di Enrico IV di Tempesta è presentato all'origine di una tipologia particolarmente apprezzata dai sovrani europei in O.L. LARSSON, *Antonio Tempesta och ryttarporträttet sotto 1600-talet: en typologisk studio*, «Tidskrift Konsthistorisk», 37 (1968), pp. 34-42, in particolare alle pp. 34 e 36, fig. 2. Per i rapporti tra Tempesta e Velázquez: W.A. LIEDTKE-J. MOFFITT, *Velázquez, Olivares and the baroque equestrian portrait*, «The Burlington Magazine», 123 (1981), 942, pp. 528-537.

53 L'idea di un ampio repertorio di stampe a disposizione di Paolo Ligozzi a proposito del ciclo dedicato alle *Metamorfosi* e per la raffigurazione degli animali è esposta da ZUMIANI, *San Pietro in Cariano, Villa Saibante Monga...*, pp. 371-372. Il rappor-

to tra i Ligozzi e la grafica è documentato per il fratellastro di Paolo, Francesco (sebbene in questo caso come fornitore di modelli) da CORUBOLO, *Abramo Tummermans...*, p. 139.

54 Sugli affreschi di casa Giolfino: G. SCHWEIKHART, *Verona affrescata nella storia dell'arte*, in *Lo splendore della Verona affrescata nelle tavole di Pietro Nanin del 1864*, Verona 1983, pp. 158-159; M. REPETTO, *Quando i pittori affrescavano anche le loro abitazioni*, in *Affreschi del Rinascimento a Verona...*, pp. 57-91, pp. 74-82. Sul loro influsso nella formulazione dell'iconografia "cavalleresca": COCKE, *A preparatory drawing...*, p. 322.

55 Per l'acquisizione del pezzo da parte del cardinale Francesco Barberini: CUTLER, *Barberiniana...*, p. 338. La presenza dell'avorio nella collezione del prelado è fatta discendere dalla menzione negli inventari degli anni 1631-1636: M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth century Barberini documents and inventories of art*, New York, 1975, p. 103 (n. 160). Quanto alla circolazione precedente del manufatto, l'unico appiglio cronologico sarebbe legato all'iscrizione presente sull'avorio (CONSTANT. N. IMP. CONST.), che, all'epoca dell'acquisto da parte del Louvre (1899), si era ipotizzato fosse un'aggiunta del XVI secolo: CUTLER, *Barberiniana...*, p. 331 nota 13.

56 Per il riconoscimento dell'Avorio Barberini quale prototipo ideale nella formulazione dell'iconografia "cavalleresca": LARSSON, *Antonio Tempesta...*, p. 37.

57 Tra le numerose edizioni degli *Emblemata*, usciti per la prima volta nel 1531, facciamo riferimento alla stampa del 1581 (emblemata xxxv).

58 Per l'interpretazione: C. RIPA, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano 1992 [1 ed. 1603], pp. 32-33.

59 Per l'allegoria di Ambrogio Lorenzetti, si veda il testo di M.M. DONATO sull'*Allegoria del Malgoverno*, in *Ambrogio Lorenzetti: il Buon Governo*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1995, p. 316. Sul dipinto di Dürer e sulle sue relazioni con l'arte italiana si sofferma da ultimo B. AIKEMA, *Giorgione: i rapporti con il Nord e una nuova lettura della Vecchia e della Tempesta*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di G. Nepi Scirè e S. Rossi, Venezia 2003, pp. 73-89, alla p. 77. Sull'allegoria e i suoi attributi: RIPA, *Iconologia...*, pp. 32-33.

60 RIPA, *Iconologia...*, p. 245; N. CECCHINI, *Dizionario sinottico di iconologia*, Bologna 1976, pp. 121, 434. Il ventaglio è intuitivamente raccordabile alla stagione estiva, come denota un calendario romano (il cosiddetto *Calendario del 354*), in cui il mese di Agosto è simboleggiato da un ventaglio a piume di pa-

vone: E. COCHE DE LA FERTÉ, *Mesi e calendario*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, IV, Roma 1961, pp. 1039-1047, a p. 1045.

61 G. PINDEMONTÉ, *Panegirico della cicala di Anacreonte*, Verona s.d., pp. 26, 277-278. Per la datazione dell'opera si può fare riferimento alla licenza dei Riformatori dello Studio di Padova, concessa in data 24 ottobre 1671 (p. 435), come segnala G.P. MARCHI, *I medaglioni con iscrizioni greche della Sala Barbieri*, in *Palazzo Giuliari*, a cura di L. Olivato e G.M. Varanini, Verona 2009, pp. 175-177, a p. 175. La cicala rientrava nell'impresa dell'Accademia degli Spensierati di Padova, cui l'opera era dedicata, ed era significativamente accompagnata dal motto: *NEC TORQUEOR AESTU* (pp. 22, 278). Sulla situazione letteraria veronese dell'epoca: G.P. MARCHI, *Letteratura e società nel Seicento veronese*, in *Cinquant'anni di pittura veronese. 1580-1630*, a cura di L. Magagnato, Vicenza 1974, pp. 243-266.

62 PINDEMONTÉ, *Panegirico...*, p. 106.

63 PINDEMONTÉ, *Panegirico...*, p. 26.

64 Sulla diffusione dello stoicismo tra Cinque e Seicento si vedano almeno H. HAYDN, *The Counter Renaissance*, New York 1950, pp. 468-497; J. EYMARD D'ANGERS, *Recherches sur le stoïcisme aux XVI e XVII siècles*, par L. Antoine, Hildesheim-New York, 1976; M. MORFORD, *Stoics and neostoics: Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton 1991; R. BODEI, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano 2003, in particolare alle pp. 232-248. Per le fasi edilizie dei palazzi veronesi si rimanda a L. OLIVATO, *Il Seicento fra tradizione classicista e rinnovamento barocco*, in *L'Architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-XVIII)*, a cura di P. Brugnoli e A. Sandrini, I, Verona 1988, pp. 191-260, in particolare alle pp. 222-228.

65 F. BUZZI, *La filosofia di Seneca nel pensiero cristiano di Giusto Lipsio*, «Aevum Antiquum», 13 (2000), pp. 365-391, a p. 384.

66 Un termine di confronto per una lettura in chiave stoica delle *Metamorfosi* è offerto da P. BAROLSKY, *Poussin's ovidian stoicism*, «Arion», III (1998), VI, 2 pp. 4-10, che si sofferma sul *Regno di Flora* e sulla *Nascita di Bacco* del pittore francese. Sebbene gli episodi non facciano parte delle scene illustrate a villa Saibante (dubbia è la presenza della *Nascita di Bacco*: ZUMIANI, *San Pietro in Cariano, Villa Saibante Monga...*, p. 369), il concetto è comunque trasferibile all'iconografia di Ligozzi, tanto più in parallelo con una lettura stoica di Ovidio diffusa da tempo.

67 L. NUTI, *The world map as an emblem: Abraham Ortelius and the stoic contemplation*, «Imago Mundi», 55 (2003), pp. 38-55, pp. 45-46, 49.

68 CONFORTI, *Villa Saibante Monga...*, p. 92.

69 Così recitava l'iscrizione: M. ANT. SAIBANTO CAROLI / V IMP. EQ. ET BARTH. / JULIARIAE PATR. OP. SCIPIO / ET FELIX F. CUR (SEGALA, *La parola data ai morti...*, p. 19). Per la nomina al cavalierato, che avvenne nel 1521: PERINI, *Famiglie nobili trentine...*, p. 11; VARANINI, *Richter tirolese...*, p. 212.

70 ASVr, CE, reg. 263, 1531, c. 341v (4 lire e 13 soldi); reg. 265, 1545, s.p. (Andrea Saibante vanta un coefficiente di 1,17, mentre a Marcantonio è attribuito un valore di 2,11); reg. 266, 1558, c. 44r (2 lire e 5 soldi).

71 ASVr, CE, reg. 267, 1572, c. 490v (4 lire e 13 soldi).

72 ASVr, CE, reg. 268, 1584, c. 499v (8 lire e 15 soldi): Giambattista è censito assieme al fratello Dionisio.

73 ASVr, CE, reg. 269, 1595, c. 873r (9 lire e 9 soldi); CE, reg. 270, 1605, c. 774v (10 lire e 10 soldi); CE, reg. 271, 1616, c. 695v (9 lire e 6 soldi).

74 ASVr, CE, reg. 272, 1627, c. 612r (9 lire e 4 soldi); CE, reg. 273, 1635, c. 546r (13 lire e 1 soldo).

75 ZAMPERINI, *Cosmo e milizia...*, pp. 101-102.