

Benvenuto Tisi detto il Garofalo

Ferrara, circa 1481 – 6 settembre 1559

Madonna in trono con il Bambino che tiene nelle mani un cardellino e due ciliegie
(*Madonna Ryerson*)

1500-1502 circa

Tavola trasportata su tela, 48 x 28

In primo luogo vorrei esternare la soddisfazione del tutto personale per poter vedere finalmente dal vivo un'opera che conosco soltanto sulla base di riproduzioni fotografiche – e a volte da modeste ri-foto – da oltre trent'anni e che porta con sé una serie di conferme, che correggono, oltre tutto, alcuni piccoli errori che hanno accompagnato la sua vicenda collezionistica. *In primis* va ribadito che si tratta di un autentico capolavoro di Garofalo giovane e riesco a capire perché, per diverso tempo, agli esordi della sua conoscenza, può avere dato del filo da torcere a conoscitori anche di gran nome, nel calderone della pittura del classicismo emiliano, tra Ferrara e Bologna. Tutto questo avveniva infatti, soprattutto nel primo quarto del secolo passato, prima di Roberto Longhi e dell'*Officina ferrarese* (1934), e, nonostante alcune sporadiche resistenze, molto prima della profonda revisione critica della pittura ferrarese attuata da Alessandro Ballarin a partire dagli anni Ottanta, seguito nella circostanza, per quanto riguarda Benvenuto Tisi, da una delle sue allieve più dotate, Alessandra Pattanaro.

La prima emergenza del dipinto a noi nota è la sua apparizione all'asta parigina delle opere appartenute a Eugène Piot (1812–1890), critico d'arte, collezionista e fotografo, avvenuta pochi mesi dopo la morte, all'Hotel Drouot.¹ L'attribuzione a Marco Basaiti è erronea ma, a quelle date, ha una sua giustificazione, mentre è molto precisa e suggestiva la descrizione della tavola apparsa in catalogo:

BASAÏTI

(MARCO)

546 — Madone avec l'Enfant.

Assis sur les genoux de sa mère et tourné vers la gauche, l'Enfant Jésus a sur le doigt un chardonneret auquel il présente des cerises. La Vierge, vue presque de face, est coiffée d'un voile blanc en partie recouvert par un grand manteau brun bordé de broderies d'or, qui descend sur l'épaules. Laissant voir la robe rose, et vient se draper autour des jambes. Elle est assise sur un trône de marbre blanc décoré de sculptures et derrière lequel retombe un dorsal vert. A droite et à gauche, la vue se porte sur del fonds de paysage avec figures, ville, cours d'eau.

Tableau cintré par le haut.

Cadre sculpté.

Bois. Haut., 48 cent.; larg., 29 cent.

¹ *Catalogue des objets d'art de la Renaissance, tableaux composant la collection de feu M. Eugène Piot et dont la vente aura lieu Hotel Drouot [...] les mercredi 21, jeudi 22, vendredi 23 et samedi 24 mai 1890. Commissaire-priseur Me. Paul Chevallier, lotto 546.*

L'opera è acquistata da Martin A. Ryerson (1856–1932): nato in Michigan, fu avvocato, uomo d'affari, filantropo e collezionista. Compì i suoi studi in Europa, a Parigi e a Ginevra e si laureò alla Harvard Law School. Erede di una considerevole fortuna familiare per la produzione e il commercio di legname e capitano d'industria, divenne l'uomo più ricco di Chicago all'età di 36 anni. *Trustee* di lunga data dell'Università di Chicago, fece cospicui lasciti per la costruzione di edifici nel campus. Amministratore fiduciario dell'Art Institute di Chicago dal 1890, il rapporto di Ryerson con il mondo dell'arte era ormai qualificato quasi al livello di un conoscitore, capace di riunire una collezione strepitosa di impressionisti francesi, tra cui cinque dipinti di Renoir e sedici dipinti di Monet, e uno straordinario gruppo di *Old Masters*. Una fotografia scattata tra il 1924 e il 1937, conservata nell'archivio dell'Art Institute, mostra un ambiente della casa di Ryerson gremito di quadri, tra i quali la nostra Madonna con il Bambino.² Dopo la sua morte, nel 1932, e quella della moglie Carrie, nel 1937, i dipinti della sua raccolta furono lasciati in eredità al museo.

L'anno successivo, 1891, la tavola viene trasportata su tela, ma bisognerà aspettare ancora diverso tempo perché si apra una vicenda critica piuttosto interessante, soprattutto nei primi interventi, dovuti ai maggiori conoscitori dell'epoca, e giustamente orientata nel 1907 da Bernard Berenson in direzione ferrarese. Il grande conoscitore di origine lituana proponeva un'attribuzione al mitico Ercole di Giulio Cesare Grandi, conosciuto più comunemente come Ercole Grandi: una sorta di nome *repositorium*, nel quale in passato, e ancora per buona parte del primo Novecento, accostare una serie nemmeno troppo omogenea di dipinti di vari artisti del Rinascimento estense e bolognese.³ Adolfo Venturi se ne occupa e la riproduce per ben due volte, a distanza di quindici anni, nella sua monumentale *Storia dell'Arte Italiana*: la prima volta nel 1914 a favore del modesto Giovanni Maria Chiodarolo, per poi spostarla nel 1929 «dal preteso Costa» (ma noi ignoriamo chi abbia proposto un riferimento a Lorenzo Costa) alla fase giovanile e boccaccinesca del Garofalo.⁴ Si accoda al primo riferimento venturiano al Chiodarolo nel 1915 Richard Offner, proprio sulle pagine della rivista di Adolfo Venturi, raggruppando tuttavia sotto il nome del pittore bolognese, oltre al quadro di Chicago, la *Madonna Mason Perkins* e la *Madonna Doria*, che sono evidenti prodotti del Garofalo.⁵ L'attribuzione a Chiodarolo di questo piccolo nucleo viene mantenuta nel 1941 da Ettore Sestieri nel catalogo della Galleria Doria Pamphilj.⁶ Berenson, negli "indici" del 1932 si mantiene su Ercole di Giulio Cesare Grandi, aggiungendo però un punto interrogativo; lo stesso, ovviamente, nell'edizione italiana del 1936.⁷

² C. Lloyd, *Italian Paintings before '1600 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Princeton 1993, pp. xi-xii, fig. 1.

³ B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London 1907, p. 212.

⁴ A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VII, III, Milano 1914, pp. 838, 840, fig. 623 (Chiodarolo); Idem, *Storia dell'Arte Italiana*, IX, IV, Milano 1929, pp. 286, 292, fig. 239 (Garofalo).

⁵ R. Offner, *La Vergine che adora il bambino del Chiodarolo*, in «L'Arte», XVIII, X, 1915, pp. 226-227.

⁶ E. Sestieri, *Catalogo della Galleria ex-fideicommissaria Doria-Pamphilj*, Roma 1941, pp. 321-322, n. 487.

⁷ B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 267; Idem, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936, p. 230. Con la consueta affettuosa generosità, Ilaria Della Monica mi ha inviato

Prende piede, comunque, la corretta attribuzione al Garofalo e, tranne alcuni casi sporadici e poco giustificati di resistenza un po' cocciuta e un po' cortigiana, il riferimento diventerà poi unanime nella critica. Vanno poi citati, anche per le curiosità che possono suscitare nello studioso malizioso, gli ultimi "indici" di Bernard Berenson, quelli usciti postumi del 1968, in cui il dipinto compare per ben due volte. Non potendo pensare a uno scherzo *post mortem* dell'illustre conoscitore, è piuttosto da considerare un lapsus o un'incertezza delle donne dei Tatti, Nicky Mariano e Luisa Vertova, che lo sistemano sia tra le opere del Garofalo che nel gruppo variegato di opere targato «Ferrarese-Bolognese, Unidentified, 1450-1525» con l'affermazione, tra parentesi, «(same hand of London "Madonna of the Monkey")». Vale a dire, un'altra opera ormai unanimemente considerata della fase giovanile del Garofalo.⁸

Gli errori, anche recenti, si concentrano invece sull'ubicazione del dipinto che viene quasi costantemente ritenuto nell'Art Institute di Chicago o, ancora, nella collezione Mr. And Mrs. Ryerson di Chicago: l'opera segue invece un percorso antiquariale e collezionistico che elencherò brevemente, con il dubbio di essermi perso qualche passaggio. Soprattutto va sottolineato che, almeno dalla metà degli anni Settanta del secolo scorso, si trova in Italia dove, nel 2017, è stato sottoposto a notifica dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per il comune di Venezia e laguna.

Sintetizzando al massimo la *provenance* e ribadendo i dubbi appena espressi su qualche possibile buco, dopo l'asta parigina del 21 maggio 1890 dei beni di Eugène Piot, deceduto il 17 gennaio 1890, e l'acquisto da parte di Martin A. Ryerson per la sua collezione, tra l'anno seguente la morte del mecenate, avvenuta l'11 agosto 1932, e quella della moglie Carrie, nel 1937, la raccolta entra nell'Art Institute di Chicago, dove rimane fino al 1944, con il dipinto che mantiene il nome tradizionale del Chiodarolo. In una delle cicliche vendite di opere considerate minori, alle quali noi italiani continuiamo a non essere abituati ma sono tipiche dei musei americani, la *Madonna* viene affidata a un'asta a New York: 4 maggio 1944, presso Parke-Bernet, al lotto 61; quindi è registrata presso le Schoneman Galleries, sempre a New York, nel 1952.⁹ In entrambi i casi, e anche in

una rada corrispondenza tra Ryerson, Berenson e la moglie Mary conservata ai Tatti, datata tra il 1908 e il 1926. Inoltre, nelle *notes* ordinate per luogo, sotto Chicago, collezione Ryerson, si trova un foglietto con una brevissima descrizione della *Madonna* con riferimento in altra grafia a «School of Costa» e, cancellato, a «~~Ereole~~ / Grandi». Interessanti i riferimenti «Very Costa – Alvisesque» e il rimando alla fortuna della *Madonna della scimmia* di Albrecht Dürer «in Laguna». G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007, p. 86, sottolinea l'uso costante dei bulini di Dürer nelle Madonne giovanili del Garofalo, tra le quali l'esemplare Ryerson.

⁸ B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, I-III, London 1968, I, pp. 132 (Ferrarese-Bolognese), 153 (Garofalo).

⁹ L'opera è riprodotta come di «Cesare Grandi» (*sic*) nelle pagine pubblicitarie di «Art Quarterly», XV, 3, Autumn 1952 p. 272 presso Schoneman a New York; da un ritaglio di giornale che non sono riuscito a identificare – ma che è abbastanza verosimile identificare nel *Daily Oklahoman* – apprendo che il 19 dicembre 1954 la *Madonna* è ancora in galleria il 19 dicembre 1954 per una piccola mostra natalizia. L'articolo è firmato da Nan Sheet (Nannine Jane "Nan" Quick Sheets: 1885-1976) pittrice, gallerista e critica, ai suoi tempi, di una certa notorietà. È probabile che la fotografia in bianco e nero conservata nella Fototeca della Fondazione Federico Zeri presso l'Università di Bologna sia stata fornita al conoscitore romano dallo stesso Schoneman, se non da Victor D. Spark, che incontreremo tra poco: lo scatto è del celebre John D. Schiff (1907-1976) ebreo tedesco emigrato negli Stati Uniti nel 1939, dove aveva iniziato

considerazione del fatto che siamo negli Stati Uniti, vale ancora l'autorevolezza del vecchio Berenson e il riferimento, del tutto anacronistico, oltre che erroneo, è a Ercole Grandi, nonostante fosse già uscita da 10 anni l'*Officina ferrarese*, con le perentorie osservazioni di Roberto Longhi, e anche gli *Ampliamenti* del 1940. Vale la pena di riandare brevemente alla pagina longhiana del 1934:¹⁰

Per ciò sarebbe forse stato bene astenersi dal presentare come un trapasso diretto da Ercole, quell'apparire del Grandi, che è certo uno dei miti più singolari della critica artistica; un portato, infatti, non già dell'esistenza reale di un artista ma del desiderio di materializzare in un solo individuo nient'altro che uno stato d'animo affine provato da almeno una dozzina di pittori, sul cadere del Quattrocento; e, si noti, una disposizione spirituale così piena di contrasti, che il Roberti non potrebbe entrarvi se non come nostalgia di una terra perduta.

A questo suo mito, tuttavia, la critica si è affezionata a tal punto da non voler prendere atto neppure della dimostrazione inconfutabile data dal Filippini, già molti anni fa, che un pittore ferrarese Ercole Grandi, in quanto distinto da Ercole Roberti, non è mai esistito. Sarebbe tempo ormai di fare ammenda di questa ostinazione, oggi soprattutto che, da un esame più calmo, il preteso gruppo va apparendo sempre meno omogeneo; direi anzi che si può sbriciolare completamente. Non occorre ripetere in tutti i suoi particolari la dimostrazione documentaria del Filippini; bastando tener presente che nelle carte soltanto il Roberti è chiamato talora Grandi, non già il pittore Ercole attivo a Ferrara sui primi del '500; un bolognese probabilmente, che nessuna prova valida può far credere autore anche di una sola delle opere sbadatamente riunite in gruppo per le false ragioni di cui s'è detto. Ed è anche necessario un preventivo giudizio di valore. Per quanto si faccia, nessuna delle opere forzatamente congregate risulterà mai di un livello da misurarsi, anche di lontano, a quello di Ercole.

Può sembrare strano che Roberto Longhi non citi direttamente il dipinto di Chicago nell'*Officina* ma si intuisce implicitamente la sua conoscenza quando afferma:¹¹

Questo già si sapeva sul Garofalo, e non bisogna ripetersi su di lui dopo che tanti ne han detto e scritto; il Venturi specialmente, che ha visto bene addentro nel primissimo tempo del pittore, ascrivendogli un gruppo di Madonne dove dai moduli del Boccaccino lentamente si deriva verso un primo classicismo. Non osta la cronologia, ché quelle opere son tutte del primo decennio, e il Garofalo era già operoso a Ferrara nel 1505.

Dalla scheda dell'immagine nella Fototeca della Fondazione Federico Zeri apprendiamo che a un certo punto, immagino nel terzo quarto del Novecento, il dipinto è a New York presso Victor D. Spark, mercante e perito. Negli anni Cinquanta e Sessanta, comunque il riferimento venturiano al Garofalo prende decisamente piede nelle varie citazioni di Friedmann, Bargellesi, Neppi, Mazzariol, Frabetti;¹² quindi dagli anni Ottanta la

a lavorare come fotografo commerciale freelance, specializzato nella rappresentazione di opere d'arte per mercanti e artisti.

¹⁰ R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma; riedito in Id., *Officina ferrarese 1934* seguita dagli *Ampliamenti 1940* e dai *Nuovi ampliamenti 1940-1955*, Opere complete, V, Firenze 1956, pp. 57-58.

¹¹ Ivi, pp. 77, 108, nota 140; rimandando in nota alla pagina della *Storia* di Adolfo Venturi in cui quest'ultimo ricomponne il gruppo di Madonne comprendente quella Ryerson,

¹² H. Friedmann, *The Symbolic Goldfinch. Its History and Significance in European Devotional Art*, New York 1946, p. XXVII, pl. 125; A. Bargellesi, *Un'opera giovanile del Garofalo*, in *Notizie di opere d'arte ferrarese*, Rovigo 1955, p. 84, nota 3; A. Neppi, *Il Garofalo*, Cinisello Balsamo 1959, pp. 11-12; G.

situazione è finalmente e definitivamente assestata sul versante dell'attribuzione e si susseguono le menzioni a conforto della giovinezza del Garofalo in chiave boccaccinesca:¹³ quasi tutta la critica però, nonostante l'avvertimento prezioso di Andrea Ugolini, che ne segnala i passaggi sul mercato antiquario, ritiene che l'opera sia sempre nel museo di Chicago (o "a Chicago" o "già a Chicago"), anche nel catalogo della mostra monografica che Ferrara dedica al pittore nel 2008.¹⁴ Sono Giorgia Mancini e Nicholas Penny nel 2016 a rivelare che in realtà l'opera si trova in una collezione privata italiana: la Madonna Ryerson, infatti, nel 1976 era stata acquistata dagli attuali proprietari presso la Galleria Sacerdoti di Milano.¹⁵

Dopo questo *excursus* di carattere bibliografico e anagrafico veniamo finalmente alle questioni formali relative alla smagliante tavoletta, che si rivela tra i capolavori più significativi del giovane Garofalo e che, vista dal vivo, propone anche alcuni interessanti interrogativi. Intorno all'anno 1500, poco prima e poco dopo, si assiste a un deciso rinnovamento promosso dall'arrivo a Ferrara nel ruolo di pittore di corte di Boccaccio Boccaccino. Il primo aprile 1497 Antonio Costabili, corrispondente a Milano per il duca di Ferrara, Ercole I, raccomanda l'artista – sostenendo di averlo liberato dal carcere e di averlo alloggiato presso di sé – per sostituire alla corte estense Ercole de' Roberti, morto l'anno precedente.¹⁶ Dall'esame dei documenti siamo in grado di stabilire che l'artista fu attivo a Ferrara all'incirca dalla metà del 1497 – nel mese di ottobre, infatti, sigla il contratto con il padre del Garofalo per fare entrare nella propria bottega il giovane Benvenuto Tisi per la durata di tre anni – fino al febbraio del 1500: del giorno 8 è l'ultimo documento che attesti la sua presenza in città, quello a tinte fosche secondo il quale «Bocacino depinctore [...] amazò sua moiera ch'el trovò farli le corna et g'el confessò». Il ruolo primario del soggiorno di Boccaccino nella città estense è riscontrabile, innanzi tutto, nelle commissioni di altissimo momento a lui affidate: tra queste la più prestigiosa, in data 21 marzo 1499, per la decorazione oggi perduta del catino absidale del Duomo, insieme con Lorenzo Costa, Niccolò Pisano e Lazzaro Grimaldi. A Ferrara si assiste da

Mazzariol. *Il Garofalo. Benvenuto Tisi*, Venezia 1960, p. 11; G. Frabetti, *L'Ortolano*, Cinisello Balsamo 1966, pp. 16, 49, n. 22.

¹³ A. Sambo, *Sull'attività giovanile di Benvenuto Tisi da Garofalo*, in «Paragone», 395, 1983, pp. 31-32, nota 8; Eadem, *Per l'avvio di Ludovico Mazzolino*, in «Paragone», 397, 1983, p. 41; A. Ugolini, *Ancora sul Garofalo giovane*, in «Paragone», 417, 1984, pp. 62-63, nota 6 (con la segnalazione dei passaggi sul mercato e l'accostamento, a mio avviso incoerente con un disegno raffigurante una *Testa di donna* all'epoca riferito al Solario, e ora quasi unanimemente a Lorenzo Lotto, anche se è un'attribuzione che non mi convince, dell'Istituto Centrale per la Grafica a Roma, dove è inventariato come Vincenzo Civerchio: inv. D-FC130462); F. Zeri, *La collezione Federico Mason Perkins*, Torino 1988, p. 140; A. Pattanaro, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dai Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici) a cura di A. Ballarin. D. Banzato, Roma 1991, p. 104, n. 39; Eadem, *La "scuola" del Boccaccino a Ferrara*, in «Prospettiva», 64, 1991, p. 63, fig. 5; R. Varese, *Un Garofalo perduto / Un Campi ritrovato*, in *Per Giuseppe Mazzariol, «Quaderno di Venezia Arti/1»*, Venezia 1992, p. 229; A. M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476 - 1559)*. Catalogo generale, Rimini 1993, pp. 68, 70, n. 3; G.M. Fara, *Albrecht Dürer* cit., p. 86.

¹⁴ M. Lucco, *Inurbamento culturale di un "terrazzano schifiltoso"*, in *Garofalo. Pittore della Ferrara Estense*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 5 aprile – 6 luglio 2008), a cura di T. Kustodieva, M. Lucco, Milano 2008, p. 20; M. Danieli, *ivi*, pp. 143, 144, nn. 1, 3.

¹⁵ G. Mancini, N. Penny, *Sixteenth Century Italian Paintings, Vol. III, Bologna and Ferrara*, National Gallery Catalogues, London 2016, pp. 421, 423, nota 54.

¹⁶ M. Tanzi, *Boccaccio Boccaccino*, Soncino 1991, pp. 7-8.

una parte all'arricchimento del suo stile, soprattutto alla luce del ricordo dell'ultimo Ercole de Roberti e dal contatto con Giorgione e Leonardo nella vicina Venezia, e dall'altra al decisivo influsso da lui esercitato sui pittori locali delle generazioni più giovani, vale a dire, *in primis*, il Garofalo e Mazzolino, Panetti e Nicolò Pisano; come è stato ben definito, sulla scorta di Alessandro Ballarin, negli studi ormai classici di Alessandra Pattanaro.¹⁷

Lasciatisi alle spalle l'*Andata al Calvario* della National Gallery di Londra (inv. NG806), eseguita per San Domenico a Cremona, occorre sottolineare che dipinti come l'*Adorazione dei pastori* di Capodimonte (inv. 68) e, soprattutto, la *Madonna con il Bambino* (*Madonna Crespi-Fuller*) del Museum of Fine Arts di Boston (inv. 61.957) e quell'altra dei Musei di Padova (inv. 461) diventano dei prototipi ineludibili per la nuova generazione dei ferraresi.¹⁸

Giocando esclusivamente sul tema della Madonna con il Bambino, nel quale Garofalo sembra specializzarsi in maniera ancora più variegata rispetto al maestro, ricordiamo in primo luogo che quella della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia (inv. 119), già riconosciuta correttamente al Garofalo da Adolfo Venturi, viene spostata sul Boccaccino da Berenson, seguito da Alfredo Puerari nella monografia del 1957 dedicata al cremonese. Così lo splendido esemplare di Copenhagen (Statens Museums for Kunst, inv. 4194) passa da Boccaccino al Garofalo; quella, dispersa, già nella Galleria Sanct Lucas di Vienna, quell'altra già di Federico Mason Perkins nel Sacro Convento di Assisi.¹⁹ Insieme alla *Madonna Ryerson* questo scelto gruppo di dipinti segna in maniera indissolubile e a un livello qualitativo considerevole le origini in chiave boccaccinesca del Garofalo, a date ben precise, che sono quelle dell'apprendistato nella bottega del cremonese e poco oltre, tra il 1499 e il 1502. Si accoda alle stesse date il più modesto Domenico Panetti e, subito dopo, con uno scarto temporale minimo ma a un baluginante acribia luministica e a un livello qualitativo certamente analogo, Ludovico Mazzolino.²⁰ La vera eredità del primo Boccaccino a Ferrara, tuttavia, è tutta in questa serie di Madonne del Garofalo, cui accostare anche la tavoletta strutturata compositivamente a mo' di pala che è la cosiddetta *Madonna della scimmia* (*Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Domenico e Caterina*) della National Gallery di Londra (inv. NG3102).²¹

Lo smagliante dipinto già Ryerson – la cui precoce derivazione dalla *Madonna della scimmia* di Albrecht Dürer (B.VII.60.42) per quanto riguarda la figura del Bambino è stata ampiamente notata, come segnalato in precedenza, da Berenson a Fara – mi sembra il prodotto forse più maturo di questa fase di Benvenuto Tisi così fortemente segnata dal magistero boccaccinesco, con raffinatezze pittoriche, condotte a punta di pennello grazie

¹⁷ A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, registi e apparati di catalogo a cura di A. Pattanaro e V. Romani con la collaborazione di S. Momesso e G. Pacchioni, I-II, *Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale*, Cittadella 1994-1995; A. Pattanaro, *La "scuola" del Boccaccino* cit., pp. 60-74. Vorrei precisare che sia i miei interventi su Boccaccino che quelli di Sandra Pattanaro nascono da una costola degli studi fondamentali del nostro maestro Sandro Ballarin.

¹⁸ M. Tanzi, *Boccaccio* cit., pp. 30-35, 38-39, nn. 1-3, 5.

¹⁹ A. Pattanaro, *La "scuola" del Boccaccino* cit., pp. 60-63; A. M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo* cit., pp. 68-75, nn. 2-5, 7; F. Zeri, *La collezione* cit., p. 140.

²⁰ A. Pattanaro, *La "scuola" del Boccaccino* cit., pp. 60-74.

²¹ A. M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo* cit., pp. 66-68, n. 1.

a brevi tocchi di preziosissimo virtuosismo luministico, ne fanno un parallelo della *Madonna Crespi-Fuller* di Boston. L'impressione; poi, è che la tavolozza e la gamma cromatica della tavola di Garofalo si scaldino e ottengano giochi e riflessi di colore leggermente più carichi rispetto a quelli del maestro, anche se i cangianti del manto della Vergine hanno quel gusto metallizzato (più correttamente Berenson parla di «Metallic colours») tra rosa e argento che è tipico del Boccaccino. Straordinaria la dominante rosso sangue della veste della Madonna, così il verde petrolio della tenda dai bordi dorati. Ciò che colpisce al massimo grado e piacerà molto al Mazzolino è quella definizione zigrinata d'oro in punta di pennello delle aureole; mentre è davvero sensibile la raffinatezza della parte a sinistra, tra il paesaggio alla Giorgione e l'isola turrita compressa di edifici, che è ancora Dürer.

Se i bassorilievi del trono sono una specialità adottata dal Garofalo in diverse Madonne giovanili in omaggio alla *Pala Strozzi* di Lorenzo Costa e collaboratori alla National Gallery di Londra (inv. NG1119),²² confesso che il paesaggio sulla destra mi impressiona ancora più del resto, perché sembra quasi voler andare oltre alle date che abbiamo appena contemplato. Controllando bene gli apparati iconografici del *Dosso* di Ballarin ho trovato qualcosa di analogo, ma non tantissimi esemplari: sarà forse nascosto nel DNA dei ferraresi, ma il gusto per lo stormire di fronde così fitte, scosse dal vento, sarà una delle caratteristiche più emblematiche di Dosso Dossi.

La *Madonna Ryerson*, in definitiva, è uno dei capolavori più intensi e suggestivi del primo momento, all'inizio del XVI secolo, di Benvenuto Tisi da Garofalo, senza dubbio degno di ben figurare – sarebbe la sua collocazione ideale – nella Galleria Nazionale di Palazzo dei Diamanti a Ferrara.



²² G. Mancini, N. Penny, *Sixteenth Century* cit., pp. 69-89.