

Da Nadalino da Murano a Stefano Cernotto da Arbe

GIORGIO FOSSALUZZA

Università degli Studi di Verona

Il profilo di Stefano Cernotto da Arbe (1500/5 - 1540/1) ha assunto una definizione fino a poco tempo fa insospettabile per merito soprattutto di Mauro Lucco che a tal fine applica con successo un procedimento squisitamente attributivo¹. Del resto rimangono pochi gli elementi probanti: le tre opere firmate in ebraico e datate 1536 destinate alla seconda stanza del Magistrato al Monte Nuovissimo nel Palazzo dei Camerlenghi a Venezia, passate alle Gallerie dell'Accademia e da qui alla Fondazione Giorgio Cini². Si giunge, in tutti i casi agevolmente, a un catalogo cospicuo di opere dalla qualità sostenuta, destinato ad aumentare; conseguenza è il ridimensionamento sostanziale di quello di Francesco Vecellio, ma si attinge anche al *corpus* di Polidoro da Lanciano e di Bonifacio Veronese, o del suo indistinto *entourage*.³

Lo stile che emerge avvalorava quanto esplicitato dalle scarse menzioni nelle fonti, cioè il legame formativo con Tiziano già nel secondo decennio e un ossequio che mai viene meno. L'arricchimento consiste nella ricezione di spunti pordenoniani, o in un cromatismo che denuncia l'osservazione dei bresciani di stanza a Venezia, di

Savoldo nella fattispecie. Di conseguenza si può ribadire l'alta probabilità che sia da identificare con il pittore dalmata, anziché con il neerlandese Jan Steven van Calcar, quello "Stephano discipulo de Titiano" che eseguì la grande *Ultima cena* "in parte finita" dal Cadorino stesso, opera segnalata da Marcantonio Michiel nel 1533 (1532 *more Veneto*) in casa di Antonio Pasqualini (e non Pasqualigo) a San Moisè⁴. Si tratterebbe di un lavoro recente a quattro mani in una collezione di primaria importanza, pertanto è affatto evidente l'importanza dell'accertamento di paternità⁵. La considerazione per questo "creato" di Tiziano, a tal punto conosciuto da non doversi meglio precisare l'identità anagrafica, è confermata dalla registrazione attenta da parte di Michiel di sue opere in casa di un altro collezionista di primo rango, qual è Andrea Odoni⁶. Solitamente si presta loro meno attenzione: sono apparati figurativi per cassoni, lettiere e porte elencati fra i dipinti della "camera di sopra" spettanti a Palma, Tiziano, Savoldo e Lotto, essendo nello stesso ambiente custodito di quest'ultimo il celebre ritratto del collezionista (Royal Collection, Hampton Court). Facevano bella casa Odoni in Fonda-

menta del Gaffaro a Santa Croce, come tale ricordata da Vasari, a proposito delle decorazioni di Girolamo da Treviso, e da Aretino che parla anche delle lettiere (“Né so qual principe abbi si ricchi letti”), forse proprio quelle eseguite da “Stefano di Tiziano”⁷.

Il catalogo di Cernotto documenta opere specie di devozione privata, rimangono rare quelle di cui si conosca la destinazione pubblica, nessuna illustra finora la terra d’origine, dove fece gestire i beni famigliari e si ipotizza il suo rientro negli ultimi anni⁸. Una ricerca che sembra doversi ancora completare riguarda i legami di parentela ad Arbe, forse continuativi seppure un fratello prete, Gerolamo, risieda a Venezia già a fine Quattrocento⁹. Si tenga conto che alla famiglia Cernotta (la stessa del pittore?) spettava il patronato della perduta cappella dei Santi Girolamo e Niccolò in San Giovanni Battista di Arbe eretta fin dal 1453 su progetto di Andrea Alessi coadiuvato da Pietro Bercich da Bribir, secondo i documenti resi noti da Praga¹⁰.

Seppure non collocata ad Arbe, si ritiene di primario interesse l’individuazione in altra isola della Dalmazia di un’opera impegnativa di Cernotto, assegnabile proprio alla fase avanzata. Si tratta della grande tavola della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Rocco, Sebastiano, Caterina d’Alessandria e Antonio abate* (fig. 1) destinata all’altare dedicato a Santa Caterina o a Ognissanti della chiesa di Santa Maria di Šunj a Lopud (Isola di Mezzo), riconosciuta finora a Nadalino da Murano, in alternativa a Domenico Campagnola e un tempo a Palma, o a scuola di Tiziano¹¹. Un’opera importante, in generale, per la fortuna tizianesca in quest’area adriatica. L’analisi dell’evoluzione stilistica di Cernotto e la seriazione

proposte da Lucco, nonché quanto sopra sintetizzato sul suo tizianismo, offrono già tutti gli elementi per l’accoglimento e la valutazione di questo nuovo apporto poco dopo il 1530, e non si spendono parole sull’evidenza delle coincidenze tipologiche e di esito con opere già ritenute del Vecellio o di Bonifacio¹². Si guadagna così spazio per prospettare almeno le conseguenze di questa inedita rettifica attributiva che viene a privare il catalogo di Nadalino da Murano. Al quale è stata sottratta altresì la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Rocco e Sebastiano* eseguita infatti da “Girolamo di Tiziano” (*alias* Girolamo Denti) sullo scorcio del quarto decennio per Bonetto Sarcinelli che vi è ritratto, opera conservata tuttora nella cattedrale di Ceneda (Vittorio Veneto); una sorta di incunabolo del pittore la cui attribuzione si ritiene supportata a sufficienza da documenti, nonostante l’assegnazione a Nadalino risalga addirittura a Ridolfi¹³. Il confronto tra la pala di Lopud e di Ceneda rafforza la comprensione di cosa significhi gravitare stilisticamente nell’orbita di Tiziano da parte di allievi o stretti collaboratori che si sperimentano negli stessi anni in opere autonome.

Sottratte le opere di antica o recente attribuzione e fondamentali del catalogo ‘fittizio’ del muranese, si pone il quesito sulla sua identità stilistica. Ed è da tener conto che, secondo Ridolfi, “tra i discepoli che ebbero in sorte di profittarsi sotto la disciplina di Tiziano, riuscì uno dei più eccellenti”, dedicandosi specie a opere per privati anziché destinate al culto¹⁴. La sua reale fisionomia rimane *sub iudice*, al pari di quella di Sante Zago, e non si può che ripetere quanto lamentava Roberto Longhi nel 1918 nel recensire il profilo di Hadeln, ritenendo



1. STEFANO CERNOTTO, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Rocco, Sebastiano, Caterina d'Alessandria e Antonio abate*. Lopud (Isola di Mezzo), chiesa di Santa Maria di Šunj



2. NADALINO DA MURANO (?), *Dio padre tra Cristo redentore e Maria Vergine*.
Venezia, chiesa di San Salvador, altare Pizzoni 'dalla seda'

determinante la ricomparsa della *Maddalena* da Nadalino firmata e datata 1558, la cui intercettazione a Udine risale a Lanzi, dopo di che se ne perdono le tracce¹⁵. Si tratterebbe, pertanto, di una testimonianza ben successiva rispetto a quelle di Cernotto e Denti, rapportabile solo alla fase tarda del secondo dei due. Oggi, l'unica segnalazione da vagliare per il riconoscimento di Nadalino negli anni che qui interessano è quella di Zanetti, il quale ricorda come sua la lunetta con *Dio padre tra Cristo redentore e Maria Vergine* (fig. 2) della chiesa di San Salvador a Venezia¹⁶. È inclusa nell'attico del terzo altare del transetto sinistro di patrocinio dei mercanti Pizzoni 'dalla seda', in cui figurava la tavola con *I santi Lorenzo, Giacomo e Maddalena* firmata e datata nel 1531 da Girolamo da Treviso, ora ricoverata nel presbiterio¹⁷. Le due opere rispondono a un progetto iconografico unitario e si possono ritenere

contemporanee, ma non presentano affinità stilistiche¹⁸. La lunetta nemmeno può dirsi caratterizzata da un deliberato tizianismo, come ci si aspetta da Nadalino. Poco o nulla condivide, ad esempio, con le coeve portelle d'organo della chiesa ora assegnate giustamente a Cernotto, dopo essere state riconosciute per più tempo a Francesco Vecellio¹⁹. Si assiste semmai a una particolarissima interpretazione dello stile del Palma e secondariamente di Bonifacio, almeno nelle tipologie del Cristo e della Vergine. L'opera si distingue soprattutto per gli esiti quasi anti-tonali e le ardue soluzioni spaziali specie a osservare la figura dell'Eterno, curiosamente a cavalcioni sul limite della raggiera, aspetti che sembrerebbero di suggestione lottesca. Più concretamente si coglie una sensibilità cromatica propria delle primizie ancora bonifacesche di Jacopo Bassano e dunque, anziché un ripie-

gamento accademizzante, emergono più aspetti sperimentali. In sostanza, l'unico punto di partenza che può considerarsi accertato per il riconoscimento di Nadalino, privo già in antico di altre opere pubbliche a Venezia, smentisce anche il suo tizianismo di stretta osservanza come annunciato da Ridolfi e Boschini²⁰. Viceversa Cernotto, incredibilmente ignorato dalle fonti, si rivela come un interprete di tutto rispetto del Cadorino e certo attivissimo. Ammessa pur con riserva la lunetta di San Salvador nel catalogo di Nadalino, non si trova poi altra possibilità di confronto. Si dovrebbe guardare alla serie di tele della Sacristia di San Sebastiano a Venezia che rappresentano un annoso problema critico, tuttora in gran parte irrisolto e destinato ad assommare solo ipotesi attributive. L'esecuzione rientra nelle iniziative del priore Bernardo Torlioni da Verona oramai alla metà degli anni Quaranta, il quale determinerà nel 1555 il salto di qualità con la chiamata del giovane Paolo Veronese per realizzare il celebre soffitto che completa la decorazione della singolare

macchina lignea svincolata dall'architettura.²¹ Che in tale ambiente possa individuarsi il contributo di Nadalino è stato assicurato addirittura da Vasari che indica il suo impegno di seguito a Tintoretto, autore del *Mosè nel deserto*²². Ma quali teleri possano spettargli rimane una questione aperta che deve tener conto anche della testimonianza di Sansovino, il quale assegna tutte le opere a "pittori vari veronesi", suggerendo a Ridolfi di riconoscerne alcune a Bonifacio²³. Le proposte attributive più recenti tese ad avvalorare la specifica vasariana non sono a conoscenza della lunetta dell'altare dei Pizzoni in San Salvador che, ammessa nel suo catalogo con le incongruenze di cui si è detto, lascia comunque nelle difficoltà su come tragarare stilisticamente, entro un profilo oggi inesistente, una sola opera del Trenta con altre di circa vent'anni dopo che lo vedrebbero o regredire nel ruolo di interprete di Bonifacio, o sviluppare esiti manieristici affatto inaspettati. Sono i limiti di proiezione del metodo attributivo che si voglia applicare con avvedutezza.

Note

¹ M. Lucco, *Occultato nell'ombra di Bonifacio Veronese: disvelamento di Stefano Cernotto*, "Artibus et Historiae", 68, 2013, pp. 165-201. In precedenza si veda Id., *By Philip Rylands*, "The Burlington Magazine", 1090, vol. CXXXVI, 1994, p. 33; Id., *Venezia 1500-1540*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano 1996, I, p. 144 nota 382; Id., *ad vocem Cernotto Stefano*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*,

Milano 1999, III, p. 1281; Id., in *Le ceneri violente di Giorgione. Natura e Maniera tra Tiziano e Caravaggio*, catalogo della mostra, Milano 2004, pp. 156-158 cat. 32; IDEM, in *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra, Firenze 2012, pp. 160-161 cat. 30.

² Le menzioni più antiche si limitano ai due santi laterali dei Camerlenghi assegnati per un fatale refuso a "Stefano Carneto" (sic) da

M. BOSCHINI, *Le minere della pittura*, Venezia 1664, p. 275; ID, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, p. 24; A. M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venezia 1733, p. 283.

- ³ Il meccanismo dell'invenzione compositiva adottato da Cernotto, in rapporto "al sistema produttivo" di questi pittori e a certa aria di famiglia che vige fra loro, si accerta considerando, ad esempio, il reimpiego della postura complessa del Bambino nel *Riposo durante la fuga in Egitto* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti inv. 1912, il cui gesto trova nuova giustificazione nella *Madonna con il Bambino, san Giovanni Battista e san Simeone* già in collezione Nerbini a Roma, che si aggiunge in questa occasione al suo catalogo quale unica versione autografa rispetto agli esemplari della stessa composizione del Museo di Utrecht e della Bob Jones University di Greenville (inv. 131.1). Del dipinto fiorentino sono segnalate alcune versioni con varianti, cfr. M. MANFRINI, in *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, catalogo della mostra, Firenze 1978, pp. 304-305 cat. 87. Altre sono elencate da N. VAN HEUSDEN (in *Italian Paintings from the Sixteenth Century in Dutch Public Collections*, catalogo della mostra, Florence [1993], pp. 122-123 cat. 126) a proposito dell'esemplare del Rijksmuseum Het Catharijneconvent di Utrecht, inv. ABM 203. Il dipinto già Nerbini è ritenuto di Polidoro, si veda Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, scheda 38790, foto inv. gen. 93515. La postura del Bambino si trova riformulata anche nella *Sacra Famiglia con san Girolamo e due santi* dell'Ashmolean Museum of Art and Archaeology di Oxford, nella *Sacra Famiglia con san Girolamo e santo vescovo* presso O. Klein a New York dove è segnalata nel 1962. Cfr. Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, scheda 38826, foto inv. gen. 93556. Lo stile di entrambe dipende da quello di Bonifacio e Cernotto. Tra le nuove proposte significative qui avan-

zate si segnala per monumentalità e vitalismo la *Sacra famiglia, san Giovannino e santa Elisabetta* il 26-27 giugno nel 1969 presentata presso la Galleria Fischer a Lucerna come opera di Palma. La riproduzione è conservata nella Fototeca di Antonio Morassi dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

Manca ancora il profilo di Cernotto ritrattista. La tavola senza casa con *I santi Vittore e Corona* di ubicazione ignota ne prefigura i caratteri meglio di altri esempi. La riproduzione è conservata nella cartella di Giovanni e Bernardino da Asola della Fototeca dell'Istituto Germanico di Storia dell'arte di Firenze, reca l'assegnazione anche ai Santacroce e a Campagnola. Si propone qui l'attribuzione a Cernotto del *Ritratto di giovane con lettera* già nella collezione E. Law come Paris Bordon, poi edito come Giulio Licinio. Cfr. L. VERTOVA, *Bernardino e Giulio Licinio. Addenda e chiarimenti*, "Studi di Storia dell'Arte", 16, 2005, pp. 125, 137 nota 2, 138 fig.1, tav. VI. Può essergli accostato il *Ritratto di giovane donna* già Buccleuch ora al J. Paul Getty Museum di Los Angeles (inv. 78. PA.222), segnalato come Bonifacio. Cfr. BERENSON 1957, I, p. 44. La collocazione di entrambi gli esempi è nella prima fase del pittore. Con più cautela si considera come opera matura la *Giovane donna con Cupido e cagnolino* (*Old Master Pictures*, Christie, London, Manson & Woods LTD., 15 June 1984, p. 39 Lot 91) da riconsiderare nel contesto della verifica del problematico catalogo ritrattistico di Francesco Beccaruzzi. Cfr. G. FOSSALUZZA, in *Un Cinquecento inquieto. Da Cima da Conegliano al rogo di Riccardo Perucolo*, catalogo della mostra a cura di G. ROMANELLI, G. FOSSALUZZA, Venezia 2014, pp. 210-212.

⁴ *Der Anonimo Morelliano (Marcantonio Michiel's Notizia d'opere del Disegno)*, a cura di TH. FRIMMEL, Wien 1888, p. 78.

⁵ LUCCO (2013, pp. 166 fig.1, 169, 172) propone l'identificazione con la tela già in collezione privata di Treviso resa nota nell'occasione.

- ⁶ *Der Anonimo* 1888, p. 84
- ⁷ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e del 1568*, IV, a cura di R. BETTARINI, P. BAROCCHI, Firenze 1984, pp. 449, 552; *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, I, commentate da F. PERTILE, a cura di E. CAMESASCA, Milano 1957, pp. 124-126, lettera LXXIX, 30 agosto 1538.
- ⁸ LUCCO 2013, p. 171.
- ⁹ Il fratello Gerolamo è prosciolto nel 1496 dall'accusa di omicidio. Per il regesto documentario basato sulle ricerche di Ludwig cfr. M. REPETTO CONTALDO, *ad vocem* Cernotto, Stefano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIII, Roma 1979, p. 779.
- ¹⁰ Sulla committenza di "ser Colano de Cernotta" cfr. G. PRAGA, *Notizia d'arte*, "Rivista Dalmatica", VI, 3, dicembre 1922, p. 73; ID., *Documenti intorno ad Andrea Alessi*, "Rassegna Marchigiana", VIII, 1929-30, pp. 5, 11 doc. 5.
- ¹¹ Olio su tavola, cm 300x216. Ringrazio Višnja Bralić per avermi fornito l'inedita immagine del dipinto dopo il recente restauro. Si evincono gli ingenti danni subiti in passato a considerare le fotografie d'archivio, come quella pubblicata da G. GAMULIN, *Contributo al Cinquecento*, "Arte Veneta", XIII-XIX, 1959-1960, pp. 88-95; ID., *Lopudska pala Natalina na Murano*, "Mogućnosti", VII, 1960, pp. 203-204. Allo studioso croato spetta l'attribuzione a Nadalino. La vicenda attributiva comprendente le testimonianze ottocentesche si trova in F. KESTERČANEK, *Spomenici slikarstva u Dubrovniku (Odabrana djela XV. i XVII. vijeka)*, "Hrvatski dnevnik", 17. studenog 1940, pp. 13-14, che menziona l'opera di Palma. Comprende la guida di L. VOJNOVIĆ, *Vogj kroz Dubrovnik i okolna mjesta*, Ragusa 1893, pp. 65-66, che tuttavia non ne fa menzione; i pronunciamenti come Palma sono di L. KARAMAN, *Umjetnost u Dalmaciji: XV. i XVI. Vijek*, Zagreb 1933, p. 180, senza esplicita descrizione della pala. A fine Ottocento si riteneva opera di Tiziano. In particolare, lo storico di Ragusa V. Lisičar lamenta la riuscita del restauro promosso dalle autorità austriache ed eseguito nel 1896 da E. Gerisch di Vienna. Il dipinto è lodato dal pittore accademico Frano Schaffgotsch; anche secondo il pittore Marco Murat appartiene alla scuola di Tiziano e ricorda Palma. Spetta a Kesterčanek la richiesta del parere di Berenson che si esprime in una lettera data lì 21 aprile 1939, nella quale il grande conoscitore sostiene l'attribuzione a Campagnola circa il 1525, in seguito formalizzata. Cfr. B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, I, London 1957, p. 51.
- ¹² Per una sintesi cfr. LUCCO 2013, p. 201 nota 61. Si pone il dipinto qui attribuito, ad esempio, accanto alle tavole di Varsavia, alle due della Galleria Palatina di Palazzo Pitti, del Museo Pushkin di Mosca, di Nantes.
- ¹³ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte ovvero le Vite de gl'Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, I, a cura di D. VON HADELN, Berlin 1914 (1648), I, pp. 219, 222. È seguito da M. BOSCHINI, *Breve istruzione premessa a Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, in *La carta del navigar pitoresco. Edizione critica*, a cura di A. PALLUCCHINI, Venezia-Roma 1966, pp. 714, 715-716. Per la nuova soluzione supportata da documenti cfr. G. FOSSALUZZA, *Per Ludovico Fiumicelli, Giovan Pietro Meloni e Girolamo Denti*, "Arte Veneta", XXXVI, 1982, pp. 139-141. Per un ragguaglio sui contributi recenti si veda ID., *Francesco Frigimelica inconsueto e una "variazione sul tema" da Paris Bordon*, "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", LXXIX, 337, 2008, pp. 181-185.
- ¹⁴ RIDOLFI 1914 (1648), p. 222.
- ¹⁵ D. VON HADELN, *Nadalino da Murano*, "Zeitschrift für bildende Kunst", n.s., XXIV, 1913, pp. 163-167; R. LONGHI, *Bollettino Bibliografico [recensione ad Hadeln 1913]*, "L'Arte", XXI, I, 1918, p. 45. Per l'opera perduta si veda L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, I, a cura di M. CAPUCCI, Firenze 1968 (1795-96), p. 99.

- Fra le opere espunte vi è la pala di Corbolone (Venezia) passata a Bonifacio, cfr. M. LUCCO, in *Proposte di restauro. Dipinti del primo Cinquecento nel Veneto*, catalogo della mostra a cura di M. COVA et al. (Castelfranco Veneto), Firenze 1978, pp. 59-62. Sul caso Zago cfr. C. GILBERT, *Sante Zago e la cultura artistica del suo tempo*, "Arte Veneta", VI, 1952, pp. 121-129; E. M. DAL POZZOLO, *La "bottega" di Tiziano: sistema solare e buco nero*, "Studi Tizianeschi", IV, 2006, pp. 75-76.
- ¹⁶ ZANETTI 1733 p. 185; ID, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia 1771, p. 239. È consapevole che rimane l'unica in pubblico; al pittore riconosce anche gli affreschi nell'antirefettorio monastico, ora perduti.
- ¹⁷ La questione è discussa da M. BIFFIS, *Nadalino da Murano*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 77, online (2012).
- ¹⁸ Non si condivide, pertanto, l'ipotesi che la lunetta spetti a Girolamo di Tomaso come prospetta BIFFIS 2012.
- ¹⁹ LUCCO 2013, pp. 174-176.
- ²⁰ Quanto a Boschini lo si deduce dal profilo e dalla schiera in cui lo colloca, cfr. M. BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco*, Venezia 1660, p. 374; ID, 1674, pp. 711, 715, 716.
- ²¹ Per il ciclo della Sacristia basti qui il rinvio a PH. COTTRELL, *Bonifacio's Entreprise. Bonifacio de' Pitati and Venetian Painting*, Ph. D. Dissertation, School of Art History, University of St. Andrews, December 2000, pp. 335-352. Sulla scorta di fonti avvedute, l'unico dato sicuro è la partecipazione del veronese Raffaele Torlioni legato a Domenico Brusasorci, come messo in luce da L. ROGNINI, *Bernardo Torlioni, mecenate di Paolo Veronese, e il nipote Raffaello, pittore e musicista*, "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", XXX-XXXI, 1980-1981, pp. 143-154.
- ²² VASARI 1984, p. 471.
- ²³ F. SANSONO, *Venezia città nobilissima et singolare. Descritta in XIII Libri*, Venezia 1581, pp. 260-261. RIDOLFI 1914 (1648, p. 288) riconosce a Bonifacio il *Sacrificio di Isacco*, il *Battesimo di Cristo* della parete settentrionale e il *Sogno di Giacobbe* della parete ovest. Quest'ultimo è associabile piuttosto all'*Orazione nell'orto* della parete settentrionale, pur di un esito stilistico non del tutto coincidente. Si individuano pertanto due coppie di opere per le quali rimane pertinente il pur generico riferimento all'ambito di Bonifacio in fase tarda. In entrambe si avverte una permeabilità stilistica nei confronti di Schiavone e Sustris, o dell'ultimo Campagnola. Nell'intervenire sulla fortuna critica di queste opere, E. M. DAL POZZOLO (2006, pp. 74, 95 nota 108) giunge a proporre come di Nadalino le tre tele della parete settentrionale; per il *Sogno di Giacobbe* chiama in causa Antonio Palma, ne segnala il modelletto, debole, della Galleria Nazionale di Atene.

It is only recently that a catalogue has been assembled for Stefano Cernotto, originally from the island of Rab in Dalmatia and later a disciple of Titian in Venice. It brings together a large number of private devotional works dating to the period from 1520 to 1540. On the contrary, there are few works that are known to have been destined for public places of worship. None of the works identified thus far depict the artist's homeland, where he arranged for the management of familiar assets and to which he probably returned in his later years.

This article is the first to identify Cernotto as the author of the large panel painting of the Madonna and Child with Saints created for the altar dedicated to St. Catherine or All Saints located in the Church of Saint Mary of Šunj on the island of Lopud in Dalmatia. In the past this work has been attributed to either Nadalino da Murano or Domenico Campagnola, or at times to Palma il Vecchio or the school of Titian. As a result to this new authorship designation, it should be noted that Nadalino da Murano risks becoming a painter without paintings despite the fact that the sources identify him as one of Titian's most skilled and prolific disciples. For example the altarpiece of the Cathedral of Ceneda (now Vittorio Veneto) that Carlo Ridolfi (1648) had previously attributed to Nadalino da Murano has since been attributed to Girolamo Dente, another of Titian's disciples.

Ultimately, the only work that continues to be associated with Nadalino is the fanlight Dio padre tra Cristo redentore e Maria Vergine in Venice's church of San Salvador, which was cited by Zanetti (1733,1771) but largely neglected or not granted definitive authorship by critics. It is part of the altar sponsored by the Pizzoni dalla Seda merchants, which also featured the panel painting I santi Lorenzo, Giacomo e Maddalena signed by Girolamo da Treviso the Younger and dated 1531 that now hangs in the presbytery.

This lunette at San Salvador is the only starting point we have for reconstructing a professional trajectory for Nadalino da Murano that chronologically corresponds to the work produced by Cernotto and Dente, considering that all three painters were trained in Titian's workshop.

As Vasari (1568) affirms, the painting at San Salvador derives from a different phase in Nadalino's career, quite distinct from the period in which he worked in the Sacristy of the church of San Sebastiano in Venice alongside Tintoretto and before Paolo Veronese's contribution in 1555. It is therefore difficult to identify which of the many canvases found in this beautiful sacristy belong to him, despite scholars' recent hypotheses. There is nothing left for it but to await the discovery of a thoroughly confirmed late-career work by Nadalino or the identification of the Maddalena signed and dated 1558 that was last placed in Udine by Lanzi (1795-96) before disappearing from the historical record.

giorgio.fossaluzza@univr.it